

Искусство Южной  
и Юго-Восточной Азии

# МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ





Редакционная коллегия

А. М. КАНТОР, А. А. СИДОРОВ,  
Н. В. ЯВОРСКАЯ, Н. А. СОКОЛОВА,  
П. ФЕЙСТ, Х. МРУЗЕК, Х. МОДЕ

# МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ИСКУССТВО  
ЮЖНОЙ  
И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ  
АЗИИ

Х. МОДЕ



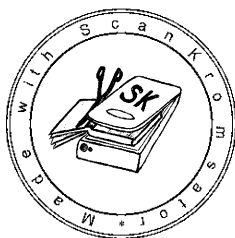
VEB VERLAG DER KUNST  
DRESDEN 1978



МОСКВА  
ИСКУССТВО · 1978

Общая редакция  
русского издания  
В. В. ВЕРТОГРАДОВОЙ  
и Д. В. ДЕОПИКА

Перевод с немецкого  
А. И. ИСАЕВОЙ



Scan AAW

© «Искусство», Москва, 1979

© Iskusstwo, Moscou, 1979

© VEB Verlag der Kunst, Dresden 1979

6	ВВЕДЕНИЕ
11	ИСКУССТВО ЮЖНОЙ АЗИИ
11	искусство индии
13	Искусство эпохи Хараппы
26	Искусство периода буддизма
59	Классическое искусство периода Гуптов
78	Средневековое искусство
111	Раннеисламское искусство
134	Искусство периода Великих Моголов
164	ИСКУССТВО ГИМАЛАЙСКИХ СТРАН (НЕПАЛ, БУТАН, СИККИМ)
182	ИСКУССТВО ШРИ ЛАНКИ (ЦЕЙЛОН)
211	ИСКУССТВО ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ
213	ВВЕДЕНИЕ
217	ИСКУССТВО БИРМЫ
235	ИСКУССТВО ТАИЛАНДА
257	ИСКУССТВО КАМПУЧИИ
285	ИСКУССТВО ВЬЕТНАМА И ЛАОСА
297	ИСКУССТВО ИНДОНЕЗИИ
326	ПРИМЕЧАНИЯ <i>В. В. Вертоградова и Д. В. Деопик</i>
329	ПРИЛОЖЕНИЯ
331	Словарь
343	Синхронистическая таблица
351	Библиография

## ВВЕДЕНИЕ

Том посвящен характеристике и описанию исторических путей развития культуры и искусства Южной и Юго-Восточной Азии, центром которой является Индия.

Искусство Индии и Юго-Восточной Азии представляет собой некое пространственное и временное единство, которое, несмотря на все местные и исторически обусловленные различия, в течение почти пяти тысячелетий непрерывно существует и продолжает существовать до настоящего времени. Древние цивилизации Переднего Востока, в особенности Западного Ирана, Месопотамии, Малой Азии, Сирии, Палестины и Египта, оказали косвенное влияние на истоки культуры Южной Азии. Они являются как бы посредником и связующим звеном между этой культурой и Европой.

Традиция изучения истории европейского искусства начиная с античности обычно не отводит сколько-нибудь значительной роли искусству Южной и Юго-Восточной Азии, хотя европейское искусство имеет с ним общий корень (культуру восточного Средиземноморья). До недавнего времени бытовало заблуждение, что в дальних азиатских странах развитие культуры находилось в состоянии застоя. В настоящее время известно, что как раз здесь наблюдается непрерывность исторического процесса развития культуры, продолжительность которого не сравнима ни с какими другими аналогичными культурными процессами, и внутри этого процесса можно различить ряд ступеней развития. Лишь с начала колониального этапа, то

есть примерно с начала XVI века, все больше и больше теряется культурное своеобразие Южной и Юго-Восточной Азии. Правда, еще с древнейших времен сюда непрерывно вторгались захватчики и переселенцы с запада и с севера, однако их культура, как правило, очень быстро утрачивала свою самобытность и в конце концов ассимилировалась благодаря силе древних местных традиций. Только ислам (точнее, культура его носителей — арабов, иранцев и тюркских народов) сохраняет здесь многие самостоятельные черты, но и он не остается обособленной культурой, а превращается в индо-мусульманское ответвление индийской культуры, что дает основание рассматривать его в этом томе как одно из явлений развития общеиндийской культуры (хотя такая точка зрения далеко не является общепринятой). Искусство Южной и Юго-Восточной Азии поражает многообразием вариаций и в то же время единством канона определенных форм и определенного содержания. С исторической и географической точки зрения полуостров Индостан представляет собой исходный пункт и средоточие этого искусства, хотя некоторые отдельные выдающиеся образцы, по праву причисляемые к величайшим сокровищам мирового искусства, возникают как раз за пределами собственно Индии, — например, в Ангкоре (Кампучия) или Боробудуре (Ява, Индонезия).

Построение этого тома как по расположению материала, так и в смысле последовательности глав не может быть подчинено исключительно ис-

торико-хронологическому принципу. Предлагаемый очерк представляет собой ряд глав, освещающих состояние искусства той или иной страны, рассматриваемого как исторически сложившаяся данность, хотя этот метод изложения неизбежно повлечет за собой ряд повторений, а сравнительная хронология явлений культуры сможет быть представлена лишь в приложениях, систематизирующих исторический материал.

Исключение здесь составляет только искусство Индийского субконтинента: деление материала на разделы «Искусство Индии», «Искусство Пакистана» и «Искусство республики Бангладеш» повело бы к полному смещению исторических периодов и к почти идентичным описаниям. Поэтому слово «Индия» будет в дальнейшем употребляться как понятие собирательное, обозначающее весь древний субконтинент, а не как политическое название государства. В тех случаях, когда речь пойдет об особенностях развития искусства нынешнего Пакистана или республики Бангладеш, на это будет указано в соответствующем месте текста.

Несколько отдельных главок, рассматривающих индийское искусство по периодам и называющихся подчас в соответствии с важнейшими историческими эпохами по имени правившей династии, дополняются кратким обзором последовательных периодов развития индийского искусства в целом. К сожалению, при этом не удастся полностью избежать терминологии, взятой из арсенала истории европейского искусства, которое значительно лучше ис-



*1 Горбатый бык. Печать. Мохенджо-Даро. III тыс. до н. э. Нью-Дели, Национальный музей.*

следовано. Необходимо, однако, оговорить, что речь при этом идет не об исторических параллелях и тем более не о соответствии эпох развития культуры. Если в нашем тексте и встречаются время от времени понятия, взятые из арсенала западного искусства, то они не должны вводить читателя в заблуждение, ибо сравнение, в них заложенное, относится только к ступени развития как таковой и никогда не имеется в виду точная, исторически обоснованная параллель.

Ниже перечислены и кратко охарактеризованы последовательные ступени развития индийского искусства. Разбивка на периоды не совпадает с рубрикацией текста по главам, и это естественно — ведь число периодов могло бы быть и увеличено с целью еще более полной детализации процесса развития индийской истории и культуры. Итак, историю развития индийского искусства можно разделить на следующие фазы:

1) Первый, древнейший период искусства, который можно условно назвать древневосточным, так как основной тип организации раннеклассового индийского общества того времени соответствовал древневосточной формации, и развитие индийского искусства шло параллельно развитию искусства древнего Переднего Востока, хотя явления культуры и искусства этих районов существенно отличаются друг от друга. Внутри этого длительного периода (середина III—середина II тыс. до н. э.) заметны этапы формирования, расцвета и упадка.

2) Период формирования собственно раннеиндийского искусства (с XII—X по VI—V вв. до н. э.). Это значительный по времени период, однако между относящимися к нему археологическими находками существуют большие пробелы, что затрудняет его исследование. Но никак нельзя согласиться с высказываемым иногда утверждением, будто бы



2 *Рогатое божество с четырьмя животными. Печать. Мохенджо-Даро. Нью-Дели, Национальный музей.*

это свидетельствует о некоем перерыве или вакууме в развитии искусства Индии. Скорее, речь здесь идет о продолжительной эпохе политических и общественных преобразований, искусство которой нам почти неизвестно, за исключением мелкой пластики и прикладного искусства (плохо сохраняющегося из-за непрочности применяемых материалов и в силу этого часто недооцениваемого). До нас дошел, однако, достаточно богатый материал из других областей индийской культуры, позволяющий в каком-то смысле восполнить пробелы этого промежутка времени. Прежде всего речь идет о литературных свидетельствах — ведийских текстах и дополняющих их памятниках материальной культуры, найденных при археологических раскопках. Но, к сожалению, памятников сохранилось очень мало, чтобы дать достаточное представление об этом периоде. Понятие «период формирования» могло бы быть заменено

на «экспериментальный» период, поскольку речь здесь, очевидно, должна идти о нескольких качественно различных путях искусства, которые ведут от «древневосточной» фазы к раннеиндийскому искусству.

3) Собственно раннеиндийское искусство, в котором можно различить ранний, зрелый и поздний этапы. Начиная с этого времени у нас нет недостатка в образцах, включая и крупные памятники искусства.

4) Классическая фаза индийского искусства, совпадающая по времени с правлением династии Гуптов (IV—VI вв.). Это определение в искусствоведении общепринято.

5) Постклассическая фаза индийского искусства. Ее часто объединяют с классической фазой. Она характеризуется территориальным распространением индийской классики, а с исторической точки зрения — сменой династии Гуптов, правившей в Северной Индии, другими династиями.

6) Период формирования высокого индийского искусства. Под этим мы подразумеваем то, что нередко называют периодом средневековья. Период высокого искусства, даже на его раннем этапе, знаменуется богатством великолепных произведений архитектуры, скульптуры и живописи, которые встречаются по всей Индии.

7) Период зрелости индийского высокого искусства. О нем свидетельствуют храмовые города Кхаджурахо и Бхуванешвар, а также высочайшие достижения южноиндийской храмовой архитектуры и бронзовой скульптуры.

8) Период проникновения в Индию элементов мусульманской культуры (XII в.) и ранний этап индомусульманского искусства, характерного в основном для севера Индии и совпадающего по времени с поздней фазой индийского высокого искусства, сохраняющегося на юге Индии.

9) Период индомусульманского государственного искусства, связанного с правлением Великих Моголов, и одновременно фаза позднего индийского искусства, которое все больше отделяется от государственного искусства и характеризуется традиционностью, все больше застывшая в своих канонах. В это же время, примерно с начала XVI века, на всем побережье Индии становятся заметными влияния европейской колониальной культуры.

10) Новое индийское искусство. Начиная с XVIII века оно пробивается

между застывающими и условными формами национального искусства и все более распространяющими свое влияние западноевропейскими формами искусства, связанными с колониальным владычеством англичан в Индии (влияние это будет усиливаться в XIX и XX вв.). Древние индийские традиции затухают почти полностью, но зато развивается, как это было в период раннеиндийского искусства, совершенно новое национальное искусство Индии, с новым содержанием и формами, сознательно направленное на сохранение особенностей и своеобразия индийских принципов художественного творчества и на обновление их, но не на копирование старого искусства.

11) Современное индийское искусство. Процесс, начавшийся в предыдущий период, достигает здесь своей зрелости, но и в большей мере осложняется из-за трудностей промышленной революции и ущерба, нанесенного долгими годами колониализма, что замедляет решение насущных социальных проблем. Тем не менее все более отчетливо проявляется новообретенная самостоятельность индийского художественного творчества.

Этот процесс развития будет прослежен на примере крупнейших памятников искусства, причем вопросы современного искусства будут лишь бегло затронуты, поскольку в задачи этого обзора не входит подробное рассмотрение его особенностей и путей развития.

# ИСКУССТВО ЮЖНОЙ АЗИИ

## ИСКУССТВО ИНДИИ

ИСКУССТВО ЭПОХИ ХАРАППЫ

ИСКУССТВО ПЕРИОДА БУДДИЗМА

КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО  
ПЕРИОДА ГУПТОВ

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

РАННЕИСЛАМСКОЕ ИСКУССТВО

ИСКУССТВО ПЕРИОДА  
ВЕЛИКИХ МОГОЛОВ

ИСКУССТВО ГИМАЛАЙСКИХ СТРАН  
(НЕПАЛ, БУТАН, СИККИМ)

ИСКУССТВО ШРИ ЛАНКИ  
(ЦЕЙЛОН)



3 Карта Южной Азии

## ИСКУССТВО ЭПОХИ ХАРАППЫ

Древнейшие археологические находки на территории Индии, которые могут быть названы произведениями искусства, относятся к эпохе, являющейся как бы предварительной ступенью древней цивилизации или даже только подходом к ней. Как уже говорилось, в Индии это была общественная формация древневосточного типа; можно с уверенностью утверждать, что восходит она еще к III тысячелетию до н. э. На северо-западе полуострова, там, где сейчас проходит граница между Пакистаном и Индией, и далее на запад, в соседствующих с ними районах Ирана и Афганистана, археологические раскопки последних десятилетий обнаружили большое количество древних оседло-земледельческих поселений XXVIII—XXIII веков до н. э., которым наследует удивительно высокая городская культура (XXV—XXII вв., в некоторых поселениях XX—XIX вв.; упадок ее относится к XVII—XV вв. до н. э.). Территория этой культуры сдвигается несколько далее к востоку, так что места наиболее значительных археологических находок лежат в нынешнем Пакистане и Северо-Западной Индии, в областях Раджастхана и Пенджаба, на восток эта культура простирается до Дели, а на юг — до берегов Аравийского моря (несколько севернее Бомбея). Эта территория превышает территории Южной Месопотамии и Древнего Египта (достигших той же ступени развития несколько раньше).

В общей системе развития эта ступень культуры Индии может быть соотнесена с периодом возникнове-



4 Мохенджо-Даро. Цитадель. Реконструкция. Бомбей, Музей принца Уэльского.



ния древнейшего классового общества, как это установили археологические изыскания. По важнейшим местам раскопок, проводившихся в нынешнем Пакистане, индийский вариант древнейшей цивилизации обычно называют хараппской культурой, или культурой Мохенджо-Даро. Однако существуют и другие названия: например, раннеиндийская цивилизация или индская цивилизация. Настоящего древнего имени народа, населявшего эти места, и названия его городов мы не узнаем до тех пор, пока не будут расшифрованы имеющиеся письма или же пока не будет обнаружено какое-либо сообщение об этом более позднего времени. В 20-х годах нашего столетия хараппская культура была буквально вырвана из недр земли после долгого забвения. Это явилось большой неожиданностью для ученых, так как прежде начало индийской культуры связывали с приходом в Индию «ариев» (рубеж II—I тыс. до н. э.), а начало индийского искусства относили к III столетию до н. э. Мохенджо-Даро на берегу Инда и Хараппа на берегу Рави являются самыми большими городами из тех, что уже раскопаны археологами. Но есть и еще немало городов, заслуживающих упоминания. Начиная с 20-х годов нашего века крупные раскопки производились, например, в Чанху-Даро и Кот-Диджи в нынешнем Пакистане, а также в Лотхале и Калибангане. В других городах и местностях нынешней Индии раскопаны многочисленные более мелкие поселения того времени. Относительная однородность археологических на-

ходок на этом огромном пространстве, наличие больших городов с тщательно разработанной планировкой, которые отличаются друг от друга в большинстве случаев только общим контуром и расположением служебных построек, таких, как зернохранилища, доки, мастерские, гигиенические сооружения и т. д., — все это указывает на более или менее общую картину политической и общественной жизни, что дает возможность говорить о государстве Хараппа. В пользу такого определения свидетельствуют также и два больших центра — города Хараппа и Мохенджо-Даро — с многочисленными жилыми домами, отделенной от них цитаделью и найденными в последнее время многообразными общественными сооружениями. Кроме того, даже не зная языка и не расшифровав еще найденных надписей, можно считать вполне достоверным вывод о существовании государства в эпоху Хараппы, ибо это утверждает сам факт наличия письменности. Произведения искусства малых форм, такие, как мелкая скульптура из обожженной глины или расписные гончарные изделия, имеются уже на раннеземледельческой ступени развития культуры Хараппы (XXVIII—XXIII вв. до н. э.). В городах, кроме того, были найдены небольшие скульптуры из камня и бронзы, а также множество печатей с резными изображениями высокого художественного достоинства. Все это дает возможность говорить об искусстве Хараппы как об особой ступени в развитии древнеиндийского искусства.

5 Мохенджо-Даро. Улица с каналом для стока.



Некоторые археологи совершенно несправедливо характеризуют культуру Харappy как слишком рациональную и сухую и рассматривают все находки — остатки архитектурных сооружений, мелкую пластику, сосуды и печати с резными изображениями — только с точки зрения их практического назначения, только как определенные исторические свидетельства. К сожалению, они сами подходят к этому вопросу с чрезмерной сухостью и трезвостью, только со строгих позиций своей науки, не вкладывая достаточно фантазии, чтобы увидеть в этих археологических находках искусство в широком смысле слова и судить по найденным образцам о произведениях, не сохранившихся до наших дней, ставших достоянием разрушения и гибели

ли в этом убийственном климате. Если следы живописи найдены только на глиняных сосудах, а не на фрагментах вырытых из земли кирпичных стен, это еще вовсе не значит, что люди эпохи Харappy довольствовались голыми стенами, лишенными всяких изображений. Многие свидетельства об обратном. Изображения, украшающие сосуды эпохи Харappy, трудно было бы объяснить, если не предположить, что они являются копией с больших изображений на широких плоскостях, например стенах; то же можно сказать и о некоторых узорах (например, пересекающиеся окружности) и орнаментах, которые скорее подходят не к выпуклой стенке сосуда, а к большой поверхности стены<sup>1</sup>. Во всяком случае, уже само наличие печатей с



6 Танцовщица. Бронза. Мохенджо-Даро. III тыс. до н.э. Нью-Дели, Национальный музей.

7 Мужчина. Каменная статуэтка. Мохенджо-Даро. Карачи, Национальный музей Пакистана.



изображениями и расписной керамики убедительно свидетельствует о склонности жителей древней Хараппы к изобразительно-декоративному творчеству. Более того, при внимательном рассмотрении этих вещей мы находим настоящие маленькие шедевры, свидетельствующие о самобытной художественной системе и позволяющие различить признаки, типичные именно для древнеиндийского искусства и отличающие его от искусства близких по времени культур Переднего Востока (независимо от числа и размеров сравниваемых памятников).

Рассматривая фигуры животных на печатях — буйволов, носорогов, тигров и слонов, — мы встречаемся с отчетливо выраженным натурализмом

изображения. Однако вместе с тем наблюдается склонность к символическому изображению, которое иногда является обобщением естественных форм животных, а иногда представляет абстрактно-геометрические формы — крест, двойной крест, круги и концентрические окружности и т. д. В пластических изображениях людей, дошедших до нас, к сожалению, в очень незначительном количестве (камень, бронза, терракота), замечается та же тенденция: наряду с очень выразительными фигурами с тщательно моделированной поверхностью здесь можно также найти абстрагированные схематические изображения. Примерами могут служить изображения животных на печатях, бронзовая фигурка тан-



8 Мужской торс. Бронза. Хараппа. III тыс. до н. э. Нью-Дели, Национальный музей.

цовщицы, фрагмент каменной статуэтки мужчины в богато украшенных одеждах из Мохенджо-Даро, каменный торс мужчины, найденный в Хараппе, а также фигурки из терракоты.

На плечах каменного мужского торса из Хараппы имеются отверстия-пазы, приготовленные для прикрепления рук. Необычно только, что этих отверстий — две пары. Вероятно, они предназначались для двух пар рук. В этой связи заметим, что в дальнейшем развитии индийского искусства проявится характерная тенденция указывать на определенные качества и функции, приводящая к преувеличению и преобразованию естественных форм, первоначально изображавшихся близко к натуре. Эта тенденция обусловит создание в более позднем индийском

искусстве диковинных образов божества, наделенных множеством голов, рук и ног, а в области композиции — тяготение к ритмизации и декоративному умножению отдельных фигур в целые группы.

В эпоху Хараппы были только еще предпосылки для такого развития, но имеющиеся в наличии образцы позволяют утверждать, что уже здесь закладываются некоторые черты индийского искусства и что, таким образом, искусство эпохи Хараппы является составной его частью (а не случайно найденным на территории Индии и по своему характеру не имеющим ничего общего с индийским искусством, как иногда считают). Подчеркивание функций женской фигуры, выбор зверей, определенные «читаемые» сюжеты, как, например, на так называемой



9 Голова мужчины. Мохенджо-Даро.  
Карачи, Национальный музей Пакистана.

Божественной печати из Мохенджо-Даро с изображением «Прото-Шивы», — все это отчетливо указывает на тесную связь искусства эпохи Хараппы с дальнейшим развитием художественного творчества Индии<sup>2</sup>, несмотря на временную дистанцию и обособленность от позднейших периодов, вызванную в первую очередь вторжением ариев.

Если вывести общую формулу индийского искусства, которая, не являясь научным определением, нужна лишь для того, чтобы облегчить понимание этого искусства и его отличие от других, то здесь можно было бы говорить о «набухающей форме» как основном художественном принципе (в том же примерно смысле, как говорят о «кубической форме» как принципе египетского искусства или о «цилиндрической форме»

как принципе искусства древней Месопотамии). Понятие «набухающая форма» включает в себя и элемент движения, развития и чувственность, присутствующую в изображении, — четкую апелляцию к осязательным эмоциям зрителя. На индийскую пластику хочется не только смотреть, ее хочется пощупать руками. Она не завершена, не замкнута в самой себе, а вызывает у зрителя потребность контакта. Нельзя забывать к тому же, что скульптура в Индии играет ведущую роль по отношению к другим видам искусства.

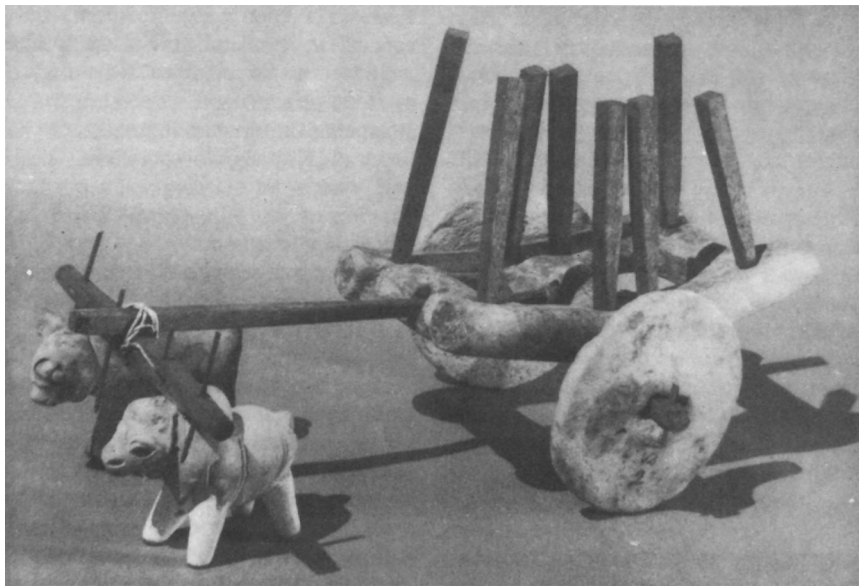
Для интерпретации художественного творчества эпохи Хараппы образцами могут служить не только произведения прикладного искусства, но и планировка города. Отдельные сооружения из необожженного кирпича в большинстве случаев угады-



ваются, правда, лишь по фундаменту, однако если признать, что планировка большого города выражает художественную тенденцию времени, то становится несомненным, что города индской культуры на северо-западе Индии являются значительнейшим достижением этой древней культуры. Об этом прежде всего свидетельствует принцип их расположения, характеризующийся широтой замысла, продуманностью, обозримостью и обеспечивающий определенный бытовой комфорт, отличающий города эпохи Хараппы как от более древних и современных им, так и от многих гораздо более поздних. Постройки, символизирующие мощь господствующего слоя горожан, расположены на западе, вну-

10 Голубка. Терракота. Мохенджо-Даро. Бомбей, Музей принца Уэльского.

11 Повозка, запряженная волами. Терракота. Мохенджо-Даро. Бомбей, Музей принца Уэльского.



три укрепленной крепости на невысоком холме, в то время как жилая часть города, удивляющая своими большими по тем временам размерами, отделена от крепости и лежит восточнее, на таком же плоском холме. Бросается в глаза такая особенность этих городов, как отсутствие зданий, которые однозначно можно было бы определить как постройки чисто культового назначения — храмы и культовые памятники, — и, с другой стороны, наличие отдельных общественных сооружений, найденных в крепости, заставляющих предположить их отнюдь не культовое назначение и использование. Примером могут служить большие зернохранилища в Мохенджо-Даро и в Хараппе, а также

весьма впечатляющий док речного порта в Лотхале. Знаменитые купальни внутри цитадели Мохенджо-Даро могли, конечно, служить и культовым целям. Однако сами по себе постройки, оборудованные под купальни, могут быть истолкованы и как здания общественного назначения, так как демонстрируют, правда в большем масштабе, тот же бытовой гигиенический комфорт, о котором свидетельствуют многие большие дома в жилой части городов. Во всяком случае, следует отметить, что омовение в Индии в более поздние времена имело религиозную функцию, из чего следует, что содержание тела в чистоте тоже могло иметь культовый смысл и считаться своеобразным обрядом и в древно-

сти. Тщательная планировка, тенденция к прямолинейности, размах, широта замысла этих технически совершенных сооружений свидетельствуют о высоком уровне развития строительного искусства. Об этом же говорят, например, строго выдержанные пропорции и размеры кирпичей. Все это — показатель не отдельных достижений, а определенного уровня художественной культуры в целом, имеющий глубокий социальный смысл.

Другой особенностью этих городов, заслуживающей не меньшего внимания, чем отсутствие храмов, является отсутствие дворцов или каких-либо других сооружений, которые могли бы служить резиденцией властителя. А ведь именно храм и дворец — резиденция божества и резиденция владыки — как раз и являются существовавшими признаками древневосточной культуры, типичной для великих цивилизаций Переднего Востока и синхронной культуре Хараппы. Создается впечатление, что здесь, в Индии, речь идет о больших поселениях примерно равных в материальном и социальном отношении горожан, которые все вместе представляют собой и осознают себя как господствующий слой, в то время как подчиненный им трудовой народ — массы крестьян-земледельцев — проживает вне города в бедных, непрочных жилищах, а какой-то другой подвластный горожанам слой населения, возможно рабы, выполняет в самом городе всю необходимую черную работу. Археологические находки объясняют происхождение богатства

Хараппы. Оживленная и широкая торговля связывала города Инда с районами Переднего Востока, с шумеро-аккадскими городами и государствами, расположенными на берегах Персидского залива, причем уже в III тысячелетии до н. э. значительную роль в этой торговле играл вывоз хлопка.

Самые драгоценные образцы художественного творчества, дошедшие до нас от эпохи Хараппы, — это тысячи печатей квадратной формы с короткой ручкой на оборотной стороне. Это печати-штемпеля, о чем можно судить хотя бы по тому, что изображение, выгравированное на их лицевой стороне, в большинстве случаев снабжено сверху надписью и может дать на соответствующем материале обратный отпечаток. Обычная величина такой печати — около двух с половиной сантиметров, материал, как правило, — стеатит. Вероятно, эти печати покрывались щелоком, а затем обжигались, в результате чего получалась белая поверхность и увеличивалась прочность камня.

Существуют целые группы однородных и похожих печатей с изображением фигуры какого-либо животного. Наиболее часто встречается «единорог», несколько реже — коротконогий индийский бизон и индийский зебу, затем — буйвол, слон, носорог, тигр. Совершенно отсутствуют изображения льва и лошади, а также верблюда — животного, которое в настоящее время широко распространено в этих местах.

Особый интерес представляют отдельные печати, на которых изобра-

жены целые сцены. На некоторых из них (возможно, здесь тоже может идти речь об определенной группе) в центре действия находится тигр или же некое тигроподобное существо. Поскольку еще не расшифрованы письменные памятники эпохи Хараппы, подобные сцены служат единственным источником реконструкции произведений словесного искусства того времени. Несмотря на многочисленные попытки расшифровать короткие надписи на печатях и на успехи, достигнутые в этом направлении советскими и финскими учеными, до сих пор не существует общепризнанных и точно установленных толкований.

Необходимо принять во внимание, что даже самый большой город этой эпохи, Мохенджо-Даро, не раскопан до основания и нижние слои его так и остались недоступными для исследования.

Нет точных данных о причинах заката этой замечательной древнейшей в Индии городской культуры. Был ли он связан с нападением иранских племен? Этому противоречит отсутствие следов широкой оборонительной деятельности: найденное оружие очень немногочисленно и весь уклад жизни городов Инда производит, скорее, мирное впечатление<sup>3</sup>. Явились ли причиной гибели этих больших городов стихийные бедствия, заставившие многочисленное городское население покинуть города?

Достоверно известно лишь то, что после заката культуры Хараппы (существует также мнение, что в непосредственной связи с ним и даже как

причина его) произошло вторжение в Индию тех древних племен, которые называли себя «ариями»<sup>4</sup> и явились носителями иной культуры, ведийской, дошедшей до нас, в противоположность культуре Инда, лишь в виде литературных устных и впоследствии записанных источников. Язык этих памятников — «ведийский санскрит», предшественник классического санскрита<sup>5</sup>. Археологи не раз пытались связать ведийскую культуру с какой-либо индской культурой после эпохи Хараппы (от некоторых из этих культур до нас дошла лишь керамика, по которой их обычно называют). Так, например, носителей ведийской культуры пытались отождествить с создателями керамики, найденной тоже в Хараппе, но в более поздних археологических слоях, и отличающейся от керамики эпохи Хараппы.

В настоящее время археологи стараются установить связи между ариями и создателями так называемой культуры серой расписной керамики, поскольку места находок этой керамики охватывают как раз тот район Северной Индии, который, по свидетельству самих Вед, идентичен с местопребыванием этих пришельцев. Но с точностью о взаимосвязи между тем и другим говорить все же не приходится. Древнейший из ведийских текстов — Ригведа дает основания считать, что эти вторгшиеся в Индию племена были первоначально кочевниками-скотоводами и лишь постепенно, путем ассимиляции с более древним населением страны переходили к оседлому образу жизни.

## ИСКУССТВО ПЕРИОДА БУДДИЗМА

После длительного периода, от которого дошло слишком мало археологического материала, чтобы можно было судить о его истории и тем более об истории искусства, мы вступаем во вторую половину I тысячелетия до н. э. — в эпоху раннеиндийского искусства.

Непосредственно вслед за походом Александра Македонского через всю Переднюю Азию, Иран и Северо-Западную Индию, то есть в те области, которые уже более двух веков находились под властью Ахеменидов, чье государство и покорил Александр, — непосредственно вслед за провалом его грандиозного похода в восточной части Индии возникает около 321 года до н. э. государство Маурьев. Если сами деяния Александра не оставили в памяти Индии почти никакого следа, то укрепленные поселения греко-македонских солдат, разбросанные по пути его наступления, еще долго после его смерти сохраняли определенное политическое и культурное значение в Азии и позднее оказали несомненное влияние на ход событий в Северо-Западной Индии. Чандрагупта Маурья, основатель династии, двинулся из своей столицы Паталипутры (Патны) в Магадхе, отвоевал назад все покоренные греками области Индии и дошел до самого Афганистана. Он и его преемник Биидусара создали громадное государство, которое в царствование Ашоки, третьего властителя из династии Маурьев, было еще увеличено присоединением на юго-востоке от Ориссы, области, в те времена носившей название Калинга, а так-

же включило в себя часть территории Андхры, расположенной еще южнее.

Ашока (примерно 273—232 гг. до н. э.) был первым индийским властителем, оставившим дошедшие до нас надписи. Из этих надписей следует, что после кровавого разгрома Калинги Ашока решил положить конец всем военным походам и торжественно обязался посвятить себя мирному правлению государством и отеческой заботе о своих подданных, следуя при этом учению Будды, которое возникло на северо-востоке Индии за два столетия до этих событий. В дальнейшем он стал могущественным покровителем буддизма, известным далеко за пределами Индии.

Буддисты рассматривали Ашоку как своего адепта, и в хрониках Шри Ланки (остров Цейлон) отводится весьма почетное место этому правителю Индии. Из цейлонских хроник, а также из сохранившихся надписей Ашоки мы узнаем, что по поручению последнего буддийские миссионеры были посланы во все концы света и что на Цейлон в этом качестве прибыл сын самого Ашоки, а по другим источникам — один из его родственников по имени Махинда. Здесь, на Цейлоне, семена индо-буддийской культуры взошли, согласно источникам, уже в III веке до н. э. и вплоть до настоящего времени приносят свои плоды, что прежде всего выражается в создании значительных памятников буддийского искусства, о которых будет подробно рассказано в одной из последующих глав.

О столице Маурьев, Паталипутре, имеются сведения грека Мегасфена, отправленного туда в качестве посланца Селевком Никатором (ок. 302 г. до н. э.) и позднее опубликовавшего ее описание под названием «Индики», явившееся первым датированным сообщением об этом времени. К сожалению, оно дошло до нас лишь в фрагментах, в цитатах историков более позднего времени. Судя по этому описанию, город Паталипутра, занимавший площадь в два квадратных километра, был обнесен укрепленной, массивной деревянной оградой и окружен широким рвом, наполненным водой. Его охраняли семьдесят дозорных башен, а войти в него можно было через одни из шестидесяти четырех ворот. Дворец властителя, по свидетельству Мегасфена, был также построен из дерева. По его мнению, этот дворец значительно превосходил дворцы Ахеменидов в Сузах и Экбатане. Археологические раскопки, к сожалению, дают слишком мало, однако подтверждают, что в качестве строительного материала в Паталипутре действительно использовалось дерево (найденны были только остатки укрепленной стены). Важнее, однако, то обстоятельство, что здесь, правда в более позднее время правления Маурьев, впервые в Индии был использован камень и в строительстве и для создания больших скульптур (возможно, в подражание традициям Западного Ирана и Передней Азии). Так, например, в Кумрахаре (в настоящее время деревня, а когда-то часть города Паталипутры) раскопки обнаружили

остатки дворцовой колоннады. Колонны сделаны из полированного гранита. Это большое сооружение — зал со ста колоннами — напоминает зал дворца царя Дария из династии Ахеменидов в Персеполе. Создается впечатление, что властители династии Маурьев сознательно перенимали у Ахеменидов определенную символику величия царской власти, нашедшую свое отражение и в искусстве. Еще китайский паломник Фа Сянь, прибывший в начале V века н. э. в Паталипутру, был поражен видом этого дворца и отказывался верить, что подобное сооружение может быть делом рук человеческих.

Техника обработки камня, замечательная полировка, сохранившаяся до наших дней, характерна также и для знаменитых каменных колонн, на которых высечены эдикты Ашоки. Следы такой полировки можно распознать и на стенах искусственных пещер, вырубленных в скалах в Гайе, наиболее древние из которых относятся ко времени правления Маурьев.

Каменные колонны более десяти метров высотой завершаются необычайной красоты капителями, верхняя часть которых обычно представляет собой изображение животного — льва, быка, слона или лошади. Знаменитейшая Львиная капитель в Сарнатхе, изображение которой можно встретить на индийских марках как герб молодого независимого индийского государства, представляет собой скульптурную группу из четырех львов, сидящих спиной друг к другу, с подробно разра-

12 *Фрагмент рельефа. Камень. Рупар. III тыс. до н. э. Нью-Дели, Департамент археологии.*

ботанной передней частью туловища, задняя часть которого сливается с туловищами остальных львов. Эта скульптурная группа венчает капитель, возвышаясь над высеченным из камня плоским кругом, края которого украшены горельефом, изображающим четырех животных — быка, слона, льва и лошади, — всякий раз отделенных друг от друга колесом со спицами — буддийским «колесом учения» («дхармачакра»). Под этим каменным кругом находится еще один плоский каменный круг несколько меньших размеров — абака, — и все это сооружение поддерживается капителью в виде цветка лотоса с чашечкой, обращенной вниз наподобие колокола. Детали настолько выразительны и настолько совершенны как с художественной точки

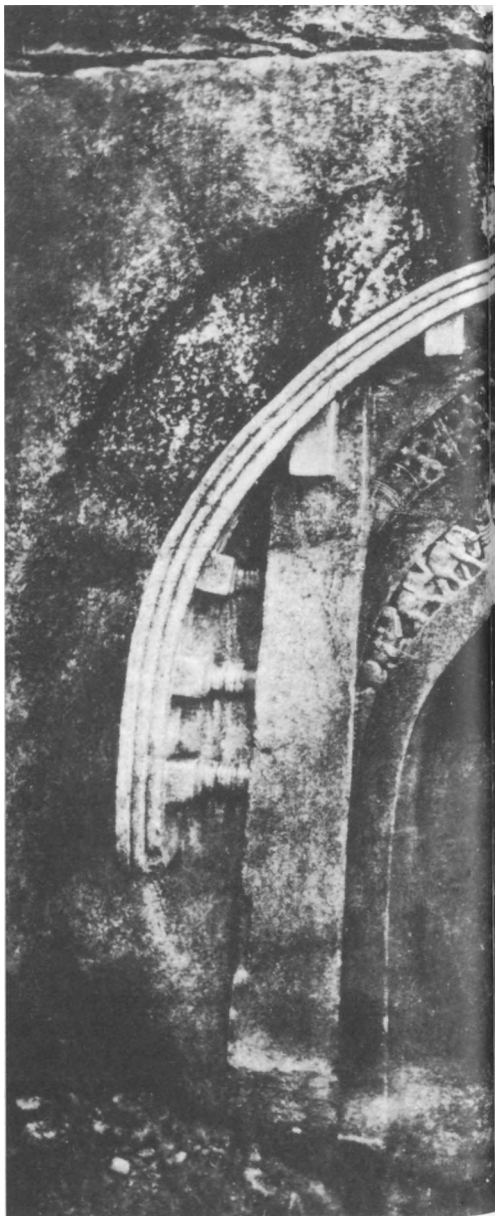


зрения, так и с точки зрения техники обработки, что трудно переоценить их значение для дальнейшего развития буддийского искусства не только в самой Индии, но и за ее пределами.

Если колонны с высеченными на них эдиктами можно в соответствии с надписями точно датировать периодом правления Маурьев, то для многих других, не менее значительных памятников искусства, сходных с ними по стилю, отсутствуют какие-либо иные источники датировки, кроме сравнения их формы с точки зрения истории развития стиля. Это относится, например, к обнаженному мужскому торсу (вероятно, джайнский святой), находящемуся в музее Патны, который по своей пластике не только живо напоминает описан-

ные выше фигуры животных, но и по «набухающей» чувственности телосложения восходит к гораздо более древним традициям, демонстрируя поразительное сходство с мужским торсом меньших размеров, который был найден при раскопках в Хараппе.

Целую группу больших каменных скульптур, изображающих якш (древних племенных божеств, позднее, так же как и наги, ставших божествами-охранителями буддийского учения), относили прежде ко времени правления Маурьев, а потом в результате сравнительного стилистического анализа их стали относить к значительно более поздней ступени развития индийского искусства. Эти статуи, найденные в большинстве случаев в районе Матхуры



13 Пещера Ломас Риши близ Бодх-Гаи.  
Период Маурьев.





14 «Львиная капитель» колонны Ашоки. Сарнатх. III в. до н. э. Сарнатх, Музей.

и Магадхи (Бихар), подчас сильно поврежденные временем, отличаются монументальностью, исключительной компактностью и крепким сложением фигур. Вероятно, они принадлежат к первому большому периоду развития индийской каменной скульптуры, то есть к эпохе правления Маурьев. Во всяком случае, их не следует без дополнительных хронологических данных отры-

вать от этой эпохи. Против этого говорит связь подобных скульптур со старыми народными культами и их глыбоподобная форма, свидетельствующая о недостаточном владении новым материалом. Из этой группы скульптур заслуживают особого упоминания так называемый Якша из Паркхама и женская фигура с замечательно переданной пышностью форм, очевидно изображающая як-



15 Якша. Камень. Паркхам. II—I вв. до н. э. Матхура, Музей.

шины, стилистически более совершенная, свидетельствующая о дальнейшем художественном развитии этой линии. Обе эти статуи могут служить образцами высокого художественного мастерства древнейшей индийской монументальной скульптуры.

Несколько лет назад профессору Хертелю, производившему раскопки в Сонкхе в районе Матхуры, уда-

лось впервые обнаружить храм нагов прямоугольной формы с апсидой, относящийся к кушанскому периоду. Такие храмы, судя по всему, строились совершенно аналогично буддийским чайтьям. Эти раскопки, составляющие целую эпоху в истории изучения индийского искусства, обнаружили и части каменной ограды, окружавшей храм, с фрагментами превосходной скульптуры. Ве-





душую роль в сюжетах этой скульптуры играет царь нагов с супругой.

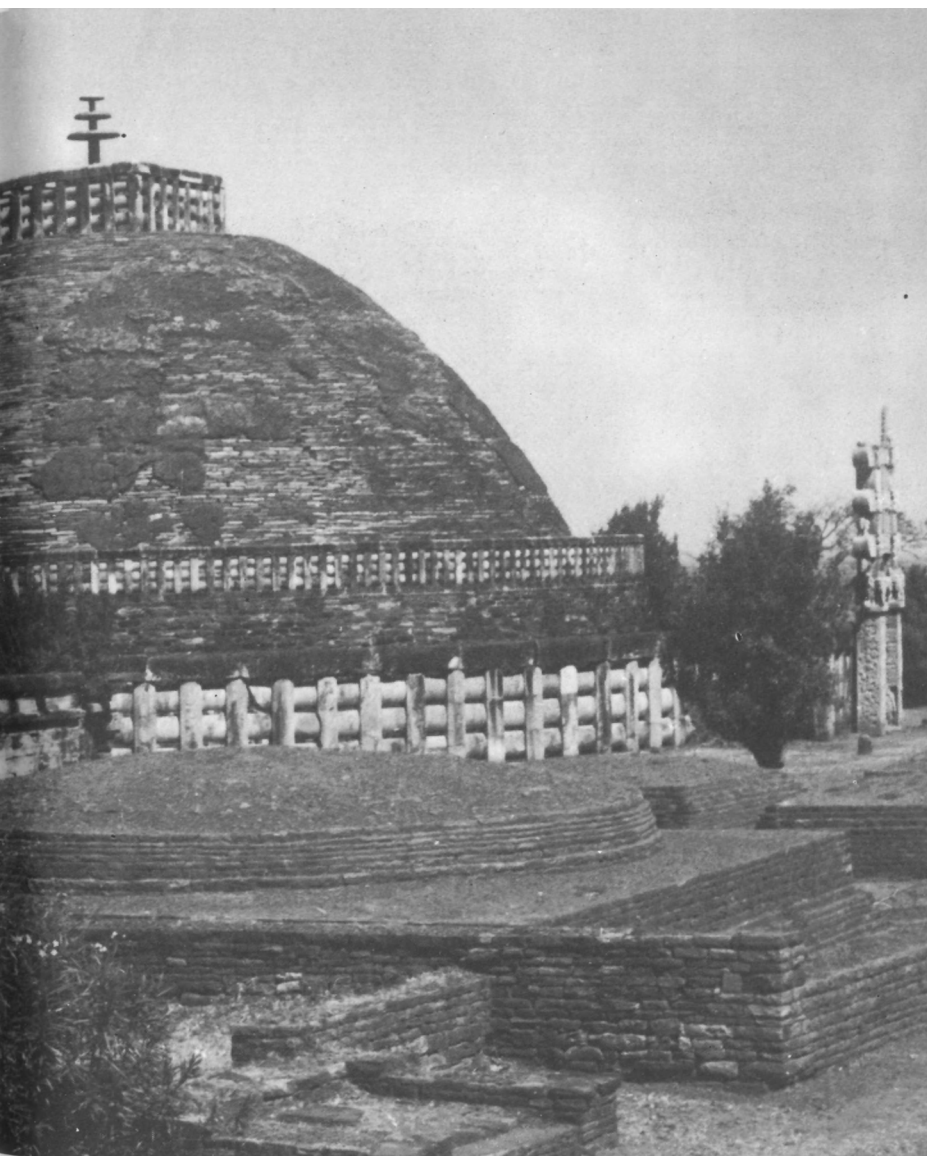
В столетия, последовавшие за периодом правления Маурьев, происходит относительно быстрая смена династий, которые после распада государства Маурьев уже правят гораздо меньшими территориями. Это династии Шунгов, Канвов, Кшатрапов и Сатаваханов (или Андхров). Однако имена современных им правителей дальних районов Южной Индии до сих пор остаются неизвестными, да и вообще нам мало что известно о государственных преобразованиях того времени в этой части Индии. Названные выше династии правили в северных районах Индии, в различных частях распавшегося государства Маурьев, а также в Декане и далее, вплоть до нынешнего Андхра-Прадеша и Майсура. Художественное наследие этого длительного периода, примерно от 200 года до н. э. до 300 года н. э., во многом определяется расцветом древнего

16 Якини. Сонкх. Кушанский период.

17 Фриз тораны с изображением нага. Сонкх. Кушанский период.



18 Большая ступа. Санчи. I в. до н.э.





буддизма и возникновением махаянистской школы буддизма, но также и распространением в отдельных местностях джайнизма. Памятники искусства, связанные с брахманско-индуистской религией, встречаются очень редко, хотя по другим источникам нам известно, что эта религия была распространена во всей Индии и, очевидно, доходила и до самых южных ее районов. Об этом свидетельствуют, например, буддийские хроники Цейлона, согласно которым уже в период правления Маурьев и даже раньше не только существовали

отношения между Цейлоном и Южной Индией, но и на самом Цейлоне имелись как брахманы, так и приверженцы джайнизма. Подобную картину мы можем представить себе и в Южной Индии, о которой до нас дошли лишь скудные сведения. Важнейшие памятники архитектуры в первые три столетия до нашей эры и в три последующих столетия — это большие буддийские монастыри, а также жилые и культовые постройки джайнских монахов и приверженцев других более мелких сект. Основной тип буддийских культовых па-

19 Большая ступа. Санчи. Деталь восточной тораны.

20 Всадник со штандартом. Каменная ограда ступы. Бхархут. II в. до н.э. Калькутта, Индийский музей.



мятников — сложенный из кирпичей купол «ступа». В раннем буддийском сочинении «Диггханикая» о нем сказано: «И ступу надо воздвигнуть для Будды на том месте, где сходятся четыре дороги, и тому, кто у этой ступы положит венок, или что-либо благоуханное, или что-либо разноцветное, или же только почтительно склонится, тому это на долгие времена послужит к здоровью и счастью». Ступа из Бхархута — самая древняя (не считая ступ, воздвигнутых, согласно буддийским источникам, еще Ашокой во время его па-

ломничества, однако их невозможно с точностью идентифицировать) — представлена ныне в музее Калькутты в виде фрагментов окружавшей ее каменной ограды с фигурными украшениями. Само сооружение не сохранилось, и с архитектурным типом ступы нас может познакомить лишь воздвигнутая несколько позднее ступа в Санчи.

Многофигурные изображения на ограде ступы из Бхархута представляют собой плоский рельеф. В более высоком рельефе выполнены на углах и на столбах ворот этой ог-

рады фигуры якши и деваты — имена этих божеств, почитавшихся в народе, написаны тут же. Большинство рельефных сцен также снабжены надписями и представляют собой иллюстрации к джатакам и эпизодам из жизни Будды. Кроме того, на ограде имеются медальоны с изображениями фигур и растений символически-декоративного характера, а также отдельные рельефные «портреты» основателей и покровителей этого буддийского сооружения. Джатаки как иллюстрации к рассказам о прежних существованиях Будды представляют собой более древний документ, чем все имеющиеся письменные тексты (очевидно, впервые они записаны на Цейлоне), и являются, таким образом, не только художественными памятниками, но и самым древним свидетельством о буддийских литературных текстах, показывающим, как древние сказочные мотивы использовались для распространения буддийского учения и приспособлялись для этой цели путем морализирующей переделки в притчу.

Стиль подобных изображений по сравнению с искусством периода Маурьев очень архаичен. Однако при такой оценке необходимо помнить, что художники, создававшие эти образцы, работали в других местностях Индии, а главное, не по заданию царствующей династии, а для монашеской общины или же для ее покровителей из слоев городского купечества и ремесленничества. Это также засвидетельствовано в надписях. Так возник новый, более широкий спрос на ремесленников, занятых художе-

ственными промыслами; в значительно большем количестве они теперь требовались для строительства и украшения подобных сооружений. Поэтому такой «архаический» стиль не столько характеризует определенный этап в развитии стиля, сколько говорит о широкой популяризации художественной деятельности в период Шунгов. Поэтому прямолинейное сравнение отдельных памятников с точки зрения развития стиля не дает достаточных оснований для их точной датировки. То же можно наблюдать, например, при сравнении скульптур в народном стиле, изображающих якшу, и созданных по заданию правящей династии, украшенных рельефами колонн, на которых высечены эдикты. Поэтому важнее обращать внимание на внутреннее содержание и иконографические связи этих ранних образцов буддийского искусства, чем рассматривать их с точки зрения развития стиля.

Один из художественных признаков этого раннего рельефа — любовь к точности деталей; чтобы сделать изображение более четким и более понятным для зрителя, художник пренебрегает прямой пространственной перспективой, то есть уменьшением фигур и предметов по мере удаления от зрителя. По той же причине подчас игнорируются не только определенные моменты содержания, но и пространственные соотношения отдельных фигур, предметов и растительных форм. При этом иной раз случается, что один и тот же персонаж изображается дважды в одной и той же сцене,



21 Якинини Сударшини. Бхархут. II в. до н. э. Калькутта, Индийский музей.



22 Страж-якша. Камень. Питалкхора.  
I в. до н. э.

23 Пещерная чайтья. Бхаджа. II в. до  
н. э.

однако в другом положении, в иной ситуации, продиктованной развитием сюжета, в связи с чем можно говорить о форме непрерывного развернутого повествования. Из растительных форм чаще всего встречаются лотос и дерево Бодхи. Оба эти растения характерны для символики буддийского учения не только в индийском, но и в южноазиатском искусстве.

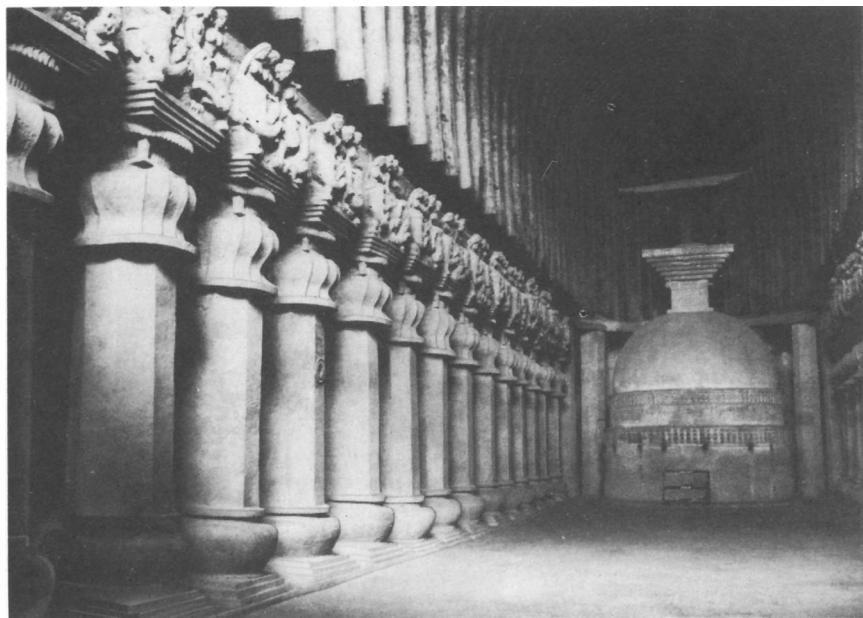
Интересно и то, что вместо изображавшегося на печатях периода Харappy тигра как типичного для Индии хищника в буддийском искусстве мы встречаемся исключительно с изображением льва, что можно было наблюдать в знаменитой Львиной капители из Сарнатха. Образ этого

животного, хотя оно тоже встречается в Индии, никогда не играл такой роли в народных традициях, как образ тигра. В обращении индийского искусства к фигуре льва можно, скорее, усмотреть влияние культур Переднего Востока, поскольку здесь он считался символом царской власти, а в Индии стал в переносном смысле символизировать также силу и превосходство духовного учения, в частности учения Будды, но иногда и учений других религиозных школ, а впоследствии также и сами индуистские божества (например, Дургу). С образом льва можно встретиться как в изобразительном искусстве, так и в произведениях литературы. Правда, иногда в произведе-



ниях искусства более позднего времени пробиваются древние народные верования, и вместо Дурги мы встречаемся с тигром, на котором она восседает. Но это лишь доказательство устойчивости древних представлений, так же как и то, что божественный супруг Дурги — бог Шива носит в качестве одеяния тигровую шкуру. Начиная с буддийского периода тигр уже не играет существенной роли в индийском официальном искусстве. Для простого народа, однако, он всегда оставался грозой лесов, могущественной силой, внушающей страх. Впрочем, в индийской сказке он подчас выступает как готовый прийти на помощь и скорее не страшен, а неуклюж и глуп. Во

всяком случае, он представляет собой именно хищного зверя, а не символическую фигуру, как лев, занимающий в индийском искусстве все большее место. Лев в своей символической функции был перенят также искусством Цейлона и Юго-Восточной Азии, где это животное, как известно, вообще не водится. Его изображение заимствовано, и в основе его лежат индийские образцы. Заметим еще, что в восточноазиатском искусстве, а именно в искусстве Китая и Японии, во всех произведениях, кроме тех, которые созданы под влиянием индийского искусства или же восприняли это влияние через буддийские тексты, мы встречаемся только с фигурой тигра.



К самым древним из сохранившихся архитектурных сооружений принадлежит ступа в Санчи, обозначаемая как ступа №1, перестроенная из более древней и меньшей ступы. Она представляет собой полусферический купол, сложенный из крупного кирпича. Он стоит на круглом цоколе диаметром в 31 метр с террасой, служившей для культового обхода; с южной стороны на террасу поднимаются лестницы. Вокруг ступы прямо по земле идет массивная каменная ограда, лишенная всяких украшений (в отличие от каменной ограды ступы из Бхархута); по четырем сторонам света в ней сделаны ворота, богато украшенные скульптурой. На полусферическом куполе

находится в настоящее время дополненная найденными фрагментами хармика — надстройка с квадратным основанием в форме балкончика, а над ней возвышается проходящий через весь купол до его основания стержень с навершием в виде трех каменных зонтов. Стержень уподоблялся мировой оси, хармика — горе Меру, зонты означали три неба. Балюстрада и ворота первоначально были выкрашены в красный цвет, а наружная облицовка самой ступы была белой.

Фигурные изображения различных сцен на четырех воротах балюстрады представляют собой более глубокий рельеф, чем на каменной ограде ступы из Бхархута. Техника резьбы

24 Пещера. Внутренний вид. Карли.  
I в. н. э.

25 Капитель внутренней отделки пещеры. Карли. I в. н. э.



по камню продвинулась вперед за то столетие, которое отделяет ступу из Санчи от ступы из Бхархута. Чувствуется более свободное обращение с материалом, хотя, с другой стороны, декоративно-орнаментальный элемент здесь превалирует, что можно заметить хотя бы по композиционной разработке сцен, изображенных на поперечных балках, соединяющих между собой столбы ворот, или на симметрично расположенных скульптурах животных на выступах балок, заканчивающихся волутами. Отдельные изображения на опорных столбах заключены в рамки; каждое из них самостоятельно по содержанию. Все чаще и чаще можно встретить комбинированные

фантастические образы, широко распространенные в древневосточном искусстве (например, неизвестные до тех пор в индийском искусстве летающие звери, в частности летающие львы, и т. д.).

Законченный индийский идеал телосложения, отраженный в скульптуре и свойственный уже фигуре якшини из Дидарганджа, выступает здесь, в Санчи, еще более отчетливо. Тело зрелой, чувственной, пышно сложенной женщины становится эталоном индийской скульптуры. «Широкие, массивные, тяжелые бедра, которые поддерживают пояс, глубокий пупок, лишенное волос лоно, округлые, твердые груди, расположенные вплотную друг к другу, и шея, пере-



сеченная тремя складками, — вот что приносит блаженство и радость». Так написано в «Брихатсамхите» об идеале женщины. Этот идеал сохраняется вплоть до второй половины II тысячелетия, то есть до периода распада старых традиций, начавшегося с приходом колониализма, и находит свое воплощение в большой и малой скульптуре и в живописи.

Этот идеал распространяется даже на формы мужского тела, которое изображается не как мускулистая фигура героя, а по своим мягким, пухлым формам, скорее, напоминает женское тело.

Наряду с большими ступами, стоящими под открытым небом, существенную роль в раннебуддийском

искусстве Индии играют культовые и жилые пещеры, прорубленные в каменных склонах гор, представляющие собой подчас целые монастыри, состоящие из длинного ряда пещер, расположенных друг за другом. Подобные памятники зодчества не только являются с этих пор характерными образцами индийского искусства, но поскольку ими пользуются также и небуддийские религиозные школы (индуистская, джайнская и различные мелкие секты), то они одновременно становятся носителями и посредниками художественного творчества как в области скульптуры, так и в области живописи, древнейшие индийские образцы которой сохранились только здесь.

26 Будда «капардин». Фрагмент. Красный песчаник. Высота 68 см. Матхура. I в. н.э. Мюнхен, Этнографический музей.

27 Якинини. Матхура. Кушанский период. Калькутта, Индийский музей.

Самые древние скальные храмы — чайтхи, — еще небольшого размера и, как правило, лишенные каких-либо украшений, расположены в Барабаре (Бихар) и, как предполагают, относятся к периоду правления Маурьев. Примером может служить известная своими украшениями над входом пещера Ломас Риши. Она была местом пребывания и отправления культа секты аджвиков. Пещерные монастыри, расположенные вблизи Бхуванешвара в Ориссе, служившие жилищем для джайнских монахов, также относятся к наиболее древним.

Основное место расположения скальных храмов, точнее, чайтий и вихар — Западная Индия, где они





28 Статуя Канишки. Матхура. I в. н. э.  
Матхура, Музей.

29 Группы фигур. Скальные рельефы вестибюля. Карли. I в. н. э.

вырубались в склонах Западных Гат для буддийских монахов. Здесь находится, например, датируемый еще II веком до н. э. скальный монастырь в Бхадже, в чайтхе которого стоит высеченная из скалы гладко отполированная ступа. Небольшой вестибюль храма украшен крупным настенным рельефом, а на наружной стороне скалы высечен узор, изображающий многоярусное здание. Такого рода имитация наружной архитектуры характерна для подобных скальных храмов и сохраняется вплоть до периода Гуптов, претерпевая, однако, изменения в частности. То же самое можно сказать и о большом, так называемом буддийском окне в форме подковы, служив-

шем единственным источником света в пещерном храме. Гладкие, отполированные колонны, поддерживающие свод бочкообразного покрытия, образуют как бы боковые нефы, которые служат «тропой» для ритуальной процессии, обходящей ступу. Колонны и покрытие в действительности лишь имитируют наземные строения, судя по конструкции, выполнявшиеся из дерева и потому до нас не дошедшие, — в пещерах они не имеют конструктивного значения. Такая продолговатая в плане форма чайтхи со ступой в апсиде встречается в более позднем и художественно наиболее совершенном из этих скальных монастырей, расположенном недалеко от Бхаджи — в Карли.



Здесь настолько же совершенны пропорции самого помещения, насколько прекрасны и детали украшающего стены рельефа и скульптурные группы, венчающие колонны подобно капителям. Высокий рельеф на внутренней стороне и на боковых стенах вестибюля изображает пары, которые обычно интерпретируются как «митхуна» и соотносятся с именами донаторов этой чайтхи.

Фигурные группы как и изображение Будды на центральной стене первого зала датируются, однако, более поздним временем, чем все названные выше изображения в Карли, которые, очевидно, надо относить к первым десятилетиям I века н. э.

Тот удивительный факт, нередко вызывавший споры и дискуссии, что в раннем буддийском искусстве не встречается фигура самого Будды, тем не менее остается фактом. В раннем рельефе это изображение заменено в зависимости от содержания изображаемого то цветком лотоса, то священным деревом Бодхи, окруженным оградой, то колесом со спицами («колесом учения»), то ступой. Эти символы изображают священный путь Будды, то есть его рождение, его первые шаги по распространению своего учения, проповеди в Сарнатхе, его вхождение в нирвану. Часто утверждают, что изображение Будды во плоти было запрещено в буддизме круга хинаяны и только

позднее благодаря более свободным воззрениям буддизма махаяны было разрешено изображать Будду в человеческом образе — стоящим, сидящим и лежащим. Однако напрашивается и другое объяснение. Не могло ли быть, что изображение Будды названными выше символами было более наглядным и понятным, чем простое изображение человеческой фигуры, которая сама по себе ничего не говорила о том, на каком этапе священного пути Будда находится в данной сцене. Если вспомнить, какой наивной точностью отличаются рельефные иллюстрации к джатакам, например в Бхархуте, то становится ясно, что такое символическое изображение Будды в зависимости от того или иного этапа его священного пути значительно точнее и понятнее для каждого зрителя.

Не подлежит сомнению, что в эпоху раннего буддизма эти наглядно изображенные рассказы о жизни Будды были рассчитаны и на простой народ, ибо монахи были заинтересованы в том, чтобы привлечь к учению как можно больше приверженцев. Изображение же Великого Учителя в человеческом образе являлось гораздо большей абстракцией, поскольку предполагало у зрителя более обширные знания, дающие возможность интерпретировать изображаемые сцены. Создается впечатление, что мы имеем дело не с запретом на иконное изображение, как это имело место в иудаизме или исламе, т. к. люди, боги и священные животные всегда изображались в Индии с большой любовью. Будда же, если бы его с самого начала буд-

### *30 Фрагмент рельефа. Гандхара.*

дийского искусства изображали в человеческом образе, едва ли мог бы восприниматься как совершенно особенный человек. Не будь он наделен особыми символами, его, скорее, приняли бы за обыкновенного монаха. Только уже после того как буддийское учение получило широкое распространение в народе и священный путь Будды был хорошо известен каждому, стало возможным его изображение в человеческом образе, причем определенные этапы его священного пути выражались через так называемые мудры, то-есть через специфические положения рук, ладоней, пальцев. Например, Будда поучающий изображался держащим руки перед грудью, как бы приво-



дящим в движение «колесо учения». С I века н. э. это изображение Будды в человеческом образе возникает во многих больших художественных школах Индии. Не существует единого ответа на вопрос, где оно возникло впервые. Сначала предполагалось, что в северо-западном районе Индии — Гандхаре, где ощущалось греко-эллинистическое влияние, образ Будды, и в первую очередь Будды стоящего, художественно сформировался не без влияния образа греческого бога Аполлона. Индийские ученые-искусствоведы, защищая национальное своеобразие индийского искусства, противопоставляют этой точке зрения соображения следующего порядка: отлича-

вшиеся большими размерами изображения якш и других народных божеств индийской художественной школы Матхуры гораздо более древнего происхождения и скорее могли повлиять на формирование образа Будды сидящего и Будды стоящего, возникшего именно здесь, в Северной Индии — в центре страны (изображение Будды, лежащего в нирване, появляется лишь значительно позже). Они указывают, что одновременно изображение Будды в человеческом образе появляется в искусстве Амаравати в Южной Индии как в рельефе, так и в скульптуре. Ко всем этим толкованиям необходимо прежде всего добавить, что в них не принимается в расчет еще





одна очень ранняя школа изображения Будды в человеческом образе, находившаяся вне пределов Индии, а именно искусство Цейлона. Здесь в атмосфере строгого ортодоксального буддизма тхеравады изображение Будды в человеческом образе (во всяком случае, если судить по буддийским хроникам, например по «Махавамсе») существовало с первых шагов распространения буддизма. Правда, делались попытки отвергать значение этих литературных свидетельств, поскольку хроники писались позднее и поскольку сохранившиеся на Цейлоне изображения Будды относят в результате стилистического анализа к периоду не более раннему, чем изображения Будды школы Амаравати. Некоторые исследователи даже допускают, что последние изображения послужили первоисточником для цейлонских скульптур Будды. Однако такого рода утверждения не более доказательны, чем утверждения некоторых цейлонских исследователей прямо противоположного

31 Будда из Гандхары. II в. н.э. Калькутта, Музей Бирлы.

32 Золотая монета с изображением Канишки. I в. н.э. Департамент археологии Западной Бенгалии.



характера, согласно которым знаменитая статуя Будды в Анурадхапуре (Цейлон), упомянутая в хронике и датируемая III веком до н. э., является самым древним изображением Будды в человеческом образе.

33 Сон Майи. Рельеф. Амаравати. Калькутта, Индийский музей.

Хочется подчеркнуть, что раннее развитие искусства на Цейлоне, начавшееся в период правления Ашоки, то есть в III веке до н. э., получает многочисленные импульсы от индийского искусства периода Маурьев. Бесспорны также большие самостоятельные достижения цейлонского искусства, которое может, таким образом, с не меньшим правом претендовать на создание первоисточника образа Будды, чем названные здесь индийские художественные школы.

Дать точный ответ на все эти вопросы в настоящее время не представляется возможным. Оставим этот вопрос открытым и обратимся прежде всего к образу Будды матхурской школы, массивная, крепкая фигура которого дает еще мало представления о более поздних, исполненных одухотворенности изображениях Будды.

Матхура была одним из художественных центров Кушанской империи. Другой центр находился в Гандхаре — на северо-западе за пределами нынешних ее границ. Государство Кушан занимало нынешний Афганистан и простиралось вплоть до южных районов Советского Союза. Население этой страны — потомки племен, которые задолго до этого жили у границ Китая и по-китайски назывались юэ-джи<sup>6</sup>. Юэ-джи стали в Индии охранителями и распространителями буддизма. Самым знаменитым из кушанских властителей был Канишка, вопрос о времени правления которого не менее спорен, чем вопрос о возникновении изображения Будды. Время его прав-

ления относят ко II и даже к III веку н. э., опираясь на сравнение монет, палеографические данные, на краткие надписи, имеющиеся на многих скульптурах, и, разумеется, на стилистические исследования самих скульптур. Однако даты, встречающиеся на скульптурах, соотнесены с самой «эрой Канишки», а потому так же колеблются, как и даты жизни этого правителя.

По сравнению со статуями Будды матхурской школы Будды школы Гандхары выше по технике обработки и производят впечатление более утонченных, но в то же время они и холоднее, и сглаженность их форм обнаруживает иногда признаки влияния провинциального греческого, точнее, эллинистического искусства. Эти скульптуры когда-то так и называли «произведениями греческого искусства в Индии» и подчас исключали их как «неиндийские» из истории индийского искусства. В настоящее время такое отношение к искусству Гандхары давно преодолено и значение его как одной из ветвей индо-буддийского художественного творчества и важнейшего посредника в распространении образов индийского искусства на Центральную Азию и далее, на Юго-Восточную Азию, является бесспорным. Характер искусства Гандхары можно было бы определить так: индийское по содержанию и концепции, эллинистическое и индийское по форме.

Иной тип статуй Будды был создан искусством Амаравати. Мы встречаемся здесь с Буддой стоящим с поднятой правой рукой, ладонь ко-

торой обращена к зрителю («абхая-мудра», жест, означающий защиту и покровительство). Богатое складками одеяние сближает статую с буддами школ Матхуры и Гандхары. Однако одеяние это не так облегает фигуру, как в статуях матхурской школы, и складки его не отличаются такой манерной изысканностью, как у многочисленных статуй школы Гандхары. Форма лица ближе к овалу и по сравнению с предшествующими по времени статуями школ Матхуры и Гандхары лицо более одухотворено. Вьющиеся волосы со стилизованными локонами были вначале свойственны только статуям Будды школы Гандхары, но вскоре они появились и на голове матхурского Будды. У статуй школ Матхуры и Амаравати одеяние накинута только на левое плечо Будды, у статуи же гандхарской школы в большинстве случаев одеяние покрывает оба плеча.

Все упомянутые выше школы кушанского периода на севере и синхронного ему периода Сатаваханов (или Андров) в Декане оставили после себя кроме статуй Будды еще большое количество других скульптур и рельефов. Особенно многочисленны изображения эпизодов из жизни Будды, оставленные школами Гандхары и Амаравати.

В Амаравати стояла большая ступа, в настоящее время несохранившаяся. Корпус с диаметром основания в 45 метров возвышался на платформе, отделенной обходом от окружающей ступы каменной ограды с четырьмя воротами. Ступа в Амаравати, сложенная из кирпича, отлича-

лась от более древних ступ тем, что она была опоясана двумя горизонтальными рядами каменных плит с рельефными изображениями, а на каменной ограде никаких украшений не было. Другой вид имели также и входы с четырех сторон света: у каждого из них стояло по пять каменных столбов. Реставрация этого разрушенного сооружения стала возможной благодаря изображениям этой ступы на некоторых рельефах. Позднее, в III веке н. э., в Нагарджунаконде была возведена ступа аналогичного типа — вторая по величине ступа в Южной Индии. Рельефы на плитах и столбах ступы в Андрхе отличаются от рельефов ступ в Санчи и Бхархуте развитыми и сложными фигурными композициями, изображающими сцены из придворной жизни. Крупнофигурные группы царей и принцев, окруженных женами и прислужниками, встречаются как в Амаравати, так и в Нагарджунаконде. Декоративные элементы — орнамент из цветов, стеблей и завитков, цветочные гирлянды — столь же характерны для пластики Сатаваханов, как и для более ранних рельефов Бхархуты. В Матхуре наряду с произведениями буддийского искусства было найдено большое количество джайнских скульптур и рельефов. Существовали также и джайнские ступы, из которых, однако, ни одна целиком не сохранилась. Многие из произведений пластики — отнюдь не религиозного содержания, например, пленительные полунагие женские фигуры на каменных колоннах, найденные в Матхуре. Обычно вызывает



34 Якшини. Фрагмент рельефа. Амара-  
вати. Мадрас, Музей.

удивление, что аскетические учения буддизма и джайнизма не только терпимо относятся к подобным изображениям, но и считают их необходимой составной частью оформления культовых сооружений как об этом можно судить, например, по якшини на воротах в Санчи, по дева-там на каменной ограде из Бхархута,

по парам «митхуна» в Карли. Попытки объяснить это явление в новейшее время расходятся друг с другом. Может быть, здесь нашла проявление необоримая, с древнейших времен существующая тема культа плодородия? В сознании простого народа она была всегда связана с естеством пола как воплощением надежд на богатый урожай, материальное благополучие и прежде всего благоденствие плоти и ее непрерывное продолжение и пополнение. Не обаяны ли были новые религиозные учения — буддизм и джайнизм — принять во внимание подобного рода надежды, особенно когда речь шла не о монахах, а о многочисленных новых приверженцах учения из народа? И не только о сельском населении, для которого этот культ плодородия далеко не был изжит, но и о населении расцветающих городов. Нам известно по надписям и текстам, что как раз богатые купцы и гильдии ремесленников являлись основными приверженцами этих новых религий. Ведь им приходилось пробиваться сквозь ортодоксальность брахманизма, и в этом смысле Будда и Махавира (основатель джайнизма) с их новым учением пришлись им по вкусу. Даже богатые куртизанки, как свидетельствуют буддийские тексты, посылали приглашения Будде и его ученикам-монахам и приносили драгоценные подношения для постройки монастырей.

Древнебуддийское искусство в период примерно между IV веком до н. э. и IV веком н. э. распространяется на всю территорию Индии. Это время сначала было эпохой консоли-

дации и объединения государства Маурьев. Затем наступил новый этап — развития культуры и нового местного искусства в разных районах Индии и проникновения буддийского искусства в южную часть страны с помощью неутомимых миссионеров — бродячих монахов. Одновременно прокладывались пути и для развития торговли, что способствовало повышению благосостояния и отношению к объединению всего Индийского субконтинента, вопреки все еще существовавшему и даже кое-где усиливавшемуся процессу дифференциации.

В это время начинается и распространение индийской культуры и искусства за пределы страны: из государства Кушан и равнины Ганга — Джамны — на запад и на север, от южного государства Сатаваханов и с острова Цейлона, уже во время Маурьев обращенного в буддизм миссионерами, — в лежащие восточнее земли Индонезии. Так вместе с буддийским учением проникали в разные страны элементы древней индуистско-брахманской культуры, — например, наряду с пали, языком буддийских текстов, получил распространение и санскрит. Наиболее смелые брахманы заходили в такие далекие земли, как Тьямпа на восточном побережье Вьетнама, и на индонезийские острова. Даже в Китай, согласно китайским источникам, в начале I века н. э. пришли буддийские монахи из Индии и посеяли первые семена, из которых в дальнейшем развился буддизм Восточной Азии, прежде всего Китая и Японии.

## КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРИОДА ГУПТОВ

В IV веке н. э. вновь начались попытки преодолеть раздробленность и создать единое великое индийское государство, как во времена Маурьев. Центром этих объединительных тенденций были Магадха и древняя столица Паталипутра. Правители династии Гуптов в IV—V веках н. э., опираясь на военные успехи, стремились подчинить своей власти всю Северную Индию и периодически присоединяли к своему государству также и части Декана. Некоторые современные им династии — например, династия Кшатрапов в Западной Индии — были покорены ими. С другими, как с могущественными Вакатаками, царившими в Декане, Гупты объединились путем династических браков.

Длительный период относительного мира, наступивший тогда в Индии, привел к развитию городов и к расцвету придворной культуры. В правление Гуптов были достигнуты такие успехи в архитектуре, пластике и живописи, что этот период обычно называют классическим периодом индийского искусства.

От этого времени сохранились индуистские храмы, первые образцы которых, правда, встречаются уже в Нагарджунаконде в III веке н. э. Правители из династии Гуптов были, как доказывают их монеты, почитателями великих индуистских божеств. Однако они терпимо относились и к приверженцам других религий, особенно буддизма, что способствовало непрерывности развития индийского буддийского искусства. Буддийская скульптура в старейших буддийских центрах, таких, как Мат-



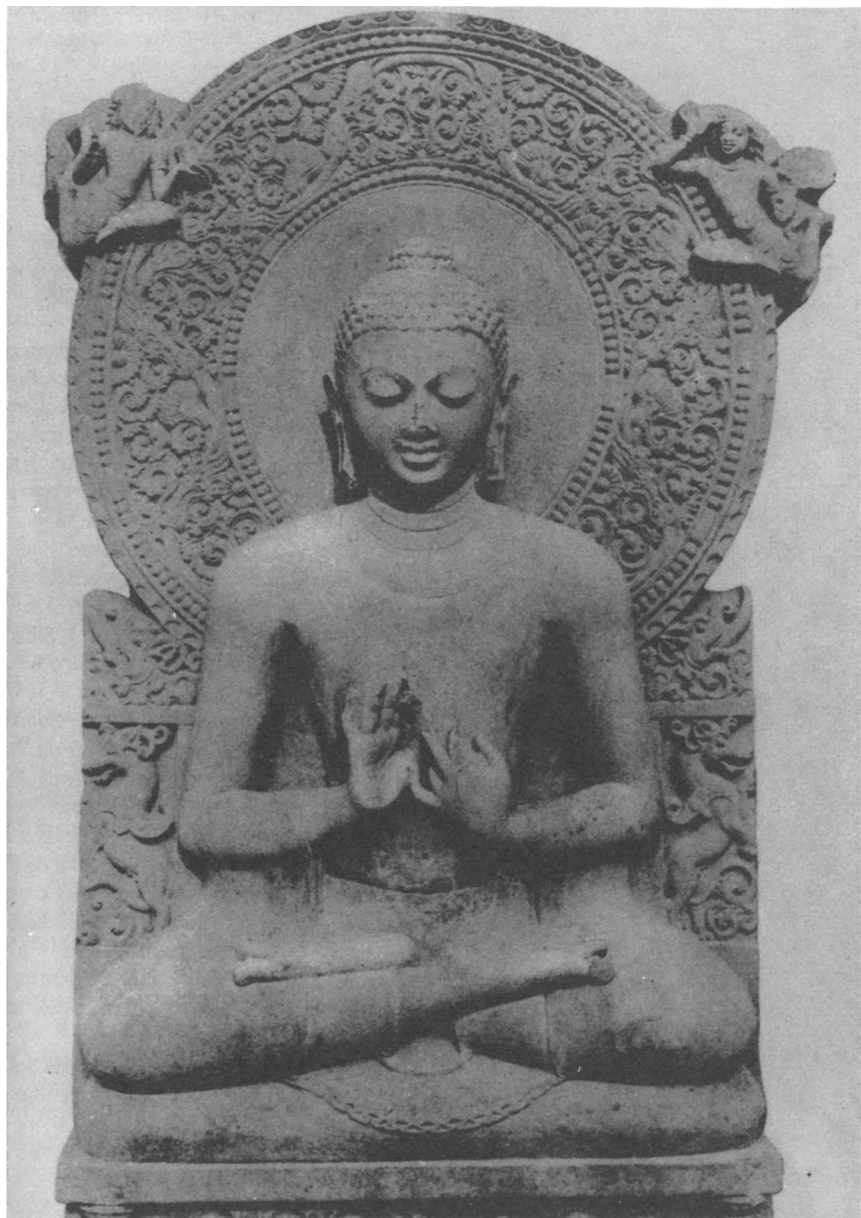
хура и Сарнатх, достигла в это время особенно высокого расцвета.

Фигура Будды становится воплощением самого характера буддийского учения, приобретая все большую углубленность и одухотворенность. Лицо, излучающее благостное спокойствие и умиротворенность, определяет иной, новый облик Великого Учителя. Мощный обод-нимб возвышается над верхней частью тела и головой; лишенное складок прозрачное одеяние облегает мягко и ненавязчиво вылепленное, как бы бесплотное тело.

Как ни закончен этот образ стоящего, а иной раз размышляющего в

35 *Ступа Дхаметх. Сарнатх. VI в.*

36 *Будда. Сарнатх. IV–V вв. Сарнатх. Музей.*





37 Будда. Матхура. IV–V вв. Калькутта, Индийский музей.

сидячем положении Будды, он будет претерпевать в дальнейшем еще длительное художественное развитие, в частности в школе Матхуры.

Фигура Будды школы Матхуры, начало которой относится к кушанскому периоду, с грубым и широким крестьянским лицом, теперь, в период правления Гуптов, изменяется и приобретает отпечаток несколько отрешенной придворной утонченности.

Такого рода произведения имеют уже мало общего с непритязательными образами древнего буддийского искусства. Оно теперь более изысканно и предназначается уже не для народных масс, а для круга утонченных знатоков, который создается в это время в городских центрах и при дворах крупных властителей.

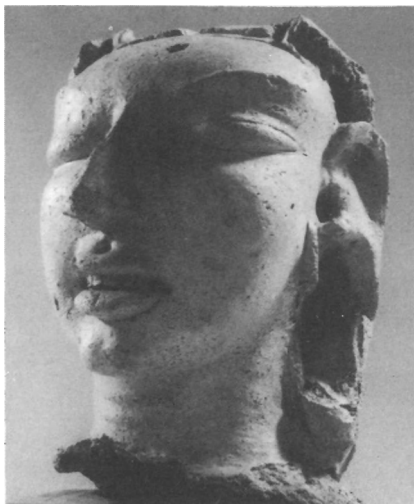
В эпоху Гуптов формируется и разрабатывается теория индийского искусства.

В текстах этого времени определяются не только размеры, пропорции и материал произведений и инструменты мастеров, но и подробно говорится об изображении душевных движений, чувств, о значении красоты и сходства в пластическом образе. В таких текстах интересно разделение сооружений на неподвижные и подвижные; к подвижным сооружениям относятся повозки и мебель.

Скульптурные изображения также разделяются на предназначенные для постоянного пребывания на одном месте и такие, которые передвигаются вместе с процессией.

Любопытно, что различные виды

38 Терракота. Панна. Бенгалия. Калькутта, Музей им. Асутаоша.



изобразительных искусств перечисляются в одном ряду с такими, например, ремеслами и занятиями, как плетение венков и парикмахерское мастерство.

Придворная жизнь в период правления Гуптов отражена в настенной живописи буддийских пещерных храмов в Аджанте.

Некоторые из этих пещер — например, чайтхи №9 и №10 — появились уже во времена раннего буддизма, примерно году в 100-м до н. э. В них сохранились старейшие образцы индийской настенной живописи, но, к сожалению, только в фрагментах. Эти росписи можно сравнить с изображениями на рельефах ступы в Санчи.

Однако наиболее значительные храмы комплекса Аджанты, насчитывающего около тридцати пещерных залов, относятся ко времени прав-

ления династии Гуптов. Весь декор — имитированная архитектура, пластика (скульптура и рельефы), а также настенная живопись и живопись на потолках — представляет собой художественное единство и отличает эти пещерные храмы от более ранних буддийских пещерных храмов, с их простотой и скромностью отделки, в Бхадже и даже еще в Карли примерно так же, как статуя Будды из Сарнатха отличается от ранних статуй Будды матурской школы.

Наиболее значительные произведения живописи классического периода в Аджанте находятся в залах для собрания монахов (вихарах): например, в вихарах №1, 5, 6, 16, 17, а также в чайтхе №19. Эта живопись, появившаяся в V—VII веках н. э., дает богатый репертуар сюжетов из жизни того времени, и не только из жиз-



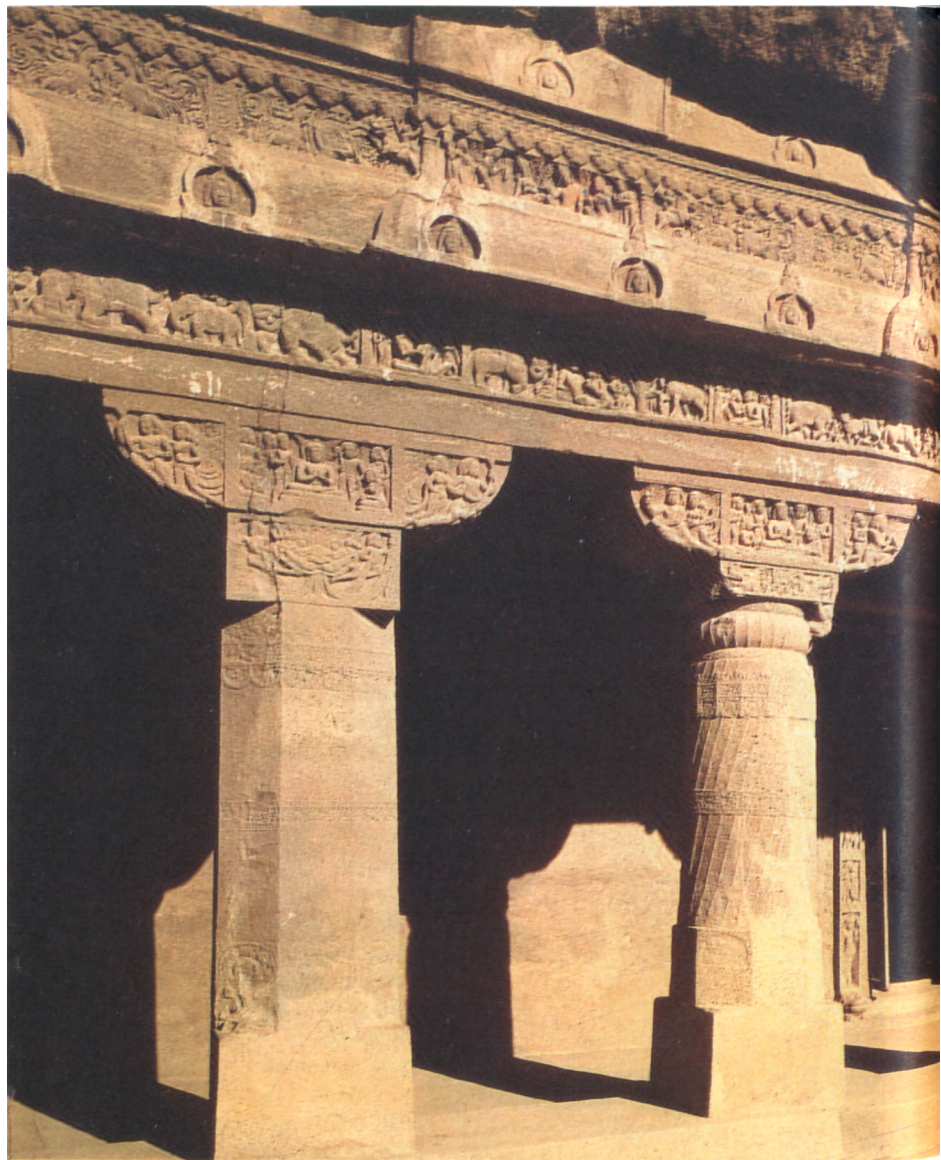


ни простого народа, как это было в Бхархуте, Бодх-Гае и Санчи, но и из жизни горожан и знатных придворных.

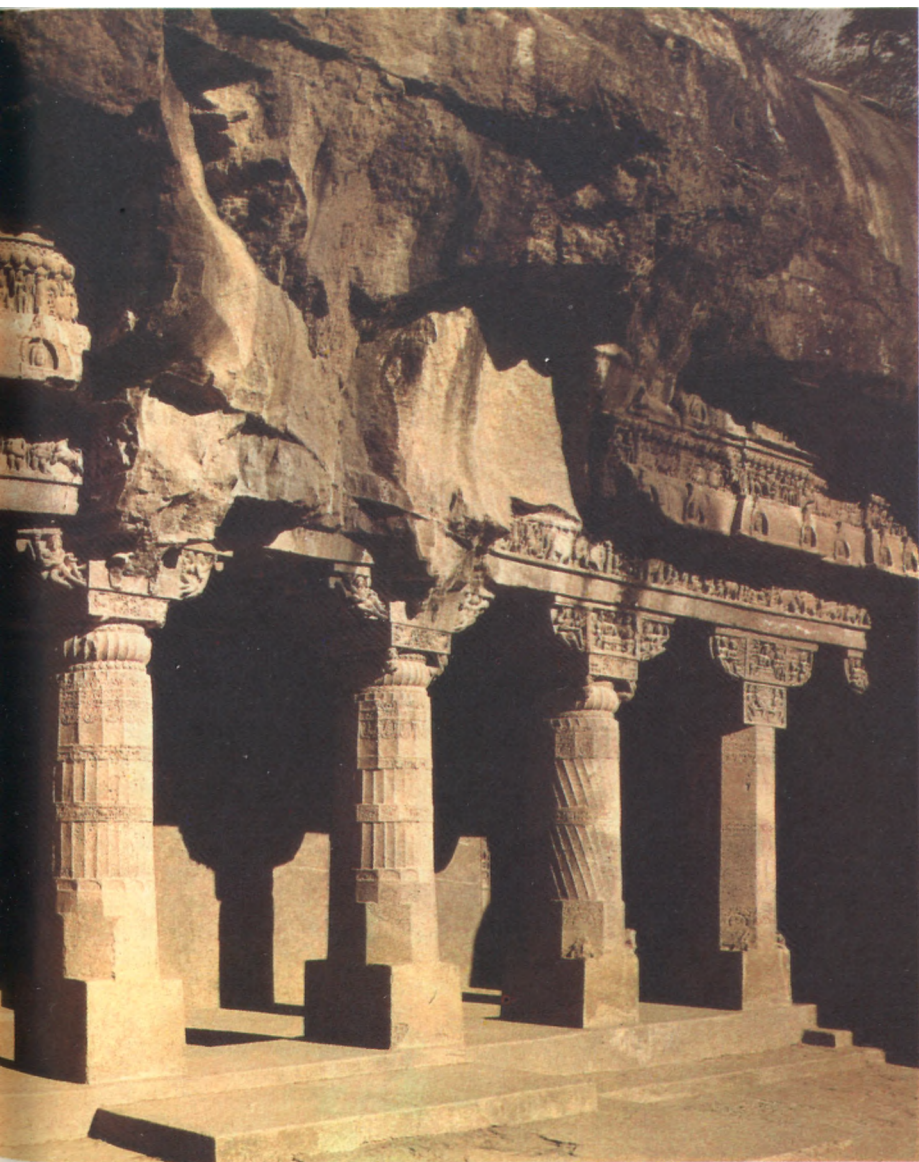
Содержание росписей — эпизоды из жизни Будды и из джатак, то есть из историй о прежних существованиях Великого Учителя. Часто они трактованы как сцены придворной жизни: принцы проводят время в роскошных апартаментах, нежно обнимают своих жен, окруженные прислужницами, или же принимают гостей, выезжают на войну или на охоту. Таким образом, здесь можно увидеть не только внутренние помещения дворца, но и сады и улицы города. Домашняя утварь, повозки на улицах, любопытные зрители,

39 Бодхисаттва. Аджанта. Пещера 17.

40 Сцена из джатаки. Аджанта. VI в.



41 Вестибюль одной из скальных пещер. Аджанта.



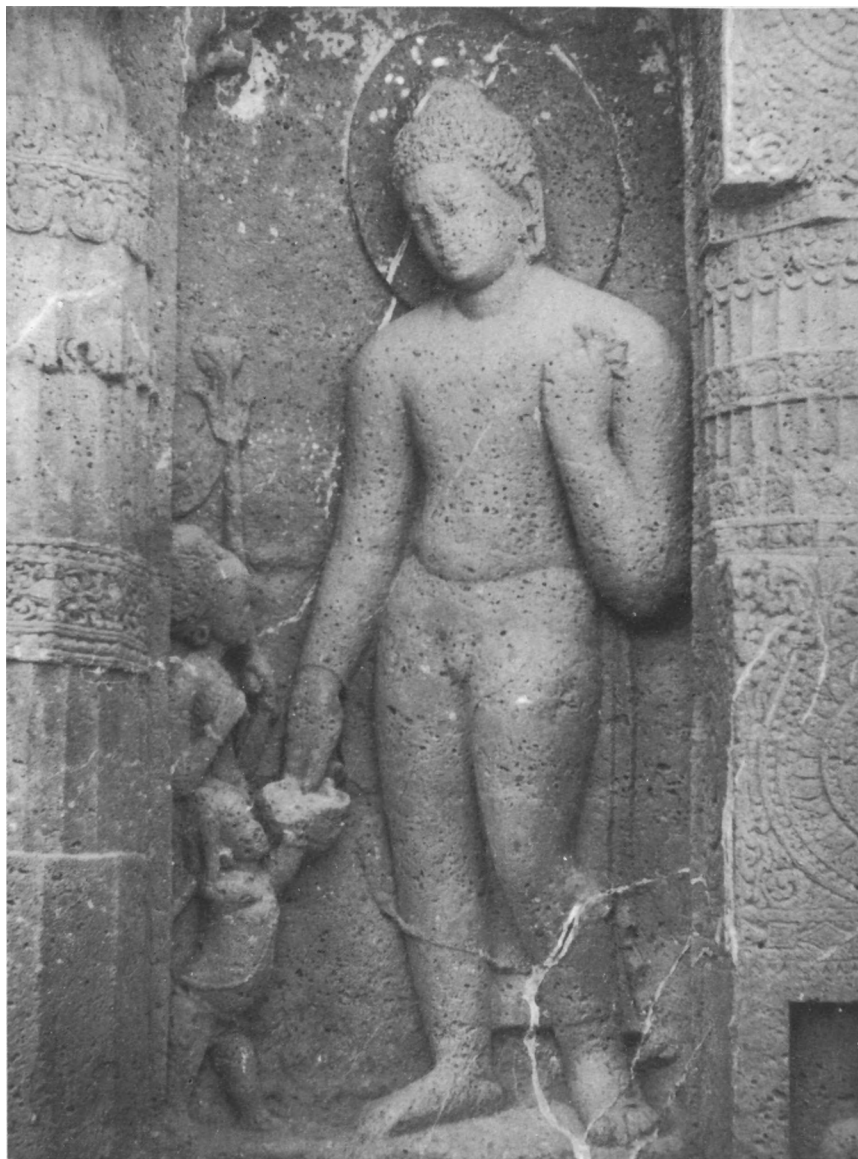
стоящие на балконах и у открытых окон, — все это изображено в росписях Аджанты. Они позволяют легко реконструировать городскую архитектуру, в большинстве случаев деревянную — ворота и дворцы, дома богатых граждан, — все то, что безвозвратно утеряно и от чего не осталось никаких вещественных образцов.

Бросается в глаза множество изображений людей. Иногда персонажи сцен расположены так близко друг к другу или друг перед другом, что фигуры перекрывают одна другую и у зрителя создается впечатление глубины пространства, хотя при более внимательном рассмотрении становится ясным, что требованиям прямой пространственной перспективы эти изображения не отвечают. Сцены не отделены друг от друга какой-либо рамкой, а незаметно переходят одна в другую, занимая всю поверхность стены<sup>7</sup>.

Только при более подробном рассмотрении отдельных фигур и деталей можно до конца оценить художественные достоинства этих изображений. Художники, создавшие эти картины, были не случайными ремесленниками, а настоящими мастерами, оснащенными большими техническими знаниями и богатым опытом. Из литературы того времени мы узнаем, что они писали и ставили картины, а также владели искусством портрета, причем портреты их отличались большой привлекательностью и точностью по отношению к оригиналу<sup>8</sup>, не только прославляя красоту позирующего, но и создавая у зрителя впечатление,

что перед ним стоит сам этот человек. Лица персонажей в росписях Аджанты подтверждают достоверность подобных литературных высказываний. Особенно пленительны в этих изображениях глаза прекрасных женщин: полный соблазна, скользящий взгляд встречается здесь очень часто. Делалась даже попытка, основываясь на положении глаз в изображениях, находящихся в различных пещерах Аджанты, установить хронологию развития этой живописи. Ограничимся здесь общим замечанием, что для всех этих изображений характерны полузакрытые веки, оставляющие узкую щель для глазного яблока. Часто эта узкая щель нарочито продолжена и еще подчеркнута приподнятыми, красиво изогнутыми бровями. Отметим, что прекрасные женщины на фресках Сигирии («Львиной скалы») на Цейлоне бросают столь же соблазнительные взгляды, как и женщины в пещерах Аджанты, и что здесь, очевидно, существует определенная художественно-стилистическая параллель. Однако, хотя детали изображения расходятся и цейлонские росписи сохраняют своеобразие по сравнению с индийскими, созвучие, существующее между ними, объясняется одним и тем же временем их создания.

В некоторых пещерах Аджанты росписью имитированы кассетированные потолки. Растительный орнамент, древнеиндийские буддийские символы, фигуры животных помещены вплотную друг к другу в виде маленьких квадратных картин. В целом создается пестрое зрелище,



42 Будда. Наскальный рельеф. Аджанта.



которое, собственно говоря, мало подходит к назначению этих пещерных монастырей — жилых помещений, залов для собраний буддийских монахов и храмов (культовых пещер). То же самое можно сказать и о присутствующих здесь подчас непристойных картинах, которые едва ли могли соответствовать потребностям уединенной жизни монахов. Разумеется, содержание этих картин соотносено с Буддой, его жизнью и его учением, и фигуры Великого Учителя и бодхисаттв встречаются часто в живописи Аджанты. Необходимо привыкнуть к этому тесному сосуществованию религиозного содержания и откровенной эро-

тики, о котором уже шла речь выше и с которым мы еще встретимся в индуистском средневековом искусстве. То, что для европейца выглядит эротическим или непристойным, никогда не воспринималось так в Индии. Сами религии признавали закономерными все проявления человеческой жизни, в том числе и эротические, на которые в других местах накладывалось табу. Древняя литература Индии в этом отношении еще гораздо менее сдержанна, чем изобразительное искусство<sup>9</sup>.

Архитектура периода Гуптов имеет большое значение для всего дальнейшего развития индийской архитектуры. Наряду с продолжением и

43 Храм Дурги. Айхоле. VI в.

44 Храм Дурги. Надвратный рельеф.  
Айхоле.



развитием существовавших в раннебуддийские времена архитектурных типов, таких, как ступа и скальные храмы, в этот период происходит быстрая эволюция наземного индуистского храма. Наличие таких храмов засвидетельствовано уже на рубеже нашей эры. Однако полное развитие они получили только теперь, в период Гуптов и их преемников.

Первоначально это был храм кубической формы с плоским покрытием, к которому впоследствии добавляется башенная надстройка. Форма целлы индуистского храма восходит к раннебуддийским сооружениям, прямоугольным в плане, расширенным

за счет примыкающей к целле мандапы (зала для собраний), а также других сооружений — выступающего портика ардхамандапы и анталы (промежуточного помещения). В этом типе индуистского храма также наблюдается тенденция выделить целлу при помощи башнеподобного возвышения над ней.

Два наиболее древних храма-башни периода Гуптов — это храм Дашаватары в Деогархе и большой кирпичный храм-башня в Бхитаргаоне.

Храм в Деогархе, сложенный из искусно вытесанных каменных плит, стоит на квадратной платформе, к которой со всех четырех сторон ведут небольшие лестницы. В цен-



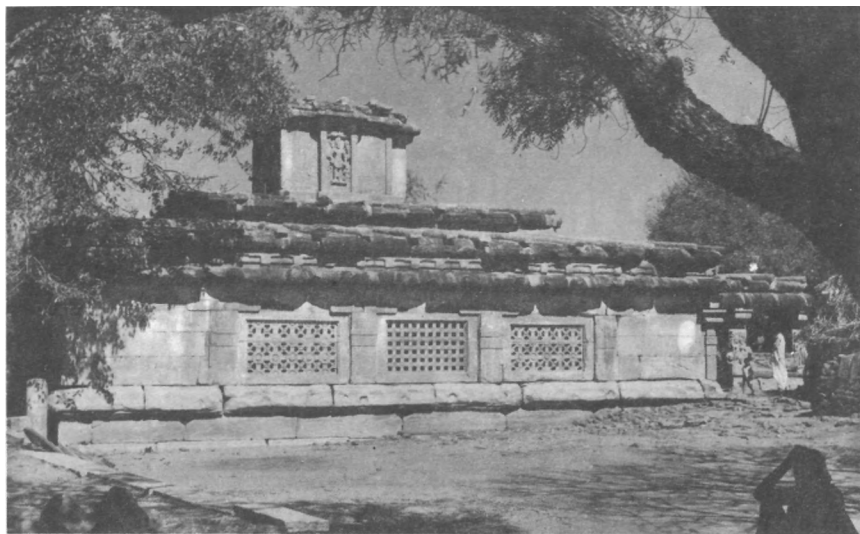
тральную часть его, занимаемую целлой, можно попасть только с одной стороны. На других трех сторонах вместо ворот с фигурными украшениями помещаются на том же уровне на наружной стене глубокие ниши (ложные входы). В них находятся три великолепных рельефа, изображающих сцены из жизни бога Вишну.

Первоначально в храме Деогарха с четырех сторон находились еще и вестибюли с четырьмя колоннами, которые соответствовали нынешним лестницам, ведущим к террасе, и превращали квадратный план храма-башни в крестообразный. Сама башня сохранилась лишь частично. Реконструкция позволяет судить о том, что отдельные горизонтальные ступени сужались, переходя в слегка закругленную башенную часть, причем вертикали преобладали над

45 Танцовщицы и певицы. Фреска. Багх (Гвалиор). VI в. (копия).

46 Процессия всадников. Фреска. Багх (Гвалиор). VI в. (копия).





горизонталями, создавая общее направление ввысь. Высота башни, очевидно, первоначально достигала 13 метров. Храм-башня в Деогархе был построен около 500 года н. э.

Примерно то же самое можно сказать и о храме-башне в Бхитаргаоне. Он сложен из кирпича и сохранился гораздо хуже. Рельефы, украшающие этот храм, также менее значительны, чем исключительно красивые каменные рельефы в Деогархе. В Бхитаргаоне фигуры рельефа производят впечатление несколько чрезмерно подчеркнутых в своей выпуклости и выразительности и тела похожи на надутые резиновые со сглаженными, округленными, лишенными мускулатуры, неприятно мягкими формами.

Самый древний сохранившийся буддийский храм-башня — это знамени-

тый храм Махабодхи в Бодх-Гае, сооруженный в 526 году<sup>10</sup>. Здесь на террасе возвышается башня высотой в 51 метр в форме сужающейся кверху пирамиды. Этот храм, построенный на месте просветления Будды, — одна из величайших святынь буддизма. Существуют бесчисленные свидетельства о паломничестве в эти места. Китайские буддийские монахи путешествовали туда, пробираясь по трудным дорогам Центральной Азии. Один из правителей Таиланда посылал монахов в Бодх-Гаю и велел построить в Чиенгмае уменьшенную копию храма Махабодхи.

Здесь следует упомянуть и о начавшейся в VI веке эволюции храма-башни, хотя это в строгом смысле не относится уже к периоду правления Гуптов. Наилучшим примером

ее в высокую и стройную находит свое выражение и в искусстве периода Чалукьев в Бадами и Айхоле. Храмы в Айхоле играют важную роль в истории индийского строительного искусства. Об этом значительном явлении стиля эпохи Гуптов еще будет сказано в конце раздела.

Следует назвать некоторые из старых храмов Айхоле (V—VII в. в.), которые могут служить примерами основных типов древнейшей индуистской храмовой архитектуры. Предполагают, что старейшим храмом Айхоле является храм Лад Кхан, относящийся к началу правления Чалукьев и построенный не позже середины V века. Этот храм состоит из основной части почти квадратных очертаний, окружающей целлу. Поддерживаемая четырьмя столбами целла, в которой находится изображение священного быка Нанди, окружена колоннадой из двенадцати столбов, вокруг которых располагается еще одна, третья, ограда, открытая со стороны колонн. Перед этим основным зданием находится вестибюль, поддерживаемый двенадцатью колоннами (по четыре в каждом ряду), который служит преддверием к собственно храму. Легко заметить, что здесь, во всяком случае в плане этой постройки, уже заложена мысль о храме-башне. Слегка скошенные плоские крыши, расположенные одна над другой, образуют завершение храма и несколько маскируют идею храма-башни. Иначе выглядит построенный несколько позже, очевидно в конце VI века, храм Дурги в Айхоле. Здесь обнаруживается известная по ран-

#### 47 *Храм Лад Кхан. Айхоле. V в.*

может служить древний храмовый город Айхоле, столица так называемой западной династии Чалукьев. Могущественный правитель из этой династии Пулакешин I (610—642) был самым знаменитым полководцем этой эпохи, и города Айхоле и Бадами во многом обязаны ему своим блеском. В Бадами (Ватапи) и в Айхоле находится много разнообразных памятников: начиная от оборонительных сооружений в горах и вплоть до целых храмовых комплексов. Скульптурные украшения этих сооружений необычайно привлекательны, и при сравнении их с пластикой периода Гуптов в Северной Индии можно заметить много своеобразного. Так, например, наблюдавшаяся уже в ранней скульптуре Андхры тенденция к вытягиванию человеческой фигуры и превращению



48 Юноша, срывающий цветок лотоса. Роспись потолка. Джайнский пещерный храм. Ситанавасал. Ок. 850 г. (копия).

ней буддийской архитектуре чайтйи апсидальная форма основного плана, в данном случае с некоторыми видоизменениями использованная для индуистского храма. Целла, находящаяся в апсиде, во внешнем контуре здания выделяется тем, что над ней возвышается небольшая надстройка в форме башни, однако не пирамидальная, как мы наблюдали это на юге Индии, а напоминающая шикхару, типичную для более поздних северных храмов. В этой башне, сохранившейся лишь частично, выделяется множество вертикальных частей, которые расчленены сужающимися кверху горизонтальными ступенями. Наружная часть напоминает прямоугольную, открытую

со всех сторон веранду на столбах. На узкой стороне как продолжение оси плана храма находится поддерживаемый столбами удлиненный прямоугольный вестибюль, ведущий к центральному нефу. Он в свою очередь окружен верандой, как бы удваивающей наружные стены. К этому вестибюлю с двух сторон ведут лестницы. Столбы ниш и столбы, поддерживающие веранду, богато украшены рельефами.

Некоторые более поздние храмы в Айхоле, например храм Хуччхималигуди, уже не имеют ни апсиды, ни открытой веранды. Однако в основном они сходны с вышеописанными прежде всего четко выраженной башней над целлой.

После эпохи Гуптов в VI веке начинается новая фаза в развитии индийской культуры. Подчеркнуто городской и придворной культуре предыдущего периода теперь противопоставляется культура, насаждаемая мелкими и крупными правителями страны, которые все сильнее опираются на религию. Свою власть они связывают с религиозной символикой. Главную роль в индийских государствах играют теперь священнослужители, причем старая религия буддизма все более оттесняется, и ведущей религией становится индуизм. Стремление к объединению Индии в единое государство, характерное для правителей династий Маурьев и Гуптов, значительно ослабляется. Военные столкновения и междоусобицы правителей небольших княжеств, носящих весьма громкие титулы, принимают все большие масштабы и сильно сказываются на внутренней и внешней торговле; последняя на востоке переходит в руки китайцев, а на западе — арабов. Эпоха средневековья во всей Индии знаменуется расцветом индуистской храмовой архитектуры и пластики. Конкуренция отдельных правителей и их советников из духовенства находит свое выражение в воздвижении все более роскошных храмов. Этот период связан с правлением ряда южных и северных династий — Паллавов и Раштракутов, Палов и Чанделлов, Бхаумакаров, Кесариев и Гангов в Ориссе, — на смену которым затем приходят такие могущественные династии, как, например, династия Чолов в Южной Индии. Произведения искусства крупных масштабов,

целые города-памятники отличают эту эпоху: постройки со скульптурными украшениями в Махабалипураме в восточной части Южной Индии, пещерные монастыри в Эллоре и на острове Элефанта в Западном Декане, храмовые города Бхуванешвар (Орисса) и Кхаджурахо, принадлежащий к владениям династии Чанделлов. Династия Палов в Бенгалии и в Бихаре не оставила внушительных монументов, но имеются такие свидетельства их власти (они были последними значительными буддийскими властителями), как буддийский университет в Наланде со всеми относящимися к нему постройками и множество буддийской и индуистской каменной пластики. Повсеместно процветало это средневековое индуистское храмостроение. Только в одном районе страны, в Гуджарате, приобрели большую силу религиозные джайнские общины, которые оставили после себя множество достойных внимания джайнских построек. Это был последний период великого расцвета индуистского искусства перед тем, как вторгшиеся в Индию мусульманские завоеватели постепенно завладели ее севером и Деканом. Самостоятельное развитие происходило только на крайнем юге. Властители из династии Чолов расширили свое государство на север и на юг, захватили на какой-то период даже Цейлон и оказали прямое влияние на Юго-Восточную Азию. Их стиль храмовой архитектуры все больше и больше отличается от стиля Северной Индии прежде всего монументальностью построек, мощными воротами, так называемыми го-

пурами, а также особым путем развития пластики и прежде всего культовой бронзовой скульптуры. Еще до этого правители из династии Хойсалов воздвигли в Майсуре (Декан) своеобразные храмы, украшенные многочисленными скульптурами, еще и поныне вызывающие восхищение всех, кто знакомится с памятниками индийского искусства.

Искусство Махабалипурама тесно связано с искусством периода Чалукьев, представленным памятниками Айхоле, Бадами и Паттадакала. Однако здесь, на юге Индии, вблизи восточного побережья, существуют другие местные традиции, благодаря чему как в культовой архитектуре, так и в пластике создаются весьма самобытные произведения.

Город Махабалипурам (или Мамаллапурам) был построен при царе Нарасимхавармане I из династии Паллавов, называемом также Махмалла (640—674).

Правители династии Паллавов VII и VIII веков оставили здесь после себя произведения искусства, которые и в настоящее время представляют большой художественный интерес. Лучшие образцы этого искусства: индуистские пещерные храмы; модели храмов, вырубленные из цельной скалы, — так называемые ратхи; большие наскальные рельефы — прежде всего знаменитый наскальный рельеф «Нисхождение Ганги на землю»; а также большой Прибрежный храм в Махабалипураме.

Прежде всего упомянем здесь вырубленные из скалы пять ратх, названных по именам эпических героев и богов: ратха Арджуны, ратха Бхи-

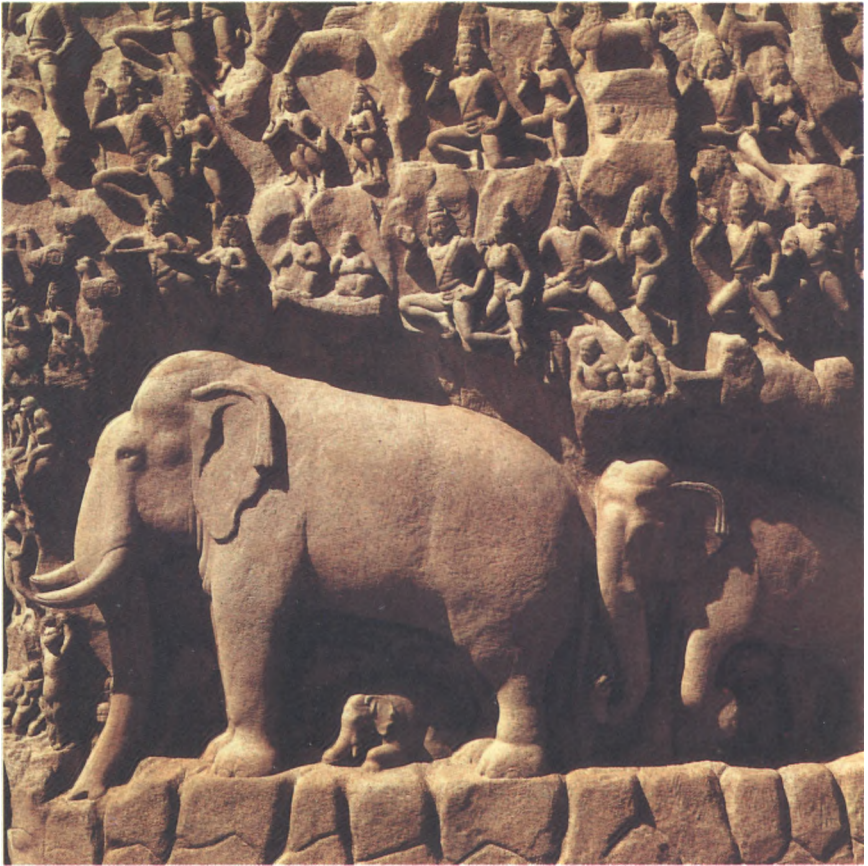


мы, ратха Дхармараджи, ратха Сахадэвы и ратха Ганеши. Из той же скалы высечены и большие фигуры священных животных: слона, льва, быка, связанных с культом Шивы.

Самая маленькая из ратх — ратха Арджуны — цельное массивное здание, квадратное в плане, с покрытием в виде скошенного с четырех сторон купола. Похожее здание изображено на большом наскальном рельефе

49 *Вход в индуистский пещерный храм. Махабалипурам.*

50 *Сошествие Ганги. Большой наскальный рельеф. Фрагмент. Махабалипурам.*



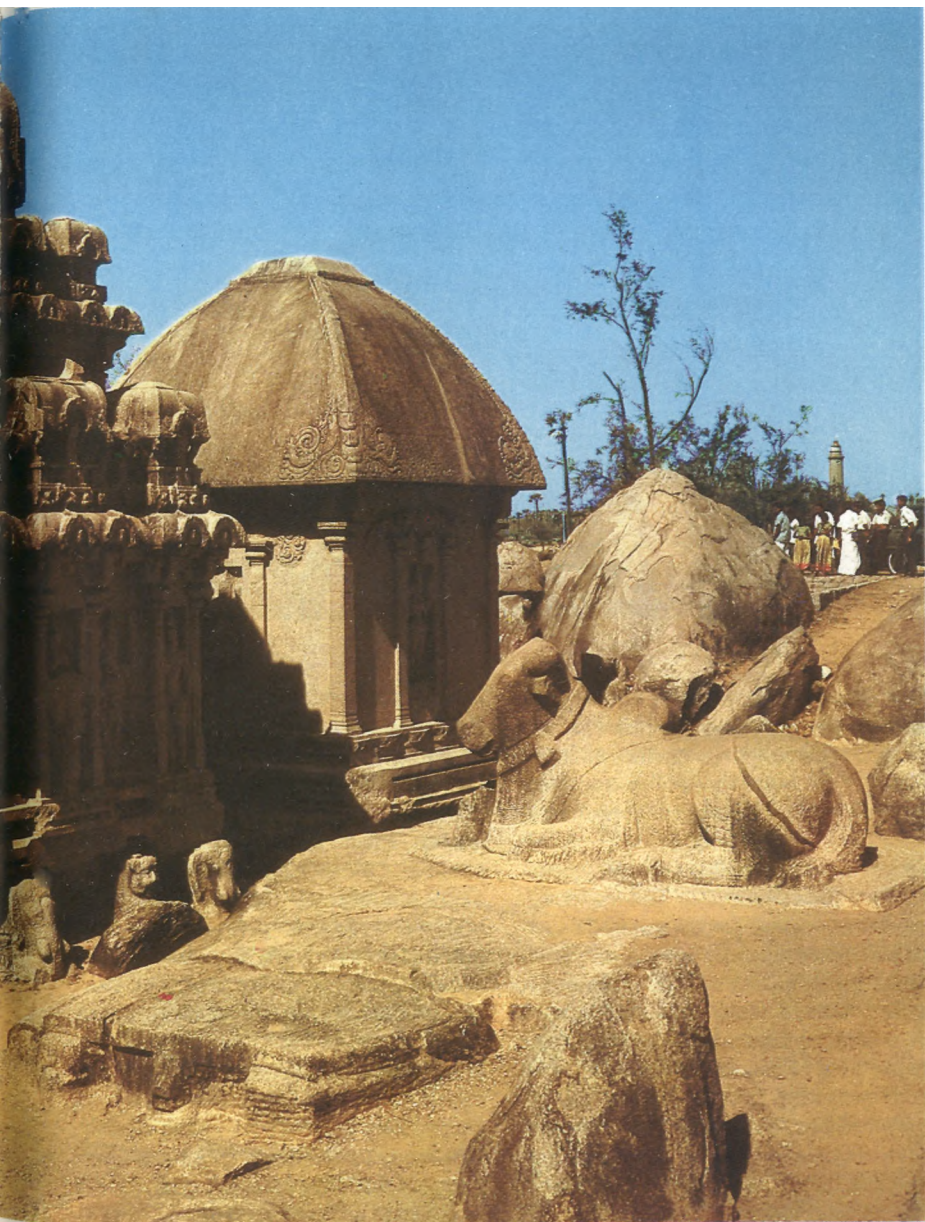
«Нисхождение Ганги» в качестве жилища аскета.

Ратха Бхимы представляет собой ярусное строение с «бочкообразным» сводом, прямоугольное в плане. Дверь на узкой стороне напоминает древнебуддийское окно чайтхи. Также и ратха Сахадэвы имеет «бочкообразный» свод. Эта постройка состоит уже из многих ярусов, причем они следуют один за другим, все

уменьшаясь кверху и повторяя в уменьшенном размере прямоугольный план, типичный для индийского храма, состоящего из целлы и вестибюля. Ратха Дхармараджи, квадратная в плане, завершается надстройкой пирамидальной формы. У всех этих ратх имитировано многоступенчатое построение (этажи) и многие однотипные архитектурные детали декоративно повторяются.



51 Ратхи и Нанди. Махабалипурам.  
VII в.





Вся эта группа ратх производит в целом впечатление комплекса небольших каменных моделей храмов. Однако это настоящие сокровища архитектуры и декоративного искусства.

Пещерные храмы Махабалипурама, также посвященные Шиве, представляют собой вырубленные в скале пещеры с поддерживаемым колоннами вестибюлем в форме веранды, также высеченным из скалы и украшенным великолепным крупным рельефом, и являются мастерским достижением пластического искусства периода Паллавов. Можно назвать, например, такие пещеры, как пещера пяти братьев Пандавов — Панча-Пандава-мандапа — с круп-

ным рельефом, изображающим бога Кришну, а также храм Тримурти с посвященными Шиве фигурами.

Необычайно богат фигурными изображениями уже не раз упоминавшийся здесь большой наскальный рельеф «Нисхождение Ганги». Боги, люди и животные наблюдают и приветствуют богиню реки Ганги, которая нисходит с неба на землю в расщелине, находящейся в центре скалы, где имитируется естественный водопад.

И наконец, Прибрежный храм в Махабалипураме, основание которого составляет квадратная целла с обходом и возвышающейся над ней башнеподобной надстройкой. Перед ней находятся вестибюль и промежуточ-

52 Прибрежный храм. Махабалипурам. VIII в.

53 Борьба Шивы со львом. Фрагмент. Махабалипурам.



ное помещение, а также большой зал для собраний, поддерживаемый колоннами. Весь храм был обнесен каменной оградой, на которой восседали посвященные Шиве быки Нанди.

Существуют памятники периода Паллавов также и за пределами Махабалипурама. Упомянем здесь только большой храм Кайласанатхи в Канчипураме, старой столице Паллавов. Соотношение различных частей этой постройки своей соразмерностью напоминает Прибрежный храм. Здесь главное здание тоже имеет покрытие пирамидальной формы в виде сужающихся кверху горизонтальных ярусов, которые заканчиваются куполом.

Пирамидообразные покрытия, так же как и «бочкообразные», отличаются тип южноиндийского храма от североиндийского, характеризующегося устремленной вертикально вверх башней (шикхара). Однако в то время как североиндийский тип храма имеет сравнительно скромные масштабы, южноиндийская архитектура в поздний период Паллавов и в последующие периоды стремится ко все более грандиозным храмовым комплексам, постепенно переходя от отдельных храмов к целым храмовым городам, обнесенным колоссальными каменными оградами с мощными воротами.

Стиль Паллавов оказывает влияние и на более поздний период развития





54 С кальный храм Кайласанатхи.  
Эллора. VIII в.





55 Храм Кайласанатхи. Деталь.  
Эллора.

56 Танцующий Шива. Наскальный рельеф. Эллора.

архитектуры — период Чалукьев в Айхоле и в Паттадакале, в противоположной, западной части полуострова. Однако своего расцвета он достигает в искусстве Раштракутов и прежде всего в пещерной и наземной архитектуре Эллоры. Правители династии Раштракутов, освободившись из-под власти своих прежних повелителей, Чалукьев, начали

57 Храм Муктешвары. Бхуванешвар.  
Ок. 950 г.



вскоре после 750 года грандиозное строительство. Они были самыми могущественными индийскими правителями того времени и продержались вплоть до X века, однако от их столицы Маньякхеты (совр. Малкхед) сохранилось немного. Тем значительней уникальное сооружение, оставшееся от периода их правления, — вырубленный из скалы наподобие

махабалипурамских ратх громадный храм Кайласанатхи в Эллоре. Хотя он отнюдь не является пещерным храмом, однако его обычно обозначают под № 16 среди пещерных храмов Эллары. Предполагают, что работы по созданию этого храма, производившиеся архитекторами Паллавов, были выполнены после завоевания Канчипурама Раштраку-



тами. Храм Кайласанатхи в Эллоре строился очень долго. Начатый еще при Дантидурге, он был расширен при Кришнарадже I. Он находится посреди вырубленного из скалы двора, площадью  $58 \times 51$  метр и более чем на 33 метра уходящего в глубь скалы, и представляет в плане большой прямоугольник, размером  $55 \times 36$  метров. Этот храм, как ратхи в

Махабалиपुरаме, вырублен из скалы вместе со всеми своими фигурными и декоративными украшениями. По величине и мощи храм Кайласанатхи совершенно уникален, и сравнить его можно разве что с известнейшим египетским скальным храмом Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри (Египет, Новое царство, XVI—XV вв. до н. э.).





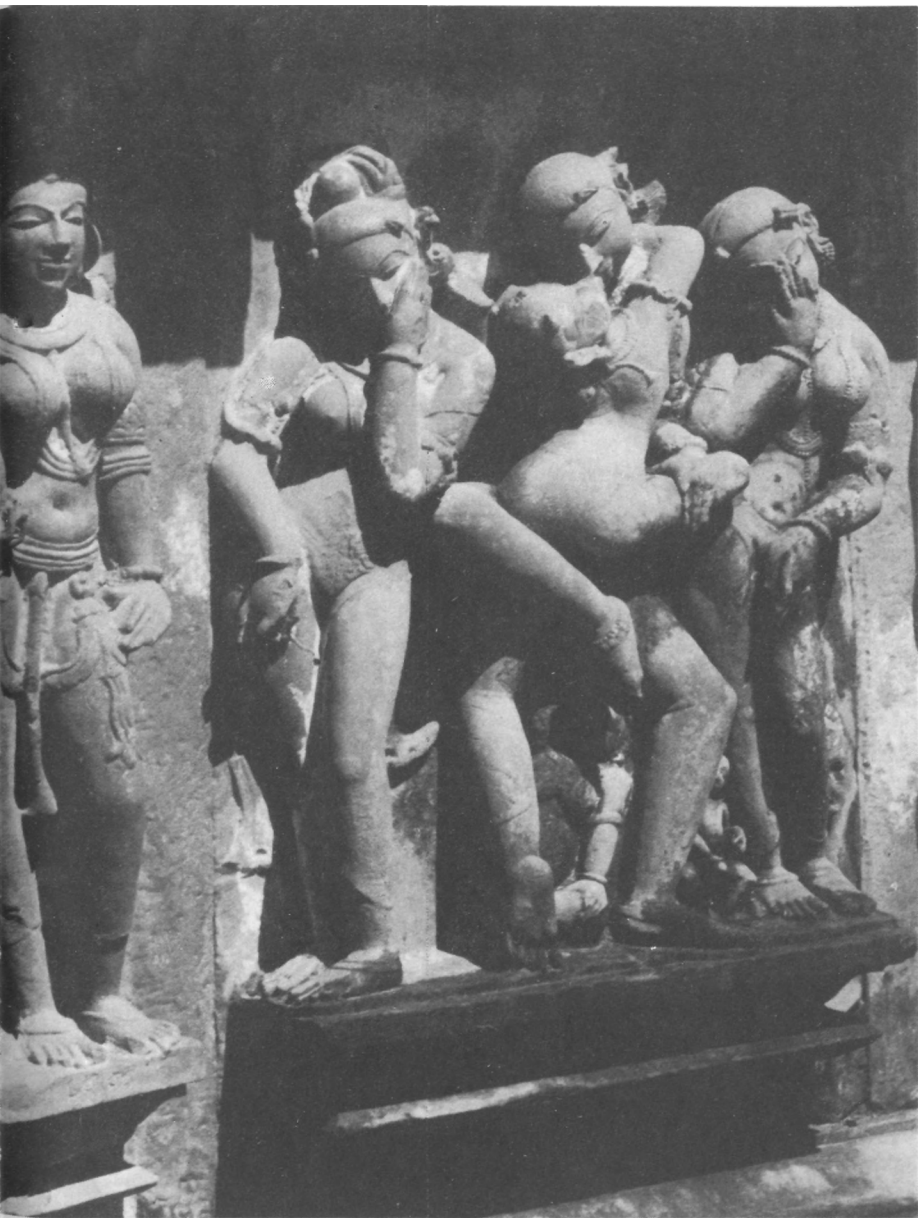
58 Храм Сурьи. Конарак. Ок. 1250 г.

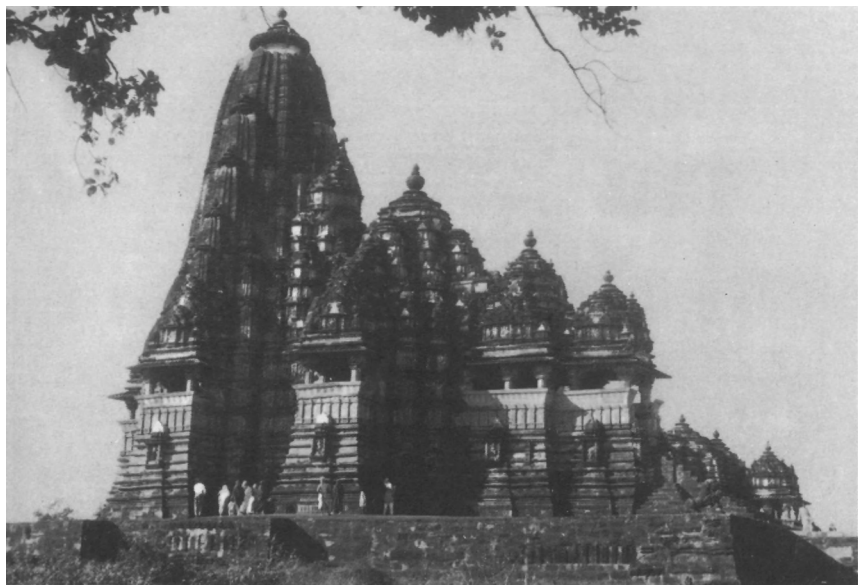
59 Храм Сурьи. Конарак. Фрагмент.

Эллора, как и Аджанта, представляет собой место огромного скопления больших скальных храмов, правда в большинстве случаев не буддийских, а индуистских. Если не считать храма Кайласанатхи, описанного выше, не являющегося пещерным в собственном смысле слова, а представляющего собой наземное сооружение, имеющиеся здесь храмы не столь показательны для развития архитектуры, сколь значительны как завершающий этап древнеиндийских традиций строительства скальных храмов. Поэтому укажем здесь лишь на новые черты, появившиеся в искусстве Эллоры. Это прежде



60 Деталь внешнего скульптурного  
убранства храма. Кхаджурахо.





всего скульптурный декор больших скальных храмов, представляющий собой монументальные сцены из индуистской мифологии большой силы художественного совершенства. То же самое мы видим и в знаменитом храме Шивы на острове Элефанта, расположенном вблизи Бомбея. Архитектура его — всего лишь слабый отблеск прежних времен, но великолепная наскальная рельефная пластика демонстрирует расцвет индуистского искусства.

Развитие раннесредневековой храмовой архитектуры можно проследить в Декане и в Южной Индии, о храмах Северной Индии нам известно гораздо меньше. Крупным политическим центром того времени был Канаудж, столица Пратихаров. Од-

нако как раз здесь в связи с позднейшим мусульманским завоеванием не осталось ни одного храма, который мог бы служить образцом храмового строительства этого периода расцвета Северной Индии, хотя теоретически можно предположить, что здесь и в правление Гуптов успешно развивалась индуистская храмовая архитектура. Лучшие сохранившиеся образцы ее находятся в других местах, но тем не менее, безусловно, и в Северной Индии эти средневековые храмовые комплексы должны были быть очень впечатляющими.

Два крупнейших храмовых центра раннего и зрелого средневековья в Индии — это Бхуванешвар в Ориссе и Кхаджурахо, столица династии Чанделлов в Бунделькханде.

61 Храм Кандарья Махадевы. Кхаджу-  
рахо. X—XI вв.

62 Женский торс. Орисса. Калькутта,  
Музей им. Асутаоша.



Орисса представляет собой древний центр развития индийской культуры. Уже во времена Маурьев, когда Ашока завоевал Калингу (Ориссу), она являлась хотя и отдаленной, но значительной в смысле развития раннебуддийского искусства провинцией, как это подтверждают некоторые сохранившиеся фрагменты памятников искусства. За время правления целого ряда могущественных династий — буддийской династии Бхаумакаров, шиваитских династий Кесариев и Гангов — Бхуванешвар превращается в настоящий центр искусства. Однако и в других местах этой области появляются значительные произведения искусства. К наиболее ранним архитектурным памятникам Бхуванешвара относит-

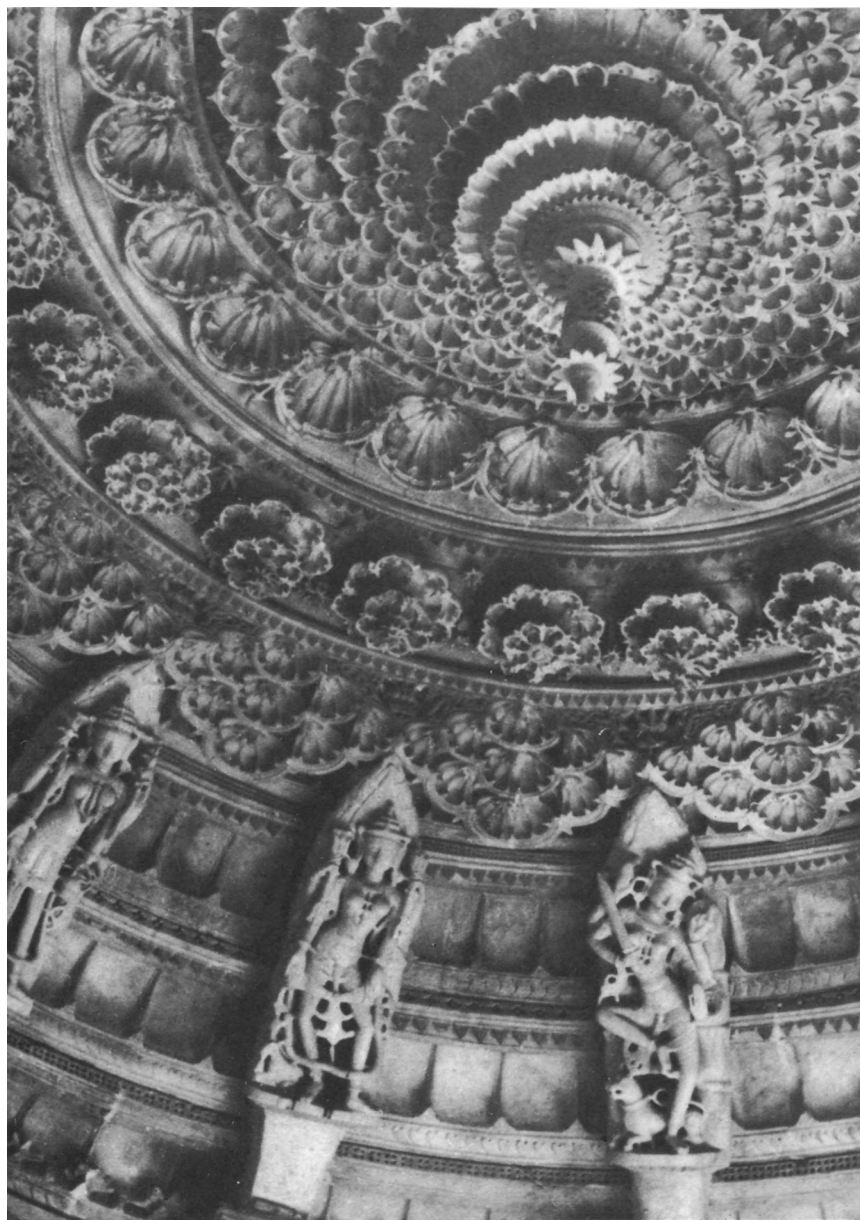
ся прекрасный храм Муктешвары, уже в IX—X веках представлявший собой совершенный образец великолепной композиции и прекрасных пропорций индуистского храма с характерной для него устремленной в высоту башней целлы со слегка наклонными гранями. Здесь доминируют вертикальные линии, которые находят свое завершение в плите, называемой «амалака», формой напоминающей круглую подушку. Все храмы в Бхуванешваре построены из красноватого камня и украшены большим количеством фигурных изображений. Однако это изобилие фигур никогда не подавляет тектонику здания, а расчленяет его, если смотреть с некоторого расстояния, декоративными горизон-



талями и вертикалями. Этот общий декоративный рисунок дополняют украшения, которые сопровождают индийскую пластику почти во все периоды: орнамент из цветов, стеблей и завитков, обрамляющий порталы. Весь декор этого храма сосредоточен на его наружных стенах. Оформлению внутренних помещений, в частности целлы, не уделено почти никакого внимания. Это

63 Джайнский храм Адинаджи в Дильваре. Внутренний вид. Горы Абу. XI в.

64 Потолок с розетками. Джайнский храм Адинаджи в Дильваре. Горы Абу. XI в.





внутреннее помещение — темное жилище бога внутри столь богато украшенного снаружи храма.

Самый большой храм Бхуванешвара — это храм Лингараджи (около XI в.), представляющий собой характерный для Ориссы тип храма с несколькими помещениями на одной оси и башней над главной целлой, которая своими размерами превосходит все аналогичные башни. Недалеко от Бхуванешвара, в городе Пури, представляющем собой центр искусства Ориссы, расположен знаменитый храм Джаганатхи, многократно описанный первыми европейскими путешественниками по Индии. Высшую точку архитектуры Ориссы представляет собой большой храм Суры (бога солнца) в Конараке, один из самых больших храмов во всей Индии. Он был построен примерно в середине XIII века, сейчас же представляет собой необычайно впечатляющие развалины. Основное здание храма в Конараке с огромными колесами на наружных стенах

65 Храм Хойсалешвары. Деталь. Халембид. XII в.

66 Танцовщица. Храм Хойсалешвары. Белур. XII в.





67 Стела бодхисаттвы. Бенгалия. XI в.  
Калькутта. Музей им. Асатоша.

68 Руины здания буддийского университета. Наланда.

отвечает мифологическим представлениям о колеснице солнца, запряженной гигантскими конями. Фигурные украшения храма в Конараке знамениты своими эротическими скульптурами, отличающимися грубой откровенностью<sup>11</sup>. Существует много толкований этих изображений. Одно из них, возможно наиболее вероятное, связывает их с искусством танцовщиц, обычно состоявших при храмах такого рода в качестве невест божества и одновременно «служивших» святым

паломникам, что не вызывало осуждения в глазах общества.

Сравнительно недавно А. Бонер и С. Р. Шарма опубликовали найденные документы о постройке храма в Конараке, считавшиеся давно пропавшими. Эти документы дают подробные сведения о планировке и технике строительства, а также о заказчиках и строителях храма. Документы важны для истории индийской культуры.

Второй по величине храмовый комплекс на севере, расположенный



дальше к западу, — Кхаджурахо. Храмы Кхаджурахо, которые по обилию и характеру фигурных украшений можно сравнить с Бхуванешваром, в целом меньше и компактнее по величине и имеют несколько иной характер архитектуры. Здесь также благодаря башням подчеркнуты вертикальные линии. Однако башни здесь меньше скошены и в большей мере расчленены горизонтально. Отдельные части здания — целла, антарала, мандапа, вход — плотнее примыкают друг к

другу и объединяются в комплекс, причем каждая из этих частей снабжена обособленной башенной надстройкой, самая высокая из которых — башня целлы, в то время как остальные ступенчато понижаются по направлению к входу.

Один из старейших таких храмов в Кхаджурахо — храм Кандарья Махадевы (1000 г.). Фигурные украшения Кхаджурахо тоже известны своими откровенными эротическими изображениями. Однако часто об индийской храмовой пластике

судят совершенно несправедливо, односторонне рассматривая ее только с этой точки зрения. Многие мужские и женские фигуры представляют собой великолепные образцы искусства ваяния и поражают выразительностью и красотой, особенно деталей, а также художественной и ритмической композицией. В большей мере, чем в Бхуванешваре, здесь преобладает высокий рельеф, который иногда заполняет поверхности зданий в невероятном изобилии и многообразии. Однако здесь остается четко выявленной основная структура здания, что не всегда можно сказать о более поздних храмах, в частности о южноиндийских храмах с надвратными башнями — гопурами, подчас перегруженными фигурными изображениями.

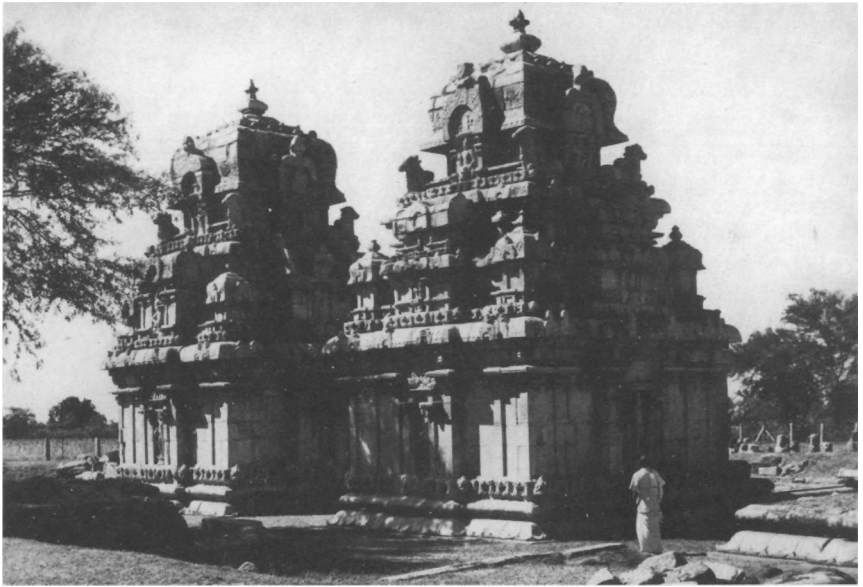
Особую группу представляют собой джайнские постройки. В некоторых областях Индии (особенно в Западном Гуджарате и в восточных частях Раджастана) приверженцы джайнизма передавали свою веру потомкам в течение столетий. Здесь в XI и XII веках возникли большие джайнские храмовые комплексы, которые и поныне славятся как места паломничества и интересны не только архитектурными особенностями (например, здесь более подчеркнуто внутреннее помещение как место собраний общины), но и выдающимися скульптурными изображениями с тщательно разработанными деталями. Здесь, в Северо-Западной Индии, материалом для скульптуры всегда был мрамор, и вплоть до настоящего времени в Джайпуре существует школа ваяния из мрамора. Один из

69 *Храм периода Чолов. Кодумбалур. IX–X вв.*

образцов этой группы — джайнский храм в горах Абу неподалеку от Дильвара.

Еще древнее этих джайнских храмов святилища из Шравана Белголы, относящиеся к тому же культу. Находящаяся там монументальная статуя Гомматешвары датируется 983 годом.

Относительно самостоятельно развивалась храмовая архитектура в Южной Индии позднего средневековья. Начало ее можно отнести к периоду Паллавов; вскоре после их правления были выстроены большие храмы в Канчипураме. С усилением могущественных южноиндийских династий Чолов и Пандьев возникают грандиозные храмовые комплексы в их столицах. Например,



храм Брихадешвары в Танджуре, построенный при Раджарадже I, храм Раджараджешвары, построенный в начале XI века, храм Брихадешвары в Гангаикондачолапуре (1025), а также храмы в Тируваннамалаи, Чидамбараме, Тируккаликунраме (XI и XII вв.).

Период Чолов — время расцвета средневековой Южной Индии. Он, собственно говоря, определяет и до наших дней характер Южной Индии, отличающий ее от севера страны. Здесь ортодоксальному брахманизму удавалось контролировать при помощи храмов не только религиозную, но и общественную жизнь страны и превращать храмы в храмовые города. В XI и XII веках династия Чолов была самой могущест-

венной во всей Индии и власть ее простиралась на обширные территории за пределами собственно Индии, например в части Цейлона, в Бирме, в Малайе и на Суматре: Чолы поддерживали дипломатические отношения с Камбуджадешей и даже с Китаем. Торговые связи с заморскими странами послужили причиной конфликтов между Чолами и мореплавателями Шривиджай.

Архитектурный стиль периода Чолов не столько приносит что-либо новое, сколько является продолжением и развитием архитектурного стиля периода Паллавов, который теперь приобретает большие масштабы и распространение. К храмам добавляются дворы и большие ограды, охватывающие широкое



пространство, строятся особые залы и мощные высокие ворота с башней, так называемые гопуры, образующие входы в различные дворы и в культовые здания. Эта грандиозная башня, гопура, становится отличительным признаком южноиндийской архитектуры. В плане эти храмы представляют собой большой прямоугольник. Ярусы громоздятся друг над другом, и слегка сужающаяся кверху башня заканчивается «бочкообразным» сводом, что было характерно уже для некоторых ратх в Махабалипураме.

Большинство южноиндийских храмов посвящено богу Шиве. Первоначально фигурные украшения на

70 Шива, Парвати и Сканды. Бронза периода Чолов. Южная Индия. XI в. Мюнхен, Этнографический музей.

71 Танцующий Шива. Бронза периода Чолов. Южная Индия. XI–XII вв. Цюрих, Музей Ритберга.





храмах были относительно скупы, но по сравнению с периодами Паллавов и Чалукьев отличались более тщательным художественным выполнением. С усилением власти династии Чолов наблюдается тяготение к расширению объемов, большей пышности и помпезности, что сказывается не только на архитектуре, но и в чрезмерном обилии фигурного декора храма.

Изображения богов в Танджуре и Гангаикондачолаपुरаме вырастают до грандиозных размеров и в соответствии с этим понижается художественное качество отдельных деталей. Гигантские храмы периода Чолов демонстрируют эту отрицательную тенденцию, в то время как многие из небольших деревенских храмов продолжают сохранять гораздо более высокое художественное качество.

72 Южноиндийский храмовый ансамбль с гопурой. Тируккуликкунрам. IX в. Реставрирован в XIII в.

73 Храм Раджараджешвары. Танджур. XI в.



Наиболее знамениты и гораздо более значительны с художественной точки зрения не каменные фигуры храмов периода Чолов, а многочисленные бронзовые статуи, которые представляют собой характерные образцы индийского искусства в период расцвета южноиндийских государств. В настоящее время стало известно, что самые значительные произведения бронзовой пластики сохранились в больших южноиндийских храмах и лишь недавно стали доступны для обозрения.

На первом месте стоит шиваитская пластика: сам Шива, его супруга Парвати-Ума и божества индуистского пантеона. Таков танцующий Шива, он и поныне являет собой образец индийской бронзовой скульптуры этого периода.

Все они отличаются очень грациозными позами, композиционной за-

конченностью и высоким совершенством объемного изображения.

Такие бронзовые статуи, очевидно, попали в свое время и в страны Юго-Восточной Азии, где оказали заметное влияние на развитие местного искусства. В Шри Ланке было найдено большое количество бронзовых статуй, относящихся к периоду завоевания этой страны династией Чолов.

Как показывает уже сама статуя танцующего Шивы, культовый танец переживает здесь, в Восточной Индии, период своего расцвета. Рельефы изображают многочисленные вариации поз танцовщиц и музыкантов. Среди них и знаменитые баядеры — индийские танцовщицы, которые исполняли при храме культовые функции. Их высокое искусство, запечатленное в пластическом изображении, обрело в XIX и XX ве-

ках вторую жизнь в классическом индийском танце: изображенные старинные танцевальные па были освоены молодежью, и еще и поныне индийский танец пользуется мировой известностью как высочайшее достижение танцевального искусства. Особенно богаты изображениями танцующих стены храма Чидамбарам, демонстрирующие огромное множество вариаций танца. Они еще и в наши дни служат индийским танцорам для изучения позиций классической индийской танцевальной системы (Бхарата Натяма).

Своеобразный вариант южноиндийского стиля сложился в искусстве, связанном с правлением династии Хойсалов в Майсуре (Декан). Наиболее значительные храмы, представляющие это искусство, находятся в Халебиде, Сомнатхпуре и в Белуре (который в древности назывался Велапура и был первой столицей этой династии).

Первые храмы Хойсалов посвящены богу Вишну. Особенность этих зданий состоит в том декоративном эффекте, который придают им рельефные фризы, опоясывающие наружную сторону храмов длинными, сменяющими друг друга лентами. Над рельефными фризами в стенах

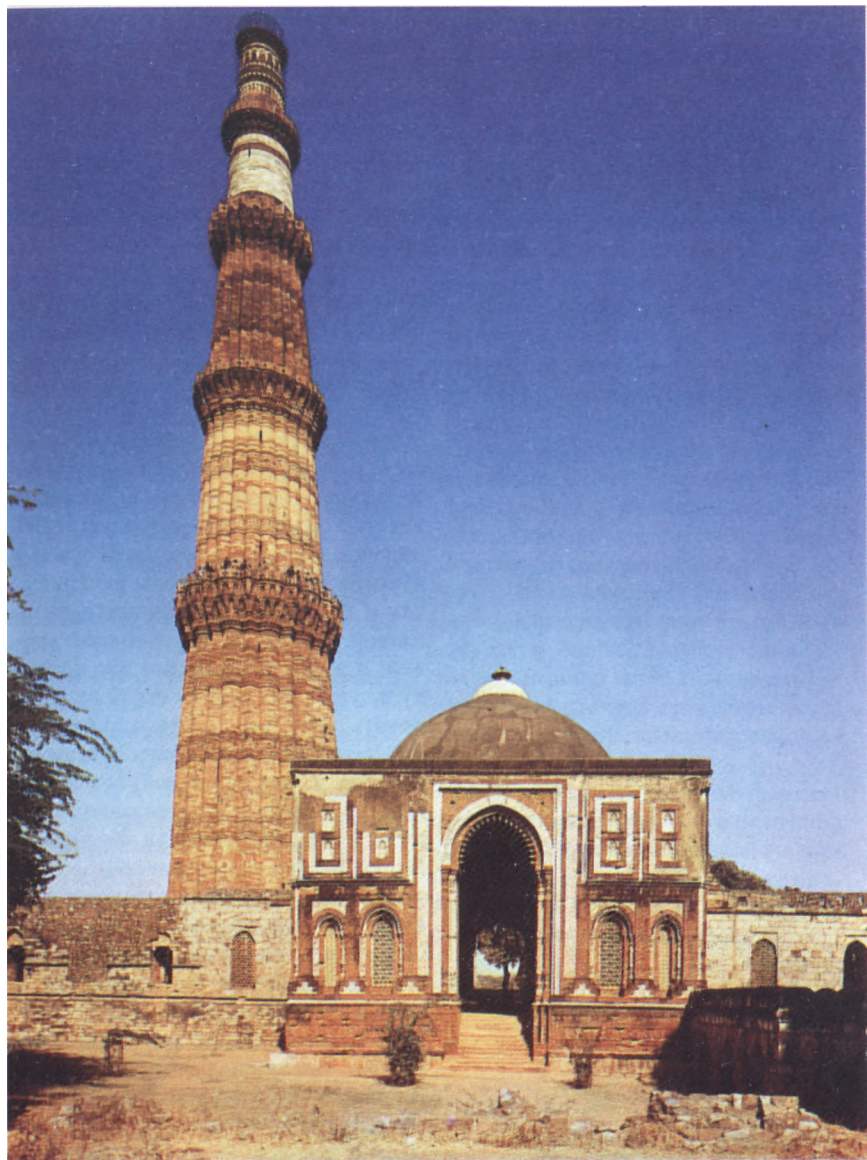
проделаны отверстия в виде окон с решетками. Внутри залов возвышаются круглые колонны характерной «пухлой» формы.

Фигурные украшения храма времени Хойсалов также своеобразны. Мифологические звери и фигуры людей помещены так близко друг к другу и так сильно орнаментализированы, что с трудом удастся разобрать, что происходит в изображенной сцене. По своей форме эти фризы, скорее, похожи на чисто декоративные опоясывающие ленты. Отдельные фигуры — божества, стражи, охраняющие ворота, и др. — подчинены этому стремлению к декоративности, заставляющему их расплзаться в ширину, деформироваться и переплетаться. Женские фигуры, отличающиеся пышностью форм, характерной для индийского искусства вообще, тяготеющего к подчеркиванию этой пышности, в некоторых случаях превращаются в сплошное гротескное нагромождение плоти.

Однако по общему плану расположения построек храмовые комплексы времени Хойсалов компактны и гармоничны и отличаются своими пропорциями от гигантских южноиндийских храмовых комплексов.

Мусульманские завоеватели уже с давних времен доходили до границ Индии — например, в 711—713 годах. Но только спустя пятьсот лет им удалось занять здесь прочное место и в течение целых столетий удерживать в больших районах страны господствующее политическое положение, оказывая влияние на ее культурное развитие и приобщая большую часть индийского населения, в первую очередь массы угнетенных, к мусульманской вере.

Однако ислам не смог целиком подчинить себе Индию или хотя бы стать поворотным моментом в общем ходе ее развития и развития ее культуры. Таким образом, как для истории культуры мусульманских народов период индоисламского искусства остался частным явлением, так и для Индии он был всего лишь главой, и отнюдь не основной главой, в истории развития индийской культуры. Но нельзя его и игнорировать, как это иногда случается, или тем более исключать совсем из истории культуры и искусства Индии. В целом раннеисламский период, как и следующий за ним период Моголов, является прочной составной частью индийской истории и, как известно, оказал влияние на ее последующее развитие вплоть до настоящего времени. Во всяком случае, в сфере искусства индоисламское взаимовлияние принесло свои плоды. Заслуживают признания и вызывают восхищение большие архитектурные достижения этого времени и тот новый расцвет прикладного искусства, которым характеризуется этот период.



74 Минарет Кутб-Минар. Дели. XIII в.



75 Колонны близ Кутб-Минара. Дели.

Первые мощные удары исламского вторжения в индийскую культуру имели абсолютно негативную форму и выразились в разрушении памятников индийского художественного творчества полчищами завоевателей под предводительством султана Махмуда Газневи (998—1030), который из своей афганской столицы Кабула вторгся в Северную Индию и даже дошел до Декана. Ведомый фанатическим религиозным пылом, он разрушил и разграбил многие святыни «неверных» — великолепные средневековые культовые постройки, а часть индуистского населения, оставленного в живых (в основном мастеров-ремесленников, а также танцоров и музыкантов), увел в рабство на свою афганскую родину и заставил работать на себя. Об этих разрушениях, совершенных в начале XI века, и о невероят-

ной жестокости завоевателей нам известно не только из предвзятых описаний оставшихся в живых индийцев, но и из сообщений многочисленных авторов мусульманских хроник, и прежде всего знаменитого Аль-Бируни, который подробно описал походы Махмуда и разрушения храмов в Тханесаре, Матхуре, Канаудже, Гвалиоре, Катъанджаре и считавшегося в те времена священным знаменитого храма Сурьи в Сомнатхпуре.

При правлении династии Гуридов (XII века), наследовавших власть после Газневидов, произошло окончательное завоевание Северной Индии и значительной части Декана, которое не затронуло только крайний восток и юг Индийского субконтинента. Правившие тогда индийские династии были разобщены. Опираясь на традиционные обычаи

воинской касты, они вели «рыцарские» междоусобицы в борьбе за власть, выглядевшие в тот момент почти комические, и это, конечно, затрудняло всякое объединенное сопротивление и немало содействовало успехам мусульманских завоевателей, которые нередко побеждали, несмотря на значительное численное превосходство своих дезорганизованных и не желавших воевать индийских противников. Мухаммад Гури завоевал в 1178 году Пенджаб и победил в решающей битве под Дели тех индийских властителей, которые еще оказывали ему какое-то сопротивление. Мухаммад не выказал желания перенести столицу в Индию. Он посадил там наместником своего тюркского раба Кутб-уд-дина Айбека. Этот крайне энергичный полководец распространил мусульманское владычество на равнину Ганга, завоевал Бихар и Бенгалию и стал после смерти своего прежнего владыки самостоятельным властителем — первым индийским султаном (1206—1210). Он стал основателем так называемой династии Мамелюков (рабов).

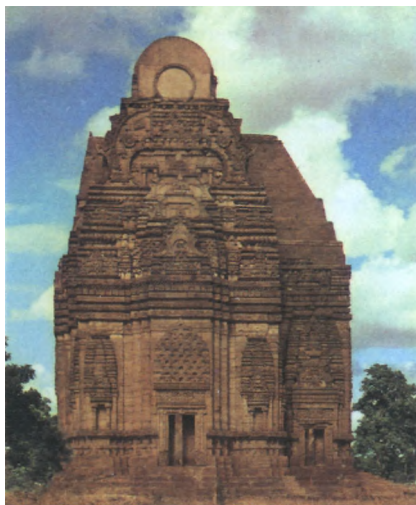
История Индии XIII—XIV веков, ознаменованная постоянной сменой мусульманских династий, была эпохой грубой военной силы, иной раз выдвигавшей на сцену энергичных полководцев, а иной раз — опустившихся властителей, предававшихся неге, безделью и любовным утехам. Эти властители всякий раз неизбежно свергались интригующими против них приближенными рабами, придворными и военными. Покоренный народ терпел безмерные страдания,

однако почти не испытывал вмешательства в свою общественную и культурную жизнь со стороны властей, поскольку те не находились в непосредственной близости от своего военно-принудительного аппарата. Постоянная внутренняя борьба всех этих мусульманских пришельцев в определенном смысле способствовала консервированию древнеиндийской культуры. Чисто внешне, однако, за период с 1212 по 1328 год мусульманское владычество было распространено почти на всю Индию, также и на ее южную часть, вплоть до Мадураи.

Борьба за власть неизбежно значительно ослабила первоначальное единство завоевателей, скрепленное исламской верой. Мелкие и крупные восстания повели к освобождению отдельных областей от центральной власти и образованию самостоятельных мусульманских княжеств. Так, между 1337 и 1347 годами Бенгалии и Декану удалось добиться такой самостоятельности в условиях местной мусульманской власти. Тимур из Самарканда напал на Индию, завоевал и разграбил Дели в 1398 году; используя временное ослабление центральной власти, из государственного союза вышли и другие провинции. В течение XV и в начале XVI века образовалось значительное количество таких самостоятельных мелких мусульманских государств внутри Индии, непрестанно враждовавших друг с другом, как, например, Кашмир, Синд, Дели, Джаунпур, Бенгалия, Мальва, Гуджарат, а также государство Бахманидов в Северном Декане. Исполь-



76 Форт. Гвалиор. Ок. 1600 г.

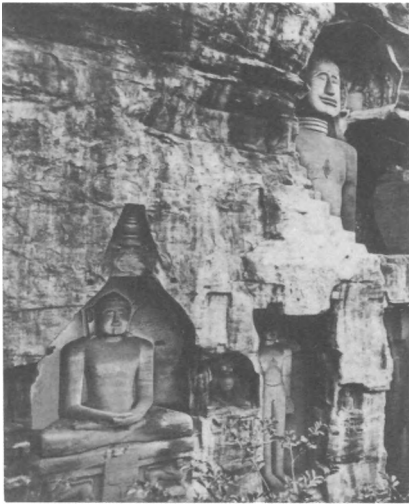


77 Тели-ка-Мандир. Гвалиор. XI в.

зуя всю эту борьбу и политические перипетии, некоторые прежние индийские государства сумели сохранить свою самостоятельность, а в иных случаях и отвоевать ее снова. Так, в Центральной и Северо-Западной Индии существовала большая федерация государств Раджпутов; отдаленные области труднодоступной Ориссы некоторое время удерживали независимость, пока в конце концов не были покорены соседней Бенгалией, управляемой мусульманскими правителями; сохраняли самостоятельность также индийские государства на юге, наследовавшие государствам династий Чолов и Пандьев, и государство Виджаянагар с главным городом Хампи на реке Тунгабхадра. Главным образом благодаря Раджпутам и государству Виджаянагар и сохранилась древняя индийская культура, в своих суще-

ственных чертах спасшаяся от исламского натиска, хотя нельзя не отметить то, что даже и в контролируемых мусульманскими властями индийских областях никогда не удавалось искоренить до конца индийскую культуру путем насаждения мусульманских политических, общественных и культурно-религиозных форм жизни. Исключение составляют разве что некоторые районы Индии на крайнем северо-западе, принадлежащие в настоящее время Пакистану.

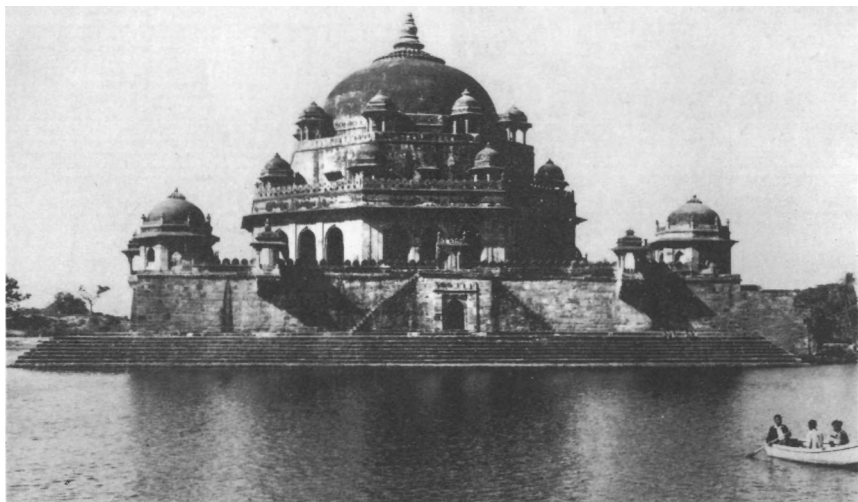
Только пришедшим к власти Моголам после ряда попыток удалось во второй половине XVI века вновь подчинить контролю центральной власти районы Северной Индии и Декана и образовать единое индийско-мусульманское государство. Сильнейшее сопротивление власти Моголов оказал Декан, где государ-



78 Джайнские скальные скульптуры.  
Гвалиор. XI в.

ство Бахманидов распалось на отдельные государства: Берар, Бидар, Биджапур и Голконду. В раннеисламский период — до укрепления власти Моголов при Акбаре, — как уже говорилось, многие памятники индуистской и джайнской архитектуры были разрушены, скульптура уничтожена или чудовищно повреждена, причем головы богов были отбиты или изуродованы до неузнаваемости. Однако такие разрушения, нанесенные рукой завоевателей, привели к необходимости использования годных остатков разрушенных зданий для их собственного искусства и строительства. Целые фрагменты зданий, и в первую очередь столбы (колонны) и скульптурные украшения, были перенесены во вновь построенные мусульманские сооружения. Создает впечатление, что подобная прак-

тика считалась даже похвальной для верующих магометан, поскольку тем самым наглядно утверждалась победа «истинной» веры над «неверными». Буддийские храмы в Бихаре и Бенгалии также пали жертвой этого разрушительного религиозного фанатизма, и от многочисленных построек периода Палов, последней буддийской династии в Индии, почти ничего не осталось. Исключение составляют некоторые каменные скульптуры этого времени, сохранившиеся в небольших населенных пунктах, которые в настоящее время и представляют в музеях образцы искусства этой эпохи. Буддийские монахи, как видно, особенно подвергались преследованиям, и большинство из них стало его жертвами. Однако некоторые из них, а также и верующие буддисты-миряне спаслись бегством в соседние страны.



Так, целые волны буддийских беженцев хлынули в пограничные области на восток от Бенгалии и в соседнюю Бирму, но больше всего беженцев двинулось через снежную границу на север, в Непал и Тибет, где с этого времени начинается сильное влияние индийской культуры периода Палов на местное искусство этих стран.

В период владычества часто развращенных и занятых преимущественно вопросами военно-политической власти раннеисламских правителей возникает множество культовых сооружений — в первую очередь мечети и минареты, медресе (исламские теологические учебные заведения), надгробные памятники, подчас больших размеров и исключительной красоты, мавзолеи властителей и видных людей страны, которые были совершенно новым явлением на террито-

рии Индии и не имели ничего общего со старыми индийскими обычаями. Однако возникали в это время, и целые города. Именно к этому периоду в истории Индии относятся самые ранние, целиком сохранившиеся города с укреплениями, дворцами или замками и целые ряды улиц с домами горожан и базарами.

Первый по величине и важности мусульманский архитектурный комплекс сохранился в Дели. Он относится к началу XIII века и характеризуется воздвигнутой там и еще поныне служащей достопримечательностью Дели высокой башней — гигантским минаретом Кутб-Минар. Строительство его было начато при Кутб-уд-дине Айбеке и закончено при Илтутмыше примерно в 1230 году. Другими сооружениями этого делийского комплекса являются большая мечеть Кутб-уд-дина Айбе-

79 *Мавзолей Шер-шаха. Сасарам.*  
1540- 1543.

ка, гробница (1215) и медресе Алауд-дина Хильджи, а также мавзолей Илтутмыша (1235).

Своеобразен и исключительно красив Кутб-Минар. Диаметр его основания — 16 метров; в 1794 году он был высотой более 70 метров. Позднее, при восстановлении поврежденных, высота его увеличилась еще на несколько метров. Четыре выступающих вперед опоясывающих балкона расчленяют его на несколько ярусов, причем нижний балкон находится на высоте примерно 33 метров, второй — 49-ти, третий — 63 метров и, наконец, четвертый — на высоте 71 метра. Таким образом, ярусы постепенно уменьшаются по направлению вверх как по высоте, так и в диаметре. По вертикали башня орнаментально расчленена двадцатью четырьмя выступами, из которых одни прямоугольные, а другие круг-

лые, и если на самом нижнем ярусе они чередуются, то на втором — все круглые, а на третьем — все прямоугольные. На верхнем ярусе эти выступы отсутствуют. Материал минарета — красный песчаник. Над третьим ярусом в него вделаны полосы из белого мрамора. Оба эти строительных материала, так же как и красный цвет в сочетании с белым, характерны для всего исламского периода развития индийского искусства и встречаются во многих архитектурных комплексах также и в период Великих Моголов. Первые из европейцев, увидавшие Кутб-Минар, сравнивали его красоту с знаменитой кампанией Джотто во Флоренции, которая, правда, на 10 метров выше, но из-за соседствующего с ней массивного кафедрального собора не производит впечатления такой высоты и устремленности вверх, как отдельно стоящий Кутб-Минар. В исламской архитектуре существует только один еще более высокий минарет — минарет мечети Хасана в Каире. Назначение Кутб-Минара спорно. Возможно, здесь должен был быть построен не просто минарет — возвышенное место для муэдзина, созывающего верующих на молитву, — но одновременно и некий памятник в честь победы, с учетом также и индийских традиций, смысл которого тем самым был бы доступен всему народу: Джая-стамбха — башня победы, традиционная для Индии с древних времен.

От других построек этого комплекса сохранились лишь более или менее крупные фрагменты. Если назначение и общий план зданий носят му-

сультанский характер, то отдельные части являются не столько объектами мусульманского художественного творчества, сколько более древнего, а в отдельных случаях — современного этим постройкам индийского искусства. Большой интерес представляют колонны с рельефными украшениями, взятые из более ранних индуистских или джайнских построек. Таким образом, здесь, в Дели, возникло нечто вроде музея трофеев индийской архитектуры, добытых мусульманскими завоевателями. При этом создается впечатление, что почитателей ислама, возглавлявших это строительство, ничуть не смущал тот факт, что иной раз рядом с характерным для исламского храма декоративным орнаментом оказывались фигурные украшения, воспроизводящие индуистские сюжеты, которые, как известно, находятся в резком противоречии с основным принципом исламского религиозного искусства, запрещающим изображать человеческую фигуру, и прежде всего на постройках культового характера. Резко противоположные представления индуизма и ислама о задачах искусства сталкиваются здесь друг с другом. Сдержанность и пуританская строгость исламского искусства резко противоположны тенденции индийского искусства к избытку фигурных изображений, основанной на почитании и прославлении ненавистного для магометан «еретического» пантеона богов. В дальнейшем, как показывает развитие не столько архитектуры, сколько миниатюры в мусульманской живописи Индии, ин-

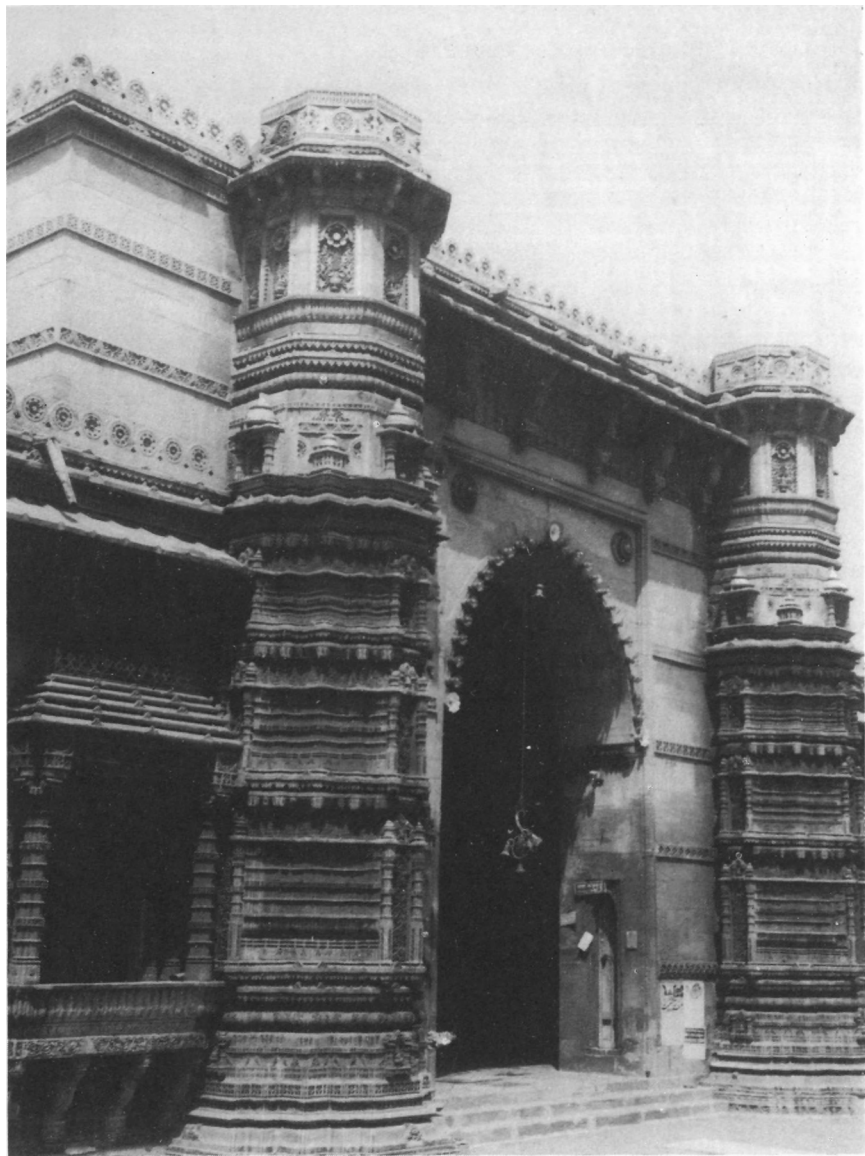
дийский дух полностью одержал победу над исламским пуританизмом в искусстве.

Заметим также, что в описываемом здесь делийском архитектурном комплексе Кутб-Минара находится еще один памятник, прославленный далеко за пределами Индии, а именно так называемая Железная колонна, относящаяся к первым векам нашей эры, на которой имеется древняя надпись. Колонна была доставлена сюда и водружена во дворе мечети. Эта колонна, посвященная богу Вишну, очевидно, первоначально увенчивалась Гарудой (подобные колонны стоят еще и поныне в Непале, например в Катманду). Однако Гаруда снят с делийской колонны. Эта колонна, простояв много веков, до настоящего времени не имеет ни малейших следов ржавчины. Таким образом, мы имеем дело с весьма примечательным продуктом древнеиндийской техники обработки металла. Вызывает удивление также и сам факт доставки и установки такой древнеиндийской колонны посреди двора мечети, что преследовало, очевидно, весьма необычную цель. Контраст между этой, относительно небольшой, индуистской колонной и почти в десять раз более высоким Кутб-Минаром слишком очевиден, чтобы он мог быть случайным. Его нельзя истолковать никак иначе, кроме как символ победы и превосходства ислама над древнеиндийской культурой.

Сохранила ли свою силу эта символика в настоящее время, является вопросом. Во всяком случае, слава Железной колонны во много раз



80 Вход в Джамии-Мазджид. Ахмадабад. XV в.



81 Мечеть Рани Рупмати. Ахмадабад. XV в.

превосходит славу архитектурного совершенства Кутб-Минара.

К старейшим памятникам исламской архитектуры относится также мечеть в Адждмере (Раджастан), о которой упомянем лишь вкратце. Адждмер уже в ранние времена был дважды завоеван и разрушен Махмудом Газневи и Мухаммадом Гури. Последний превратил разрушенную здесь высшую школу джайнов в мечеть, которая впоследствии была достроена сначала Кутб-уд-дином Айбеком, а затем Илтутмышем. Ее название «Архад-дин-ка-Джомпра» связано с легендой, согласно которой эта мечеть была построена в два с половиной дня (имеется в виду, очевидно, «закончена»). Так же как и в Дели, здесь использованы колонны и другие строительные детали индуистских и джайнских сооружений (возможно, мечеть эта строилась еще раньше, чем архитектурный комплекс Кутб-Минара). Особенно выделяются своей красотой в этой мечети семь ворот со стрельчатыми арками, построенные при Илтутмыше.

Остановимся вкратце на совершенно необычных для предыдущей истории развития индийского зодчества типах архитектурных сооружений, которые в этот период появились в Индии, вызванные к жизни нуждами мусульманской религии. На первом месте стоит, разумеется, мечеть (мазджид). Она состоит из двора (сахн), обнесенного колонной аркадой (ливан) с несколькими входами. Главные части здания — это поддерживаемый колоннами неф и центральный зал, крытый куполом

(максра) с нишами для моления (михраб) и кафедрой (мимбар). В больших, центральных мечетях (джами-мазджид) имеется отгороженная часть для женщин. Для массовой молитвы в праздник Ид в мечети обычно имеется длинная каменная стена (идгах) с нишами для моления и кафедрой.

Мусульманские школы (медресе) сходны по строению с мечетями, однако отличаются от них тем, что центральный зал оборудован как аудитория, а аркады и нефы заменены маленькими помещениями для преподавателей и студентов, напоминающими кельи.

Очень своеобразны типичные для исламской архитектуры надгробные памятники — кабристан или гумбаз, — обычно кубической формы и увенчанные куполом. Собственно гроб (кабр) часто расположен под землей, в погребальной камере (макбара или такхана), в то время как своего рода кенотаф (зарих), воплощающий для посетителей память об умершем, находится в главном помещении под купольным сводом.

Все эти типы построек, разумеется, были привнесены в Индию извне и продиктованы нуждами ислама, и восходят они к более старым переднеазиатским, а отчасти также и к иранским и среднеазиатским архитектурным формам. С другой стороны, в деталях таких сооружений, построенных уже в Индии, подчас проявляется влияние индийской архитектуры, например в форме входных ворот, колонн и внутренних помещений, а также и в деталях декоративных украшений, что для ис-

ламской архитектуры с ее отсутствием фигурных изображений особенно важно и показательно. Характерный признак индийской исламской архитектуры — вписанность в окружающую природу; подчас это связано с очень искусной планировкой садов. Типичные для ислама минареты возле мечетей, служившие для созывания верующих на молитву, в Индии часто отсутствуют. Характерно использование в архитектуре сводов и куполов, причем купольные конструкции часто отличаются большим техническим совершенством. Ворота со стрельчатой аркой также можно назвать характерной чертой этой архитектуры, хотя на первый взгляд кажется, что древними образцами для них послужили вход и окна в раннебуддийских пещерных храмах. Однако существенное различие между теми и другими состоит в том, что ранняя буддийская форма опирается на старинную технику деревянного строительства, связанного с использованием изогнутых и связанных ствол бамбука, в то время как мусульманская конструкция свода опирается на технику обработки камня и, очевидно, восходит к более древней традиции Переднего Востока.

После этих общих замечаний приведем здесь несколько примеров раннеисламских архитектурных памятников в Индии. Одним из важнейших мест сосредоточения раннеисламского искусства в Индии является главный город Гуджарата — Ахмадабад. После нападения Тимура здесь правила в XV и XVI веках династия Ахмад-шахов вплоть до завоевания

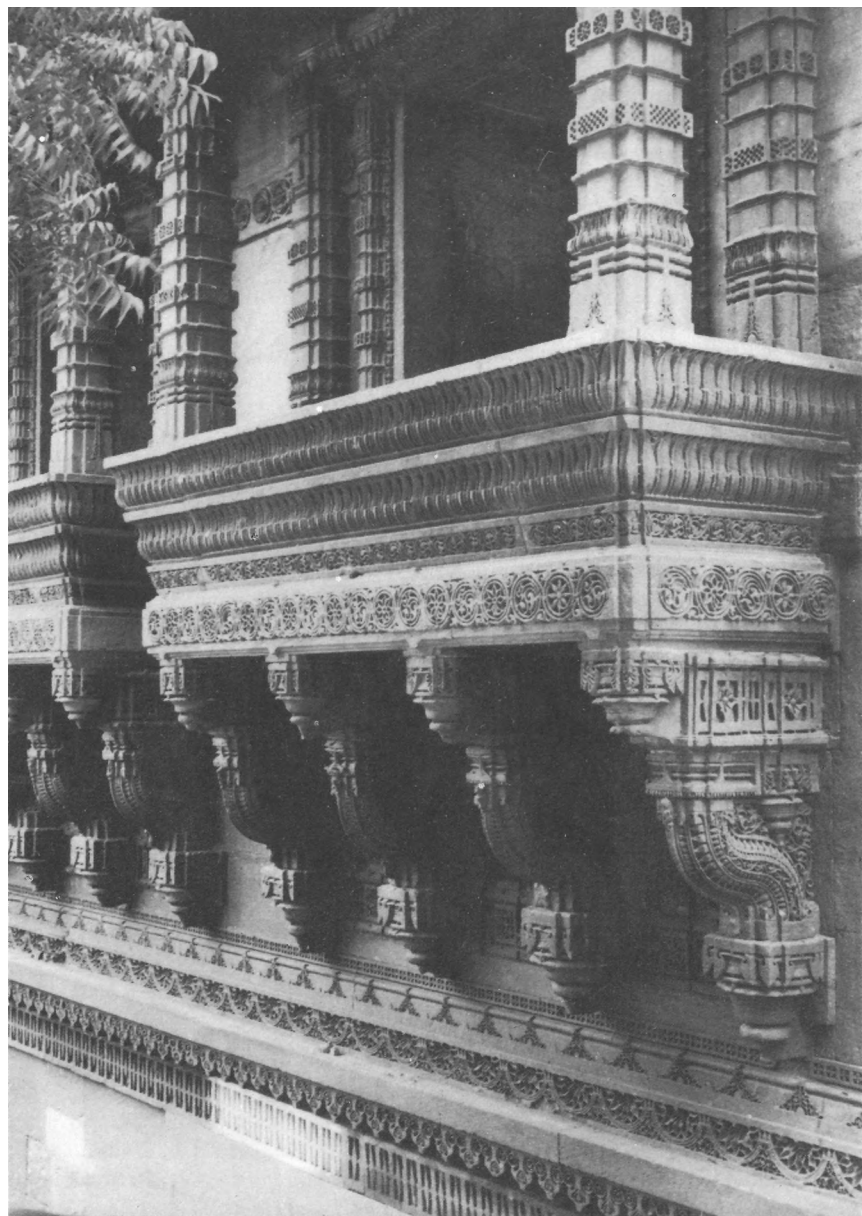
города Акбаром из династии Великих Моголов в 1572 году.

Именно в архитектурных памятниках Ахмадабада можно найти подтверждение тому, сколь мало удалось мусульманским властителям искоренить индийскую культуру своих подданных. Индийцы использовались на художественных работах, и индийская архитектура и ее декоративное оформление повлияли на мусульманское строительство. Именно здесь, на периферии страны, вдали от крупных центров и политических перипетий, происходит мирное взаимовлияние и взаимопроникновение индуистского, джайнского и исламского художественного творчества. Причем каждая из этих религий стремится сохранить свой индивидуальный характер, и основные формы строительства определяются содержанием той религии, которая дает архитектурный заказ.

В конечном счете высокая цивилизация Гуджарата, предшествовавшая мусульманскому завоеванию, оказывается более сильным элементом в этом соединении. Если посмотреть на весь этот процесс ретроспективно с точки зрения современности, то становится ясно, что все мусульманские памятники этого времени остались историческими свидетельствами того, что для тысячелетней истории развития индийского искусства они были лишь частным эпизодом и играли относительно небольшую роль. К таким эпизодическим, но тем не менее заслуживающим внимания с художественной точки зрения архитектурным памятникам в Ахмадабаде принадлежит

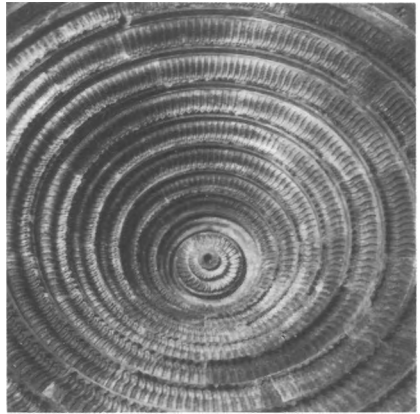


82 Мечеть Рани Сепари. Ахмадабад. XV—XVI вв.



83 Мечеть Рани Сепари. Деталь. Ахмадабад. XV - XVI вв.

84 Мечеть Ахмад-шаха. Потолок. Ахмадабад. XV в.



воздвигнутая в 1424 году Джами-Мазджид, большая соборная мечеть этого города, расположенная внутри двора размером 125 × 86 метров и занимающая своими культовыми постройками площадь 70 × 32 метра. Двести шестьдесят колонн поддерживают пятнадцать симметрично расположенных куполов. В плане это сооружение сравнимо с более ранними и некоторыми современными ему джайнскими храмовыми комплексами.

Жемчужиной раннеисламской архитектуры в Индии является мечеть Рани Сепари, которая была закончена в 1514 году. Она располагает двумя из красивейших башен-минаретов во всей исламской архитектуре Индии (каждый высотой примерно 16 метров).

Значительно старше ее мечеть Ахмад-шаха, законченная в 1414 году; она является первым значительным исламским памятником Ахмадабада, так же как и мечеть Шаха Алама, построенная Абубекром Хусейном в

1420 году. Привлекательны в первую очередь изобилием орнамента мечеть и надгробие принцессы Рупматти из Дхарда, относящиеся тоже ко времени первого крупного правителя династии Ахмад-шахов и построенные в начале XV века. Во всех вышеназванных памятниках исламское культовое назначение определяет их общий характер, однако исламские архитектурные и декоративные элементы соединены с индийскими — индуистскими и джайнскими.

Не имея возможности перечислить здесь многочисленные раннеисламские архитектурные памятники Индии или хотя бы наиболее значительные из них, упомянем лишь такие большие мечети, как Джами-Мазджид в Камбейе на западном побережье, построенную примерно в 1325 году, и мечеть Адина султана Сикандар-шаха, построенную примерно в 1370 году, которая является одним из старейших исламских памятников в Бенгалии. В Джайпуре и в Манду (последний находится не-



85 Мечеть Рани Рупмати. Деталь.  
Ахмадабад.

далеко от Голконды и представляет собой настоящее собрание великолепных архитектурных памятников этого времени) также имеются большие мечети XIV и XV веков. Большинство памятников, и прежде всего мавзолеев властителей и видных людей страны, сконцентрировано, однако, вокруг Дели. Упомянем здесь лишь мавзолей Гияс-уд-дина в Туглакабаде, мечети Хаз-и-Кхааз, Фируз-шаха и гробницы Сикандара Лоди, Шер-шаха Сура и Иса-хана (1547), которые уже относятся к концу раннеисламского периода и к началу правления династии Великих Моголов, когда тюркские династии Северной Индии еще оказывали ожесточенное сопротивление завоевателям Моголам.

Очень красив и хорошо сохранился мавзолей Шер-шаха в Сасараме (1540—1543). Он сделан из древнего строительного материала, издавна применявшегося в Индии, — чунарского песчаника, и в плане представляет собой восьмиугольник.

Пропорции этого мавзолея исключительно гармоничны. На ступенчатом основании стоит двухэтажное здание, поддерживающее купол. Маленькие купола, которые повторяют в уменьшенном формате большой купол, венчающий мавзолей, представляют ступенчатый подъем к куполу. Таким образом, получается сложенный, гармоничный архитектурный ансамбль, созданный сравнительно скупыми и простыми средствами, превращающими этот мавзолей в Сасараме в одно из самых замечательных произведений раннеисламской архитектуры Индии. Как пример индийских городов, судьба которых постоянно менялась, подчиняя их власти то индийских, то снова мусульманских правителей, интересен и характерен город Гвалиор, находящийся в Мадхья-Прадеше. Он был, судя по всему, заложен уже в VI веке, однако от этого раннего периода его истории осталось всего лишь несколько скульптурных фрагментов. Князя из ро-

да Раджпутов и мусульмане с переменным успехом отвоевывали друг у друга этот город, расположенный в самом центре Индии и потому имевший большое стратегическое значение.

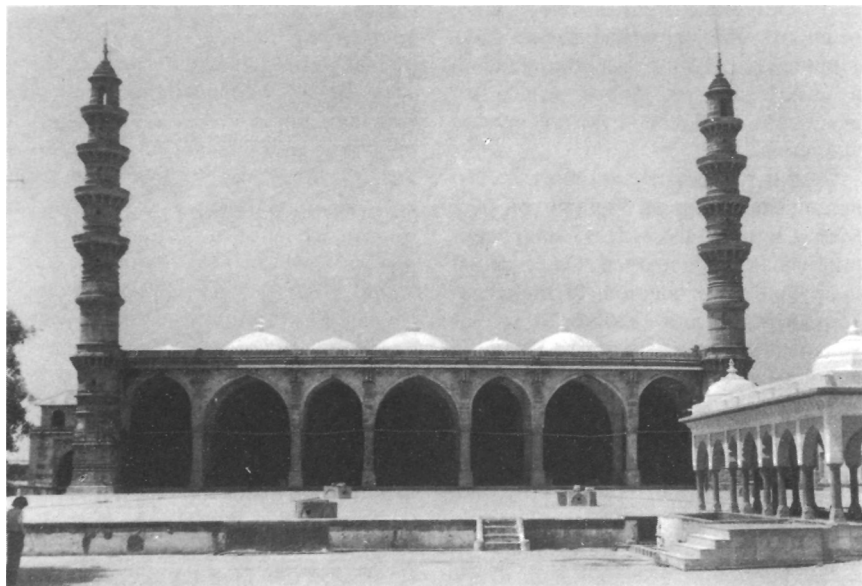
Одним из самых знаменитых его правителей из рода Раджпутов был Ман Сингх (1486—1517), построивший в Гвалиоре дворец. Он со своей супругой Мригнайной («Оленеглазой») превратили Гвалиор в значительный культурный центр Индии, в котором среди других деятелей искусства жил и был похоронен композитор и певец Тан Зен. В 1518 году Гвалиор попал под власть мусульманской династии Лоди, а затем был покорен Моголами. Здесь, в Гвалиоре, существовала также сильная община джайнов, которая еще в XV веке заказала мастерам вырубить скульптуры из скал: одна из этих гигантских скульптур достигает высоты 19 метров. Такие города тоже являются примером того, как мало исламская культура повлияла на само существо индийской культуры, — несмотря на множество упомянутых и неупомянутых здесь исламских построек, которые еще и по сей день стоят в Индии как памятники этой исторической эпохи, исламской культуре в Индии не удалось заглушить традиции индийского национального искусства.

Еще в меньшей мере, чем в Гвалиоре, были задеты мусульманским влиянием произведения современного ему индийского искусства, сохранившиеся в Южной Индии, в уже не раз называвшемся здесь Виджаянагаре. Его искусство представляет

собой, пожалуй, самый наглядный пример того, как в эту эпоху сохранялись традиции индийской культуры, и в особенности южно-индийской культуры, всегда отличавшейся ортодоксальностью. Виджаянагар — это название города и государства на юге Индийского субконтинента, в котором почти одновременно с раннеисламским периодом происходили важные исторические события.

Согласно преданию, город Виджаянагар был основан в 1336 году двумя братьями, Харихарой и Буккой, и в течение десяти лет вокруг этого главного города образовалось государство, влияние которого распространилось от восточного побережья (Бенгальский залив) до западного (Индийский океан). После династии Сангамов (до 1478 г.) здесь правили династии Салувов и Нарасингхов. Одним из самых крупных правителей последней династии был Кришнараджа (1509—1529), наносивший тяжелейшие поражения нападающим мусульманам. Позднее соединенные силы султанов из Биджапура, Голконды, Ахмеднагара и Бидара победили государство Виджаянагар в решающем сражении и в 1665 году сровняли с землей его столицу.

Виджаянагар был известен далеко за пределами Индии. Европейцы и другие путешественники (Никколо Конти в 1420 г., Абд ур-Раззак в 1443 г., Пайес в 1522 г., Нуниз в 1535 г.) посетили это государство и сообщали настоящие чудеса о сказочном богатстве этой страны. Их описания дают возможность реконструировать относительно законченную картину культуры этого южно-индийского



государства, несмотря на отсутствие многих памятников, оказавшихся жертвой военных нападений. Даже в сказках «Тысячи и одной ночи» на весь мир прославлено и воспето это последнее крупное южноиндийское государство.

К сожалению, от былого величия Виджаянагара сохранились только руины. До сих пор тут еще можно увидеть развалины некоторых храмов и составить себе по ним представление о плане расположения больших храмовых комплексов. В первую очередь необходимо назвать храм Витхалы (XVI в.), который стоит посреди большого двора, огороженного каменной стеной, с входами с трех сторон, окруженный рядом построек меньшего размера.

По сравнению с сооружениями периода династий Чолов и Пандьев в Южной Индии и с более поздними сооружениями, возведенными в Мадурай, храмовые комплексы Виджаянагара скромны и менее внушительны, и в них значительно слабее, чем в вышеназванных, выражен характер городов-храмов. Очевидно, здесь, в государстве Виджаянагар, царская власть еще не в такой мере капитулировала перед ортодоксальным брахманизмом, как это было в Южной Индии в периоды Чолов и Пандьев. С другой стороны, создается впечатление, что архитекторы в Виджаянагаре работали исключительно самостоятельно, и многие планы храмов поражают необычайным своеобразием. Сложные и

86 *Мечеть Шаха Алама. Ахмадабад. XV в.*

причудливые ступенчатые формы многоярусных расчлененных построек созданы на основе симметрии, подчиненной точному расчету пространственного объема, свидетельствующему о знании символических форм индийской мандалы в том виде, как они приводились в некоторых более поздних индийских руководствах по искусству («Шильпашастра»). В Виджаянагаре сохранился также каменный храм-колесница, который был сконструирован как передвижной престол бога (в том же смысле, как ратхи в Махабалипураме или знаменитый большой храм Конарака представляют дом бога). Деревянные храмы-колесницы известны только от позднего периода, но можно предполо-

жить, что они имели и более ранние, деревянные, прототипы. Эти колесницы были богато украшены. Заслуживает внимания также и так называемая тронная платформа с рельефным фризом, сюжетные изображения на которой, выдержанные в народном духе, дают образное представление о жизни того времени. Здесь изображены боги, люди и звери в грубоватой манере, но в экспрессивном движении. Изображения эти скорее похожи по своему стилю на раннебуддийские народно-крестьянские, чем на рафинированный придворный стиль следующего периода. Здесь не представляется возможным подробно остановиться на всем искусстве Виджаянагара, о котором, как уже было сказано, имеются также и современные ему исторические свидетельства. Однако важно подчеркнуть, что оно является свидетельством существования и неодолимости традиционных индийских форм художественного творчества в южных районах страны. В заключение необходимо сказать еще об одной форме художественного творчества, которая зарождается в этот раннеисламский период, а точнее говоря, еще раньше, в самом конце средневекового периода. Речь идет о характерной для Северо-Западной и Северо-Восточной Индии книжной иллюстрации. На востоке, в Бенгалии и в Ориссе, существовали буддийские школы живописи, которые в период династии Палов иллюстрировали буддийские рукописи, а также украшали драгоценным фигурным и декоративным узором деревянные



87 Возвышение для трона. Фрагмент. Виджаянагар (Хампи). XIV–XV вв.

обложки рукописных книг на пальмовых листах. Существовали также джайнские школы живописи в Гуджарате и Раджастхане, оформлявшие фигурными украшениями джайнские рукописи, от которых сохранились как отдельные фрагменты (начиная с XIII в.), так и полные экземпляры. Здесь, как видно, первоначально также использовались для рукописей пальмовые листы. Однако вскоре, по-видимому, богатые джайнские купцы, которые финансировали и поддерживали преуспевающие джайнские общины, ввели в употребление бумагу и даже стимулировали ее производство в Индии. Отдельные листы бумаги склеивались вместе, так что получался твердый картон.

Обе эти ведущие школы — на западе и на востоке Индии — важны не только как доказательства непрерывного существования и продолжения национальных традиций живописи Индии. Несмотря на то, что продукция их дошла до нас лишь в фрагментах, она свидетельствует о следующем этапе развития индийской живописи,

поскольку предвосхищает индийскую миниатюру, получившую развитие в период правления Великих Моголов. В следующей главе об этом будет сказано более подробно: здесь ограничимся лишь указанием на то, что в раннеисламский период подобные школы живописи получают широкое распространение на западе Индии. На востоке страны последователи буддизма так сильно притеснялись и преследовались мусульманскими завоевателями, что им оставалось только спасаться бегством. Настоящее продолжение и развитие их искусство получило поэтому не в Индии, а в пограничных с ней странах — в Бирме, а главным образом в Непале и Тибете.

В Гуджарате, напротив, с XIV до XVI века джайнская книжная иллюстрация, а постепенно также и иллюстрация текстов светского содержания превращается в массовую продукцию. Позднее это стало предпосылкой для возникновения новых школ живописи. Но этот процесс получил завершение уже к концу XVI века и в следующем столетии.

## ИСКУССТВО ПЕРИОДА ВЕЛИКИХ МОГОЛОВ

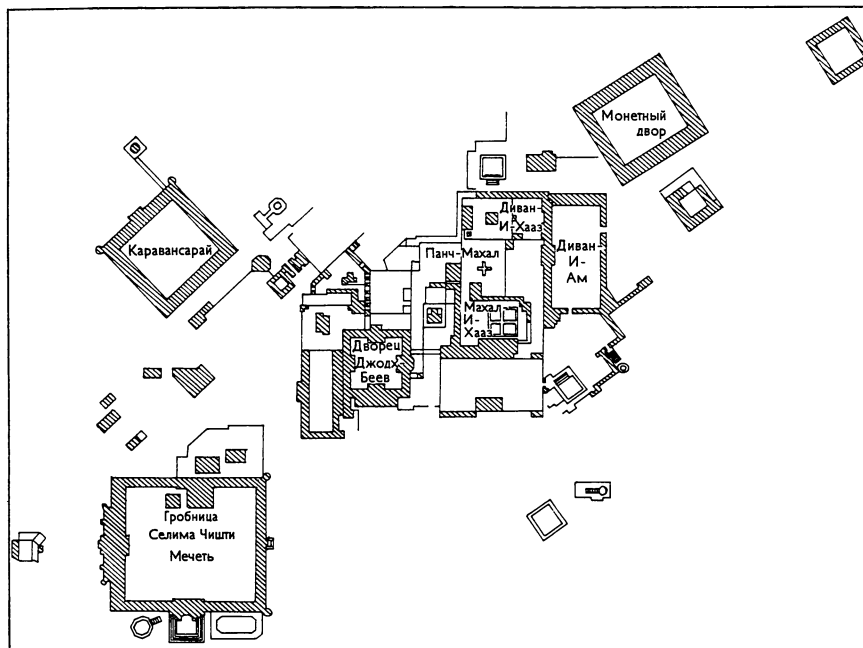
Властители из династии Великих Моголов в Индии ведут свой род от Тимура Самаркандского, о котором уже упоминалось как о завоевателе, захватившем и разграбившем Дели. В 1526 году Бабур победил последнего правителя из династии Лоди и захватил Дели и Агру. Его сын Хумаюн был не настолько силен, чтобы удержать под своим контролем насильственно завоеванные отцом области Индии; после первоначальных военных успехов (1530—1540) он был побежден Шер-шахом и вынужден бежать вместе со своей семьей в Персию. При поддержке персидского царя ему удалось много лет спустя вновь отвоевать Дели и Агру и восстановить власть династии Моголов (1555—1566). Вскоре Хумаюн умер, а его сын Акбар, бежавший в свое время вместе с ним в Персию, укрепил власть династии Моголов в Индии и стал тем самым властителем, с правления которого начинается новый этап в истории искусства Индии, во многих отношениях значительно отличающийся от раннеисламского периода.

Акбар был не только покровителем искусства, как его отец и дед, но и обладал большими организаторскими способностями и никогда не был узколобым религиозным фанатиком. Он стремился найти общий язык со своими подданными-индустами. Так же поступали и его непосредственные преемники, которые благодаря бракам с представительницами княжеского рода Раджпутов сами были по материнской линии индийского происхождения. При их дворах нашли себе работу многочис-

ленные индийские художники. Для периода правления Моголов, таким образом, не характерно представление об одностороннем мусульманском превосходстве, связанном с царствующим домом. Во всех художественных начинаниях тут принимали участие не только индийские и мусульманские художники, но привлекались и иноземцы из далеких стран, в том числе и некоторые европейцы. Это была блистательная эпоха, которой мы обязаны многими крупными архитектурными памятниками в Дели, Агре и Лахоре, а также и во многих других городах Индии. Она ознaменована также расцветом миниатюры, получившей название «могольская миниатюра». Этот период, который по праву называют апогеем индийской истории и сравнивают с периодом правления Маурьев и Гуптов, следует рассматривать как последнюю попытку образовать централизованное государство, охватывающее всю Индию, перед эпохой колониализма.

Акбар разделил свое государство на множество провинций: Кабул (теперь Афганистан), Лахор (теперь Пакистан; в эту провинцию входил и Кашмир), Мультан и Синд, Дели, Агра, Аудх (Авадх), Аллахабад, Аджмер, Ахмадабад, Бихар, Бенгалия и Орисса, Кандеш, Берар и Ахмеднагар. Вся Северная и Центральная Индия находилась под его владычеством. Очень рано Акбар понял, что нельзя управлять массой инаковерующих подданных, не привлекая и их в какой-то форме к управлению. Поскольку для царя из династии Великих Моголов не мог, разу-

меется, стоять вопрос о какой-либо демократической форме участия народа в управлении государством, он стремился привлечь к своему двору князей из рода Раджпутов и поручать им ответственные посты. К таким дискриминационным мерам, как, например, повышенный поголовный налог с «неверных», взимавшийся султанами — его предшественниками, Акбар уже не прибегал. Его стремление к единению и сотрудничеству с инаковерующими заходило так далеко, что он делал даже попытку ввести нечто вроде синкретической религии, которая пришлась бы по вкусу и индуистам и мусульманам, что, впрочем, не увенчалось успехом. К сожалению, это многообещающее начинание было одновременно и апогеем правления династии Великих Моголов. При преемниках Акбара — Джахангире (1605) и Шах Джахане (1628) — политический престиж и культурный уровень значительно снизились, в чем немалую роль сыграли придворные интриги. При четвертом правителе династии Великих Моголов, Аурангзебе (1658), происходит возвращение к исламскому пуританизму и возрастает нетерпимость по отношению к индуистам. Но времена грубой военной силы уже прошли и, несмотря на все усилия Аурангзеба, не могли уже быть возвращены после всего, что было до этого. Он оказался последним из Великих Моголов и стал свидетелем того, как, несмотря на большие военные успехи, его государство распадалось на все более мелкие части. Его наследники только носили имя этой великой династии —



это были относительно бесправные североиндийские правители, все более и более теснимые колониальными властями и то и дело восстающими североиндийскими государствами Раджпутов. Наконец в 1858 году, после подавления Великого восстания британскими войсками, последний «царь Дели» вынужден был уступить свое место английской короне. Стремление Акбара объединить Индию и различные населявшие ее народности привело к усилению индийского влияния на мусульманское искусство. Многим постройкам периода правления Акбара присущ совершенно новый стиль, который отличается их от зданий предыдущего

периода, отмеченных строгостью и сдержанностью. Этому новому стилю свойственно богатое разнообразие форм, иной раз даже как бы игра с формой, а также декоративная роскошь, все больше сближающая его с индийской придворной традицией правителей из рода Раджпутов. Образцом этого стиля может служить одно из прекраснейших зданий эпохи Великих Моголов — мавзолей Акбара в Сикандре, расположенный в восьми километрах северо-западнее Агры. Этот мавзолей Акбар приказал начать строить еще при своей жизни, а завершен он был в 1613 году, во время правления его сына и наследника.

88 *Фатхпур-Сикру. План.*

89 *Дворец раджи Бир-Бала и Панч-Махал. Фатхпур-Сикру.*



Мавзолей Акбара, в отличие от мавзолеев предшествовавших властителей, по плану, скорее, отвечает буддийской архитектурной концепции — такие предположения, во всяком случае, не раз высказывались. Он находится в большом саду удлинённой формы, и дорога к нему ведёт через большие ворота; симметрично по отношению к ним на двух других сторонах ограды сделаны такие же, но ложные ворота. Главное здание, украшенное куполом очень гармоничной формы, заканчивающимся шпилем, имеет три этажа, прорезанных стрельчатыми арками. Третий, верхний этаж представляет собой нечто вроде открытой террасы,

венчающей постройки, — у него нет сверху покрытия, однако по его углам находятся четыре купола, несомые каждый четырьмя стройными колоннами. Это и есть главное помещение мавзолея. Внутренний двор, выложенный мраморной мозаикой, окружает обход, отделенный от наружной стены двора каменной оградой, прорезанной необычайно красивыми окнами. В этом внутреннем дворе возвышается вторая, меньшая, но не менее изысканно украшенная терраса, и на ней-то стоит строгий белый мраморный саркофаг Акбара. Но и он — всего лишь память об этом властителе. Тело же его лежит глубоко под этим саркофагом в склепе,

который раньше был недоступен посетителям.

Редко можно встретить надгробный памятник, хотя бы приближающийся к этому по красоте, гордой роскоши и чувству меры. Благородный металл, белый и цветной мрамор придают еще большее величие всему этому сооружению.

Недалеко от Сикандры, примерно в тридцати километрах юго-западнее Агры, находится город, выстроенный по приказу Акбара и служивший ему резиденцией, — Фатхпур-Сикри. По ряду причин, которые сказались только впоследствии, он, однако, не мог продолжительное время оставаться местом пребывания правителя. В настоящее время это своего рода город духов, в котором посетителя в равной мере поражает отсутствие населения и неземная красота зданий, хотя у Акбара, очевидно, не было никакого заранее предусмотренного систематического плана для застройки этого фантастически прекрасного города, и отдельные здания, как видно, просто воздвигались в ряд одно за другим.

Большой ансамбль Махал-и-Хааз (90 × 130 метров, еще больший, чем Красный дворец в форте Агры) образует центр Фатхпур-Сикри. К этому расположенному в двух дворах архитектурному ансамблю присоединены еще некоторые постройки — зал для частных аудиенций, Диван-и-Хааз, весьма достопримечательный тронный зал, в центре которого на опорной колонне возвышается трон, поддерживаемый тридцатью двумя консолями, расходящимися от центральной колон-

ны. Прекраснейшие постройки представляют собой несколько павильонов меньшего размера, которые Акбар приказал построить для своих трех любимых жен.

Великолепным комплексом является соборная мечеть в Фатхпур-Сикри, считающаяся одной из самых прекрасных во всей Индии. Двор ее занимает 181 × 158 метров. У мечети три купола. Во дворе стоят два мавзолея — мавзолей шейха Селима Чишти из белого мрамора и мавзолей Ислам-хана. На южной стороне двора находятся «Врата величия» (43 × 20 метров), представляющие сами по себе импозантное и гармоничное сооружение.

Из архитектурных памятников Дели, относящихся к раннему периоду Моголов, упомянем здесь лишь мавзолей Хумаюна, который без цоколя имеет в ширину 47 метров и, как утверждают, повторяет персидские образцы: к работе над мавзолеем своего отца Акбар привлек иностранных мастеров. К центральному корпусу, квадратному в плане и увенчанному куполом, примыкают по углам четыре восьмиугольных флигеля. Основание представляет собой открытую террасу со стрельчатыми нишами в несколько ярусов, равномерно открывающую со всех сторон вид на это сооружение. Мавзолеем вписан в продуманно распланированный сад. Материал мавзолея — красный песчаник и мрамор; таким образом, и по сочетанию цветов это здание очень характерно для эпохи Великих Моголов.

После свободной, находившейся под сильным индийским влиянием архи-

тектуры, связанной с периодом правления Акбара, развивается более четкое акцентирование исламских архитектурных форм при Шах Джахане, постепенно ведущее к выработке своеобразного государственного стиля Моголов, воплотившегося в самой большой по тем временам мечети Индии — Джами-Мазжид в Дели. Большое влияние на сложение этого стиля оказала архитектура Декана, Гуджарата и Бенгалии.

Довольно обособленно стоит знаменитейший ныне памятник архитектуры Индии — Тадж-Махал в Агре, выстроенный Шах Джаханом в память своей любимой жены Мумтаз-Махал. Этот мавзолей хотя и имеет планировку, восходящую к персидским образцам, и, по преданию, был сделан по эскизу персидского архитектора, однако по своему впечатляющему архитектурному образу, носящему характер фантастически-ирреальный, который отличает индийские памятники такого рода от всех неиндийских, является типичным для Индии архитектурным произведением. Тадж-Махал расположен посреди большого парка, из которого открывается с разных точек зрения памятник с его башнями, похожими на минареты.

В литературе говорится о том, что англичане во время своего колониального владычества в Индии одно время предполагали разрушить многие прекрасные архитектурные произведения и употребить их материал для собственных строительных замыслов. Эти планы были своевременно отвергнуты, однако заслужи-

вают упоминания, поскольку, как известно, некоторые раннебуддийские постройки и в самом деле были разрушены самими англичанами, а затем перенесены в виде фрагментов в лондонские музеи. Такой участи подверглась, например, ступа из Бхархута.

Целые большие части рельефных украшений ступы из Амаравати были перенесены в Лондон.

Строительным материалом для архитектурных сооружений периода Моголов остается красный песчаник в комбинации с белым мрамором. Так, дворец и форт в Дели и Агре построены преимущественно из красного песчаника (отсюда и название Красный форт в Дели). Это мощные, импозантные сооружения, которые, по существу, не столько соответствуют своему назначению охраны и защиты, сколько символизируют могущество династии Великих Моголов. Целый ряд еще и поныне сохранившихся укреплений находится в западной части страны. Они стоят здесь со времени Шиваджи, великого предводителя маратхов. И в этот период мы встречаем много выдающихся памятников архитектуры, как, например, знаменитый храм сикхов в Амритсаре, называемый Золотым храмом, или реконструкции более древних храмов, относящиеся к этому времени, чему может служить примером храм Сундарешвары в Мадураи. Во время правления Аурангзеба наблюдается упадок государственного стиля Моголов, и, как ни стремился этот властитель сохранить единство государства, уже при нем получают все боль-

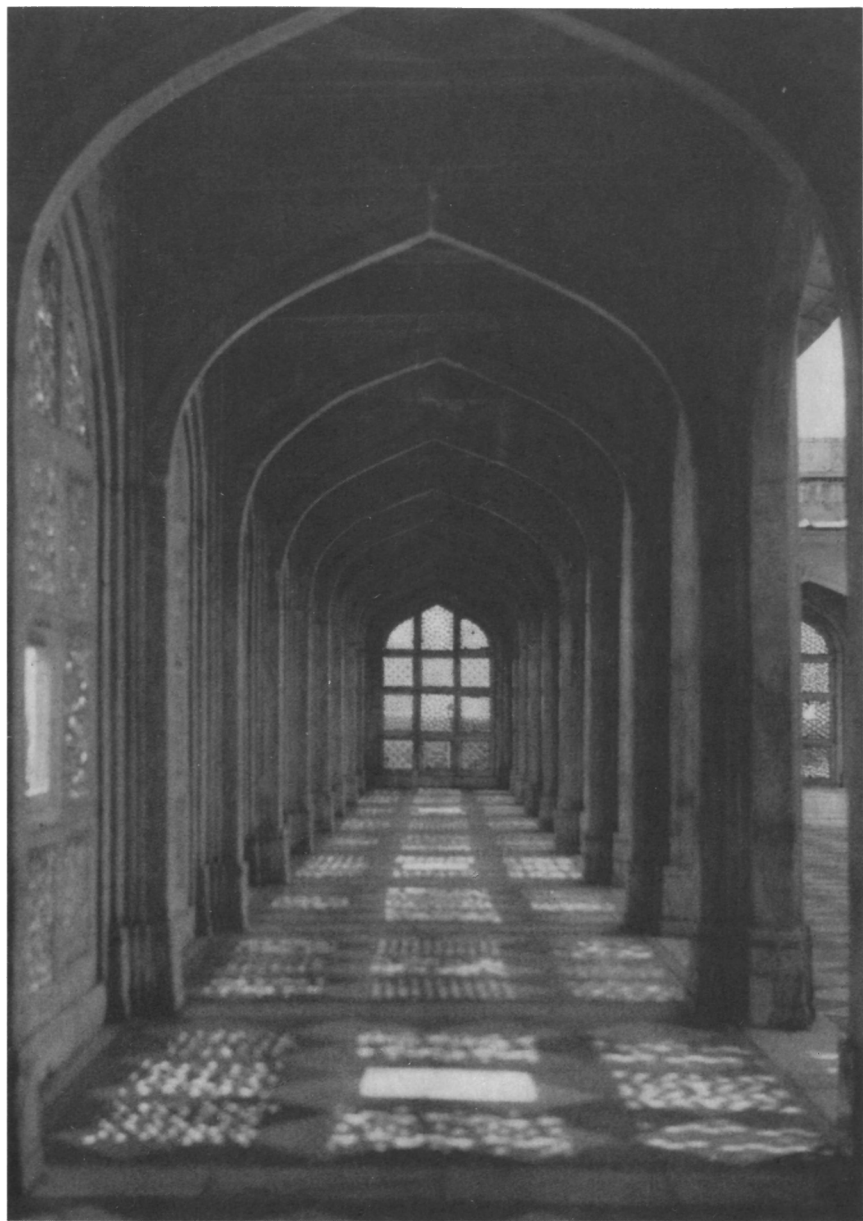


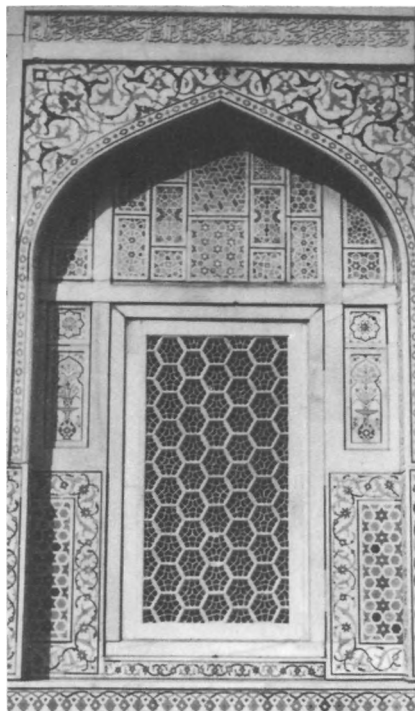
90 Верхний двор с кенотафом. Гробница Акбара. Сикандра. Начало XVII в.

91 Сводчатая галерея верхней террасы. Сикандра.

шее распространение местные стили, прежде всего в Декане, а также в самых восточных и самых западных районах Северной Индии. Здесь уже никогда больше до начала английского колониального господства не делалось попыток восстановления политического и культурного единства. Англичане всегда стараются подчеркнуть свои заслуги перед Индией в этом отношении и утверждают, что только благодаря им стало возможно объединение Индии, преодоление партикуляризма, раздробленности и векового раздора между индийскими властителями, ненависти между приверженцами разных религий и неравенства внутри индийского общества. Факты, однако, ставшие для всех очевидными лишь после 1947 года, после ухода англи-

чан, доказывают обратное. Англичане не только не устранили все эти недостатки, но или игнорировали их, или даже стимулировали и поддерживали в своих империалистических целях и к тому же сами были причиной добавочных экономических осложнений, вызванных разграблением этой богатой страны, которое не может сравниться по нанесенному материальному ущербу ни с чем, что было до тех пор. Тем самым они оставили в наследство молодому национальному государству громадные трудности. История культуры и искусства Индии показывает, как богата была когда-то эта страна. Англичанам удалось превратить Индию в одну из беднейших стран, громадное население которой они обрекли на голодное существование,



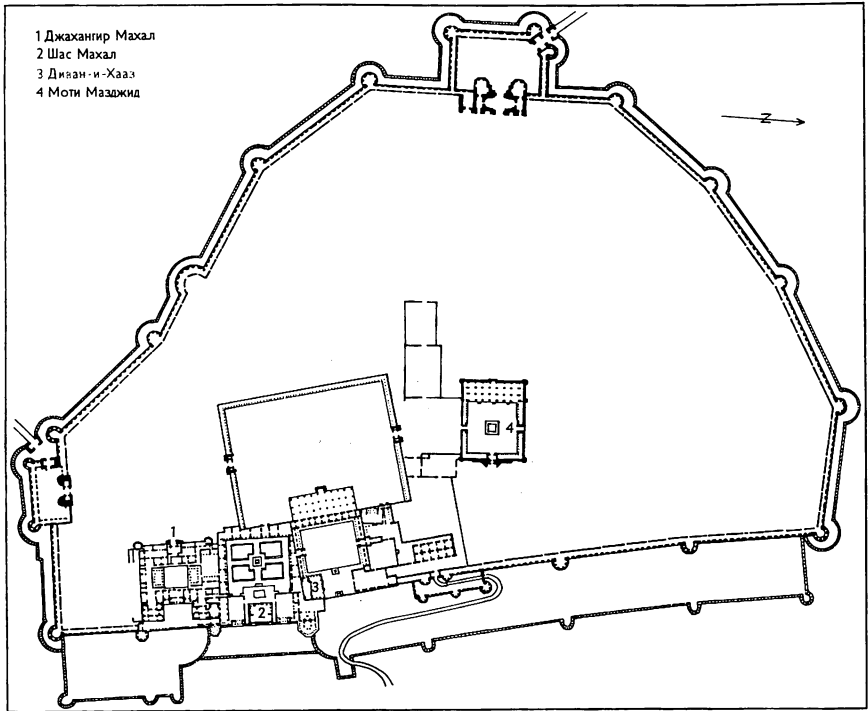


92 Мавзолей Итимад-уд-Даула. Агра.  
1622–1628 гг.

93 Форт. Агра. План.

и тем самым до некоторой степени приглушили развитие древней индийской культуры. Вряд ли это искупается тем, что английские исследователи отдавали много сил научной деятельности для того, чтобы заново открыть древнюю культуру Индии. Одной из областей индийского искусства, пришедших в упадок в колониальный период и возрождающихся ныне во времена национального подъема и освобождения, является живопись, достигшая своего высочайшего развития в эпоху Моголов. Живопись представляет собой не только одну из самых блистатель-

ных глав в истории развития индийской культуры, она одновременно открывает наибольшие возможности для установления связей современного искусства с древнеиндийскими традициями. В то время как великие эпохи индийской архитектуры и пластики не оказали сколько-нибудь заметного стимулирующего воздействия на пластическое и архитектурное творчество новейшего времени, живопись эпохи Моголов (включая, разумеется, также и индийские школы живописи в Раджастанхоне и областях Пахари и т. д.) сыграла большую роль в высоком расцвете современ-



ной индийской живописи. В наши дни многие индийские художники, движимые стремлением стоять вровень с социально-экономической реконструкцией страны и ее индустриально-техническим развитием, творчески используют огромные возможности национальной живописи с ее народными традициями и с ее утонченностью для создания современного искусства, которое вбирает влияние европейского искусства, что стало возможным благодаря новым международным связям, и в то же время не теряет своего «индийского лица».

Об истоках индийской живописи уже говорилось выше. Фрагменты, сохранившиеся на стенах Аджанты, остатки храмовой живописи в Декане (Бадами и др.), а также в Канчипураме (храм Кайласанатхи), в Танджуре, в храме Лапакши в Андхра-Прадеше и в Виджаянагаре донесли до нас образцы храмовой живописи. Таким образом, нам известно, что индийская живопись существовала уже в очень отдаленные времена и только вследствие неблагоприятного тропического климата и других разрушительных сил сохранилась не настоль-

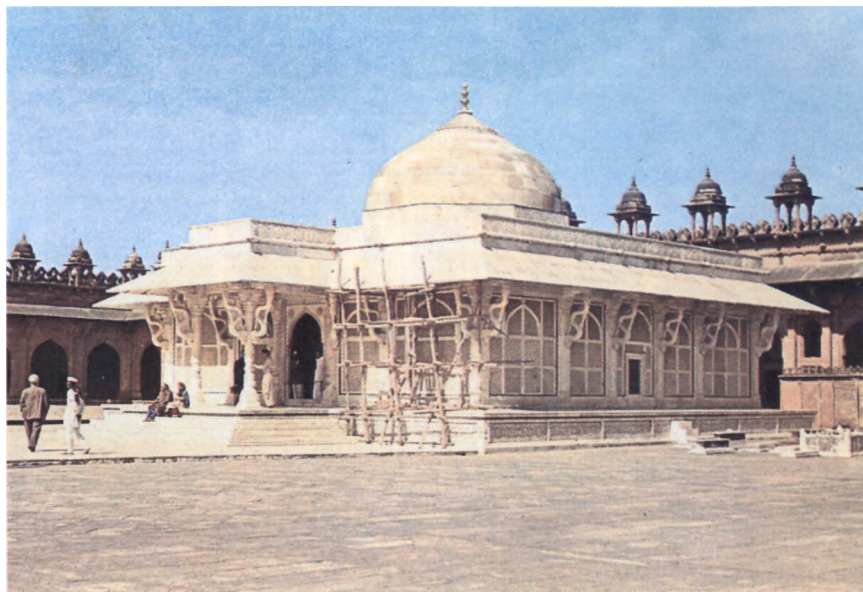
ко полно, чтобы достоверно судить об истории ее развития.

Здесь уже упоминалось и о буддийской книжной иллюстрации периода Палов и об иллюстрациях джайнских рукописей в Западной Индии. Наивысшего развития индийская живопись достигла в эпоху Моголов, которая начинается с расцвета искусства при Акбаре и от которой до наших дней сохранились многочисленные шедевры. В настоящее время становится все яснее, что эта государственная придворная художественная школа, для которой Акбар, так же как его отец Хумаюн, призывал к себе персидских художников в качестве исполнителей и учителей, не была единственной. Это подтверждают находки все новых и новых образцов живописи того времени, на которых изображен ландшафт Северной Индии и Декана.

История развития индийской живописи этой эпохи является предметом многочисленных споров, поскольку вновь открытые источники дают все новые и новые данные и указывают на неожиданную связь явлений, заставляя постоянно пересматривать прежние представления. Окончательная оценка этого периода расцвета индийской живописи начинает только вырисовываться. Однако накоплен уже и бесспорный материал. Существует множество датированных произведений индийской миниатюры, благодаря которым удастся установить примерные даты и других произведений, что дает возможность составить сравнительно полную хронологическую и регионально-географическую картину развития

94 *Фатхпур-Сикри. Гробница. 1680 г.*

этого искусства. Известно также множество имен художников (впервые в истории индийского искусства), которые создавали свои произведения как в государственной школе Моголов и школах Декана, так и в школах Раджастхана и Пахари. В большинстве случаев их удастся включить в хронологию развития миниатюры, поскольку часто в рукописях на отдельных миниатюрах стоят рядом дата и имя художника. Однако в Индии существовала практика самого точного копирования более ранних произведений, и нередко на таких копиях ставились старые даты и имена художников. Поэтому иногда бывает довольно трудно отличить более позднюю копию от оригинала, не говоря уже о том, что



часто существует несколько копий, причем никогда нельзя слепо доверять их датировке. Так же обстоит дело и с расхождениями стилистическими, сюжетными и даже относящимися к истории костюма. Все это не играет существенной роли для любителя искусства, поскольку копии подчас достигают художественного уровня оригинала, однако для специалистов и историков искусства здесь всякий раз возникает проблема, чем и объясняются значительные расхождения в их суждениях по этому вопросу.

И по сей день ведутся споры о приоритете той или иной школы периода Моголов и о влиянии ее на другие школы, а также о происхождении миниатюры этого времени. Суще-

ствует мнение, что миниатюра Раджастанхана и еще более поздняя живопись Пахари могут быть объяснены только влиянием могольской миниатюры, а значит, в конечном счете влиянием более древней мусульманской книжной иллюстрации. Но, возможно, эти школы существовали более или менее самостоятельно и параллельно могольской школе живописи и выросли из более старой традиции иллюстрирования, существовавшей в Гуджарате и Раджастанхане, и что своей силой они тем самым обязаны древнеиндийской традиции и всегда существовавшим (хотя история их развития дошла до нас с пробелами) народным индийским школам живописи. Здесь мы можем лишь указать на наличие этой



серьезной проблемы. Заметим, однако, что если еще несколько лет тому назад большинство специалистов придерживалось первой теории, то теперь все больше голосов раздается в пользу древнеиндийского наследия как основы развития живописи периода Моголов.

Назовем хотя бы важнейшие произведения, играющие существенную роль для датировки. Таковы в первую очередь джайнские книжные иллюстрации из Гуджарата, датируемые 1127—1288 годами, характерные для начального периода этой живописи. Для них типично изображение красивых женских фигур в движении и лиц, отдаленно напоминающих живопись Аджанты, но в то же время и более грубые изображения, иллю-

страции в народном духе, например лица с преувеличенно острыми носами. Композиция этих иллюстраций в большинстве случаев очень проста и подчинена расположению текста в рукописи. Фигуры — одиночные или парные, многоцветные на одноцветном фоне, в большинстве случаев красном. «Кальпасутра» из Мальвы, датируемая 1439 годом, может быть названа здесь как своего рода законченный образец этого вида живописи. Отметим также одну странную черту, которая позднее будет часто повторяться: глаза изображаемых персонажей выступают за контуры лица.

Одним из старейших мусульманских произведений считается рукопись «Шахнаме», датированная 1427 го-

ной и Центральной Индии свидетельствует «Кальпасутра» из Джайпура (1465); здесь также изображаются выступающие за контуры лица глаза, и эта черта тесно связывает данную рукопись с «Кальпасутрой» 1439 года. Задолго до периода Моголов и начала могольской живописи мы находим здесь ясное доказательство тому, что искусство иллюстрации, первоначально существовавшее только в Западной Индии, распространилось и на центральную часть Северной Индии.

К важнейшим открытиям последнего времени относится целый ряд иллюстрированных рукописей, датированных примерно 1500 годом, которые дали совершенно новое освещение проблеме развития индийской миниатюры и поставили под удар теорию приоритета придворного искусства периода правления Акбара. Особого внимания в этом смысле заслуживают иллюстрации к народному рыцарскому роману, так называемому «Лаур Чанде». Самый старый вариант его относится примерно к 1500 году и появился в Раджастанхана. Затем следуют иллюстрации того же самого текста, сделанные в Аудхе в 1530—1540 годах и в Мальве около 1530 года. К этим иллюстрациям «Лаур Чанды» примыкают иллюстрации к «Чаурапанчасике», сделанные в Меваре (Раджастанхан), которые датируются ориентировочно 1500 годом. Из Мальвы происходит и «Ниамад-наме» — своего рода иллюстрированная поваренная книга для придворных гурманов, датируемая примерно 1500—1510 годами. Однако здесь иллюстрации,

*95 Тадж-Махал. Агра. Середина XVII в.*

дом и иллюстрированная восемьюдесятью пятью миниатюрами. Она хранится в музее Дели. Однако она представляет собой, очевидно, всего лишь копию неиндийского образца и тем самым является примером одного из многочисленных произведений со скопированными старыми датами, нашедших широкое распространение в Индии. Их коллекционировали мусульманские власти, но они не могут рассматриваться как часть индийского искусства. Такие книжные иллюстрации обозначают обычно термином «султанатская живопись». Они относятся ко времени, предшествовавшему началу владычества Великих Моголов. О распространении джайнской иллюстрации в восточной части Север-

96 *Иллюстрированная джайнская рукопись. XV в. Берлин, Государственные музеи.*



судя по их стилю, несомненно не индийского, а, скорее, среднеазиатского происхождения. Тем не менее некоторые детали дают возможность сблизить их по времени с названными выше, и, таким образом, можно считать, что это произведение также возникло в самой Индии. Иллюстрации же к «Лаур Чанде» и к «Чаурапанчасике» несомненно чисто индийского характера и не имеют ничего общего с мусульманской живописной традицией. Для них характерны тонкие контурные линии фигур, простые, но хорошо выбранные элементы ландшафта и архитектуры с грациозными купольными башенками на столбах, присущими искус-

ству областей чисто индийской ориентации, которое позднее попало в общее русло стиля Моголов. Содержание романтически-чувствительного романа «Лаур Чанда» также типично индийское. Здесь можно установить связь с развитием джайнской традиции. В одной из рукописей «Лаур Чанды» примерно 1540 года, происходящей из Бхарат Кала Бхавана в Бенаресе, появляется типичная форма выступающих за абрис лица глаз, о которой уже говорилось выше. Примерно в это же время живопись, до сих пор предназначенная в Западной Индии для чисто религиозных целей, начинает использоваться и вне религии,



распространяется и оказывает влияние на общеиндийский стиль живописи.

Начиная с «Гитаговинды» из Мевара (Раджастан), относящейся примерно к 1530 году, живопись приходит на службу иллюстрированию так называемых бхакти — получающих все большее распространение притч, излагающих индуистское реформистское учение, которые с этого времени играют решающую роль в содержании индийской иллюстрации. Это в первую очередь иллюстрации к легендам о народном божестве Кришне, первоначально считавшемся одним из воплощений бога Вишну, но постепенно приобретаем полную

самостоятельность. Многочисленные эпизоды его жизни, главным образом его юности, были множество раз воспеты и изображены в живописи. Бог пастухов Кришна вырастает среди простого народа, ворует масло, играет, забавляется и озорует вместе с детьми пастухов, гоняется за прелестными пастушками. Его любовь к прекрасной Радхе стоит в центре всех перипетий, которые всегда преподносятся в народном духе и должны быть восприняты как доступная самым простым пастухам и крестьянам мирская форма божественного деяния в среде народа, благодаря чему любовные отношения воспринимаются как рели-



97 Бхима и Дурьодхана. Иллюстрация к «Махабхарате». Могольская миниатюра. Ок. 1600 г. Бомбей, Музей принца Уэльского.

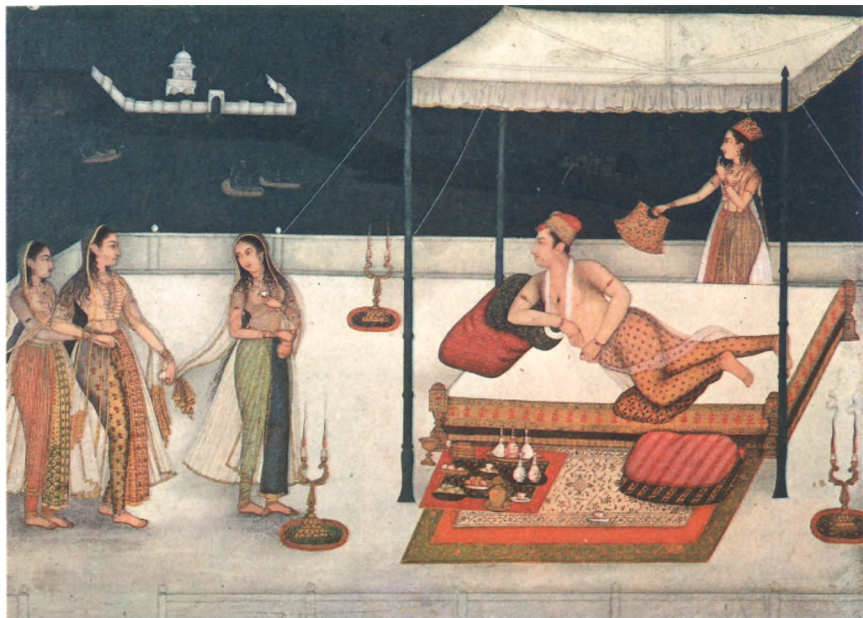
98 Сыновья Шаха Джахана. Могольская миниатюра. 1636 г. Лондон, Музей Виктории и Альберта.

гиозно освященные, просветленные и романтизированные. Существенным последствием этого является то, что впервые с раннебуддийских времен простая, скромная жизнь индийского народа снова становится предметом художественного изображения. Жизнь индийской деревни выступает в этих картинках во всех своих подробностях. С чисто художественной стороны названная выше «Гитаговинда» из Мевара знаменует переход к красочному и полнокровному изображению неразрывной связи человека с природой.

Появляются элементы ландшафта, звери. Позднее это становится определяющим моментом в развитии школ живописи Раджастхана и Пахари. Несмотря на полнокровность человеческих фигур и мотивов природы, здесь сохраняется старый принцип контраста между многокрасочным передним планом и простым, плоскостным, одноцветным — красным или голубым — фоном.

Самое раннее из датированных или, вернее сказать, с наибольшей приближенностью датируемых произведений могольской миниатюрной





живописи — это рукопись романа о подвигах Хамзы, снабженная когда-то 1400 большими иллюстрациями (большая часть страниц находится в Вене), завершенная уже в период правления Акбара, примерно в 1564—1579 годах. Некоторые страницы его безусловно заполнены изображениями неиндийского характера. Но на многих четко различимо индийское влияние. Такое различие в стиле изображений можно объяснить характером жизни при дворе Акбара, где собирались художники из разных городов и стран — как из собственно Индии, так и из других стран ислама. В противоположность перечисленным до сих пор рукописям в этой ясно проявился придворный

99 *Сценка из придворной жизни. Могольская миниатюра. Ок. 1690 г. Лондон. Музей Виктории и Альберта.*

100 *Влюбленные. Деканская миниатюра. Начало XVIII в. Лондон. Музей Виктории и Альберта.*

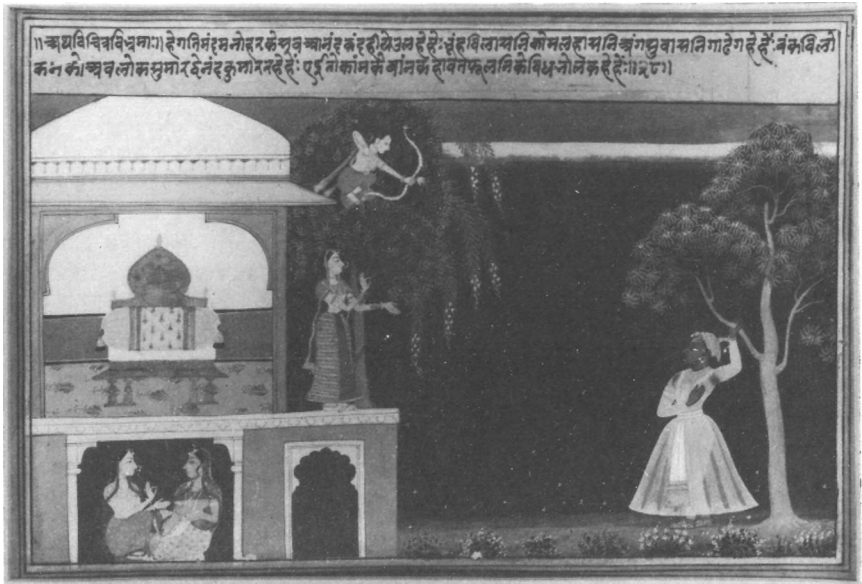


стиль не столько в содержании, сколько в утонченном и рафинированном характере изображений, а также индивидуальный стиль отдельных художников, отличающихся друг от друга по живописной технике и своеобразию деталей. С этой рукописи начинается непрерывный ряд произведений, типичных для придворного искусства Моголов и живописи Декана, Раджастхана и более поздней живописи Пахари. Только в XIX веке постепенно затухает процесс развития этого вида искусства, включивший смену различных стилей, своеобразие региональных школ и манеры отдельных художников, на чем у нас нет возможности остановиться подробно ввиду огромного количества материала.

Для раннего периода правления Акбара основополагающими являются иллюстрации к роману о Хамзе. В это время в соответствии с общим направлением политики правителя на передний план выдвигались индийские художники и индийские мотивы живописи. При этом придавалось особенно большое значение общедоступности содержания и его связи с народными истоками. Акбар сам следил за такой ориентацией искусства и придавал при этом огромное значение художественному качеству произведений, обладая, по дошедшим до нас сведениям, большим художественным вкусом. Он и его преемники из династии Моголов слыли знатоками искусства и привлекали к своему двору многочисленных художников из дальних стран. Среди них при дворе в Дели и Агре были также и европейцы, хотя и не круп-

101 *Радха и Кришна Миниатюра. Раджастхан. Школа Мевара. Ок. 1650 г. Калькутта. Индийский музей.*

ные художники. Миссионеры привозили с собой христианскую живопись, послы и путешественники преподносили в качестве подарков драгоценные гравюры. По многим произведениям могольской живописи можно легко распознать, что придворный художник получил задание скопировать некий европейский образец или включить какие-то его детали в свою композицию. В знаменитом альбоме Джахангира имеются изображения, которые при исследовании их происхождения обнаружили связь с гравюрами Альбрехта Дюрера и его последователей. Но было, конечно, и множество менее художественно ценных образцов, которые использовались для копирования из-за своего содержания или



способа перспективы, и нередко на этих копиях встречаются ангелы, черти и целые христианские сцены, взятые придворным искусством Моголов с образцов миссионеров. Все это соответствует синкретическим религиозным представлениям, поощрявшимся прежде всего самим Акбаром, которые, впрочем, не привели к успеху ни в искусстве, ни в политике, вопреки намерениям этого правителя.

Для раннего периода Моголов особенно характерны иллюстрации к индийскому эпосу — к «Махабхарате» и «Рамаяне», — иллюстрации к рукописям с переводами древнеиндийских сборников сказок — «Панчатантры» и «Хитопадеши», — а также и иллюстрации к «Книге о попугаях» и др.

Особенно важно, что в это время впервые в истории индийского искусства начинает играть большую роль портретная живопись, достигающая высокого уровня реалистического изображения. В произведениях могольской школы, а иногда и художников других индийских школ живописи мы находим множество портретов исторических личностей, которые значительно обогащают картину этой эпохи и делают ее наглядной. Заслуживает удивления высота художественного уровня этих произведений, отражающих с поразительной точностью мельчайшие детали изображаемого. Большой интерес представляют иллюстрации к биографическим и историческим произведениям этого вре-



мени, — например, к «Бабур-наме», «Акбар-наме» и «Шах Джахан-наме». В художественных школах Декана обращалось, очевидно, больше внимания на мусульманскую тематику, хотя и здесь тоже заметно сильное индийское влияние. Однако сюжеты во многом определяются классическими мусульманскими текстами и образцами, и ощущается прямое влияние искусства Персии и Переднего Востока.

Напротив, в школах индийской живописи в Раджастхане и позднее в Пахари решающую роль играли сюжеты на темы легенд о Кришне и притчи-бхакти. В это время возникает ряд новых текстов и иллюстраций к ним. Однако имеются и целые серии картин, такие, как иллюстрации к месяцам года или серия иллюстраций к «Рагмале», связанные с на-

строением, определяемым временем года или музыкой, акцентирующие эмоциональное единство человека с природой и созвучие разных видов искусств. Здесь повсюду подчеркивается традиционная, но тем не менее воспринимаемая как «модерн» и носящая отпечаток современности индуистская культура. К числу характерных текстов индуистского содержания, современных этому периоду, неоднократно иллюстрировавшихся, относятся среди прочих «Расикаприя» Кашевдаса, собрание стихотворений «Амарушатака», «Расаманджари» — трактат, систематизирующий героинь и героев (найики и найяки) с сильно подчеркнутым эротическим элементом. С легендами о Кришне связаны иллюстрации к вышеназванной поэме «Гитаговинде» и «Бхагаватпуране»,

венным материалом — пальмовыми листьями, то потом понемногу проложила себе дорогу бумага. В большинстве случаев это был плотный картон, то есть склеенные вместе и проглаженные листы. Лучшие сорта бумаги вначале импортировались из Персии, но со временем они были заменены индийской бумагой из джута, бамбука, хлопка и шелка.

Чтобы охарактеризовать состояние искусства во времена Акбара, приведем выдержку из биографии Аб-уль-Фазля: «Теперь можно найти самых выдающихся мастеров, а также шедевры, которые достойны Бехзада и могут быть поставлены рядом с прекраснейшими произведениями европейских художников, достигших мировой известности. Точность деталей и совершенство в целом, дерзость исполнения и т. д., какие теперь можно заметить у художников, несравненны. Даже неживые предметы выглядят так, словно в них есть жизнь. Более чем сто художников стали знаменитыми мастерами, а число таких, которые приближаются к совершенству, или средних, очень велико. Особенно это относится к индусам, картины которых превосходят наше воображение. Мало кто на всем свете может сравниться с этими мастерами». Воистину удивительное признание из уст мусульманина о достоинствах индийских мастеров в государстве, которым управляют мусульмане. Из выдающихся мастеров назовем лишь нескольких: в период правления Акбара — Басаван, Дасвантх, Лал, Мушкина и Мукунд; в период Джахангира и Шах Джахана — Аква Риза,

*102 Кришна гасит лесной огонь. Раджастхан. XVII в.*

классическому тексту культа Кришны. С другой стороны удивительно, что большинство классических индийских текстов, в противоположность могольской живописи Раджастхана, не были иллюстрированы. Известны только некоторые поздние иллюстрации к «Шакунтале» и к «Деви-Махатмае» (XVIII в.).

Техника миниатюры известна нам из описаний того времени и по незаконченным изображениям. Сначала делался эскиз контура легкой красной краской, причем поправки наносились черной краской. Рисунок грунтовался белым покрытием, так что только едва просвечивали контуры, а потом раскрашивался. Затем еще раз наводился контур, как правило, красной краской. Если гуджаратская миниатюра пользовалась еще естест-



103 *Саранги Рагини. Миниатюра. Раджастан. XVII в. Калькутта, Индийский музей.*

104 *Радха и Кришна. Миниатюра из Кисангарха. Раджастан. Середина XVIII в. Калькутта. Академия им. Бирлы.*



Манохар, Говардхана, Бичитр, Хашин и Мухаммад Надир Самарканди. Уже имена показывают, что это художники разных национальностей. Со времен нашествия Моголов мусульманские беженцы из разных стран — Ирака, Персии, Хорасана и Средней Азии — искали и находили убежище в Индии. Многие из них прибыли сюда уже, очевидно, в XIII веке. Других привлекло в Дели и Агру покровительство, которое оказывали искусству правители из династии Великих Моголов.

В Декане пользовались большим уважением школы живописи в Голконде и Биджапуре, в Хайдерабаде и Ахмеднагаре. В особенности необ-

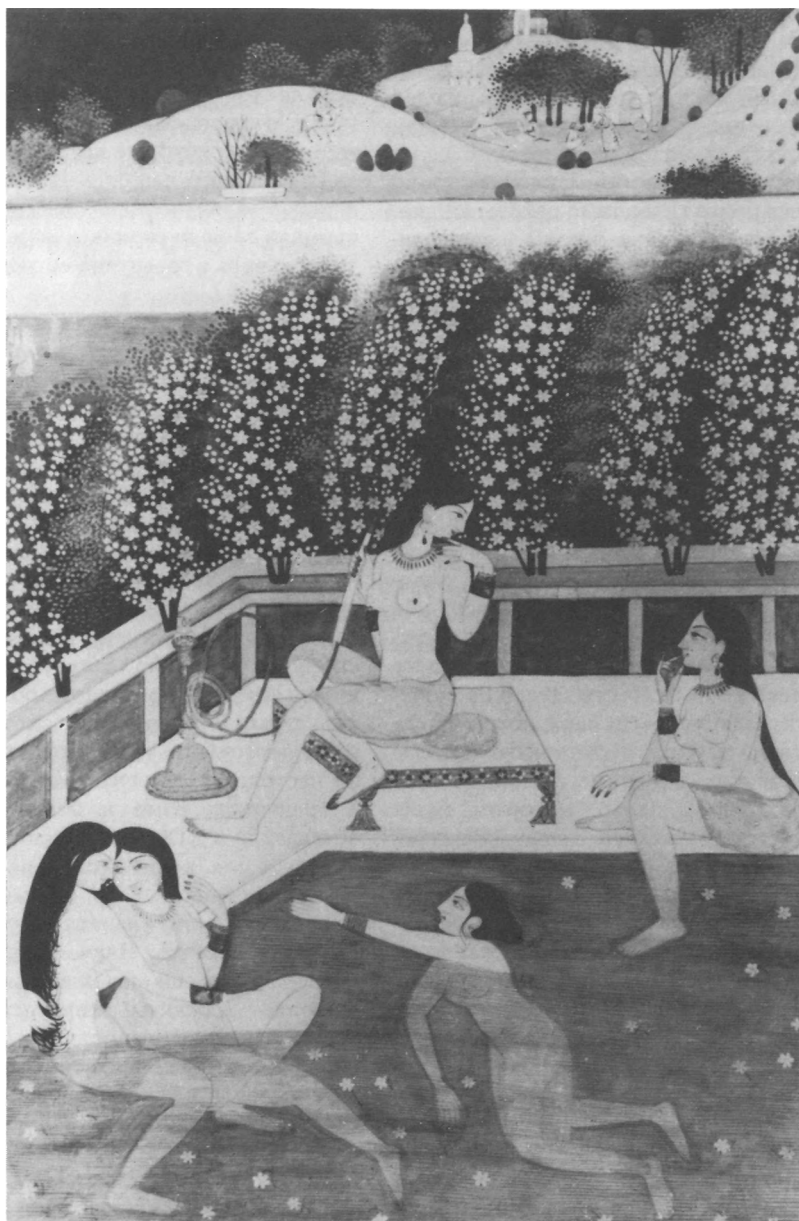
ходимо отметить школу в Биджапуре в период правления Адил-шаха, отличавшуюся высоким искусством портретной живописи, а также богатой и своеобразной красочностью сюжетных композиций. Из школ Раджастана назовем школы Мевара и Марвара, Бунди, Мальвы и Биканера, а также школы Кисангарха, Котаха, Джайпура и Джайсалмера. Для районов Пахари знаменательны школы Басоли и Джамму, Гулера и Чамбы, Кулу, Техри-Гархвала, Нурпура и в первую очередь — более поздняя, однако самая утонченная художественная школа в Кангре, работы которой встречаются еще и в XIX веке. Географическое разде-



ление на собственно Раджастхани и на княжества в предгорьях Гималаев, граничащие с ним с севера и с востока, соответствует и разделению на две группы художественных школ. Первая группа пережила свой расцвет в XVI—XVII и XVIII веках, вторая — только в конце XVII века, а затем в XVIII и XIX веках. Не

105 Радха и Кришна. Кангра. Миниатюра школы Пахари. XVIII в.

106 Купающаяся девушка. Кангра. Миниатюра школы Пахари. XVIII в. Калькутта, Индийский музей.



последнюю роль в этом сыграло политическое развитие этих областей Индии. Под натиском сначала правителей из династии Великих Моголов на непокорный княжеский род Раджапутов, а затем европейских колониальных властей, проникавших во все более глубинные районы Индии, художественные школы переместились в самые отдаленные районы страны, а затем нашли себе последнее убежище у маленьких изолированных правителей гималайских княжеств, которые хотя и не сохранили политической свободы, однако старались сохранить свой престиж, прекровительствуя искусству. Правда, на художников школ Раджастхана и Пахари был спрос в основном при дворах властителей. В их дворцах сохранились следы настенной живописи больших размеров, которая по своим мотивам и стилю сродни искусству миниатюры. Однако в то же время это искусство было по существу своему очень народно и по своим сюжетам соответствовало вкусам широких слоев населения. Центр культа Кришны, которым была когда-то Матхура, давно уже переместился из Центральной Индии на периферию, в восточные и западные районы, и достиг расцвета в Бенгалии и Ориссе, а также в Раджастхане и в западных районах Гималаев.

В некоторых областях Северной Индии, в Джаунпуре, Аудхе и Патне существовали местные школы живописи, и несколько десятилетий назад думали, что они возникли в конце могольского периода. В настоящее время, однако, полагают, что они появились гораздо раньше, и при-

дают немалое значение их роли в возникновении всего этого нового периода живописи. Также и государство сикхов на западе и столица Бенгалии Муршидабад имели собственные школы, которые хотя и не оказали большого влияния на общендийское развитие живописи, однако сыграли свою историческую и культурную роль в развитии местного искусства.

Как уже подчеркивалось в нашем кратком обзоре, все эти школы живописи имеют большое значение как доказательство непрерывности существования и развития индийского искусства. Интерес к ним впервые возродился в Индии (если не считать некоторых европейских любителей искусства) во времена так называемого «бенгальского возрождения», связанного с сопротивлением деятелей индийской культуры английскому засилью во всех областях жизни Индии, в том числе и в области культуры. Это движение, которое иные чересчур рьяные критики еще и в настоящее время часто обвиняют в традиционализме и безвкусице, возглавили в XIX веке выдающиеся люди страны, в том числе и некоторые художники. Они стремились проложить пути индийским традициям в искусстве. Изучая ведущие национальные школы живописи — живопись Аджанты, живопись могольской школы и школы Раджастхана, — они ставили своей основной задачей следовать их традициям в своем собственном творчестве. Достаточно назвать такие имена, как имя бенгальского художника Абаниндраната Тагора — племянника ве-

ликого писателя Рабиндраната Тагора — и Нандалала Бозе, которые, начиная с Калькутты и Сантиникетана, где возникла школа Рабиндраната Тагора, развивали свою деятельность по созданию все новых и новых школ, ученики которых в течение нескольких лет распространились по всей Индии — от Лахора на севере до Бомбея на западе и Мадраса на юге. Художники составляли только часть этого движения, инициатором которого был великий бенгалец начала XIX века Раммохан Рай, а продолжателем стал Рабиндранат Тагор, возглавивший это всемирно известное движение.

Процесс развития индийского искусства, начиная с эпохи Хараппы, почти непрерывный в течение пяти тысяч лет, продолжается и в наши дни, несмотря на большие трудности роста и сложные обстоятельства, в кото-

рых происходит это развитие, несмотря на постоянное преодоление собственного индийского наследия социальной и религиозно-культурной ортодоксальности, несмотря на постоянное вторжение сбивающих с пути староколониалистских и неоколониалистских лозунгов, распространяющихся также и на область культуры и искусства.

Вклад Индии в культуру нашего времени будет постоянно расти в той же мере, в какой она будет справляться с тяжелым наследием прошлого. Залог тому — большие исторические достижения индийской культуры, которые становятся доступными изучению благодаря новейшим, непредвзятым исследованиям, а также стремление современного искусства Индии служить делу мира и социально-культурного прогресса, опираясь на национальные традиции.

## ИСКУССТВО ГИМАЛАЙСКИХ СТРАН (НЕПАЛ, БУТАН И СИККИМ)

В этой главе речь пойдет прежде всего о распространении индийского искусства — главным образом буддийского — на страны северной части Индийского субконтинента. Здесь возможен, однако, лишь краткий обзор, не претендующий на сколько-нибудь полное рассмотрение искусства и истории этих стран, а указывающий только на некоторые факты их связи с историей индийского искусства.

Связи Индии с севером и северо-западом восходят еще к эпохам древних культур, к периоду Хараппы и раннего буддизма. Следует напомнить, что хараппская культура не ограничивалась пределами современных Индии и Пакистана, а распространялась, по крайней мере в каких-то своих ответвлениях и разновидностях, на пограничные афганские и иранские области. Ашока, правитель династии Маурьев, обратясь к учению буддизма, придавал большое значение тому, что, по преданию, Будда был родом из области, которая принадлежит сейчас Непалу и находится у границ Индии, — согласно легенде, Ашока даже совершил туда паломничество. Очевидно, при Ашоке в равнинном районе Непала, в Патане близ Катманду, были сооружены ступы в память об учении Будды. Ашока оставил памятники и в тех местах Южного Непала, где Будда провел свою юность, — в предгорьях Гималаев, так называемых Терраи.

В кушанский период связи Индии с севером и северо-западом были вполне естественны — ведь власти страны пришли оттуда. Кушан-

ское искусство, как стало известно после недавних успешных раскопок на юге Советского Союза, распространилось не только на Афганистан, но и далеко в глубь Таджикистана и пограничных с ним областей. В последние годы здесь обнаружены целые буддийские монастырские сооружения, скульптуры, остатки стеной живописи, а также монеты и различные предметы, относящиеся к этому и более позднему периодам. Достаточно назвать Аджина-тепе у самой афганской границы с его огромной статуей лежащего Будды (Будда, погруженный в нирвану) — явное свидетельство тесных связей с Индией, которые, видимо, все более укреплялись в течение первых веков нашей эры<sup>12</sup>. Даже сравнительно независимые от буддизма, относящиеся к более позднему времени находки в Пянджикенте близ Самарканда носят явные следы этого индийского влияния.

Из истории развития буддизма в Индии нам известно, что в то же самое время представители прежде всего так называемой школы махаяна отправились в путь на север и что здесь нашли пристанище многие видные ученые. С другой стороны, о появлении в этих местах индийских философов свидетельствуют кашмирские, непальские и тибетские источники. В этих странах никогда не оспаривалась заслуга индийских учителей в распространении буддийского учения, а также их более широкая цивилизаторская роль. Заметим, что буддийские монахи из Индии достигали даже Китая, дав и здесь первый толчок к распростра-

нению буддизма<sup>13</sup>; начиная же с IV века уже китайские буддийские монахи совершали путешествия к буддийским местам в Индии.

Таким образом, в этот период постепенное распространение индийской культуры было непосредственно связано с буддизмом. И до наших дней буддизм в Непале и Тибете имеет прочную основу. При этом на севере, в отличие, например, от Цейлона и других стран Юго-Восточной Азии, почти никакого влияния не имели старые, ортодоксальные учения буддизма, хотя в новейшее время они стали все больше проникать и сюда. Первоначально в гималайских странах получил распространение буддизм махаяны, позднее — тантрический буддизм. Можно говорить, таким образом, о северном буддизме в противоположность южным школам тхеравады. Следует учесть, что эти течения буддизма, уже испытывавшие влияние индуизма, столкнулись здесь с местными анимистическими культурами, с шаманистскими представлениями, возможно, и со следами древнего индуистско-брахманистского добуддийского влияния. В результате буддизм претерпел существенные изменения, например в Непале; в Тибете и Монголии он принял форму так называемого ламаизма.

Последняя большая волна индийской культурной экспансии на север была связана с проникновением в Северную Индию ислама. После того как в Бихаре и Бенгалии пали последние оплоты буддизма, многие буддисты, спасшиеся от мечей завоевателей, в том числе монахи, ученые, талантливые художники, бе-

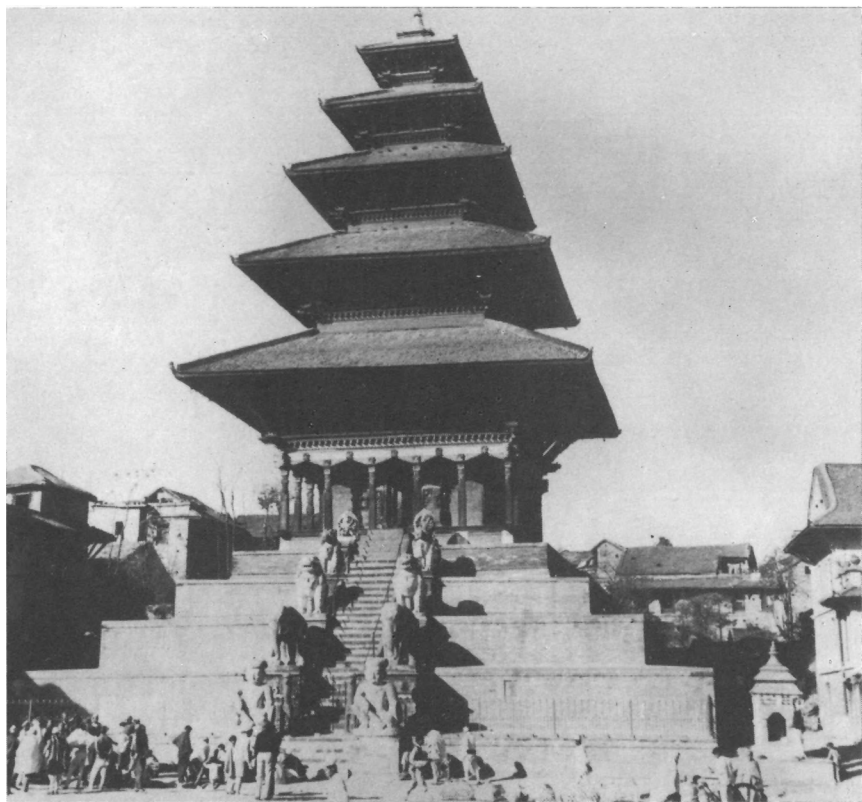


жали в необжитые и труднодоступные районы Гималаев. Они взяли с собой лишь то, что легко можно было унести: произведения прикладного искусства, памятники письменности и свитки или пальмовые листы с живописью. Так искусство периода Палов, последнего значительного периода индийского буддизма, распространилось далеко за

107 Площадь Дарбар. Катманду.

108 Ступа Сваямбунатх близ Катманду.





пределы индийских границ и оказало существенное влияние на искусство стран, расположенных в Гималаях.

Здесь, как и в некоторых районах Юго-Восточной Азии, прежде всего в Северном Вьетнаме, индийская культура столкнулась с распространявшейся на юг и на запад китайской культурой, причем надо иметь в виду, что последняя уже сама в I тысячелетии н.э. испытала влияние проникшего в Китай из Индии буд-

дизма. Особенно заметным кажется подражание восточноазиатскому стилю построек в архитектуре гималайских стран, прежде всего Непала (в меньшей степени Тибета, где господствовал собственный, больше связанный с местными условиями, стиль). Говорилось даже о якобы сложившемся здесь китайском стиле пагод. Но при этом обычно забывалось, что сама форма пагоды восходит к индийской ступе. Даже типичные для Непала башни-храмы с

109 Храм Ньятопола Бхадгаон. Непал.  
XIV в.

110 Фигура стража. Бхадгаон. Непал.

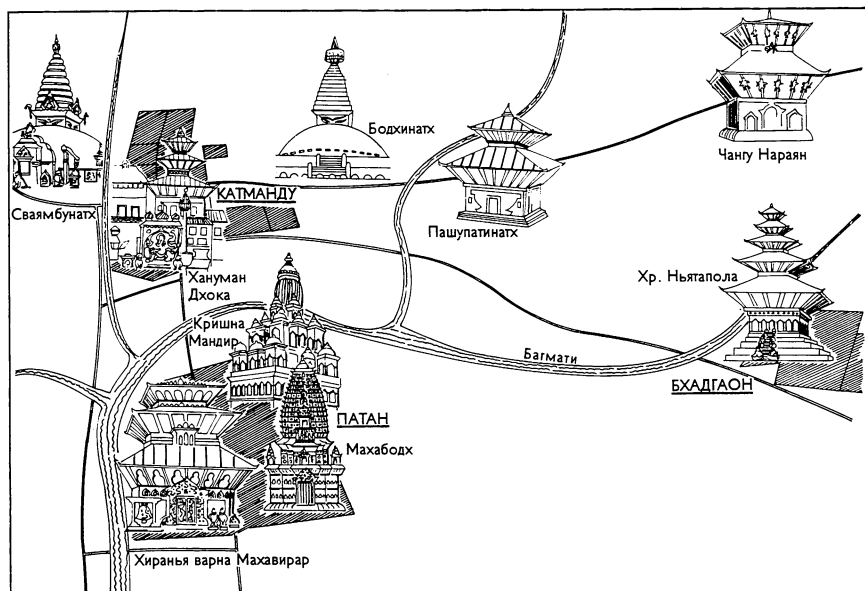


поставленными друг на друга двумя, тремя, а то и пятью и семью этажами теперь уже больше не приписывают китайскому влиянию.

Уже китайские хроники периода Тан описывают такого рода сооружения в Непале. Например, семизэтажную башню в центре дворца непальского царя, покрытую медными пластинами, а по углам украшенную фигурными сточными желобами из меди. При этом китайцы ничуть не сомневались, что стиль пагод пришел из

Индии через Непал и Тибет в Китай и Японию. Типичное для более позднего индийского искусства расширение башен-храмов, прямоугольных и квадратных в плане, за счет вестибюлей и прочего не привилось в лежащих к северу странах.

Наряду с архитектурой большое значение для гималайских стран имело развитие скульптуры, особенно ее малых форм в бронзе, благородных металлах, дереве, а также высокий расцвет живописи. Содержание этой



живописи, по преимуществу буддийское, естественно, тоже определялось индийским влиянием. Но именно здесь можно отметить и некоторые черты, обязанные своим происхождением не Индии, а Китаю. Прежде всего весьма нетипична для Индии оторванность живописи от стены<sup>14</sup>. Самостоятельная картина появилась там сравнительно поздно лишь в виде книжной иллюстрации. Так называемая живопись на свитках, по большей части продольно-вертикального формата, распространенная в Непале и Тибете, явно связана с китайским влиянием; в меньшей степени это касается Бутана и Сиккима. Именно благодаря возможности свободно переносить картины и разнообразно их использо-

вать живопись приобрела здесь столь большое значение. Следует заметить, что и в буддийское содержание проникли восточноазиатские мотивы. Прежде всего это касается высокоразвитой здесь пейзажной живописи. Но в трактовке пространства имеется существенное различие между живописью Восточной Азии и живописью гималайских стран. В последней, равно как и в могольской живописи, преобладает плоскостное изображение, характерное для Индии, влияние которой, видимо, и здесь имеет место. Так наглядно проявляется взаимопроникновение индийских и восточноазиатских влияний, естественное при географическом положении гималайских стран.

111 *Обзорная карта важнейших памятников трех столиц в долине Катманду. Непал.*

Иконография этого района в своих основных чертах связана с буддийской иконографией Индии, хотя божества со временем все больше приобретают местные и переосмысленные черты. Иконографические детали бесконечно разнообразятся и усложняются, делая зачастую неузнаваемым первоисточник. Мир богов и демонов в скульптуре и живописи разрастается до невероятности. Четыре или шесть рук какого-либо божества превращаются в тысячу. Мужские формы дополняются женскими, и они переплетаются друг с другом. Многочисленные персонажи божественной свиты приобретают в искусстве гималайских стран самостоятельное значение. Имена полубогов и демонов с тру-

дом идентифицируются с их изображениями.

В Непале (а также в Бутане и Сиккиме — странах, гораздо меньших и зависимых от Индии) терпимость царствовавших главным образом индуистских династий избавляла страну от самоуправления жреческой теократии, характерного для соседнего Тибета. Несмотря на влияние извне, Непал развивался самостоятельно; это определялось господствующей ролью населявших страну меваров — монголоидов, в большинстве своем буддистов, которые гордились тем, что ведут свое происхождение от рода Шакьев, из которого вышел сам Будда. Мевары-буддисты и мевары-индуисты видели друг в друге не приверженцев противоположных вероучений, а, скорее, представителей двух близких, родственных групп. Последние исследования показали, что художники-ремесленники, занимавшие низкое социальное положение, были зачастую буддистами. Защищенное самой природой местоположение помогало непальцам время от времени отражать атаки могущественных соседей с севера и с юга. Если рассматривать историю не одной лишь центральной Непальской долины вокруг Катманду, как это часто делается, а говорить обо всем Непале, включая непосредственно граничащие с Индией предгорья Гималаев, Терраи, то по сравнению с труднодоступными горами обращенного к Тибету и Китаю севера страны индийскую границу можно считать легкопроходимой. Во времена Маурьев, Гуптов и Паллов это способствовало, как уже под-



черкивалось, самым тесным контактам между Непалом и Индией, что сказалось и на искусстве страны.

Непал имел право считать себя не просто одной из буддийских стран, но родиной самого Будды. Однако именно здесь буддизм особенно подвергся индуистским влияниям, что тоже было результатом тесных связей с Индией, особенно начиная с эпохи Гуптов. Теперь индуистские божества в Непале уже почти совсем перемешались с персонажами пантеона махаяны и почитаются наравне с ними. Лишь в последнее время здесь, как и в некоторых странах Юго-Восточной Азии, вновь заметно усиливается влияние древнего ортодоксального учения тхеравады.

За исключением находок из района Капилавасту, где родился Будда

112 Площадь Дарбар и дворец. Бхадгаон.

113 Золотые ворота дворца. Бхадгаон. XVIII в.





(терракоты III—I вв. до н. э., близкие той, которая была найдена в Северной Индии и которые относятся к тому же времени), древнейшие удостоверенные надписями произведения непальского искусства относятся к периоду господства династии Личчхави (ок. IV—VIII вв. н. э.), соответствующему по времени эпохе Гуптов в Индии. Правители династии Личчхави возводили свой род к древнеиндийским княжеским родам времен Будды. Основатель династии Гуптов, Чандрагупта I, был женат на принцессе из рода Личчхави. Каменные рельефы и статуи периода Личчхави, посвященные как индуистской, так и буддийской тематике, в иконографическом и художественно-композиционном отно-

114 Тара. Позолоченная бронза. Непал. Калькутта, Музей им. Асутаоша.

115 Манджушри. Позолоченная латунь. Непал. XV в. Калькутта, Музей Бирлы.

шении настолько сильно зависят от индийских образцов, что лишь с трудом в них можно выявить некоторые этнические особенности в трактовке голов и выражении лиц. Однако Непалу свойственно некоторое предпочтение и определенных иконографических типов — например, мотива «трех шагов бога Вишну» и изображения Вишну, восседающего на мировом змее. Но и эта тематика предопределена искусством времени Гуптов и Чалукьев. Стилистическое сравнение позволяет дополнить достоверяемые санскритскими надписями каменные рельефы V века рядом других скульптур. Кроме развалин небольшого храма, расположенного близ храма Пашупатинатхи в долине Катманду, до сих пор достоверно не известно ни одно здание той эпохи. Однако хроники и сохранившиеся изображения не позволяют сомневаться, что в это время велось активное строительство. Изучение этого древнейшего периода непальского искусства лишь начинается. Насколько можно судить сейчас, это искусство характеризуется широкой религиозной терпимостью, тесными связями с Индией, а также по большей части выдающимися художественными достоинствами.

За эпохой династии Личчхави начинается так называемый период Тхакури (800—1200); в том, что касается надписей и исторических свидетельств, это темный период. В XIII веке с приходом к власти династии Маллов, которая правила здесь до середины XVIII века, пока ее не изгнали гурки, начинается та пора в истории непальского искусства, мно-

жество архитектурных и художественных памятников которой можно найти в долине Катманду. Правители Маллы, хотя и были индуистами, тоже связывали свое происхождение с княжеским родом времен Будды. Как и их предшественники, они тоже проявляли религиозную терпимость.

В «коренной» части Непала, так называемой Непальской долине реки Багмати, где близко друг от друга находятся столицы времен Маллов — Катманду, Патан и Бхадгаон, — сконцентрировано все непальское искусство этого периода: произведения каменной и прежде всего деревянной архитектуры, скульптура в камне, металле и дереве, произведения прикладного искусства.

Многое в непальском искусстве, привлекающем за последние десятилетия все больше внимания, можно рассматривать в известном смысле как дополнение к индийскому. Прежде всего речь должна идти о городах Катманду, Патан и Бхадгаон, средневековых по своему характеру. Основная их часть представляет собой скопление культовых и гражданских построек, типичное и для соответствующего периода в Индии. Все это перемешано и производит на современного зрителя несколько музейное впечатление. Но есть здесь и своя романтика, которая, как и повсюду, где сохранились в таком обилии следы средневековья, непосредственно воздействует на приезжего. В Непале нет всего того, что в Индии искажает исторический облик, то есть напластований иноземной, исламской культуры, а также значи-

тельных культурных потерь, причиненных многочисленными разрушениями. Однако было бы ошибочно реконструировать по непальским городам города средневековой Индии. Здесь надо иметь в виду другие природные условия, местные особенности. Индийские города, согласно теории индийского искусства, должны были строиться по определенному плану. Они располагались вокруг главного культового здания, к которому с четырех сторон света вели четыре дороги; параллельные им улицы образовывали правильную уличную сеть. Таким образом, возникало своеобразное сочетание радиально-центрической и прямоугольной планировки. Однако вполне может быть (и об этом говорят художественные изображения индийских городов, начиная с живописи Аджанты), что градостроительная практика в основном выглядела иначе, нежели требовала теория, и скопление построек с хаотической сетью кривых улиц создает тот романтический облик, который отличает города Непальской долины. Благодаря такому постоянно наблюдаемому расхождению между теорией и практикой (например, в области иконографии) непальское искусство помогает лучше понять искусство индийское.

Об истории трех городов Непальской долины имеется много материалов. Катманду, очевидно, основан лишь в 724 году. Патан, или Лалитапатхан, легенда возводит к эпохе Ашоки.

Здесь, согласно преданию, находились воздвигнутые Ашокой ступы, хотя до сих пор нет возможности научно подтвердить достоверность

этого. Расположенные вокруг Патана ступы в их нынешнем виде нельзя идентифицировать с такого рода ранними сооружениями.

Однако древнейшая столица Непала находится не в Непальской долине, а в южном Терраи. Это древняя столица Шакьев — Капилавасту, когда-то бывшая резиденцией местного правителя, отца Гаутамы Будды. Неподалеку от Капилавасту находится также роща Лумбини. В этой роще, согласно легенде, произошло чудесное рождение Будды, вышедшего из бедра стоящей матери. Здесь Ашока установил столп с надписью. Все эти места исследованы археологами, но материалов, относящихся к тем древним временам, найдено довольно мало.

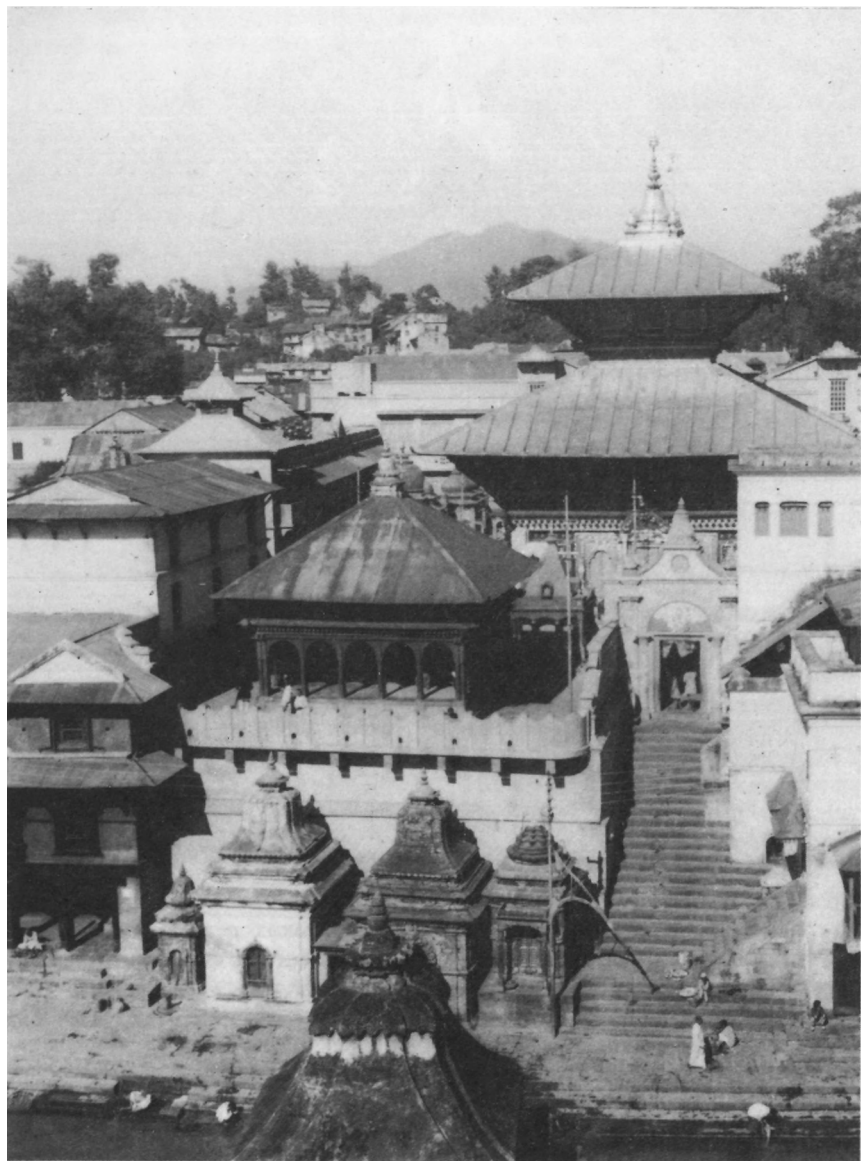
Форма сохранившихся в Непале ступ восходит в общих чертах к формам индийских построек Санчи, Амаравати и т. д. Следует, однако, упомянуть одну особенность: характерное для Непала подчеркивание хармики — прямоугольной, в форме ящика, промежуточной части между сводом ступы и венчающим ее шпилем. Раскраска превращала эту часть ступы в лицо. Большие глаза при едва намеченном носе смотрели на посетителей во все стороны, так что вся верхняя часть ступы казалась огромной головой. Здесь можно вспомнить о более поздних кхмерских башнях с ликами, хотя последние оформлены гораздо более натуралистично. Человеческие черты там переданы не намеком, как в непальских сооружениях. В основе, однако, могла лежать общая идея — представление о всевидящем и всех защищающем ха-



116 Ступа с так называемыми «глазами Будды». Катманду.

рактуре таких религиозных сооружений, в соответствии со взглядами буддийской школы махаяна.

Вне Катманду находятся и две знаменитые ступы: Сваямбунатх на западе и Бодхинатх на северо-востоке. Обе известны как места паломничества. Ступа Сваямбунатх, расположенная на вершине горы, куда ведет проложенная паломниками тропа, окружена множеством более мелких



117 Храм Пашупатинатхи на реке Багмати. Непал.

сооружений, по большей части колоколообразных вотивных ступ, относящихся к разным эпохам. Сюда совершают паломничество буддисты-мевары. Ступа первоначально была очевидно, воздвигнута во время господства буддизма тхеравады — согласно легенде, тут бывал сам Будда. — но затем она неоднократно перестраивалась и стала служить культу махаяны (точнее, ваджраяны). Некоторые изображения махаянистских бодхисаттв относятся еще к периоду Личхави. Ступа Бодхинатх, центр тибетских паломников, превосходит размерами Сваямбунатх. Огромные молитвенные мельницы, расположенные в ста восьми нишах, окружают здание. О его точном возрасте, как и об отдельных архитектурных деталях, трудно судить, поскольку оно расширялось и перестраивалось в течение столетий; кроме того, оно и сейчас используется в религиозных целях, что не дает возможности для более точного научного исследования.

Величественное сооружение представляет собой пятиэтажный храм Ньятапола в Бхадгаоне, построенный, как полагают, в XIV столетии. Здесь использованы одновременно и дерево и кирпич. Из дерева сделано покрытие, из обожженного кирпича — стены, а также многоступенчатое основание, через которое ведет вверх лестница, установленная по обеим сторонам большими скульптурными фигурами. Такие обрамленные фигуры лестницы весьма часто встречаются в непальских сооружениях. Они характерны для лестничного ордера, ранние образцы которого до

нас не дошли. Возможно, таким образом подчеркивалось значение входа в буддийских сооружениях. что нам известно из истории индийского искусства, и еще наглядней — из древнего буддийского искусства Цейлона. Идея стражи — божество-хранителей, заимствованных у древних религий, зверей, которые отпугивают демонов, — явно связывает эти сравнительно поздние непальские храмы с древней буддийской традицией.

Замечательны своей довольно скромной, но гармоничной красотой сохранившиеся дворцы и другие светские сооружения Непальской долины. В основном они построены из кирпича; для отдельных элементов — балконов, окон и т. д. — использовано также и дерево. В этих обычно невысоких постройках подчеркнуты горизонтали этажей; с большим вкусом они расчленены разнообразными по форме окнами. При помощи простейших средств достигается высокое совершенство архитектурного оформления.

Следует упомянуть и о колоннах, которые устанавливались в городах перед дворцами на площадях, о колоннах Гаруды, славящих Вишну (они нам известны и в Индии — вспомним Железную колонну в Дели), а также о столпах, украшенных изображениями царей. Так, на площади перед дворцом в Бхадгаоне стоит колонна с изображением царя Бхупатиндрамалы (ок. 1700 г.), тогдашнего обитателя дворца.

Буддизм и индуизм существовали в Непале рядом в такой тесной взаимосвязи, что простому наблюдателю

невозможно бывает провести между ними границу. Помимо чисто буддийских сооружений, ступ имелись храмы, посвященные индуистским божествам, часто более ранние и частично также построенные из камня. Но у таких индуистских храмов отсутствовали обычные для Индии выступающие части и пристройки. Как на характерный пример сплава буддийских и индуистских представлений в Непале можно указать на лежащую в воде фигуру так называемого Будды Нилакантхи — в действительности это покоящийся на змее бог Вишну, знакомый нам уже по знаменитому храмовому рельефу эпохи Гуптов в Деогархе.

В заключение следует упомянуть о знаменитом и весьма почитаемом храме Пашупатинатхи, к востоку от Катманду, на берегу реки Багмати. Здесь находится знаменитая келья Шивы, относящаяся, очевидно, к очень раннему периоду (V в.).

Об остатках древней архитектуры в этом храмовом комплексе, как и об относящихся к тому же времени скульптурах эпохи Личчхави, уже упоминалось. Знаком почитания Шивы является здесь его оружие — трезубец. Название храма, Пашупати, характеризует этого бога как повелителя животных; такая же характеристика дается предшественнику этого божества на одной из печатей эпохи Хараппы. Взгляду сегодняшнего посетителя предстает пестрая группа отдельных построек, расположенных без видимого плана; у некоторых из них типичные нависающие крыши в так называемом стиле пагод. Здесь, как, впрочем,

почти всюду и в Индии и в Юго-Восточной Азии, эти здания каждодневно использовались и используются в религиозных целях. В течение столетий и тысячелетий они обновлялись и перестраивались. То же самое относится и к художественным произведениям религиозного культа, и все это, конечно, сильно затрудняет исследование.

Жизнь древних религий бьет здесь ключом, вступая в противоречие с заботой о сохранности памятников искусства. Искусство не рассматривается тут исключительно, на его чисто художественную ценность не обращают внимания. Например, на скульптуры тут иногда надевают одежды или покрывают их красной краской, животным маслом (гхи); от копоти масляных ламп они постоянно черны. То же самое происходит и в религиозных центрах Индии. Можно напомнить, например, о том, что наряду с произведениями религиозного искусства, выполненными в долговечных материалах, там изготовлялись и изготовляются предметы из материалов непрочных, рассчитанные на одноразовое употребление, после чего их топят в священных водах или уничтожают как-либо иначе. Несмотря на их недолговечность и утилитарность, такие произведения пластики все-таки нельзя не принимать во внимание, так как они составляют своеобразную часть индийского искусства.

Маленькая гималайская страна Сикким на западе граничит с Непалом, на юге — с Индией. Однако в этой малонаселенной стране, как и в восточном соседнем Бутане, до сих пор

почти незаметны следы индийского влияния. Сильный отпечаток на господствующий здесь буддизм наложили беглецы с севера, из Тибета, принадлежавшие к соперничавшим буддийским сектам. Это идущее еще с XV века напластование делает, по существу, невозможным и без того затрудненное изучение древнего периода сиккимского искусства. Тибетско-китайское влияние заметно на маленьких ступах, которые называются «чортен» и которые сооружались на путях паломников; они содержали реликвии и первоначально, видимо, изготовлялись из глинозема и покрывались металлом. В монастырях имеются произведения живописи и скульптуры, отражающие тематику буддизма ваджраяны.

Совсем по-иному протекало развитие на противоположном, западном конце Гималайской гряды, в Ладаке. Как позволяют судить известные до сих пор изображения из Ладака, тибетское влияние здесь гораздо слабее и, так же как в Непале, более за-

метны параллели с индийским искусством. Проникновение буддизма в Ладак, так же как и в Непал, возводится к эпохе Ашоки (III в. до н. э.). Найденные здесь скульптуры, например бронзовый Будда, восходят к эпохе Гуптов. Вероятно, на искусство Ладака оказало влияние искусство граничащего с ним на юге индийского Кашмира, которое в VII—VIII веках переживало расцвет. Особый интерес представляют настенные росписи монастырей Ладака, относящиеся к XI—XIV векам. Заслуживает внимания несомненное родство художественной трактовки и выразительных средств этих росписей с джайнской миниатюрной живописью, которая примерно в то же время получила развитие в Западной Индии, в Гуджарате. Сохранение индийской письменности — алфавита нагари, — так же как и в Непале, указывает на тесные связи Ладака с Индией. Однако, в отличие от Непала, стиль искусства — прежде всего живописи — Ладака иной, вполне самостоятельный.

## ИСКУССТВО ШРИ ЛАНКИ (ЦЕЙЛОН)

Многие историки искусства неправомерно представляют искусство Шри Ланки (остров Цейлон) как составную часть индийского — и по времени, и по стилистике, и по содержанию. Между тем установлено, что на этом острове еще до эпохи Маурьев существовало государство, которое сохранило значительную самостоятельность и национальное своеобразие как в социальной, экономической, политической жизни, так и в области художественного творчества.

Население острова составляют исконные жители, ранние переселенцы из Северной Индии, с которыми пришел сюда сингальский язык, относящийся к числу индоевропейских, и поздние пришельцы, в основном с индийского юга, — современная тамильская часть населения Шри Ланки. Четыре с половиной столетия — с 1500 по 1948 год — колониального угнетения и эксплуатации со стороны португальцев, голландцев и англичан стоили и этому острову немалых потерь в области искусства и культуры, хотя в горах Центрального Цейлона вплоть до эпохи британского владычества продолжало существовать государство Канди, и позднесредневековое сингальское искусство дало ряд замечательных произведений, прежде всего в области малого деревянного зодчества.

До нас дошло немало произведений архитектуры, скульптуры, живописи, прикладного искусства, которые свидетельствуют о непрерывной и укреплявшейся на протяжении около двух тысячелетий традиции. Буддийские монахи Цейлона позаботи-

лись о литературно-исторической документации своего искусства и истории: она возникла в V веке н. э., но основана на древних свидетельствах и продолжена до нового времени («Хроника Махавамса» и др.). Это дает возможность критически проследить за историческим процессом развития цейлонского искусства в той степени, какая для Индии была доступна лишь относительно некоторых периодов.

Хронология искусства Цейлона сравнительно полно и достоверно известна. По названиям двух сменявших друг друга столиц — Анурадхапуры и Полоннарувы — различают: ранний период Анурадхапуры (III в. до н. э. — ок. 400 г. н. э.), поздний период Анурадхапуры (ок. 400 г. — конец X в., до завоевания острова отрядами Чолов из Южной Индии) и период Полоннарувы (ок. 1000—1350 гг.). После упадка Полоннарувы происходит региональное разделение острова, и столицы быстро меняются. Позднейшая фаза местного искусства (если не говорить о современном искусстве) — период Канди — заканчивается уже в колониальную эпоху, охватывая время вплоть до падения последней столицы в центре острова, города Канди, давшего название этому периоду.

Древнейшие памятники Цейлона — большие буддийские ступы; здесь они называются дагобами. В Анурадхапуре, первой столице сингальского царства, начиная в III века до н. э. построены такие знаменитые сооружения, как Тхупарама, Махатхупа, Абхаягири и Джетаванарама, — монументальные кирпичные соо-

ружения полусферической и колоколообразной формы, по размерам близкие египетским пирамидам.

Ступы представляют собой основную часть буддийских монастырских комплексов. Это не обиталище бога или храм, а воплощение памяти о Будде. К сожалению, они зачастую подвергались перестройке и обновлению, так что первоначальный их вид сейчас можно реконструировать лишь с трудом.

Вблизи Анурадхапуры, в долине Михин, находится отдельно стоящая ступа Кантата-четия. Она относится к I веку до н. э. и сохранилась в почти нетронutom первоначальном состоянии. Здесь найдены также части декоративных скульптур, украшавших некогда стелы перед вахалькадами. Вахалькады представляли собой кубические выступы, пристроенные к основанию ступы по четырем сторонам света. Они символизировали врата во вселенную и связывались с четырьмя важнейшими моментами жизни Будды — рождением, просветлением, началом распространения доктрины буддизма, нирваной. Это были места, где верующий, совершая вокруг ступы слева направо обход — прадакшина, — оказывал Будде особые почести. На алтари в виде скамей клались цветы, пестрые ткани, еда и другие дары Будде и монашеской общине; это было отнюдь не жертвоприношение, а лишь почтительная дань уважения. Здесь же находится основной, чрезвычайно скупой, но впечатляющий архитектурно-скульптурный ансамбль стен и стел, украшенных рельефами; в отличие от самой ступы, сложенной

из кирпича, рельефные украшения сделаны из камня. В вахалькадах Кантака-четии обращает на себя внимание архаическая строгость скульптурного оформления: нескольких фигур Нагараджи, скульптурные изображения зверей. Для животных и растительных мотивов на рельефах стел также характерна скромность, строгость декоративной композиции.

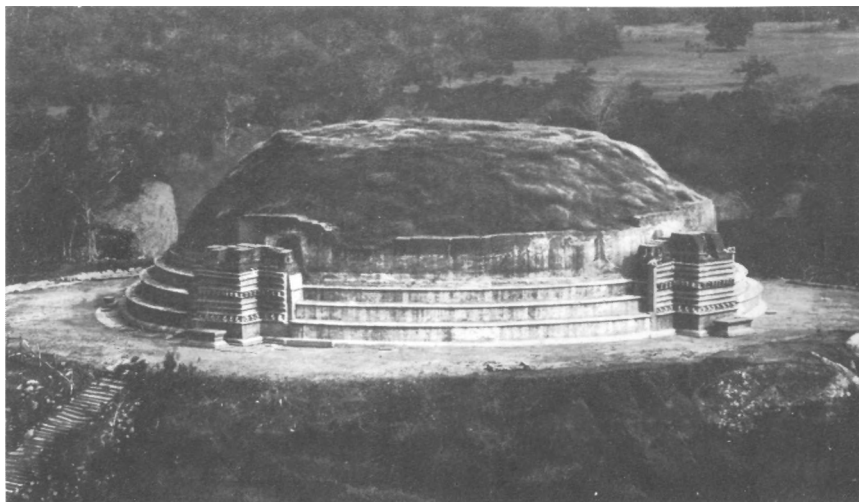
В Анурадхапуре в отдельных зданиях большого монастыря складывается характерный для Цейлона тип оформления входа — так называемый лестничный ордер. Он включает собственно ступени, ведущие к приподнятой платформе, лестничные щеки по обеим сторонам ступеней, расположенный перед лестницей так называемый «лунный камень», по форме близкий к полукругу, и фланкирующие лестницу рельефные стелы на передней части лестничных щек. Очевидна связь этих рельефов со стелами вахалькад. На них изображены цари нагов, наги в чисто животном облике, так называемые пурнагхаты (пузатые, наполненные плодами кувшины), карлики-якши. Это стражи, охраняющие здание, или символы плодородия (нередко в них сочетается и то и другое), полубожества, бывшие древние боги, покорившиеся буддизму и служащие Будде тем, что отгоняют от святых мест других демонов и прочую нечистую силу. Все вместе они охраняют мир и покой здания, его обитателей и посетителей.

Таким образом, здесь сосредоточена основная часть произведений древнебуддийского изобразительного ис-

*118 Кантака-четия. Долина Михин. II в. до н. э.*

кусства острова, если не считать собственно культовых изображений Будды. Как и в вахалькадах, части лестничного ордера составляют гармоническое архитектурно-пластическое целое, в художественном и функциональном отношении проработанное четко и ясно.

Наиболее богатую по художественному оформлению часть лестничного ордера и в то же время образец типичной для Цейлона и характерной именно для буддизма животной и растительной символики представляет собой «лунный камень», раскинувшийся непосредственно перед лестницей наподобие каменного ковра. Особенно значительны «лунные камни» Анурадхапуры, которых сохранилось восемь. По форме это слегка растянутый в ширину полукруг, украшенный полосами рельефов, которые концентрически располагают-



ся вокруг центрального ядра — половинного листа лотоса. Важнейший фриз анурадхапурского «лунного камня» представляет собой многократно повторяемую череду зверей: слон — лошадь — лев — бык (зебу). Далее изображается процессия хамса — священных гусей древнеиндийских и буддийских сказаний, затем многочисленные орнаменты из вьющихся растений. Такой порядок почти постоянен для «лунных камней» Анурадхапуры. Один камень может отличаться от другого лишь незначительными индивидуальными особенностями. В эпоху Полоннарувы этот тип еще копировался. Позднее художественно-декоративное оформление «лунного камня» претерпело изменения. В распоряжении исследователей находится много таких камней. Возможно, однако, что поверхность камней мягких пород уже

стерлась, и лишь твердый гранит сумел сохранить в течение столетий подробности рельефных украшений.

Все элементы этого типичного для Цейлона скульптурно-архитектурного оформления заимствованы у древнеиндийского искусства эпохи Маурьев. Но если индийское искусство эпохи Маурьев сохранилось фрагментарно и многое в дальнейшем развитии оказалось утраченным, то на Цейлоне закрепилась именно эта древняя традиция, тесно связанная и по содержанию и по художественным принципам с древнейшим буддийским творчеством. В отличие от Индии на Цейлоне не было противодействующих сил, которые могли бы постепенно ослабить древний буддизм тхеравады и шаг за шагом сблизить его со старым брахманизмом, а затем индуизмом.

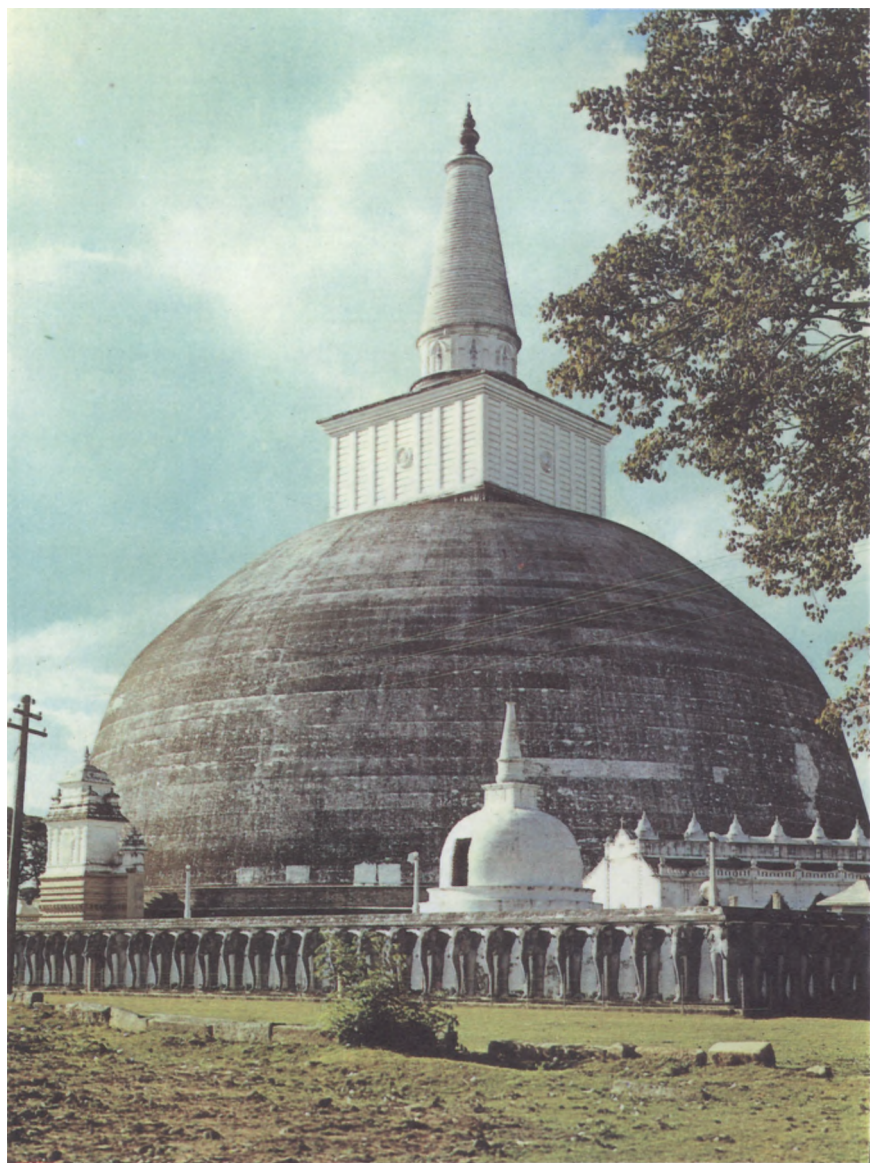


119 Кантака-четия. «Вахалькада» со стелой. Долина Михин. II в. до н. э.

Цейлонское искусство тхеравады стало поэтому образцом для искусства тех стран, которые остались верны прежнему учению Будды. Индийское искусство развивалось совсем в другом направлении; приравнивать к нему цейлонское, основываясь лишь на генетической связи и на существовании между ними постоянных контактов, было бы неправильно. Это внешняя связь. Цейлонское искусство отличается содержательным и художественным единством, последовательностью развития, что придает ему самостоятельное значение. Его влияние на культуру и искусство Южной и Юго-Восточной Азии было не эпизодическим, а определяющим. Это следует здесь подчеркнуть особо. Ведь вплоть до нынешнего времени искусство Цейлона рассматривается лишь как придаток, как провинциальный отдел иску-

ва индийского. Это принципиально неверно. Там, где продолжает играть роль буддизм тхеравады, искусство Цейлона служит образцом. В этой связи можно говорить об индийском искусстве как о ранней, неразвитой форме искусства тхеравады, которое лишь на Цейлоне достигло расцвета.

Ступы Цейлона, генетически связанные с индийскими буддийскими ступами, получили в ходе долгого исторического развития своеобразные черты. Наряду с монументальными сооружениями, о которых уже шла речь, довольно рано возник иной, встречающийся на острове в течение многих столетий тип ступы — сравнительно маленькой, в форме полушария или колокола, окруженной несколькими рядами каменных колонн и находящейся на цоколе, к которому по четырем сторонам света



120 Маха тхупа. Реконструкция. Анурадхапура. Постройка конца II в. до н. э.



121 Дагоба Абхаягири. Фрагмент стелы. Анурадхапура. II в. н. э.



122 Будда Самадхи близ дагобы Абхягири. Анурадхапура.

ведут уже знакомые лестницы. Есть все основания предполагать, что эти маленькие ступы — в противоположность большим — были не ступами в собственном смысле слова, то есть «ступами-монументами», а «ступами-домами» и что концентрические ряды каменных колонн использовались для поддержки куполообразной крыши, по-видимому, сделанной из дерева. Такой дом-стupa называется четия-гхара; назначение его аналогично характерным для ранне-буддийского искусства Индии залам чайтья, сооруженным в природных скалах. На Цейлоне же перед нами отдельно стоящие постройки новой архитектурно-художественной формы. Монахи и паломники могли здесь найти защиту от непогоды, как это обычно бывало в длительный период дождей.

Такие четия-гхары, которые часто ошибочно считают храмами, получили распространение во многих буддийских странах Юго-Восточной Азии. Древнейшие их формы встречаются уже в Анурадхапуре: это Тхупарама и Ланкарама, позднее перестроенные и не сохранившие первоначальных форм. Если Тхупарама в своем первоначальном виде являлась четия-гхарой, то этот тип построек можно датировать III веком до н. э., и Тхупарама будет древнейшей из них. Наиболее значительным образцом этого типа в Полоннаруве является Ватадага (XI в. н. э.). Две очень красивые четия-гхары есть и за пределами столицы: это Медиригирия, примерно в двадцати километрах к северу от Полоннарувы, и Тирьяй-четия вблизи Тринкомали на восточном побережье Цей-

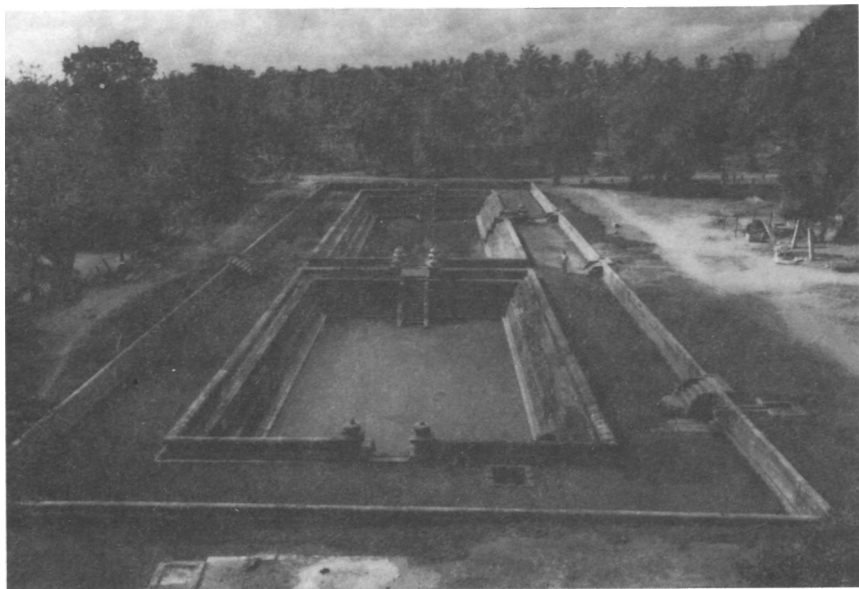


лона. Датировка этих сооружений окончательно еще не уточнена. Но, очевидно, речь должна идти о периоде расцвета этого типа сооружений в позднюю эпоху Анурадхапуры, то есть примерно о VI—X веках. Всеми этими важными для археологии Цейлона раскопками и открытиями мы обязаны цейлонскому ученому Сенарату Паранавитане, которому с глубоким уважением посвящена данная книга.

Четия-гхара представляет собой всего лишь один из многих своеобразных типов цейлонских сооружений. Если в четия-гхаре центром поклонения является ступа как напоминание о нирване Будды, то бодхи-гхара представляет собой сооружение, воздвигнутое вокруг дерева

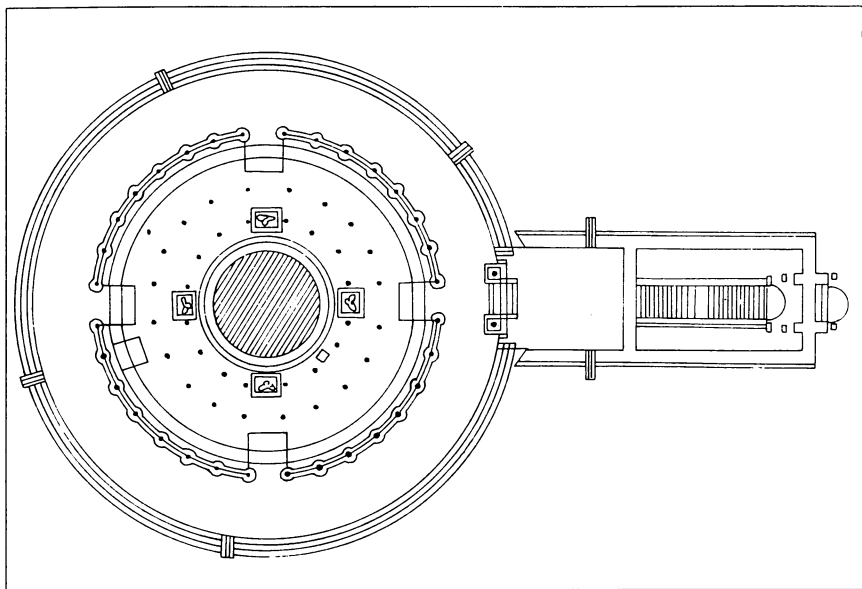
123 Дагоба Тхупарама. Анурадхапура. Постройка III в. до н. э. (Позднее неоднократно перестраивалась.)

124 Сдвоенная купальня. Анурадхапура.



Бо и символизирующее память о просветлении Будды. Пустой трон также может находиться в центре особого типа буддийских сооружений, так называемой асана-гхары, — места поминовения первой проповеди Будды в Сарнатхе близ Бенареса. Ступа, дерево Бо и трон уже в древности были символами святого пути Будды; они играли важную роль уже в древнебуддийском искусстве Индии. Но архитектурное воплощение этих древних символов в искусстве Цейлона своеобразно; и в этом обнаруживается его связь с традициями и приверженность к древним народным символам, которым с этих пор придается классическая форма. Бодхи-гхары известны также по индийским рельефам Андхры. В Ану-

радхапуре есть знаменитый древний «храм» дерева Бодхи, первоначальный вид которого теперь искажен многочисленными реставрациями. Но еще более знаменито здесь старинное дерево Бо — сохранившийся до сих пор потомок дерева Бо из Бодх-Гаи в Индии. Благодаря раскопкам Паранавитаны на Цейлоне обнаружена настоящая бодхи-гхара в Нилакагаме — первое сооружение такого рода, известное археологам. Деревя уже не существует. Но еще можно видеть приподнятую платформу и ограду с двумя прекрасными, украшенными рельефами входными воротами. Традиционная буддийская символика вахалькады с лестничным ордером получает здесь яркое воплощение. Надпись датируется

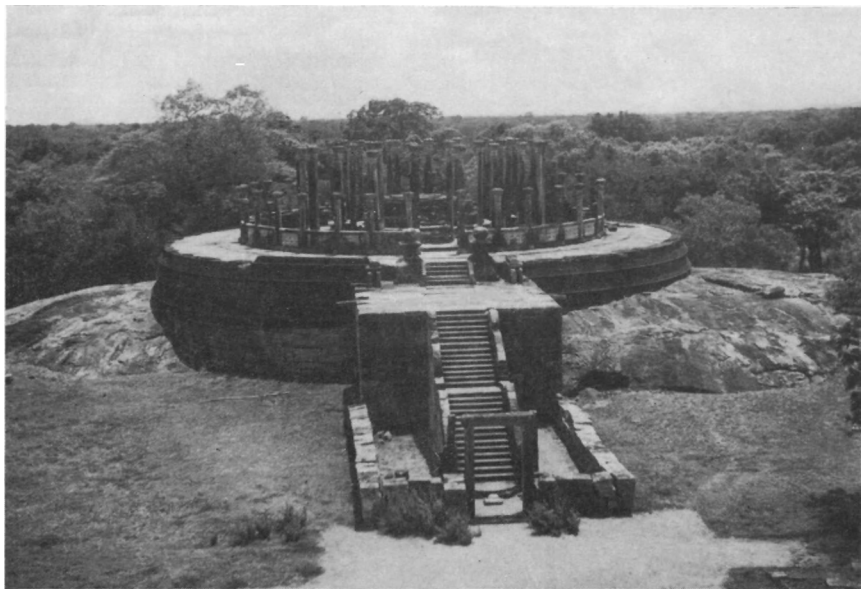


VIII—X веками. Но сам стиль постройки вполне может быть на несколько веков старше.

К концу периода Анурадхапуры и главным образом к периоду Полоннарувы относится расцвет нового типа сооружений, который можно встретить в различных странах Юго-Восточной Азии. Это так называемый «Дом статуи». Он предназначался для монументальных скульптур стоящего, реже сидящего, Будды. Таков, например, так называемый «Дом статуи Тиванка» в Полоннаруве. Тиванка — это особая поза установленного здесь Будды размером много выше человеческого роста. Хотя положение головы прямое, изгибы туловища и ног придают фигуре особый ритм, который в

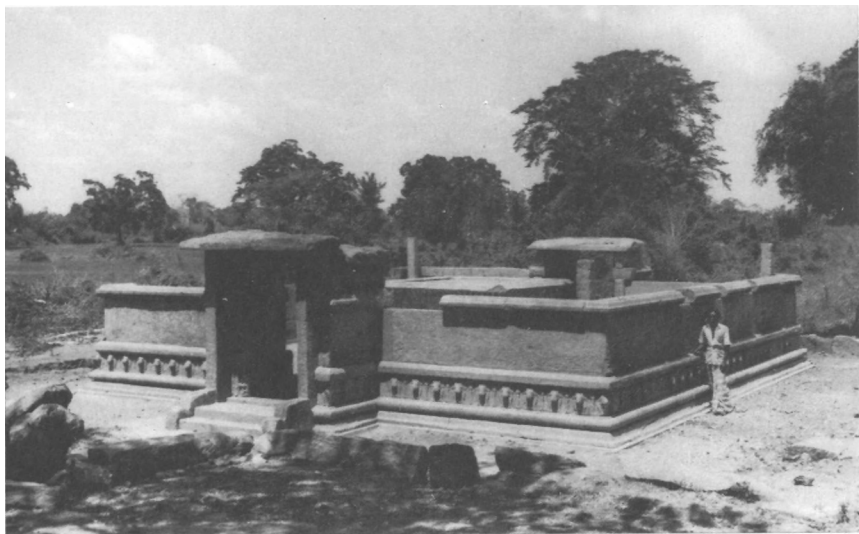
125 Четия-гхара. Медиригирия. План.

126 Четия-гхара. Медиригирия. VII в.



Индии называли позой «трех наклонов». Эти сооружения часто неверно называют храмами, что может лишь ввести в заблуждение. Речь идет о местах, посвященных памяти Будды, но не о местах отправления культа или собраний верующих. Здесь не молились, а размышляли об учении Будды, к чему такая обстановка особенно располагала. «Дома статуи» в Полоннаруве — это узкие, вытянутые в высоту сооружения, боковые стены которых украшены многочисленными гипсовыми рельефами. Как продолжение традиции древнего лестничного ордера Анурадхапуры подходы к статуям снабжены стелами с изображениями стражей, рельефными балюстрадами и другими украшениями.

Во всем — ясная гармония, полное соответствие между архитектурой и оформлением. Никакого избытка пластических форм, строгое композиционное равновесие. Архитектура Цейлона позднего периода, когда Полоннаруву сменили другие столицы и последняя из них, Канди, оставалась еще центром местной культуры, в то время как вокруг на острове уже хозяйничали колонизаторы — сначала португальцы, затем голландцы и англичане, — была лишь отчасти связана с эпохой великого расцвета цейлонского искусства, от III века до н.э. до XII—XIII веков н.э. Еще продолжали существовать большие «Дома статуи». Но появлялся новый тип многоэтажных зданий. Характер



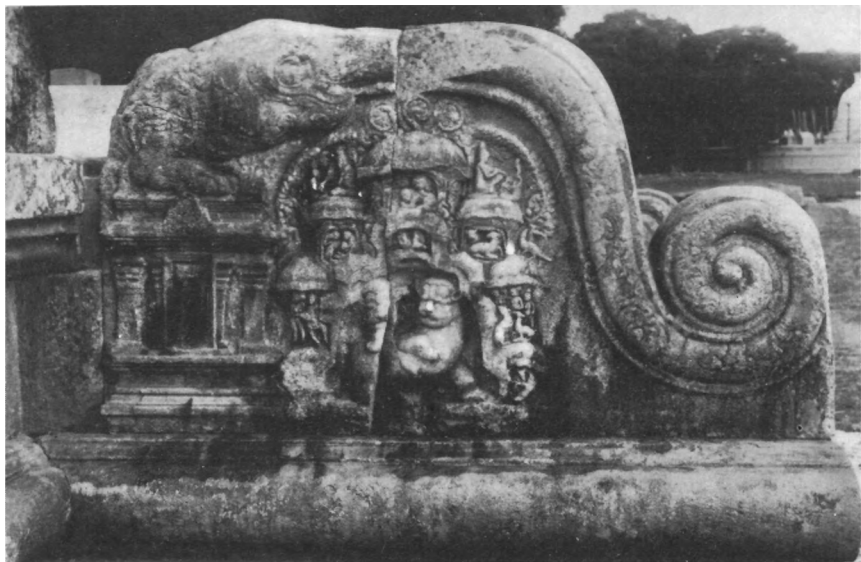
зодчества определяли, видимо, прежде всего деревянные сооружения; старые же каменные и кирпичные постройки постепенно перестали возводиться.

Следует упомянуть еще о светском строительстве. Сохранились остатки стен и общие очертания поздних дворцовых сооружений в Анурадхапуре и Полоннаруве. Привлекают внимание и многочисленные купальни — большие прямоугольные бассейны, нередко сдвоенные, тщательно сложенные из тесаного камня. В Полоннаруве интересен своеобразный бассейн в форме лотоса. Здесь же надо сказать еще об одном виде произведений строительного искусства на Цейлоне — об огромных резервуарах и цистернах для воды (вэва или покуна), а также о каналах, которые прокладывались со времен

127 *Бодхи-гхара. Нилакагама. VI в. (?).*

128 *Стела Нагараджи. Фрагмент. Анурадхапура.*





Анурадхапуры вблизи административных центров и по всей стране, особенно в засушливых северных зонах и в густонаселенных областях на юге Цейлона, в Рухуне. Эти гигантские создания инженерно-технического искусства, водохранилища и резервуары, обеспечивали благосостояние страны на протяжении более чем пяти столетий. Их постройка принадлежит к числу наивысших заслуг буддийских правителей Цейлона. Монахи славили их за это не меньше, чем за возведение буддийских зданий.

Насколько едина, гармонична и в то же время многогранна архитектура Цейлона, настолько замечательна здесь и скульптура, хотя она ограничена почти исключительно изображением Будды. В отличие от Ин-

дии рельефные изображения Будды отступают тут на задний план. Почти полностью отсутствуют также циклы, повествующие о жизни Будды и о его прежних существованиях, — джатаки. Последние нам известны лишь по настенной живописи периода Канди. Преобладают монументальные скульптуры Будды — сидящего, стоящего и лежащего. Впрочем, последний тип, так называемый Будда в состоянии нирваны появляется, видимо, лишь в поздний период Анурадхапуры; однако потом, прежде всего в Полоннаруве, именно этот иконографический тип воплощается в высших достижениях цейлонских ваятелей.

Известны единственные в своем роде свидетельства о знаменитой огромной каменной статуе сидящего Буд-

129 Так называемая «балюстрада джатак». Анурадхапура.

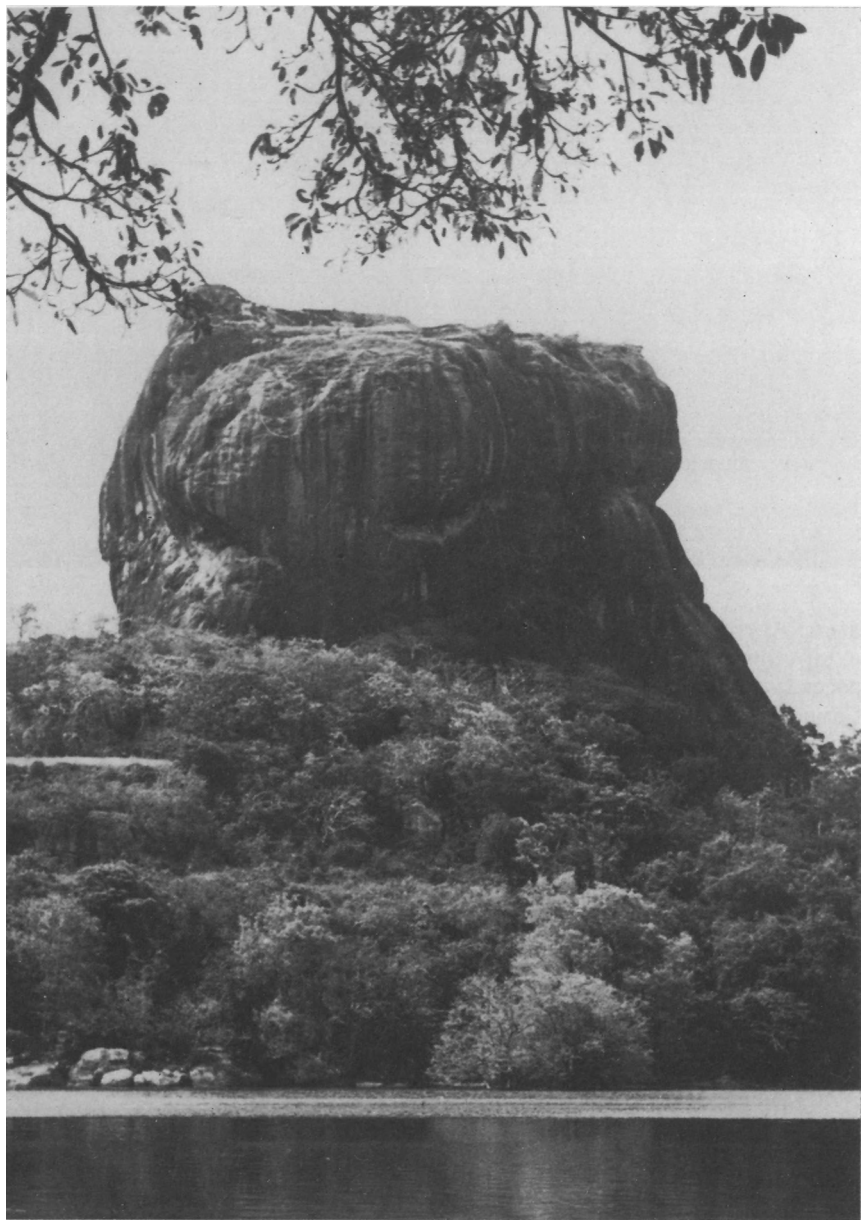
130 Слоны. Наскальный рельеф. Иссурумунья-вихара. Анурадхапура. VII в. (?).



ды из Анурадхапуры. О ней повествуют хроники, древние надписи и рассказы буддийских паломников. Самое раннее свидетельство принадлежит китайскому паломнику Фа Сяню. Он пишет: «Неподалеку от пагоды (на севере Анурадхапуры) был построен монастырь, называемый «Гора, где нет страха» (Абхаягири); здесь ныне живут пять тысяч монахов. В нем есть зал Будды, украшенный золотом, серебром и драгоценными камнями, где находится его статуя из зеленого нефрита, высотой более пятидесяти футов, сверкающая семью сокровищами, но в позе серьезной и достоинства неописуемого. На ладони правой руки лежит бесценный камень».

Эта статуя действительно находится в Анурадхапуре, стоит она и сегодня

на том же месте. Правда, сделана она не из нефрита, а из гранита; нет и названных драгоценностей. Но само описание точно. Нет слов, чтобы передать ее глубокую серьезность и достоинство. Одно место в «Махавамсе» сообщает нам подробность (запись также относится к V в.): «Царь Джеттхатисса (III в. н. э.) велел удалить из Тхупарамы большое прекрасное изваяние, установленное здесь в давние времена царем Деванампийатиссой (III в. до н. э., современник Ашоки!)...» Другие места текста указывают путь, которым статуя добралась до нынешнего своего места. Эти и многие другие свидетельства способны несколько озадачить. Можно, конечно, возразить, что они относятся к иному времени, чем скульптура. Относи-





тельно датировки самой статуи мнения современных исследователей различны, обычно приходится слышать, что в III веке до н. э. скульптурных изображений Будды в Индии еще не было.

Здесь нет возможности привести новые, решающие доказательства в пользу противоположной точки зрения. Однако, вероятно, справедливо мнение, что отсутствие статуй Будды в Индии не обязательно означает невозможность существования таких статуй в III веке до н. э. на Цейлоне. Можно добавить, что цейлонские хроники говорят и о других древних статуях, — например, о золотом изваянии Будды в святилище Махатхупы во II веке до н. э. Позволительно спорить о датировке и реальной ценности таких данных,

131 «Львиная скала». Положена в основу крепости в конце V в. Сигирия.

132 Мужчина с лошастью. Наскальный рельеф. Иссурумуния-вихара. Анурадханапура. VII в.



133 Ансара. Роспись скальной галереи, Сигирия. Конец V в.



134 Апсара. Роспись скальной галереи. Сигирия. Конец V в.



однако бесспорно, что огромные каменные статуи сидящего Будды, как и дерево Бо, играют в искусстве острова особую традиционную роль. В конечном счете это имеет решающее значение для интерпретации цейлонского искусства. В Индии не было и нет ничего подобного, поэтому для цейлонских статуй Будды необходимы другие, независимые и новые критерии.

Знаменитое и единственное в своем роде каменное изваяние в Анурадхапуре изображает Будду в позе размышления — дхьянамудра, другие анурадхапурские фигуры изображают сидящего Будду в благословляющей позе — асирвадамудра.

Во второй группе древних цейлонских скульптур — фигурах стоящего Будды — нет столь знаменитых произведений, хотя многие из этих статуй тоже относятся к раннему перио-

135 *Ватадага. «Лунный камень.» Полоннарува. XII в.*

136 *Дом статуи Ланкатаилака и ступа. Полоннарува. XII в.*



ду цейлонского искусства. Это монументальные изваяния Махатхупы в Анурадхапуре, а также скульптуры в провинции. Похоже, что тип Будды стоящего со временем делался все более излюбленным; об этом говорят колоссальные фигуры позднего периода Анурадхапury в Аукане и Сессеруве. Неоднократно предпринимались попытки доказать, что этот тип берет начало от южноиндийской скульптуры Амаравати. Однако такое мнение необоснованно. Можно с уверенностью предположить местное цейлонское происхождение как стоящего, так и сидящего типа изваяний. Примечательна для местного искусства также традиционная форма и гармоничность художественного оформления. Почти для всех этих стоящих скульптур характерна поза абхаямудра — с правой рукой, поднятой в защищающем

и благословляющем жесте. У каждой из них есть свои особенности в трактовке одежды и складок, в пропорциях и форме головы. Но в целом возникает впечатление большого единства; цейлонских будд не спутаешь ни с какими другими. Это, как и особенности содержания и формы цейлонского искусства вообще, можно объяснить преобладающим влиянием буддизма тхеравады. Наконец, третий тип изображений Будды — Будда в нирване, или лежащий Будда; он представлен в основном монументальными произведениями и возник значительно позже, чем два только что упомянутых. Замечательно изваяние лежащего Будды из Гал-вихары в Полоннаруве. Это не самое древнее, но художественно наиболее совершенное изображение Будды, которое известно в искусстве Цейлона.



137 Лежащий Будда (так называемый Будда в состоянии нирваны) и так называемый «Ананда». Гал-вихара. Полоннарува. XII в.





Помимо этих канонических типов существуют еще и формы, стоящие особняком. Немало хлопот доставила исследователям так называемая статуя Ананды, любимого ученика Будды, из Гал-вихары (XII в.). Ее отличает необычная поза: руки скрещены на груди; но деревянные скульптура того же типа в Дамбулле и каменная статуя в южной части Тиссамахарамы свидетельствуют, что это не уникальный случай. В Гал-вихаре Ананда стоит у изголовья Будды; согласно же буддийским текстам он должен был бы стоять у его ног.

Помимо изваяний, связанных с буддизмом тхеравады, на Цейлоне имеются и скульптуры иного типа. Первоначально это изображения воинов, позднее — бодхисаттв, что

138 Большой сидящий Будда. Гал-вихара. Полоннарува. XII в.

139 Ватадага. Полоннарува. XII—XIII вв.

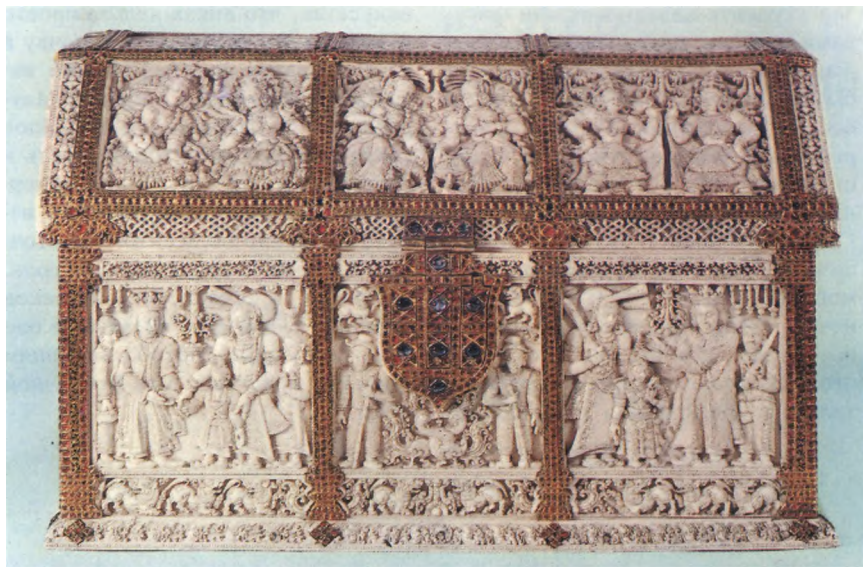




140 Статуя, высеченная в скале. Так называемый Паракрамабаху I Полоннарува. XII в.

141 Сундук, принадлежавший царю Буванекабаху. Слоновая кость. Цейлон. Ок. 1545 г. Мюнхен, резиденция.

характерно уже для махаянистского буддизма. Из истории острова известно, что здесь довольно рано получили распространение брахманизм, джайнизм и поздние школы буддизма, имевшие своих приверженцев. Долгое время часть острова находилась под господством завоевателей из Южной Индии, которые возводили здесь свои индуистские храмы. Все это также сказалось на культуре и историческом облике острова, обогатило их, но не изменило замкнутого тхеравадинского характера цейлонского искусства, о котором здесь говорилось. Некоторые из этих скульптур относятся уже к периоду Анурадхапуры. Таковы горельефы «Влюбленная пара» из так называемой Иссурумунья-вихары в Анурадхапуре, «Человек с лоша-



дью», отсюда же большая группа слонов. Все они относятся к периоду между V и VII веками н. э. В Полоннаруве находится также большая статуя Паракрамабаху I, который правил страной в XII веке и наряду с Дуттхагамани (II в. до н. э.) считается национальным героем. Эти и многие другие произведения показывают, что цейлонские скульпторы располагали большим арсеналом художественных средств. Они обогащали, расширяли, но не определяли общую картину искусства острова.

Нельзя, наконец, не упомянуть еще об одном произведении редкостной силы и красоты. Один из цейлонских царей велел построить себе резиденцию и убежище на скале, возвышающейся на двести метров над окружающей местностью. Не только ос-

татки дворцовых сооружений на стесанной вершине скалы, укрепления вокруг нее, колодцы, входные ворота, но и сама скала была художественно оформлена. Ей был придан вид огромного сидящего льва; передние лапы его опирались о равнину, между ними находился вход, ведущий наверх. Эта царская резиденция называлась Сигирия (или Сихагири, то есть «Львиная скала»). Крупный цейлонский археолог Паранавитана доказал, что оформление скалы связано с древнеиндийским представлением о горе богов — Меру. Царь чувствовал здесь себя наместником бога, подобно своим царственным коллегам в других странах Юго-Восточной Азии, только гораздо раньше, поскольку это происходило уже в V веке. Поверхность скалы он прика-

зал украсить великолепными фигурами женщин, повелительниц и слуганок — тех самых, что, должно быть, служили божеству в его небесной резиденции. Росписи Сигирии часто неверно относят к числу индийских, как будто они представляют собой часть росписей периода Гуптов в Аджанте. Но в Индии нет ничего, что по форме и содержанию могло бы сравниться с Сигирией. Конечно, стиль этих росписей довольно близок аджантским. Но в них столько характерного и примечательного именно для цейлонского

искусства, что никак нельзя просто перенести их на индийскую почву и рассматривать как проявление индийского влияния. Со времен Маурьев и по сегодняшний день Цейлон сохраняет эту самостоятельность и своеобразие, и это стоит подчеркнуть хотя бы потому, что его искусство играло для всей Юго-Восточной Азии не второстепенную роль. Напротив, в течение многих веков вместе с буддизмом тхеравады оно было ведущим, способствовавшим единству культуры Юго-Восточной Азии.

# ИСКУССТВО ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

ВВЕДЕНИЕ

ИСКУССТВО БИРМЫ

ИСКУССТВО ТАИЛАНДА

ИСКУССТВО КАМПУЧИИ

ИСКУССТВО ВЬЕТНАМА  
И ЛАОСА

ИСКУССТВО ИНДОНЕЗИИ



Прежде чем повести речь об искусстве отдельных стран Юго-Восточной Азии, следует сделать несколько общих замечаний. Если говорить о каждой из национальных культур, которые здесь рассматриваются, с такой же подробностью, как это было сделано в отношении Индии, невозможно было бы уместить материал в рамках предлагаемого тома. Поэтому, за небольшими исключениями, пришлось отказаться от характеристики раннего (доисторического) и нового (колониального) периодов в истории отдельных государств и их искусства, хотя оба они играют важную роль в развитии национального искусства соответствующих стран. В намерения автора отнюдь не входило писать только об истории индийского искусства и его связи с искусством других стран. Напротив, он хотел бы отдать должное национальному характеру искусства стран Юго-Восточной Азии, поскольку исторически сложившиеся культурные связи с Индией и Цейлоном были в этих странах восприняты в духе развития национального искусства, самостоятельно переработаны и послужили созданию своеобразных оригинальных художественных произведений.

Юго-Восточная Азия — или, как ее прежде называли, Индия по ту сторону Ганга — имеет иную тектоническую структуру, чем Индийский субконтинент. Если там поперечно лежащие горные цепи затрудняли связи между севером и югом, то на востоке, в Индокитае, расположение гор делало возможным постоянное передвижение по долинам на юг и на

север. Так, по предположению ряда исследователей, некоторые народы переместились в этот район с севера вдоль гор на равнины крайнего юга Индокитайского полуострова, к устьям рек, текущим с севера на юг, — Иравади и Салуина в Бирме, Менама в Таиланде, Меконга в Кампучии и Южном Вьетнаме. Высоко в горах и в горных долинах сохранились в основном мелкие группы древних племен. На вьетнамском побережье в удобных для заселения местах сформировался ряд культурных центров; на севере они находились под влиянием Китая, своего непосредственного соседа.

Группа островов к югу от Индокитайского полуострова, на которых расположена Индонезия, была, особенно в ранний период, тесно связана в культурном отношении с материком; очевидно, часть населения пришла туда уже описанным путем с севера, хотя существуют и другие гипотезы.

Районы, связанные с определенной традицией культуры и искусства, не всегда совпадают с нынешними границами государств Юго-Восточной Азии. Так называемая донгшонская культура, получившая наименование по месту возникновения — Донгшон во Вьетнаме, — распространилась до самой Индонезии. Монкхмерская культура, возможно, лишь в позднее время распространилась до Кампучии, а царство Шривиджая, центр которого находился на индонезийском острове Суматра, простерло свое влияние до Малаккского полуострова и еще дальше на север.

Для всех названных культур не только в ранние, но и в более поздние периоды решающее значение имело влияние индийской культуры. Элементы китайской культуры также проникли в Юго-Восточную Азию, на территорию Северного Вьетнама. Эти влияния сочетались с наследием местных коренных культур, что определило все более проявлявшееся со временем национальное своеобразие; таким образом, национальные культуры современных государств Юго-Восточной Азии, при всей своей общности, отличаются одна от другой. Причины этого следует искать не только в новейшей истории, но и в древних культурных истоках.

Индийское влияние очевидно в царстве Фунань (I—VI вв.), в ранней монской культуре (II—III вв.), в государстве Тьямпа, в царстве Шривиджая на Суматре. Из всех индийских религий именно буддизм распространился во все стороны света, и учение Будды, почти вымершее на его родине, в Индии, живет и поныне в Бирме, Таиланде, Кампучии, Вьетнаме; в Индонезии его вытеснил ислам. Однако индуизм тоже оказал немалое влияние на культуру стран Юго-Восточной Азии, хотя его кастовый характер, столь важный для общественной жизни Индии, здесь не привился. Индуистские божества приняли в Юго-Восточной Азии своеобразный облик. Широкое распространение получил и индийский эпос — «Махабхарата» и «Рамаяна». Были заимствованы и многие детали иконографии, характерные типы построек, символы, декоративные элементы.

Одна из важнейших архитектурных идей Индии, переживших свое новое рождение в зодчестве Юго-Восточной Азии, восходит к брахмано-индуистским, а также буддийским представлениям о центре космоса как о высокой горе Меру, на которой обитают боги. Гора эта окружена океанами и могучими горными хребтами. Многие постройки в Индии, на Цейлоне, в Кампучии, в Тьямпе, в Таиланде и Индонезии воспроизводят эту космическую идею или по крайней мере связаны с ней. Именно этот образ мира стал основой идеологии правителей Юго-Восточной Азии. Часто царь выступает как наместник или как воплощение живущего на мировой горе божества, то есть как бог-царь. Священные постройки, которые возводились по его повелению, одновременно были и резиденцией бога-царя и символизировали обиталище бога. Не только великие индуистские храмы, как, например, Ангкор Ват в Кампучии, но и буддийские сооружения, такие, как Боробудур на Яве, несомненно опираются на индийские религиозные идеи. Однако следует еще раз подчеркнуть, что их архитектурное воплощение и художественное оформление носят черты соответствующих национальных культур.

Вероятно, распространенность в Юго-Восточной Азии основных индийских представлений связана с тем, что индийские священнослужители — брахманы — в ту эпоху часто покидали свою родину и за пределами Индии становились пурохитами — духовными советниками. Особенно, как подчеркивают древнебуддийские

хроники, это заметно на Цейлоне. Как раз в буддийской стране индийские брахманы могли играть при местных правителях роль нейтральных в религиозном отношении, скорее, светских советников, благословлявших их действия как бы от имени индийской культуры. Некоторые из этих брахманов считаются даже легендарными основателями государств Юго-Восточной Азии. Рассказывается, например, что брахман Каундинья победил в бою фунаньскую принцессу, женился на ней и положил таким образом начало династии. Эта легенда о возникновении династии в царстве Фунань, записанная в III веке в Китае (подобные легенды существуют и о государстве тьямов), явно связана с древнеиндийскими легендами о принцессе — дочери змеиноного царя, Нагараджи. Известно, что наги (в зверином или человеческом облике, либо в виде полудюдей-полузмей) принадлежат к числу наиболее важных древних народных божеств, которых заимствовал буддизм; об этом подробно рассказывается в древнебуддийских хрониках Цейлона. Впоследствии они превратились в защитников буддизма; их культ играл большую роль в ранней истории Индии.

Несомненно индийское или цейлонское происхождение имеют также известные находки ранних бронзовых статуэток Будды. Бронзовые фигуры стоящего Будды были найдены в Донгзыонге (Вьетнам), на Восточной Яве и на Сулавеси в Индонезии. Ближе всего к ним — цейлонские фигуры стоящего Будды. Последнее, однако, типологически связаны

с индийскими скульптурами Будды из Амаравати в Андхре (Южная Индия). Вопрос о том, считать ли скульптуры Андхры прототипом цейлонских будд или наоборот, а следовательно, вопрос о происхождении буддийской скульптуры Юго-Восточной Азии остается спорным; но связь между ними несомненна. Большое значение Цейлона для тогдашнего буддизма может быть поставлено в связь с распространением упомянутых ранних бронзовых статуи и служить доводом в пользу их цейлонского, а не индийского происхождения.

Важнейшим показателем индийского влияния на Юго-Восточную Азию служит распространенность здесь классического языка индийской древности — санскрита, особенно в ранних надписях, а также языка буддийских канонических текстов — пали. Здесь нет места случайностям или произвольным утверждениям. Влияние индийской санскритской древнебуддийской культуры на Юго-Восточную Азию не подлежит сомнению; в большей степени, чем что-либо другое, оно на долгое время определило общность между Индией и этим районом.

Китайское влияние на Юго-Восточную Азию несравнимо с индийским,

которое определялось не государственными завоеваниями, а культурным проникновением — порой для этого достаточно было маленького индийского торгового поселения. Влияние же Китая, например во Вьетнаме, осуществлялось посредством военного завоевания; местное население воспринимало это как агрессию и сопротивлялось ему. Однако долгая оккупация северной части страны оказала воздействие и на культуру Вьетнама, поэтому в культуре севера много китайского. К тому же, как было уже сказано, многие народы Юго-Восточной Азии были этническими меньшинствами китайских империй<sup>15</sup>, в то время как население Индии в этническом отношении весьма отличалось от жителей Юго-Восточной Азии. Но именно на этом примере видно, что этническое родство значит весьма мало для собственно культурных связей. Своеобразие политического, социального и культурного развития народов одного или родственного этнического происхождения сводило действие этнического фактора на нет; напротив, гораздо более важными и долговременными для Южной и Юго-Восточной Азии оказывались культурные факторы, в том числе изобразительное искусство.

Как и племена таи, которые дали имя Таиланду, бирманцы, давшие название Бирме, пришли в эту страну сравнительно поздно. Задолго до них в обеих странах обосновались моны, а в Бирме, кроме того, и племена пью, родственные бирманцам, но пришедшие сюда раньше. На самом севере распространились также шан-ны, родственные тайским племенам; на историческую и культурную арену они, однако, вышли гораздо позже. Здесь следует вновь повторить, что исследователи спорят о путях заселения страны и перемещениях народов.

О раннем периоде бирманской истории мы знаем немного. Известно, что около середины I века н. э. здесь существовали два государства: царство пью в Центральной Бирме со столицей Тарекиттара и царство монов в нижней Бирме с двумя столицами, Татон и Хамсавати (Пегу). Еще раньше, очевидно, в Бирму приходили индийские купцы. Легенды утверждают даже, что уже при Ашоке в Бирму были посланы буддийские миссионеры. Страна была известна под именем Суваннабхуми — Золотая страна — или Раманнадеса. Первые письменные свидетельства о связи между Индией и Бирмой — палийские надписи, найденные в Проме, то есть в царстве пью, — относятся лишь к 500 году н. э. К сожалению, это не исторические документы, а всего только канонические буддийские тексты, не дающие конкретных исторических сведений. Пью, жившие в среднем течении Иравади, называли сами себя тиркул; китайцы называли их пай-ао.

Основную часть населения составляли крестьяне-рисоводы; однако, видимо, здесь уже в первых веках нашей эры возникли первые города. Близ деревни Хмоза находилась столица, в древности называвшаяся Тарекиттара (на санскрите – Шрикшетра). Население было буддийским и придерживалось старого учения (хинаяна). Популярной была в царстве пью и монашеская секта Мула-сарвастивада, тоже ортодоксально-буддийская, но отличавшаяся тем, что канон ее был не санскритским, а палийским. Обращают на себя внимание индийские имена царей: Сурьявикрама, Сихавикрама и т. д., что говорит о значительном индийском влиянии.

Об искусстве пью мы знаем мало. Известен ряд древних произведений индуистского изобразительного искусства; однако множество скульптур по содержанию буддийские. В китайских источниках дано такое описание поздней столицы (начало IX в.): «Городские стены были сложены из кирпича и имели в длину 160 ли. Город был окружен рвами, и на каждом углу стояла ступа. Сотни монастырей украшены были золотом и серебром. Полы были расписаны и застланы коврами. Крыши были крыты свинцом и оловом».

Эти сведения подтверждают найденные остатки города Тарекиттары. Среди них — части городской стены длиной около двенадцати километров, остатки дворца, бассейна и т. д. Однако важнейшие из памятников — так называемые угловые ступы: Баубауги, Пенаги (Бободжи) и Пейяма. Бободжи имеет цилиндрическую

овальную форму, которую можно считать типичной для ступ пью. Она увенчана колоколообразным шпилем, характерным для всей позднейшей бирманской архитектуры. Строительным материалом служил кирпич. Ступа покоится на круглом ступенчатом основании и имеет высоту 50 метров.

В Тарекиттаре сохранилось также основание храма IX века, который представлял собой либо простое прямоугольное помещение с мощными стенами и единственным входом, либо квадратное помещение на квадратном цоколе, через который вели входы со всех четырех сторон.

В другом городе пью, Пейктано, найдены каменные плиты в форме полумесяца, напоминающие те, что располагались перед входами в храм в Анурадхапуре (Цейлон) и Амаравади (Южная Индия). Характерны также найденные здесь большие терракотовые погребальные урны, которые первоначально закрывались, видимо, деревянными крышками. Считают, что этот культ мертвых — индийского происхождения. Известен он был и в Хмозе; но там урны сделаны из камня.

Весьма мало известно нам о древней культуре монов в Бирме, как и о столицах Татон и Хамсавати. Татон и Хамсавати были гаванями, которые вели оживленную торговлю и приобрели во второй половине I тысячелетия н. э. большое значение. В Татоне находятся две ступы, Швезая и Тхагьяпая. Недалеко от Татона, в Зокхетоке, находится достроенная впоследствии ступа — пагода Тхитаунг, восьмиугольное основа-

ние которой еще сохранило первоначальные монские черты. Здесь в основном надо полагаться на сравнение с искусством восточных монов в Таиланде, то есть с искусством Дваравати.

Собственно бирманцы, родственные пью и, подобно им, проникшие на юг от границ Тибета и Китая, видимо, сравнительно рано, примерно в конце I тысячелетия нашей эры, обосновались в районе Пагана. Во времена царства пью там существовало уже восемнадцать деревень, населенных бирманскими крестьянами-рисоводами. В Пагане, который стал позднее бирманской столицей, были найдены здания, относящиеся еще к периоду до расцвета города. Они дают богатые сведения об искусстве этого времени.

Здесь прежде всего надо упомянуть два так называемых храма натов — маленькие кельи, которые и сейчас стоят в Пагане у ворот Сарабха. Эти святилища были посвящены натам, древним бирманским божествам. Как и в других буддийских странах, они были интегрированы буддизмом и вошли в его культ. Подобно индийским и цейлонским нагам и якшам, наты представляли собой пеструю смесь: тут и духи предков и добрые или злые полубожества (боги рек, дождей, змей). Общее число их достигало тридцати шести. Буддизм добавил тридцать седьмого ната — это был сам Будда, главный нат. Понастоящему вера в натов и учение буддизма никогда не представляли собой единого целого: можно лишь говорить о стремлении вовлечь приверженцев натов, как и привержен-

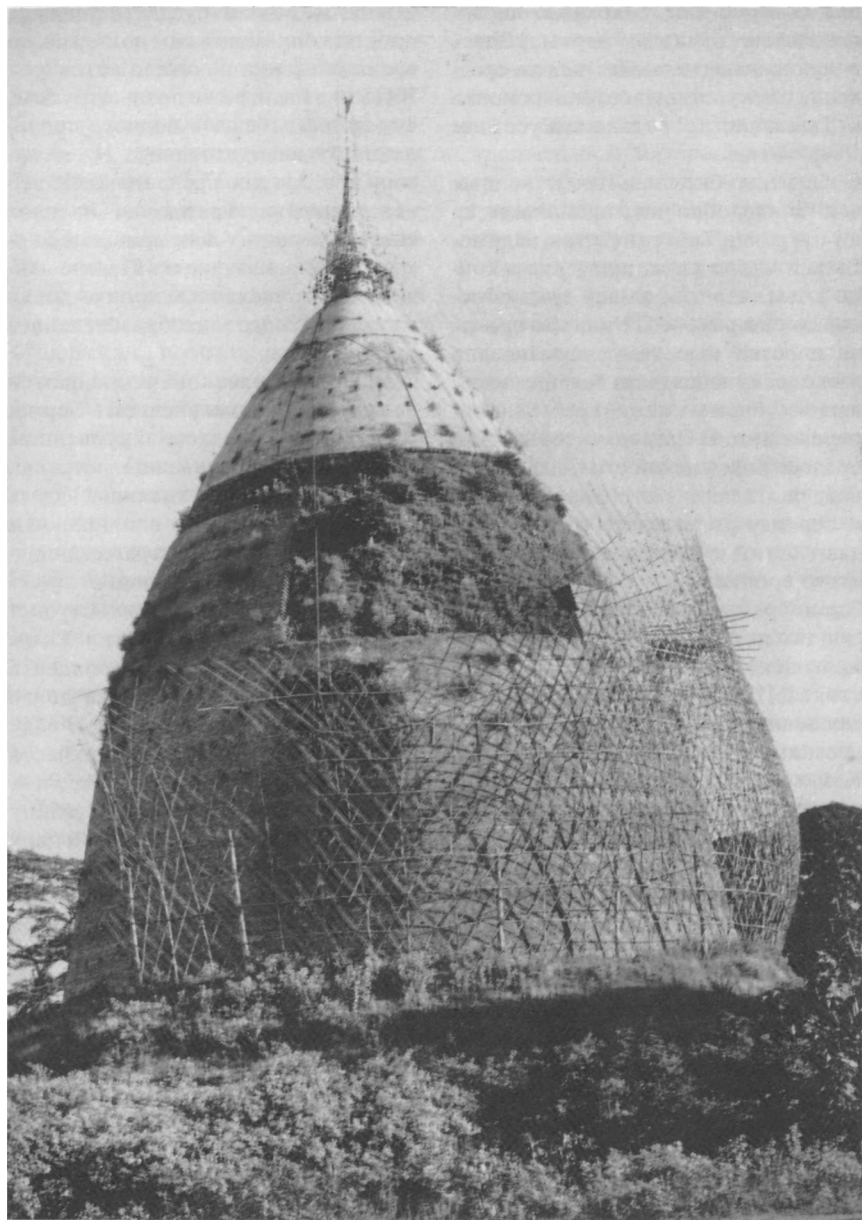
цев нагов, в число буддистов. Массы простых бирманцев еще до недавнего времени весьма почитали натов.

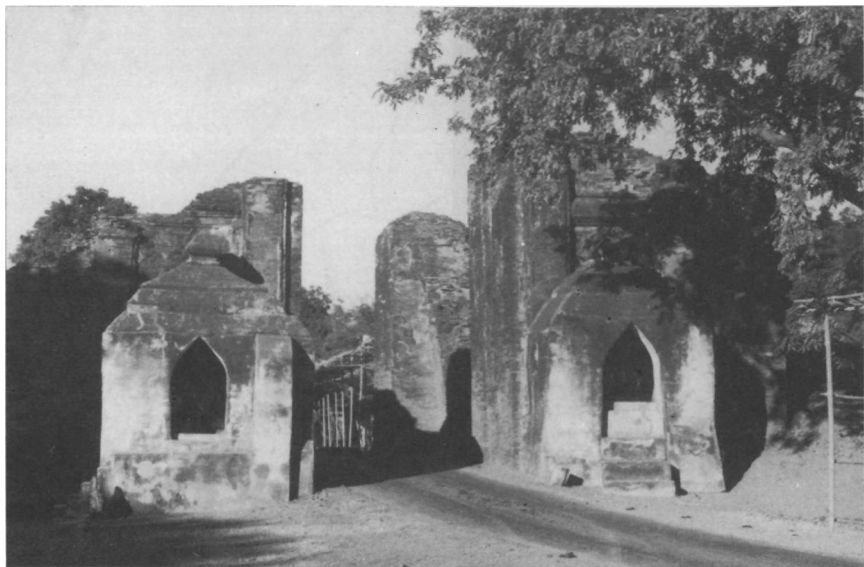
В Пагане были религиозные группы, сумевшие избежать полного подчинения буддизму хинаяны. Их называли ари. Можно предположить, что эти приверженцы школы махаяна еще примерно в V веке пришли в Бирму. И в Тарекиттаре и в Пагане найдены многочисленные произведения махаянистского изобразительного искусства.

Однако наиболее значительным и распространенным учением в Бирме, с которым связаны крупнейшие культурные достижения страны, оставался буддизм хинаяны. Здесь он имел не меньшее влияние, чем в таких классических странах хинаяны, как Цейлон и Таиланд.

В 1044 году на трон в Пагане вступает царь Аноратха (1044—1077 гг.). Югом современной Бирмы со столицей в Татоне к тому времени уже долго владели моны. Аноратха в 1047 году завоевывает Татон и большую часть населения, прежде всего ремесленников, переселяет в свою столицу Паган. Первым приближенным царя становится монах-мон по имени Шин Арахан, который начинает проповедовать и внедрять в Пагане учение хинаяны<sup>16</sup>.

Так начинается эпоха великого расцвета бирманского зодчества, продолжавшаяся двести пятьдесят лет. В одном только Пагане были воздвигнуты тысячи зданий (называют число пять тысяч), из которых около тысячи стоит и сейчас. Памятники Пагана относятся к числу самых замечательных в мире. Следует





заметить, что по сравнению с зодчеством другие искусства играли в Бирме незначительную роль. Скульптура и живопись были развиты меньше и служили преимущественно для украшения произведений архитектуры.

В числе прекраснейших сооружений Пагана, которые относятся еще ко времени правления Аноратхи — Швезандо-четия и еще более знаменитая Швезигон-четия, построенная во времена Чанзитты и впоследствии достроенная и расширенная.

Швезигон — это ступа, воздвигнутая на трех больших террасах и восьмиугольном многоступенчатом цоколе. Террасы и первоначально, видимо, цоколь ступы служили для того, чтобы обходить вокруг нее. Такой обход по часовой стрелке — прадак-

143 Пагода Паяджи. Хмоза. V–VII вв.

144 Ворота Сарабха. Паган. Ок. X в.



145 Швезигон. Пагода. Статуя ната (духа). Паган. XI–XII вв.

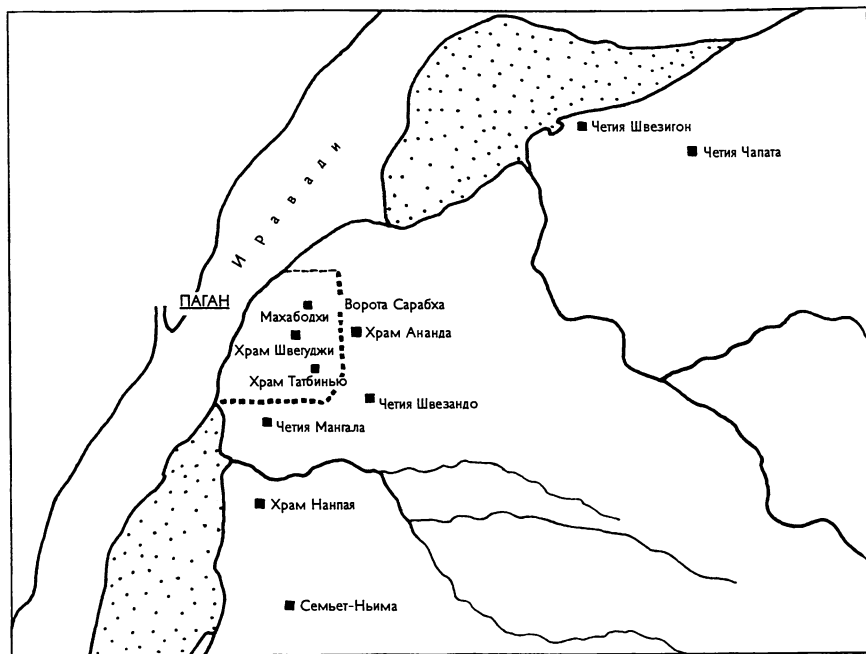
146 План памятников. Паган.

шина — был для буддийских паломников способом выразить почтение этому месту, посвященному памяти Будды. По углам, на парапетах террас, находились выступы, повторявшие в уменьшенном виде форму верхушки ступы — хармику и полусферу.

Об истории возникновения Швезигона повествуют надписи на монском языке, сделанные на каменных столбах у восточного входа. Индийское название ее Джаябхуми; в ее святилищах находятся дары сингальского правителя Виджаябаху I (1059—1144), усердного защитника учения хинаяны: буддийские реликвии — лобная кость Будды и его зуб

(возможно, впрочем, это копия священного зуба, имеющегося на Цейлоне). Три террасы опоясаны плитами из глазированной терракоты, на которых изображены сюжеты из джатак.

Расположенная против Швезигона на пяти террасах Швезандо, с большими наружными лестницами по четырем сторонам, напоминает всем своим замыслом о символике Мировой горы, получившей столь великолепное воплощение в яванской архитектуре Боробудура. Буддийская ступа в Бирме состоит из сплошной кирпичной полусферы — основного тела ступы — и стоящей на нем хармики, где находилось святилище.

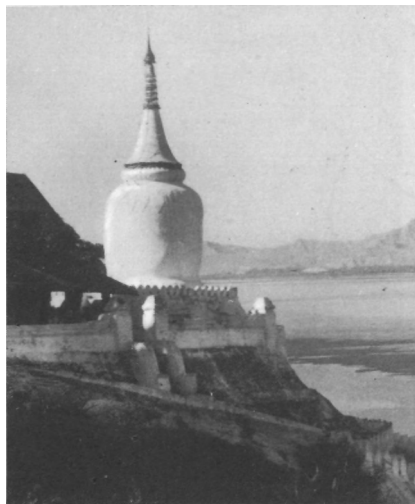


Хармика — первоначально ящикообразной формы (в Индии и на Цейлоне) — в Бирме приобрела вид богато декорированной надстройки с прямоугольным основанием. На ней лежат один на другом сто тридцать четыре диска все уменьшающегося кверху размера, куполообразно покрывающих сооружение сверху. Хармика и конусообразный шпиль стали в Бирме практически единым архитектурным элементом.

Понятие «ступа» употребляется в Бирме и в широком смысле, в том же значении, что и четия, что соответствует первоначальному индийскому толкованию. В Бирме древнеиндийская архитектурная форма

ступы получает дальнейшее развитие. Правда, верхняя часть, собственно ступа, остается, но нижняя часть сооружения — террасы и т. д. — обретает самостоятельность: постепенно складывается форма храма с башней. Чтобы понять, как это получается, надо еще раз напомнить о различных формах собственно ступы. Различают четыре формы бирманской ступы:

- 1) ступа в форме луковицы, известная уже в IX—X веках в Тибете и Ориссе;
- 2) колоколообразная ступа, восходящая, очевидно, к колоколообразному типу пью; от него, вероятно, произошли Швезигон и Швезандо в



Пагане, а также более поздние произведения, например огромная Мангала-четия XIII века;

3) также колоколообразная ступа, которая возвышается над сферической промежуточной частью и для которой характерны сужающиеся, образующие купол диски. Эта ступа покоится не на обходных террасах, а на многоступенчатых пирамидах. Пример — Сейнньет Нийма, восходящая к монским образцам;

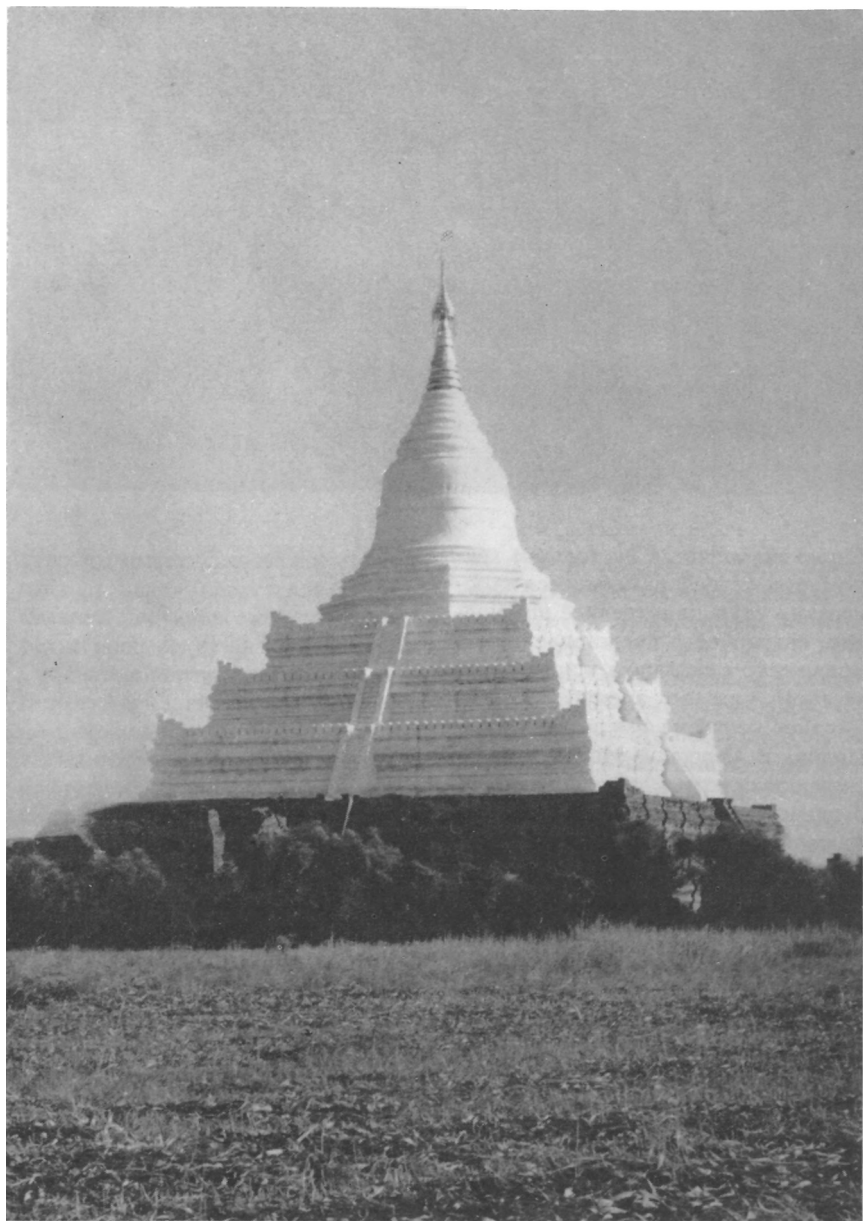
4) также колоколообразная ступа, которая, однако, покоится на многоступенчатом цоколе без всякого террасного основания. Пример — Чапата-четия в Пагане. Этот тип широко распространен на Цейлоне и связан в Бирме с ортодоксально-тхеравадским сингальским влиянием.

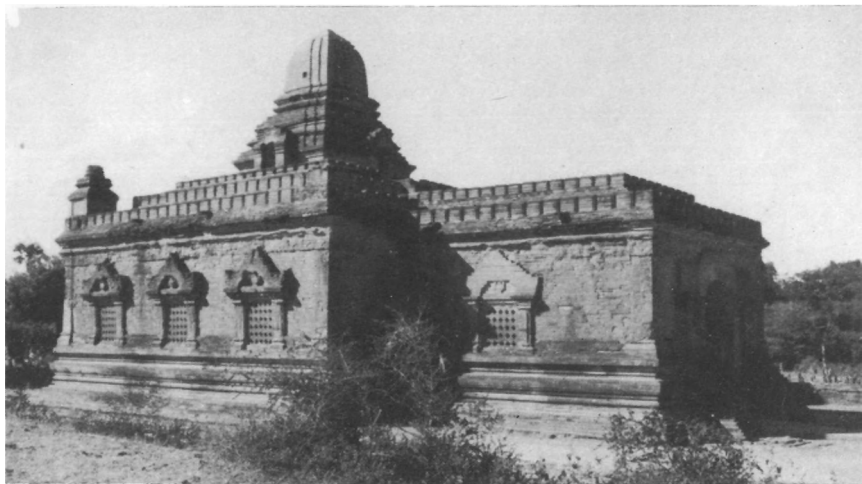
Превращение ступы в храм не следует понимать в буквальном смысле, поскольку так называемый храм в

147 Пагода Бупая. Бирма. IX—X вв.

148 Пагода Подому. Паган. Ок. X в.

149 Пагода Швезандо. Паган. XI в.





Бирме не является настоящим храмом; это, скорей, развившееся из основания ступы внутреннее помещение, связанное с представлением о монашеском скальном жилище, известном уже во времена Будды. Сходное развитие имело место и в Индии. В Северной Индии в пальскую эпоху возникла разновидность буддийского храма-башни или храма-горы, который не являлся культовым помещением или местом для собраний; это была горная пещера в память о возникновении буддизма. Бирманский вариант такого храма представляет собой ки (пещера).

Один из древнейших так называемых храмов в Пагане — храм Нанпая, построенный при Аноратхе в честь его победы над Манухой, монским правителем Татона. Своей славой красивейшего храма в Пагане он не в последнюю очередь обязан великолепным украшениям. Кирпичная по-

150 Храм Нанпая. Паган. XI в.

151 Храм Тхатбинью. Паган. XII в.



стройка имеет два этажа. Нижний этаж в плане представляет собой квадрат. Лестницы с каждой из четырех сторон ведут на верхний этаж. Сводчатые порталы служат входом. Верхний этаж является одновременно цоколем для шикхары, которая, таким образом, представляет собой ступу этого буддийского святилища. Особенно заметна связь шикхары с индийскими образцами. Она расчленена вертикальными полосами, подобно храмовым башням-шикхарам в Ориссе. Ложные отверстия в полосах, так называемые гавакша (бычьи глаза), оформлены в виде цветов лотоса. К индийским образцам восходят также ребристые каменные выступы и особенно амалака — замковый камень. Вероятно, эти индийские традиции были переняты бирманскими строителями от монов. Царю Аноратхе наследовал его сын Чанзитта (1084—1112). Он был тор-

жественно коронован Шин Араханом. На годы правления Чанзитты приходится строительство знаменитого храма Ананды в Пагане, который по своим достоинствам превосходит вышеупомянутый храм Нанпая. По типу эта постройка близка индийскому храму с шикхарой и в то же время — древнебирманским монским архитектурным традициям. В плане храм Ананды представляет собой вписанный в квадрат греческий крест. На каждой из четырех сторон — портик. Храм одноэтажный, но с двумя рядами окон. Кверху все круче поднимается шестиступенчатая кровля, украшенная миниатюрными храмами, ступами, башнями-шикхарами, а также фигурами зверей (сторожевые львы). Верхнюю часть образует позолоченная шикхара с навершием — тхи. Внутри храм Ананды расчленен нишами, по одной на каждой из четы-



рех сторон. В них стоят позолоченные изваяния Будды десятиметровой высоты; однако лишь два из них — современные храму. В нишах обхода помещаются рельефы на сюжеты из джатак.

Царь Чанзитта, вероятно, повелел также реставрировать храм Махабодхи в Бодх-Гае, а также построить в Пагане две копии этого индийского храма.

При наследнике Чанзитты, царе Алаунгситу (1113—1155), были возведены многие крупнейшие сооружения в Пагане. Важнейшие из них — храм Швегуджи и храм Тхатбинью (на языке пали — Саббанну). Последний имел в высоту 71 метр. Он представлял собой два разных строения, поставленных друг на друга. Ниж-

нее — двухэтажное, с тремя террасами и портиком. Верхнее также имело портик с восточной стороны. Над ним поднималась террасообразная кровля, завершавшаяся ступой-шикарарой. В верхней постройке находилось сводчатое святилище с большой статуей Будды. В структуре этого сооружения вновь отчетливо проступает идея храма-горы.

Алаунгситу был убит собственным сыном; в последующий период правители быстро сменяли друг друга. Около 1165—1180 годов Паган атаковали с моря сингальцы, желавшие якобы отомстить за похищение сингальской принцессы, которая находилась на пути к ангорскому двору. Нападение закончилось неудачей. Однако хорошие отношения между

152 Вид на Паган.

153 Пагода Швезигон. Паган. Ок. 1000 г.



Цейлоном и Бирмой, по-видимому, не пострадали. Множество монахов из Лопбури и Пагана совершали паломничество к святым местам на Цейлоне.

В 1167 году на Цейлон для учения отправился Пантхагу, наиболее высокопоставленное лицо в буддийской иерархии Пагана. За ним последовали другие, в частности молодой монах по имени Чапата, который провёл десять лет в Махавихаре, в Анурадхапуре. Вернувшись в Паган, он основал там монашескую общину тхеравадинов. Среди его спутников был, вероятно, и сын кхмерского царя, тот самый, что позднее под именем Джаявармана VII распространял буддизм в царстве Камбуджадеша. Таким образом, сингальский

буддизм явился выдающимся вкладом в культуру Юго-Восточной Азии; воздействие его сохранялось в течение многих столетий и дошло до наших дней. К концу XII — началу XIII века на Бирму все большее влияние стала оказывать цейлонская архитектура. Прежде всего это относится к колоколообразным сингальским ступам. Однако расцвет паганского искусства близится к концу. Нападения монголов (в 1287 г. — племянник Хубилай-хана) вели к упадку культуры. С севера в Бирму вторгались тайские племена. В 1364 году в Северной Бирме сложилось царство Ава. Моны вновь стали господствовать на юге, и Пегу (Хамсавати) опять стал их столицей. Этот город



154 Будда. Позолоченное дерево. Высота 60 см. Паган, Музей.

155 Храм Ананда. Паган. Ок. 1105 г.

до 1600 года оставался важной гаванью; затем его сменил Рангун, нынешняя столица.

Поздние периоды бирманского искусства дали мало нового. Правда, кирпичная и стукковая архитектура представлена рядом интересных памятников, в том числе и созданных в новое время. Но основные ее достижения относятся к области декоративного оформления, например в постройках Рангуна и Мандалая. Некоторые сооружения Пагана также были реконструированы, покрыты позолотой и новыми декоративными украшениями.

Одно из самых знаменитых сооружений нового времени — пагода Шведатон в Рангуне. Здесь сохранился

крестообразный план построек Пагана. Однако в разнообразии башен, в деревянных колоннах, на которые опираются входы, чувствуется, возможно, китайское влияние. Но все это перекрывается богатством и изобилием орнамента в виде языков пламени, развивающего характерную бирманскую традицию.

В скульптуре главную роль играют монументальные статуи Будды. Именно здесь традиция приобретает большое значение. Будда в Бирме изображается лишь в немногих характерных позах. Это или Будда просветленный, сидящий на земле в позе аскета с подогнутыми под себя ногами; одна его рука указывает на землю, другая лежит на





156 Будда с учениками. Картина на шелке. 194 × 95 см. Таиланд или Бирма. Мюнхен. Этнографический музей.

157 Монах. Лакированное позолоченное папье-маше. Высота 36 см. Бирма. XIX в. Частное собрание.

бедрах. Или же это Будда — Великий Учитель и проповедник; он изображен стоящим, правая рука поднята в предохраняющем жесте, левая благословляет. Третья поза — Будда в состоянии нирваны: он лежит, опершись щекой о правую руку; это классическая поза поздних изображений Аджанты и Цейлона, совершенно неизвестная раннему буддийскому искусству.

В рельефах и живописи особенно проявляется сильная, характерная для искусства тхеравады тенденция

к пуританизму. Здесь принцип иконы, схематичной по содержанию, предпочитается творческой вольной интерпретации. Надписи помогают зрителю понять содержание изображаемого; без них это было бы нелегко, поскольку формы, позы, целые композиции повторяются лишь с незначительными вариациями. Это относится ко многим изображениям на сюжеты джатак, встречающихся в сооружениях древнего Пагана. Этим бирманское искусство противоположно реализму и жизненности



камбоджийских и индонезийских рельефов.

Более богатым и характерным для бирманского искусства является орнамент, как фигурный, так и растительный.

Обязанный своими истоками индийскому влиянию, он приобрел в дальнейшем целый ряд оригинальных свойств, своеобразно развивших буддийскую традицию. Характерные детали бирманского орнамента — звери, например, обезьяны, лебеди, газели и львы, а также небесное воинство киннари, небесные танцоры и певцы в человеческо-зверином облике, небесные карлики,

ганы и макары, но прежде всего — растения, вьюнки с листьями и особенно языки пламени. Встречается также голова «кала», обычная для индонезийского искусства, но восходящая к древнеиндийскому мотиву всепоглощающего Раху.

Таким образом, бирманское искусство, которое искусствоведы иногда склонны оценивать невысоко по сравнению с искусством других стран Юго-Восточной Азии, отличается большой силой и своеобразием; это относится прежде всего к зодчеству, впечатляющим образом которого являются памятники Пагана.

Свое название Таиланд получил по имени овладевших этой страной племен таи. Они, однако, не были единственными обитателями этой большой и разнообразной страны.

Различают Северный, Центральный Таиланд в районе долины реки Менам и ее притоков, Северо-Восточный Таиланд — плоскогорье, расположенное на высоте 2600 метров над уровнем моря, и, наконец, Южный — таиландскую часть Малаккского полуострова. В центральную и южную часть имелся доступ с моря. Северные районы отделены горами от соседних государств, но легко доступны с юга. Северная часть страны лежит между Бирмой и Лаосом, центральная — граничит с Бирмой и Кампучией, а северо-восточная — с Лаосом и Кампучией. На юге соседи Таиланда — Бирма и Малайзия. Страна находилась как бы на перекрестке, и вся история Таиланда тесно связана с его соседями, прежде всего с Бирмой и Кампучией.

В раннюю эпоху Северный и Центральный Таиланд был заселен монами. Лишь сравнительно поздно в долины Менама вторглись племена таи. Северо-Восточный Таиланд первоначально был частью царства Фунань, которое простиралось на восток до Вьетнама. Юг же Таиланда находился под влиянием царства Шривиджая. Столь различные связи отдельных частей страны сказались на ходе ее исторического и культурного развития. В древности между ними почти не было какого-либо длительного политического единства. Это единство было достигнуто лишь в новое время.



Первые сведения о культуре и истории страны дают археологические находки, относящиеся еще к I веку н. э., а также бронзовые фигуры Будды, близкие цейлонским и южноиндийским (Амаравати). Раскопки в Понгтуке, Утонге, Ку Буа (Ратбури), а также в Занг Кхла, Наконпатоме и в областях, расположенных в нижнем течении Менама, говорят о древнейшем периоде культуры Таиланда в центральном районе страны, недалеко от будущих тайских столиц Аюттии и Бангкока.

Древнейшим периодом, к которому относятся крупнейшие произведения местного искусства, является эпоха монского царства Дваравати. О нем до сих пор имеется немного достоверных сведений. Первоначально были известны лишь китайские со-

общения о стране То-ло-по-ти, что уже в 1884 году было растолковано как санскритское слово Дваравати. Лишь в 1913 году была опубликована обнаруженная в Таиланде надпись, в которой действительно фигурировало название Дваравати.

Очевидно, царство это существовало между VII и XI веками н. э. в районе Центрального Таиланда. Оно было основано монами — первыми, кому обязана своим культурным развитием Бирма. Моны Таиланда, называемые, в отличие от западных монов Бирмы, восточными монами, были приверженцами хинаянского учения. К сожалению, о зодчестве Дваравати известно немного, так же как и о связях и взаимоотношениях Дваравати с Татонем в Южной Бирме. Вероятно, к VII—IX векам отно-

158 *Музыканты. Рельеф по штукатурке. Высота 62 см. Ку Буа. Период Дваравати. IX—X вв. Бангкок. Музей.*

159 *Авалокитешвара. Чайя. Период Шривиджая. Ок. X в.*



сится знаменитый храм Ват Прапотом в Прапотоме, известном также как Наконпатом. Это большая круглая ступа, или прачеди, окруженная четырьмя монастырями, вихарами. Высота ступы достигает 115 метров. Терраса, на которой стоит здание, украшена фигурами из гипса.

О скульптуре Дваравати известно больше, чем об архитектуре. К этому периоду относят головы Будды из зеленовато-черного слоистого камня, мощной круглой формы. Великолепен также сидящий на троне Будда из Наконпатомы, 3,7 метра высотой, сделанный из кварцита; правую руку он простер в витаркамудре.

Уже, вероятно, в VII—VIII веках мощны Северного Таиланда основали город Харипунджаю, который потом стал называться Лампун. В Лампуне

находятся ступы как в форме колокола, так и в форме горшка, построенные еще до завоевания этой части страны тайцами. Их рассматривают как продолжение южно-монского стиля и относят к XI—XIII векам.

Выделяется среди них ступенчатое, сужающееся кверху высокое здание Ват Кукут в Лампуне, украшенное снаружи терракотовыми фигурами стоящего Будды; оно, по-видимому, относится ко второй четверти XII века. В стиле голов есть что-то провинциальное; это широкие лица, не выражающие духовной углубленности. В данном случае можно говорить как об удаленности этой пограничной области от старых культурных центров, так и о стремлении выработать собственный стиль. С со-



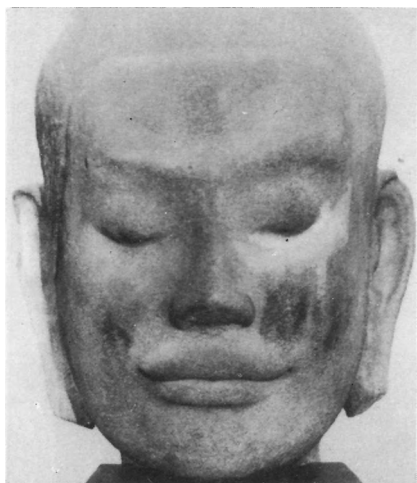
160 Колесо закона. Камень. Высота 1,03 м. Наконпаторм. Период Дваравати. Бангкок, Музей.

временными им великими произведениями искусства Камбоджи и Индонезии эти скульптуры имеют мало общего. Однако связь с монским искусством Бирмы несомненна.

Более древние архитектурные памятники, влиявшие на искусство Дваравати, неизвестны; зато в нем заметны следы воздействия буддийского искусства царства Шривиджая, активно распространявшегося на север с юга Малаккского полуострова и острова Суматра.

Основные памятники позднего шривиджайского искусства в Таиланде были найдены в Чайе: например, храм Ват Пра Махатхат, начатый еще в VIII веке, но с тех пор подвергавшийся неоднократным переделкам, последний раз — уже в XX веке. Полагают, однако, что снаружи он остался сравнительно нетронутым; здесь можно говорить о сочетании элементов монского искусства и

искусства Шривиджайи, вобравшего в себя также и формы яванского искусства. Это кирпичный храм, покрытие которого ступенчато сужается кверху, как и в старейших сохранившихся (VII—VIII вв.) постройках на Центральной Яве. Здесь, однако, небольшие дагобы и скульптуры размещены неравномерно и поодиночке. Впечатление высоты усиливает соответственно больших размеров верхняя дагоба, увенчанная длинным шпилем. Все покрытие напоминает ступу; сочетание ступы и башни создает своеобразную форму. Нечто близкое можно найти в некоторых сооружениях Пагана в Бирме. Сравнимы с постройками Шривиджайи и некоторые памятники тьямов. Следует при этом помнить, что Шривиджая была морской державой и влияние ее могло распространяться широко. Не должны удивлять синкретические черты этого искусства.

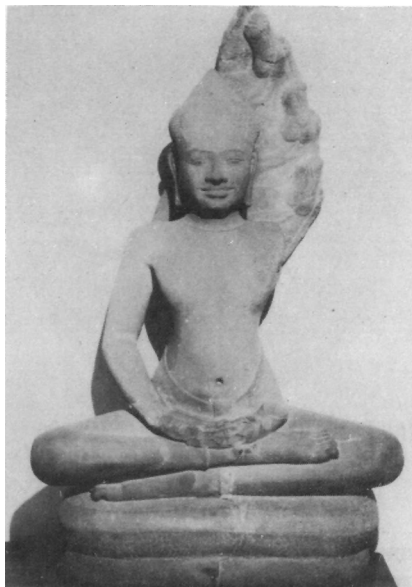


161 Голова Будды. Камень. Высота 60 см. Стил Лопбури. Бангкок, Музей.

Здесь встречаются и буддийские и индуистские элементы. Искусство Шривиджай вобрало в себя и опыт индийских скульпторов (например, большие каменные изваяния в Те Кра Па). С другой стороны, оно дало новые импульсы искусству монов Таиланда. Сильное влияние Шривиджай сказалось на всей школе Донг Си Маха пот в Таиланде (XV в.). Среди наиболее значительных скульптур Шривиджай следует назвать бронзовые фигуры Авалокитешвары, относящиеся к сравнительно раннему времени, примерно к VIII веку, и Будды, охраняемого многоголовым нагом, — так называемый Будда Мучхилинда, относящийся к XIII веку. Обе фигуры — из Чайи, которая в VIII веке принадлежала Шривиджае. В то время как Авалокитешвара явно напоминает индийские образцы, Будда на наге, хотя и снабженный кхмерской над-

писью, носит черты синкретических тенденций Юго-Восточной Азии. Сам наг при этом напоминает кхмерские образцы.

В XI—XIII веках государство восточных монов подвергалось военным нападениям кхмеров; как следствие этого здесь возникла разновидность провинциального кхмерского искусства. Резиденцией кхмерских губернаторов стал город Лопбури. Поэтому весь этот период называется периодом Лопбури. Особенно большое значение для дальнейшего развития Таиланда имело кхмерское религиозное влияние. Моны оставались верны хинаянскому учению. Теперь, однако, в Таиланд проникли индуизм и махаянистский буддизм. Произошло взаимопроникновение старых и новых религий, которое особенно сказалось на скульптуре Лопбури, где преобладают статуи Будды. В них уже заметны некото-



162 Будда на наге. Высота 78 см. Лопбури. XII–XIII вв. Бангкок, Музей.

163 Ват Махатхат. Сукотаи. XIV в.

рые новые черты, напоминающие тип Будды на наге или новый тип Будды в княжеских украшениях, явно восходящий к махаянистскому искусству кхмеров. Многие скульптуры этого времени, найденные в Таиланде, по общему стилю не отличаются от аналогичных камбоджийских.

Здания, на которых сказалось кхмерское влияние, по большей части были позднее переделаны в тайском стиле. Самые северные области, занятые монами, вообще не испытали кхмерского влияния.

В 1287 году три могущественных тайских племени вступили в союз, с тем чтобы подчинить себе северные и центральные области страны монов. Центрами нового тайского го-

сударства стали три города: Сукотаи, Саванкхалок в Центральном Таиланде, к востоку от реки Менам, и Чиенгмай на севере. Тайские племена проникли и в Бирму, осев там на крайнем севере и получив известность как большие таи, позднее — как шан. Собственно, лишь теперь, к концу XIII века, начинается история тайского искусства. Большой интерес представляет его религиозная основа. К тому времени север Индии и часть Декана стали оплотом ислама, тогда как племена таи находились под влиянием буддизма еще со времен своего пребывания в Юньнани и первых соприкосновений с монами. Теперь из многих источников нам уже известно, что тайцы ориентировались на Цейлон как на страну,





164 *Ват Пра Сри. Сукотаи. XIV в.(?).*

165 *Ват Сри Саваи. Сукотаи. XIV в.(?).*

которая хранила наибольшую верность буддийскому учению.

Первый знаменитый правитель Сукотаи, Рама Камхенг (1283—1316), сын основателя нового государства и крупный полководец, подчинил себе большие районы Юго-Восточной Азии, вплоть до южной части Малаккского полуострова. Его сын Лутай был пламенным буддистом и заслужил достойный буддийского правителя титул Дхармараджи. В период его правления особенно укрепились связи с Цейлоном. На севере Таиланда правитель Чиенгмая Ку На в XIV веке с помощью посвященного в сан на Цейлоне монаха по имени Сумана также внедрил сингальский буддизм. Сумана, видимо, основал храм Ват Пра Юн,

сооруженный в 1369 году вблизи Лампуна. Четыре стоящие там статуи Будды, сделанные по поручению Суманы, стали образцами для северо-тайландского искусства, которое в течение столетия, также под влиянием Сукотаи, достигло большого расцвета. Следует добавить, что отношения между тайскими княжествами и Цейлоном были столь тесными и длительными, что в 1750 году из Цейлона в Таиланд было отправлено посольство, чтобы пригласить тайских монахов помочь реформировать и укрепить цейлонский буддизм, пришедший в плачевное состояние за время колониального господства. В Шри Ланке до сих пор сохранился монашеский орден, название которого,



«Сиам никайя», напоминает о его тайском происхождении.

Недавно обнаруженный в храме Ват Махатхат в Саванкхалоке кирпичный Будда XIII века близок сингальским статуям Будды, например сидящему Будде из Гал-вихары в Полоннаруве. В то время и на Цейлоне большие статуи Будды делались из обожженного кирпича, но от них сохранились лишь остатки. Сидящая статуя из Ват Махатхата имеет в высоту девять метров. Край одежды ниспадает Будде на грудь. Строгость стиля, удачно переданное состояние самоуглубленности указывают на связь скульптуры с сингальскими образцами. Несмотря на это, а также отчасти на бирманское влияние, искусство Су-

котаи имеет свои черты. Оно создало новые образцы, получившие распространение в Юго-Восточной Азии, — например, тип «шагающего Будды», удивительно динамичную, очень грациозную, мягких очертаний фигуру.

Архитектура Таиланда претерпела важные изменения по сравнению с древним периодом. Прежде всего ослабло кхмерское влияние, и некоторые большие сооружения — например, уже упомянутый храм Ват Махатхат в Сукотаи, построенный в первой половине XIV века царем Лутаем, — представляют собой характерную смесь храма-башни и ступы. В Таиланде такие переходные формы между храмом-башней и ступой, с внутренним помеще-



166 Идущий Будда. Высота 1,7 м. Ват Махатхат. Сукотай. XIV в.

нием для культового изображения, отличаются от настоящей ступы, имеющей лишь небольшое святилище, и называются «пранг». К сожалению, и это прекрасное произведение подверглось сильной переделке. Центральное здание, окруженное ступами (примерно в три четверти его высоты), стоит на одной с ними террасе; в плане оно четырехугольное, средняя его часть поднимается вверх, сужаясь, переходит от четырехугольной формы к круглой и завершается соответственно уменьшенным узким повторением ступы с заостряющимся еще дальше шпилем. Позднее в зданиях та-



167 Голова Будды. Бронза. Сукотаи, Музей.

кого типа основание тоже стало круглым. Ват Махатхат снаружи в средней части украшен гипсовыми рельефами в нишах. В их реставрации участвовали, по-видимому, сингальские художники и ремесленники, которые принесли сюда цейлонский стиль, близкий гипсовым украшениям Полоннарувы.

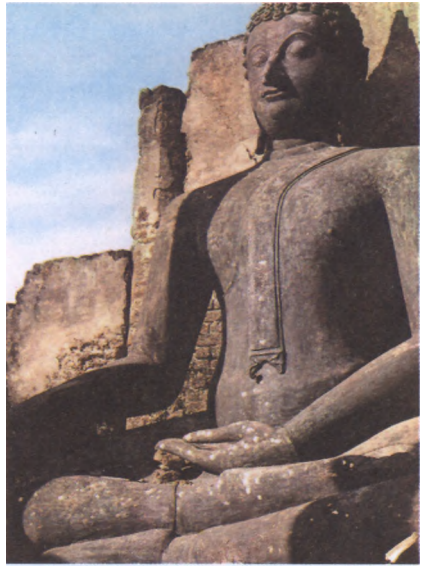
В 1296 году столицей северного тайского государства был Чиенгмай. Новое государство называлось Ланна. Здесь, по-видимому, вначале получил развитие монский стиль. При царе Тилокарате, выдающемся правителе Ланна, около середины XV века был сооружен монастырь

Чет Йот. Многие постройки этого монастыря, например зал для собраний монахов, были созданы из недолговечных материалов и не сохранились. Однако сохранилось наиболее значительное сооружение — уменьшенная копия знаменитого храма Махабодхи из Бодх-Гаи. Средняя часть этого стоящего на цоколе здания украшена снаружи двумя рядами гипсовых фигур, помещенных между колоннами. Можно даже предположить, что царь Тилокарат посылал монахов в Бодх-Гаю и они достали оттуда копию статуи Будды. С тех пор в течение второй половины XV века этот Будда в



168 Ват Кукут. Лампун. XII в.

169 Монументальная статуя Будды из оштукатуренного кирпича. Саванкхалок. XIII в. (позднее реставрирована).



позе ваджрасана с характерно вывернутыми вверх пятками подогнутых под тело ног служил образцом для произведений тайского искусства.

В 1461 году царь Тилокарат на короткий срок подчинил себе город Сукотаи, и с тех пор определенные типы изображений появляются в искусстве Ланна: например, Будда в княжеских украшениях и Будда с языком пламени, поднимающимся над ушными (возвышением на темени). Последний тип весьма распространен в позднем искусстве Таиланда, а также в современном ему искусстве Цейлона.

Уже в XIV столетии в нижнем течении Менама князь Утонга, подчинившийся до этого Сукотаи, основал новую столицу — Аютию. Кня-

жество Утонг было небольшим и, хотя существовало долго, вначале не имело большого значения. Аютия стала вскоре центром государства, которое распространило свое влияние на Центральный Таиланд и на юг — на часть Малаккского полуострова. Но лишь во второй половине XV века, когда было нанесено поражение кхмерской империи Камбуджадеша, тайское государство со столицей в Аютии стало одним из наиболее значительных в Юго-Восточной Азии. Долгий период политического усиления тайцев окончился после того, как в 1767 году бирманцы окончательно разрушили Аютию, куда уже приходили как завоеватели и раньше, в 1469 году. По стилю период Аютии делится на несколько фаз. Ранняя фаза Утонг,



170 Будда Ват Чеди Чем Тхао. Саван-калок.

171 Чеди Си Льен. Чиенгмай. XIII в. (?).

вобравшая в себя монские, кхмерские и сукотайские элементы, охватывает XIII—XV века; она начинается, таким образом, еще до возникновения собственно Аюттии. За ней следует вторая фаза — период Лопбури, — скоро включившая в себя так называемый национальный стиль Аюттии. Здесь кхмерские, или лопбурийские, элементы сплелись с традиционным тайским искусством и создали новый стиль, сохранившийся с середины XV века до конца XVIII века. Последний стиль тайского искусства назван по имени новой столицы, ставшей центром государства в 1782 году, — это так называемый бангкокский стиль.

В архитектуре наряду с более древним прангом еще со времен Аюттии занимает свое место ступа. Образец

ее — в монастыре Ват Сри Санпет, заложенный в XV веке.

Построенный в 1424 году пранг Ват Рат Бурана представляет известную форму башни-храма, возведенного здесь на двойной основе: вестибюль, увенчанный маленькой ступой, служит входом во внутреннюю камеру.

Благодаря этому одна из четырех сторон, а именно восточная, где расположен вход, выдвигается далеко за пределы квадрата так, что общий план храма становится крестообразным. Башня делится на несколько частей: цоколь, средняя часть с камерой, которая снаружи украшена большими фигурами Будды, стоящими в нишах, — по одной на каждой стороне, кроме восточной, — и, наконец, характерное для





172 *Ват Чеди Гу Тхо. Чиенгмай.*  
XVI в. (?).

173 *Ват Чеди Чао Пья Тхаи. Аюттия.*  
Ок. XIV в.

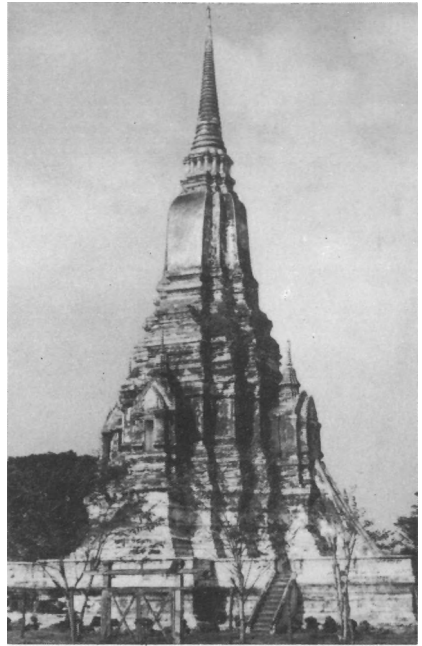
174 *Луанг Сон Саве. Аюттия. Ок. 1550 г.*

пранга покрытие. Горизонтальное членение этого сравнительно высокого, но мягко закругляющегося кверху покрытия не нарушает, однако, общих круглых очертаний здания, благодаря чему пранг, в отличие от старинных построек с пирамидальными или ступенчатыми крышами, производит впечатление ступы.

Характеризуя тайское искусство, нельзя не упомянуть о большом числе бронзовых статуй, которые, особенно со времен Сукотай (ок. XIII—XIV вв.), во все большей степени представляют своеобразие тайского стиля; многие из них попали в зарубежные собрания и му-

зеи. Сидящий Будда в позе прикосновения к земле (бхумиспаршамудра), шагающий Будда, Будда в княжеских украшениях, множество отдельных от статуй голов Будды в наибольшей степени характеризуют искусство Таиланда, примерно так же, как южноиндийская бронза долгое время представляла индийское искусство в европейских со-  
браниях.

Самые прекрасные из этих тайских скульптур отличаются от более древних скульптур монской и кхмерской эпох своеобразно сужающимися, очень выразительными лицами. Богато стилизованная уже в древней каменной скульп-



туре прическа превращается в своего рода колпак с рядами упорядоченно расположенных завитков. Ушниша, являющаяся приметой Будды, становится все выше, острее и постепенно явно превращается, как и у Будды в княжеских украшениях, в корону.

Бангкокский период продолжается до нашего времени. После нашествия бирманцев в конце XVIII века к власти пришла новая династия, которая является правящей в Таиланде и поныне.

В искусстве по-прежнему продолжают древние традиции, вступающие в резкое противоречие с европейским и американским влиянием,

которое стало особенно чувствоваться в Таиланде после второй мировой войны. Поскольку Таиланд избежал колониального угнетения (временами он был даже закрыт для иностранцев), национально-освободительное движение здесь развито было меньше, чем в других странах Юго-Восточной Азии.

История тайландского искусства отражает историю этой страны, которая была перекрестком торговых путей в Юго-Восточной Азии и служила предметом споров для своих соседей: бирманцев на западе, индонезийской династии Шривиджая на юге и могущественных когда-то хмерских царей на востоке.



175 Руины королевского дворца. Аютия. XIV–XVI вв.







176 Ват Арун. Бангкок. Конец XVIII в.

177 Раскрашенная голова. Песчаник. Высота 31 см. Аюттия. XIV–XV вв. Частное собрание.

178 Две головы Будды. Серебро, свинец, бронза. Слева: Утонг, тип Б. XIV в.; справа: Аюттия. XVII в. Таиланд. Частное собрание.

В области изобразительного искусства кхмерское влияние было наиболее сильным. Родственные же монские народы в Таиланде и Бирме хотя и внесли вклад в становление тайской культуры, однако, по-видимому, не настолько яркий, чтобы можно было говорить о существенном влиянии монов Бирмы на Таиланд.

Таиланд, если не считать коротких периодов, оставался верен буддизму, оплотом которого его можно считать наряду с Шри Ланкой и Бирмой.

Такая верность и упорство дались, однако, не даром. На смену некогда творческой, своеобразной деятельности пришли окостенение, консерватизм, привязанность к найденным однажды формам, утрата художественной фантазии. Хотя ко-

личество произведений искусства не уменьшалось, качество их падало: господствовали застывшие каноны и традиции.

Надо отдавать себе отчет в положительных и отрицательных сторонах такого развития. В Таиланде нет ни Ангкор Вата или Байона, ни Бوروبудура. Как и всюду в Юго-Во-

сточной Азии, в основе тайской цивилизации лежит индийская культура. Но, как и в Бирме, в Таиланде это влияние исходит не только от самой Индии; посредником во все большей степени являлось прежде всего тхеравадское искусство и культура Цейлона, а также искусство монов и кхмеров.

Древнейшим государством на территории Кампучии было царство Фунань. Центр его находился в Юго-Восточной Кампучии. Известно, что фунаньская культура через юг Кампучии распространилась дальше на запад, к монам Таиланда и Бирмы. В главе «Искусство Вьетнама и Лаоса» о государстве Фунань будет сказано подробнее.

На смену Фунани пришло в середине VI века государство Ченла, которое возникло севернее, в среднем течении Меконга, и захватило также некоторые районы современного Лаоса. Ченла поначалу, вероятно, находилась в вассальной зависимости от Фунани. Однако в конце VI века это государство подчинило себе и южные области и стало преемником исторического и культурного развития Фунани. Основную часть населения Фунани составляли древние кхмеры; в Ченле начала развиваться культура кхмерских народов, достигшая позднее своей вершины в произведениях Ангкора. Следует заметить, что название Фунань исходит из китайских источников и представляет собой, видимо, китаизированную форму древнего кхмерского слова «пном» (гора). В средние века государство называлось Камбоджа, недавно, по Конституции 1975 года, оно стало называться Демократическая Кампучия.

От искусства Фунани сохранилось немного. В эпоху Ченлы в VI—VII веках появились первые известные нам камбоджийские каменные здания и скульптуры. С этого, собственно, и начинается кхмерское



искусство, или, как принято говорить, доангкорский период кхмерского искусства.

Древнейший, плохо сохранившийся маленький храм в Пном Да сооружен из базальтового плитняка. Предположительно он относится еще к VI веку. Это пирамидальная башня, стоящая на двухметровой целле. Для каких-либо внешних украшений место не предусмотрено. План и замысел храма напоминают некоторые более древние индийские сооружения периода Гуптов.

Большая часть таких башен находится в Самбор Прей Куке. Здесь они сложены из кирпича. Храмы этой новой столицы государства Ченла (ее санскритское название — Ишанапура) украшены снаружи кирпичными рельефами, фигурными украшениями, например, фризами с изображениями священных гусей. Эти гуси весьма напоминают индийские образцы, хамса, которые известны уже на капителях Ашоки эпохи Маурьев. К концу IX века тип кхмерских храмовых построек видо-

- 179 Мужской торс. Камень. Высота 78 см. Кхмерское искусство. Таиланд. Ок. XI–XII вв. Мюнхен, Этнографический музей.
- 180 Каменная статуя Вишну. Высота 2,70 м. Ангкор-Борей, Царство Фунань. VI в.
- 181 Каменная статуя. Прасат Неанг Кмау. Та Кео. X в. Пномпень, Национальный музей.



изменился. В Ролуосе (Харихарала) эти священные башни сведены в группы, воздвигнутые на общем цоколе, к которому ведет лестница. Фланкированная статуями львов. В качестве строительного материала использованы, как правило, кирпич и песчаник. Стены по сторонам больших входов и над ними отделаны штукатуркой и богато украшены. Горизонтально расположенные в плоскостях ниш рельефы подчеркивают форму ступенчато сужающейся вверх башни.

К тому же времени относится и Баконг, не самый старый, но лучше всех сохранившийся храм-гора в Ролуосе. Эти сооружения из Ролуоса относятся уже к периоду после Ченлы, здесь они упомянуты в силу своей связи с более древней традицией. Такие храмы-горы характерны для кхмерской архитектуры во все периоды, причем со временем все более увеличивались их размеры и разрастались окружающие их постройки. Храм представляет собой сравнительно простое по форме со-



182 Храм 7. Самбор Прей Кук. VII в.

183 Храм Преах Ко. Ролуос. IX в.

оружие — искусственный холм из песчаника, покоящийся на пяти террасах, нижняя длиной в 65 метров.

В VIII веке власть над частью Чены, возможно, ненадолго захватил яванский правитель из династии Шайлендров. Однако это событие, если оно имело место, не нарушило стилистической преемственности раннего кхмерского искусства. С воцарением Джаявармана II, которое ознаменовало начало кхмерского периода в собственном смысле слова, изменились представления о роли правителя. Об этом свидетельствуют и вышеописанные сооружения Ролуоса. Государь теперь называет себя Девараджа (царь-бог) или «Царь горы». Последним титулом пользовались уже фунаньские правители. Название индонезийской династии

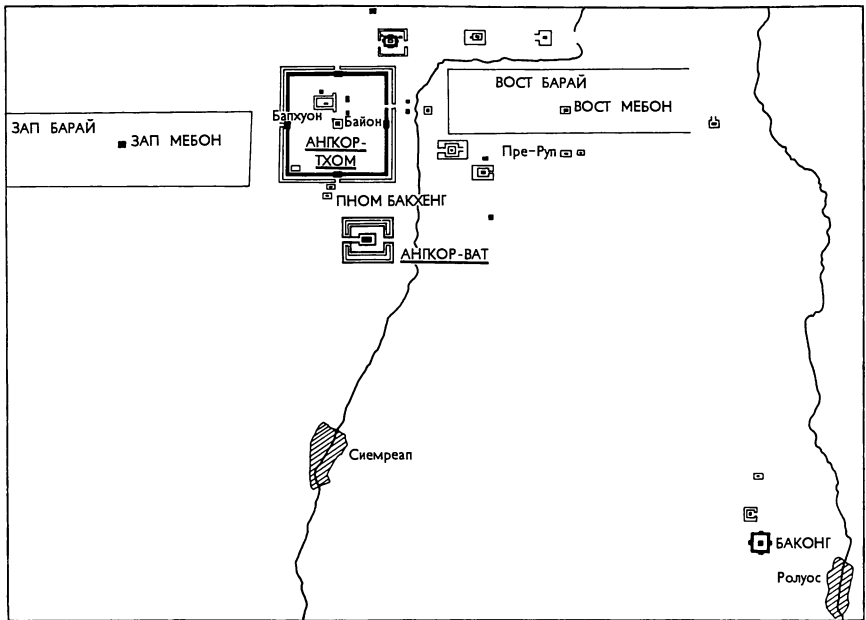
Шайлендра («Индра — повелитель горы») также показывает, насколько царство в Юго-Восточной Азии отождествлялось с древнеиндийскими представлениями о горе богов как центре мироздания, где обитают божественные повелители. Само обожествление царя как наместника бога на земле было лишь развитием этой основной идеи, а «храм-гора», возведенный на естественной или искусственно насыпанной горе, стал сакрально-символической резиденцией древних камбоджийских правителей.

Подобные представления были известны на Древнем Востоке уже в III тысячелетии до н. э.: достаточно вспомнить зиккураты Древней Месопотамии.

Период кхмерского искусства, начавшийся с приходом к власти Джая-







вармана II (802–850), получил название куленского стиля по имени горы в окрестностях Ангкора. На ее вершине помещалась линга, символ бога Шивы в виде фаллоса.

Култ линги был введен царем с помощью брахманов по индийскому образцу. Таким образом, индуизм у кхмеров приобрел роль ведущей религии, которую он раньше делил с буддизмом.

К периоду Ченлы (VI–VIII вв.) относится ряд статуй из песчаника почти в человеческий рост, изображавших индийские божества. (Некоторые из них датируются и более поздним временем, IX в.). В числе этих скульптур — бог Вишну и Хари-хара (составленный из двух поло-

184 Аскет. Храм Преах Ко. Ролуос. IX в. Пномпень. Национальный музей.

185 Ангкор. План важнейших памятников.



вин: Вишну и Шивы), богиня Лакшми, а также любимый в Индии бог Кришна, представленный как воплощение Вишну. Наряду с индуистскими божествами к группе того же стиля относятся песчаниковые скульптуры Будды: стоящего и сидящего. Характерно образно-пластическое решение человеческой фигуры, близкое в целом к индийскому стилю эпохи Гуптов. Однако камбоджийские скульптуры безусловно отличаются от индийских и имеют свой ярко выраженный стиль. При более близком рассмотрении становится заметным, что это не в полном смысле слова круглые скульптуры: еще угадываются грани каменных блоков, из которых они были вытесаны. Лучше всего рассма-

186 Баксей Чамкронг. Ангкор. Начало X в.

187 Пре Руп. Ангкор. Серебина X в.



тривать их спереди. Особенно отличны от индийских скульптур черты лица, характерные для местного этнического типа: прежде всего рисунок глаз и тяжелых, толстых губ. Само тело решено с большой выразительностью. Здесь не столь важно сходство с реальными формами — подчеркнута прежде всего его объемность и чувственность.

Произведения, выполненные в других материалах, например, относящийся к тому же времени бронзовый бодхисаттва Майтрейя, заметно отличаются от этих скульптур. В их узких телах проступают индийские черты, близкие почти современному им искусству периода Паллавов на восточном побережье Южной Индии; это влияние временами было

преобладающим. Не случайно и многие другие мотивы рельефных украшений в архитектуре этого времени указывают на связь с искусством Паллавов. Более чем вероятно, что между этим могущественным индийским государством и далекой Камбоджей существовали прямые отношения, вероятно торговые; военных же конфликтов не было.

Кхмерское царство, в отличие от Фунани, не было морским государством. Одной из важнейших задач кхмерских царей было строительство ирригационных сооружений и уход за ними. Только сильное централизованное государство могло осуществлять, финансировать и контролировать работы, необходимые для сооружения больших водо-



188 Рельефы в башне-святилище.  
Бантей Срей. X в.

хранилищ и множества каналов. В период Кулен в окрестностях горы Кулен возникли небольшие постройки, возможно воздвигнутые тьямами, и заметно усилилось культурное влияние государства Тьямпы, а также яванское.

В следующий период, произведения которого мы видели уже в Ролуосе, так называемый период Преах Ко (первая половина X в.), в окрестностях тогдашней столицы были возведены такие огромные оросительные сооружения, как, например, Лолей — искусственное озеро длиной 3800 метров и шириной 800

метров. Оно служило для орошения рисовых полей и таким образом обеспечивало пропитание жителям Ролуоса. Проложенные здесь каналы использовались и как транспортные пути при строительстве храмовых платформ. Сын и наследник Индравармана — Яшоварман I (889—900) соорудил еще большее водохранилище: длиной семь километров и шириной восемьсот метров. Он же перевел столицу из Ролуоса в Яшодхарапуру (Ангкор), где приказал соорудить шестикилометровый канал вокруг культового центра того времени, Пном Бакхен-



189 Гаруда. Бантеай Срей.

га, храма-горы, увенчанного пятью башнями. Архитектура этого сооружения заставляет вспомнить крупнейшее произведение яванского зодчества — Боробудур, построенный почти столетием раньше. Стиль этого периода получил название бакхенгского. Теперь здания строятся преимущественно не из кирпича, а из камня, и хотя по масштабам они не столь внушительны, как более поздние постройки, это уже типичные произведения собственно кхмерского, ангорского стиля. В 921 году брат Яшовармана I покинул Яшодхарapura и основал новую

столицу семьдесяттью километрами севернее, в Кох Кере. Став независимым правителем, он назвал себя Джаяварман IV (921—941). Здесь возник новый стиль, так называемый стиль Кох Кер. Для него типичны возросшие размеры зданий и большая свобода скульптурных форм. При Раджендравармане II (944—968) этот стиль повлиял на строительство в Ангоре и нашел выражение в гигантских постройках и мощных сооружениях Восточного Меконга и Пре Рупа — храма-горы, который был воздвигнут этим новым царем.



190 Шива и Парвати. Песчаник. Высота 60 см. Бантей Срей. X в Пномпень. Национальный музей.



191 Ансара. Бантеай Срей.

Подлинной жемчужиной кхмерского искусства стал богато украшенный скульптурами храм Бантеай Срей, построенный в последней трети X века в двадцати километрах северо-восточнее Ангкора. Воздвигнут он был не по велению царя, а по инициативе брахмана Яджнаварахи. Основную часть этого архитектурного комплекса составляют три башни-храма, окруженные другими строениями, часть которых принято считать библиотеками. Сложенный частично из розового песчаника, Бантеай Срей прекрасно сохранился (не в последнюю очередь благодаря образцово проведенным реставрационным работам) и выделяется своей красотой

среди многочисленных кхмерских построек.

Наряду с отдельными скульптурами, изображающими богов и животных-хранителей, в Бантеай Срей обращают на себя внимание многофигурные сюжетные рельефы. Множество персонажей в подвижных позах объемно выделяется на фоне растительных элементов, создавая необычайно оживленную картину. Пропорциональные размеры зданий не подавляют зрителя чрезмерными масштабами. Фигурные рельефы наружных стен включены в продольные и поперечные панели с фантастическим, разнообразным растительным орнаментом и расположены столь гармонично, что каждую из



192 Сцены сражения. Бапхуон. Ангкор. XI в.

193 Подъезд к комплексу и вход. Ангкор Ват. Первая половина XII в.

этих построек по техническому совершенству и художественному качеству можно считать замечательным достижением кхмерских мастеров.

Вскоре трон захватил узурпатор Сурьяварман I, весьма энергичный царь, распространивший власть кхмерского царства на земли Таиланда и Лаоса. Соприкосновение с монским искусством, так называемым стилем Лопбури, приняло характер взаимовлияния. Кхмерское влияние особенно сказалось на тайской скульптуре. Произведения раннего изобразительного искусства тай трудно отличить от кхмерских. На Лопбури распространялась власть кхмерского царя Сурьявармана I, приверженца махаянистского буддизма, в отличие от прежних монархов-индуистов. Индуистская концепция политической власти



бога-царя была чужда народу и вряд ли им одобрялась. Лишь когда к концу кхмерского господства вновь возрастает буддийское влияние, причем даже в форме более строгой южной школы тхеравада, а преобладавшее до сих пор влияние школы махаяна сходит на нет, правление становится более близким народу.

В Ангкоре около 1000 года начинается последний великий период развития искусства, который характеризуется тремя последовательными стилевыми фазами, получившими название по важнейшим произведениям зодчества: стиль Бапхуон, стиль Ангкор и стиль Байон. Этот период продолжался до XIV века, когда Ангкорская империя, а вместе с ней кхмерское искусство эпохи господства культа бога-царя пришли к упадку. Двести лет продолжался

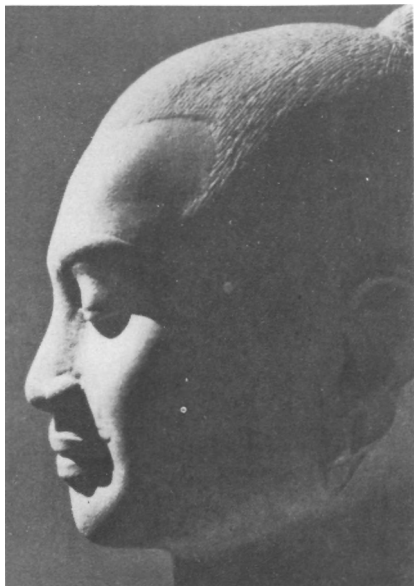
подлинно классический период кхмерской архитектуры и скульптуры. В это время были созданы великолепные произведения, принесшие славу Ангкору и по своему масштабу и величию не имеющие практически равных.

Храм-гора Бапхуон, воздвигнутый при Удайядитъявармане II (1050—1066), к сожалению, очень плохо сохранился. Но таких масштабов до тех пор не знали. Высота верхней террасы достигает 25 метров. Самая высокая башня первоначально была высотой около 54 метров. Обильные, замечательные по композиции рельефные украшения изображают главным образом сцены из жизни бога Кришны и стилистически связаны с рельефами Бантеай Срей. Почти одновременно с Бапхуоном было сооружено большое искусственное озеро, так назы-



194 Ансара. Ангкор Ват.

195 Голова Джаявармана VII. Песчаник.  
Высота 41 см. Компонг Свай. XII в.  
Пномпень, Национальный музей.



ваемый Западный Барай, длиной 8 и шириной 2,8 километра.

К этому же времени относится вторжение армии тьямов, достигшей района Самбор Прей Кука.

В 1080 году власть захватил губернатор одной из провинций, который объявил себя царем Джаяварманом и положил начало новой династии. Он развернул строительство главным образом на севере Камбоджи и на территории современного Лаоса, но не в Ангкоре. Его наследник Сурьяварман II (1113—1150) в 1145 году покорил и завоевал Тьямпу, его войска доходили до Дайвьета на севере современного Вьетнама и до Малаккского полуострова на юго-западе. В 1122 году он повелел начать строительство

Ангкор Вата. В 1149 году Тьямпа восстановила свою независимость, а в 1150 году, после неудачных войн с Дайвьетом, Сурьяварман II умирает. Этот правитель, воевавший вначале столь успешно, затем преследуемый неудачами, обессмертил свое имя сооружением храма Ангкор Ват.

Ангкор Ват воплотил все достижения долгого развития кхмерского искусства в совершенной классической форме. Обнесенная стеной, возвышается ступенчатая искусственная гора, на которой, в соответствии с традицией, стоят пять храмов-башен. Из основного плана далеко выступают дополнительные постройки и мощные сооружения, внутри которых и находится



196 Рельеф. Западное крыло южной галереи. Ангкор Ват. Первая половина XII в.

197 Монументальная фигура нага. Ангкор Ват.



собственно храм. Все в целом составляет прямоугольник размером  $1500 \times 1300$  метров. Вокруг проложен канал двухсотметровой ширины. С запада по дамбе через него ведет дорога длиной 220 метров к входным воротам, за которыми находится непосредственно территория храма площадью  $800 \times 1025$  метров. С обеих сторон вдоль дороги располагаются фигуры нагов и львов. Первая терраса храма, размером  $197 \times 215$  метров, так же как и вторая, окружена галереями, которые украшены изображениями. На третьей террасе возвышается на 65 метров от земли центральная башня. Башню опоясывает ква-

дратная галерея со стороной 60 метров; внутри нее — четыре квадратных двора, окруженных галереями.

Подсчитано, что на постройку Ангкор Вата пошло столько же камня, сколько на древнеегипетскую пирамиду Хефрена. Если же учесть, что в Ангкор Вате эта масса камня была тщательно обработана и покрыта произведениями искусства, то труд, который на это пошел в течение всего лишь одного царствования, покажется еще более впечатляющим.

Трудно представить себе весь объем работы, проделанной здесь скульпторами. Одна лишь галерея первой террасы представляет собой череду



198 Битва кхмеров с тьямами. Восточная галерея. Байон.





рельефов, которые тянутся больше чем на километр, имея при этом высоту около двух метров.

Общая площадь скульптурных работ составляет здесь около двух тысяч квадратных метров — такого нет, вероятно, больше нигде в мире; а ведь каждая скульптура сама по себе — творческое достижение! Изображены главным образом сюжеты из великих индийских поэм «Махабхарата» и «Рамаяна». Одна сцена переходит в другую, не отделяясь какими-либо рамками. Ширина галереи позволяет идущему вдоль нее зрителю видеть отдельные изображения во всю их длину, отдавая

199 Боги и демоны. Высота 1,37 м.  
Байон. Ангкор Том XII–XIII вв.

должное великолепной художественной планировке и расчету. Рельеф плоский, но, благодаря тому, что фигуры плотно находят одна на другую, возникает впечатление большой глубины. Первоначально рельеф был раскрашен и покрыт позолотой, что усиливало его живописность.

Особенно примечательны среди скульптур Ангкор Вата многочисленные изображения апсар — в индийской мифологии небесных танцовщиц Индры. При общности основного типа ни одна из них в деталях не похожа на другую; а ведь на стенах Ангкор Вата изображены тысячи таких апсар. На губах у каждой — пленительная улыбка, непроницаемое выражение лица приводит зрителя в смущение.

Рельефы Ангкор Вата часто сравнивают с живописью, — например, со знаменитыми стенными росписями итальянского Ренессанса. Известно, что стены кхмерских храмов были украшены и живописью, но она до нас не дошла, так же как в основном большие скульптуры стиля Ангкор Вата. А те, что сохранились, по уровню несравнимы с рельефами. Можно, однако, предположить, что и круглая скульптура, украшавшая первоначально Ангкор Ват, была представлена выдающимися произведениями.

Ангкор Ват наиболее высоко представляет искусство Камбоджи. С полным правом можно утверждать, что в мире нет другого произведения, которое при столь уравновешенной композиции художественных изображений и их необычайном изоби-

лии отличалось бы и таким качеством. Художественная точность деталей ни в коей мере не противоречит монументальности целого. Настенные рельефы связаны с архитектурой; в то же время их линейный характер позволяет им заменять живописные, цветные украшения. Содержание, стилистическое единство и величие Ангкор Вата в образной художественной форме помогали создать впечатляющее представление о божественности власти камбоджийских правителей.

По повелению Сурьявармана II немало зданий было построено и вне Ангкора. Таков, например, храм Бенг Меалеа в сорока километрах восточнее Ангкора, где встречаются изображения не только индуистского, но и буддийского содержания. Буддизм, а вместе с ним буддийская тематика в искусстве получают в последующий период все большее распространение. Высшее достижение кхмерского искусства, каким является Ангкор Ват, стало одновременно и последним этапом преимущественно индуистского искусства. Ангкор Ват представляет собой завершение его долгого развития и в то же время его высшую, никогда больше не превзойденную ступень.

Наследником Сурьявармана II стал его двоюродный брат Дхараниндраварман II, буддийский правитель Ангкора. На время политической смуты, возникшей после его смерти, около середины XII века, приходится военное нападение тьямов, большой флот которых в 1177 году прошел вверх по Меконгу к Ангкору. Город был полностью разграблен. Трудно



сказать, сколько произведений искусства при этом погибло.

Спасителем страны стал Джаяварман VII, которому удалось изгнать вторгшихся в страну тьямов. В ходе крупных военных действий он присоединил Тьямпу, проник на север до Лаоса, в область Вьентьяна, и подчинил себе часть долины Тяо-Прайи и Малаккского полуострова. Будучи приверженцем махаянистского буддизма, он, однако, поддерживал старые кхмерские представления о «Божественном царстве»; для искусства этого периода характерны и важнейшие индуистские символы.

Джаяварман VII предпринял большие усилия по восстановлению Ангкора. Многочисленные монументы были воздвигнуты по его повелению

200 *Фрагмент рельефа. Байон. Ангкор Том. XII–XIII вв.*

201 *Гиганты и нага. Южные ворота. Ангкор Том.*



и вне Ангкора. Реставрированный Новый Ангкор, как его называют и поныне, идентичный по плану, воздвигнутому при Удайдитьявармане Ангкор Тому, был расширен за счет искусственного водохранилища длиной в четыре километра и шириной в один километр. Построены были и мощные городские стены: на каждой из них соответственно четырем сторонам света были сооружены ворота; на восточной стороне имелись еще дополнительные, пятые ворота. Внутри Ангкор Тома важнейшими постройками стали Байон и к северу от него дворец Джаявармана. Все возведенные при нем здания царь велел соединить улицами, окаймленными каналами, и большими, украшенными башенками, террасами, поэтому другие здания казались

расположенными на одном уровне со стоящим несколько выше дворцом. Самые знаменитые из них — так называемая Слоновая терраса и Терраса прокаженного царя. Последняя названа так по найденной там статуе и, видимо, напоминает о перенесенной Джаяварманом болезни, которая помешала ему занять трон сразу после смерти отца. Город, расположенный вокруг храма-горы Байон, с улицами, окаймленными изображениями великанов, богов неба и подземного мира, а также нагов, олицетворял устройство космоса. Об этом свидетельствует и надпись, гласящая: «Этот царь [Джаяварман] сочетался браком с городом [Ангкор Том] — драгоценностью, украшенной дворцом, чтобы произвести на свет универсум».



Байон в центре Ангкор Тома — это огромный, хотя и меньших масштабов, чем Ангкор Ват, храм-гора. Представление о его величине могут дать размеры галереи, окружающей здание: ее длина 160, ширина 140 метров. На всем протяжении она украшена рельефами со сценами из народной жизни в нестилизованной, реалистической манере. Часто это сцены из повседневной камбоджийской жизни: люди, звери, растения, сменяющие друг друга. Общий характер рельефа эпический, с обилием реалистических деталей. Помимо сцен из народной жизни здесь изображены исторические события, эпизоды из жизни царя и его походы против тьмов. В образной трактовке художники чувствуют себя сво-

202 Рельеф фронтона. Байон. XII–XIII вв.

203 Рельеф над дверью в храме Восточный Мебон. Ангкор. X в.



боднее, чем когда-либо прежде. Следует упомянуть, что Джаяварман не только велел прославлять свои дела; по его поручению выполнены также портреты, относящиеся к числу самых прекрасных круглых скульптур того времени.

Неповторимой особенностью Байона, на которую обращает внимание каждый посетитель Ангкора, являются пятьдесят четыре башни. увенчанные каждая четырьмя ликами. По четыре лика находятся и на пяти воротах городской стены, воздвигнутых позднее в подражание Байону. Высота ликов на башнях Байона — около двух метров. По содержанию они многозначны и свидетельствуют о религиозной терпимости. Вероятно, здесь воздаются

почести Локешваре, бодхисаттве, которого особенно чтит Джаяварман. Но можно в данном случае говорить и о шиваистских образах, так называемой мукхалинге с лицом бога Шивы.

Джаяварман, как уже сказано, был буддист, приверженец махаяны и большой почитатель Локешвары, господина мира, который, кажется, был ему более близок, чем сам Будда. В это время создано множество буддийских изображений. Однако им свойствен своеобразный синкретизм. Буддийское содержание сочетается в них с чертами индуизма. Очевидно, в это же время в Камбодже начинает распространяться и тхеравадский буддизм, который со временем становится господ-

ствующей религией страны и остается таковой до наших дней.

После смерти Джаявармана в Камбодже не было построено ни одного здания, сопоставимого с Байоном. Оросительная система пришла в упадок, древние храмы постепенно заросли непроходимыми джунглями. Санскрит к началу XIV века выходит из употребления, его сменяет пали, язык южной, тхеравадской школы буддизма. В одном лишь XIV веке отмечено три крупных вторжения тайцев, западных соседей камбод-

жийцев. Это принесло новые разрушения, многие произведения искусства были похищены.

В скульптуре камень сменяется деревом. Камбоджийское искусство этого периода подвержено тайскому влиянию. Столица была перенесена из западных кхмерских земель, из района Ангкора, в Пномпень.

Сокровища древнего искусства были освобождены от зарослей и открыты заново. Эту работу в новейшее время проводили главным образом французские исследователи.

## ИСКУССТВО ВЬЕТНАМА И ЛАОСА

Искусство Вьетнама не всегда просто отождествить с искусством всех тех областей, которые сейчас входят в состав этой страны.

Можно выделить по меньшей мере три крупные зоны. Это прежде всего северная зона близ залива Бакбо и к югу до Центрального Вьетнама, затем, еще южнее, область, где находилось в течение полутора тысяч лет могучее государство тьямов, Тьямпа, и, наконец, крайний юг — область, население которой играло в раннюю эпоху весьма важную роль. Основы всего развития культуры и искусства государств Южного Индокитая в целом были заложены в так называемую эпоху Фунань. Однако на территории Северного Вьетнама имелась более древняя, чем в Фунани, культура, которая распространилась до Индонезии — так называемая донгшонская.

В разных местах, прежде всего в самом Донгшоне, расположенном в Северном Вьетнаме, были найдены археологически однотипные памятники этой культуры, относящиеся примерно к VI—I векам до н. э. Характерно обилие бронзового оружия, бронзовых инструментов и предметов, которые отличаются не только совершенством технического исполнения, но и высоким уровнем художественно-декоративного оформления.

Особенно сильное впечатление среди донгшонских находок производят большие бронзовые барабаны. Их покрывает богатый и разнообразный орнамент в виде выпуклых спиралей, концентрических прямоугольников, лент и т. п.



204 *Бронзовая фигурка из захоронения. Высота 17 см. Донгшон. II в. до н. э. Париж, Музей Гиме.*

205 *Глиняный рельеф. Нушам. Высота 27 см. Вьетнам. Царство Фунань. Ок. VI в. Хошимин, Музей.*

Некоторые детали оформления, например ряды украшенных перьями танцоров, позволяют предположить, что барабаны использовались для магических обрядов с целью ускорить наступление муссонных дождей. На это же указывают и изображения лягушек.

Изображения лодок, заполненных людьми, связаны с культом мертвых: такие лодки перевозили в потусторонний мир.

О широком распространении донгшонской культуры, связанной с религиозными представлениями древнего населения Юго-Восточной Азии, будет еще сказано в главе, посвященной Индонезии.

Другой центр художественного твор-

чества находился на крайнем юге, в дельте Меконга. Но здесь чувствовалось не столько китайское, сколько индийское влияние, распространявшееся, вероятно, благодаря морской торговле и деятельности буддийских миссионеров. Здесь, на юге, возникло государство Фунань, основателями которого легенда называет Каундинью, как нам известно из китайских источников.

Множество археологических находок подтверждает китайские данные. Раскопки показали, что здесь, в южных районах Индокитайского полуострова, существовала богатая рисоводческая зона с системой искусственного орошения. Это требовало централизованных усилий государ-



ства и обеспечивало благосостояние, которым славилась Фунань. Крупные города с деревянными домами располагались вдоль оросительных каналов. Основным транспортным средством в стране были лодки.

Важные находки фунаньского периода были сделаны при раскопках в Окео. Они свидетельствуют о международных торговых связях этого древнего государственного образования Юго-Восточной Азии. Фунаньские купцы достигали как центров античной культуры на Западе, так и столиц древнего Китая в Восточной Азии.

Некоторые более точные сведения об этом государстве дают санскрит-

ские надписи. Одна из них относится к 357 году н. э. и указывает на существование в Фунани культа индийского бога солнца Сурьи. Цари носили индийские имена: один из них, правитель Каундинья Джаяварман (478—514), сыграл большую роль в распространении буддизма. Его наследник Рудраварман (514 — ок. 539 г.) поклонялся, однако, индуистскому богу Вишну.

Некоторые дошедшие до нас произведения фунаньского искусства могут быть отнесены к первым векам нашей эры. Наряду с изображениями индуистских божеств и статуями Будды найдены также остатки зданий, прежде всего в Окео и Нуишаме. По форме они близки к индий-



206 Деревянная статуя Будды. Сонг-нгуен. Вьетнам. Царство Фунань. Около IV в. Хошимин, Музей.

ским постройкам того же времени. В частности, было найдено основание храма, представлявшего собой простую клетку с гранитным нависающим сводом; он был возведен на кирпичном фундаменте и связан верандой с близлежащей кирпичной постройкой (мандапа). В основе — все та же древнеиндийская идея культовой пещеры в скалах, космическое представление о мировой горе Махамере. Здесь же найдены и типичные для Индии фрагменты декоративных архитектурных украшений, например известный мотив «Окна четии» в терракотовом орнаменте.

Таким образом, с ранних времен районы южного Вьетнама оказались в русле типичного для Юго-Восточной Азии развития с определяющим индийским влиянием. Однако на севере, в коренных, собственно вьетнамских областях олицетворяющих залив Бакбо с I века н. э. сказывалось китайское влияние.

Понять дальнейшую историю искусства этого района можно лишь в связи с общим развитием восточноазиатской культуры. Поскольку в рамках данной работы нет возможности дать общий обзор этого развития, лучше отказаться от беглых замечаний. Следует, однако, заметить, что и для дальнейшего хода развития вьетнамского искусства связи с китайской культурой имели значение.

Искусство, связанное с индийским влиянием и индийскими образцами, достигло высшего расцвета в Центральном Вьетнаме, в царстве тьямов на восточном побережье. Пер-

207 Гаруда и наг. Чакриеу. Вьетнам.  
VII–VIII вв. Хошимин, Музей.



вые следы буддийского влияния в Тьямпе относятся уже, вероятно, к III веку н. э.

О союзе «варварских» племен, которые позднее называли себя тьям, китайские тексты сообщали в 192 году. Древнейшие материалы, рассказывающие об этом государстве, обнаружены в его первой столице в районе Чакриеу, где располагался храмовый город Мисон. Здесь уже в ранний период находились шиваистские и буддийские культовые сооружения.

Искусство тьямов обычно рассматривают в связи с кхмерским искусством Ангкора. Это обосновывается выдающимся художественным значением Ангкора и многочисленными изображениями на его зданиях, которые рассказывают о войне между кхмерами и тьямами. Но тьямское искусство имеет свой стиль, полный страстности и красоты, хотя царство тьямов никогда не было столь единым и крупным, как кхмерское.

Военные нападения китайцев с севера с самого начала угрожали существованию тьямского государства. Временами индуистские династии оказывались под властью китайцев и вынуждены были платить им дань. Но оккупации царство Тьямпа, в отличие от северной части Вьетнама, не знало. С юга Тьямпа тоже подвергалась военной угрозе. Так, в VIII веке на приморские области Индокитая неоднократно нападали яванцы. Страна тьямов находилась на перекрестке многих путей и интересов, это лишало ее возможности сколько-нибудь долгого мирного развития и вынуждало население постоянно заботиться об обороне. В позднейший период противниками тьямов были их северные соседи — ставшее независимым в X веке государство Дайвьет и ангорские кхмеры на западе.

В XI веке под давлением с севера тьямы вынуждены были отступить. Они покинули свои древние столицы

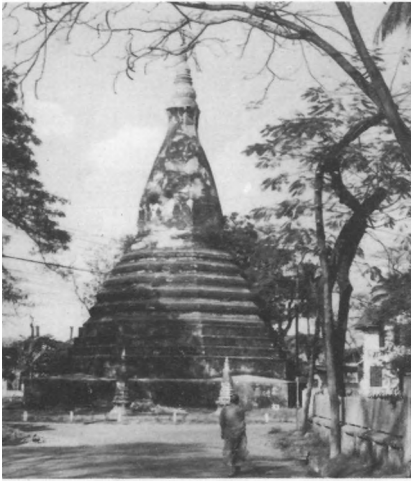


близ Чакиеу и основали дальше к югу новую столицу Виджаю (близ современного Биньдиня). Период X—XV веков получил название эпохи южных тьямов. Война с кхмерами шла с переменным успехом. В 1145 году царство тьямов было опустошено. В 1177 году тьямы сумели завоевать Ангкор. Вскоре после этого, в 1220 году, они стали вассалами кхмеров. В 1283 году Хубилай-хан послал военную экспедицию в Тьямпу, чтобы обезопасить свои торговые пути; она побывала и в других странах Юго-Восточной Азии. В 1471 году вьетнамцы окончательно покорили царство южных тьямов со столицей в Виджае. Это означало конец государственной независимости тьямов, которые в течение тринадцати веков своего государственного существования постоянно вели борьбу за собственную культуру. Они внесли важный самостоятельный вклад в

208 *Ват Чьенг. Тхонг. Луанграбанг. XVI в.*

209 *Тхат Дам. Вьентьян.*

210 *Тхат Луанг. Вьентьян. XVI в.*



культуру Вьетнама и всей Юго-Восточной Азии.

Древнейшие центры тьямского искусства находились на севере страны. Особенно выделяются находки из Мисона и Донгзыонга. Зодчество было ограничено очень немногими традиционными типами построек, которые повторялись лишь с незначительными видоизменениями. Если говорить не о малоизвестных деревянных светских зданиях, а о сакральных сооружениях, то наряду с наиболее важными из них, сакральными башнями-целлами, следует назвать еще прекрасные «библиотеки», известные и в кхмерском искусстве, и, наконец, отдельно стоящие здания для собраний. В городах имелись и небольшие группы храмов. Храмовых комплексов типа камбоджийских или индонезийских в архитектуре тьямов не было. Типичное башенное святилище тьямов,

называемое калан, сохраняло неизменный вид в течение девяти веков. В плане оно квадратное или прямоугольное. Корпус с однозальным святилищем стройный и вытянутый. По центру каждой из четырех стен — портики, образованные близкостоящими друг к другу парами колонн с капителями и остроконечным фронтоном. Три портика — ложные; вход в целлу — только с запада.

По происхождению они ворота, вероятно, восходят к индийским торана, хотя у тьямов они получают своеобразное воплощение. Как и в Индонезии, орнамент здесь в целом индийского типа. Он струится из пасти чудовища, изображенного в верхней, заостренной части перекрытия, и как бы стекает вниз, на боковые колонны.

Стены храма расчленены еще и пилястрами; вертикали дополняются четкими горизонтальными формами ос-



нования и капителей. Покрытие обычно состоит из трех сужающихся кверху горизонтальных ступеней, каждая из которых расчленена маленькими портиками.

Некоторые детали храмов разрушены или потеряны, — например, фигуры охраняющих храм богов, которые первоначально находились в нишах портиков. Непосредственно связанный с основным корпусом вход на западной стороне дополнялся обычно выступающей пристройкой. Все сооружение помещалось на цоколе, наружная сторона которого ступенчато расчленялась выступами пилястр.

Эта стандартная форма храма сохранялась со сравнительно небольшими изменениями: мог слегка варь-

роваться план, расширялись отдельные стены, входов становилось два — с востока и с запада. Видоизменялись и детали орнаментальных украшений, причем именно красота скульптурно-декоративного оформления в первую очередь определяла качество того или иного здания.

Интересна скульптура тьямов, особенно первого, так называемого северного периода. Это прежде всего не монументальные изваяния, а алтарная скульптура. Хотя они и несравнимы по богатству и реализму изображения бытовых сцен с рельефами Камбоджи или Индонезии, но в некоторых отношениях, по отточенности и нежности отдельных композиций, они не только могут с ними конкурировать, но даже их превос-

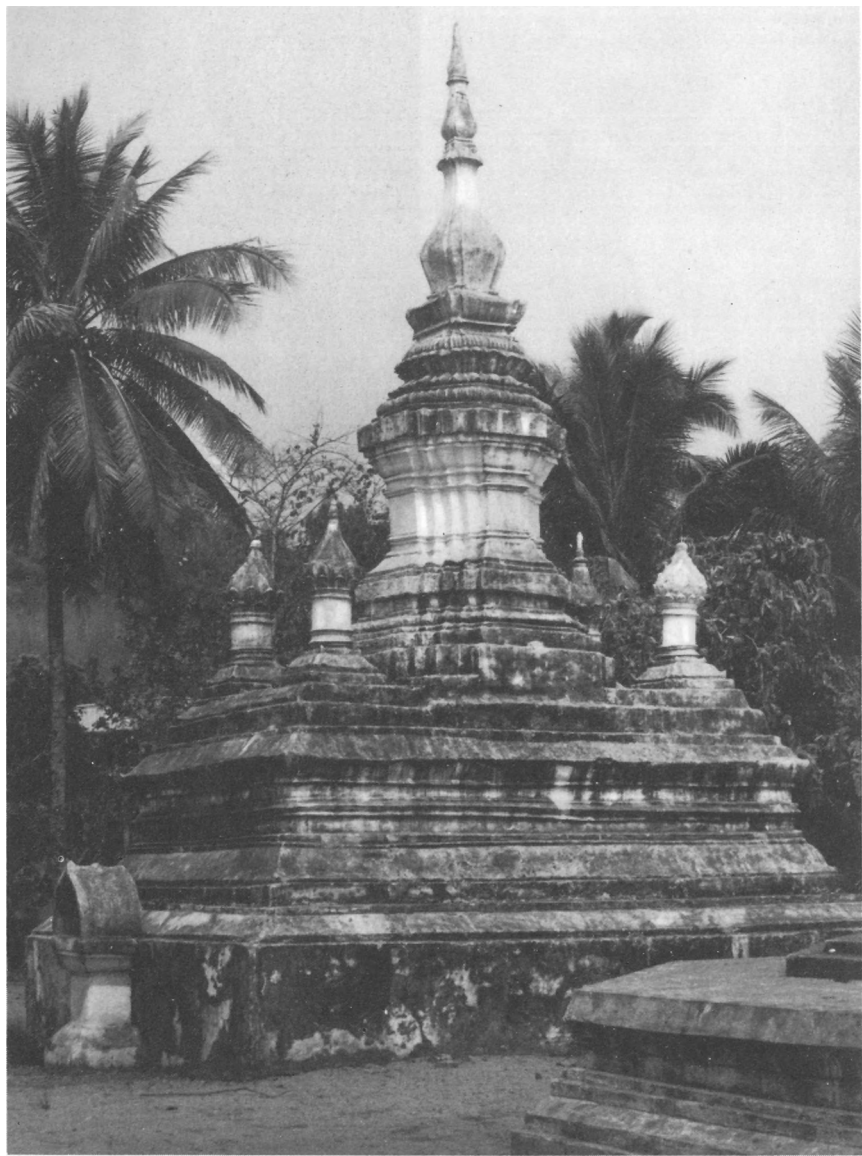
- 211 Статуя бога Шивы. Тьямна. Песчаник. Высота 40 см. Донгзыонг. IX в.
- 212 Танцовщица. Тьямна. Куангнам. Чакиеу. X в. Дананг, Музей.
- 213 Позолоченная деревянная фигура Будды. Лаос. XVIII в. Вьентьян, Музей.



ходят. Например, такие произведения, как рельефы цоколя и капителей в Мисоне и Чакиеу. И на ангорских рельефах можно видеть музыкантов и танцоров, но редко, скажем, интимное настроение сидящего между двумя небольшими колоннами флейтиста столь чудесно соответствует характеру маленькой ниши, как в Мисоне. Следует вообще отметить пластичность тьямских рельефов, их глубину, что создает впечатление почти объемной скульптуры, отделяющейся от архитектурного фона. Это особенно видно, если сравнить тьямскую танцовщицу на капители в Чакиеу с апсарами Ангора Вата. Последние уступают ей по пластичной выразительности. Индуистские божества, прежде все-

го Шива, олицетворяют обычно плодотворящие силы. Толстые, тяжелые губы и плоские носы характерны для местного этнического типа. Изображениям женских фигур присуща своеобразная грация. Тьямские женщины не столь пышны и полнотелы, как индийские; они строги, но обольстительны в своей сдержанной чувственности.

Искусство Лаоса до сих пор мало исследовано и может быть охарактеризовано здесь лишь в общих чертах. Земли в районе верхнего Меконга, как и Северный Таиланд, были, очевидно, областью тайских поселений; примерно в XIV веке, в Ланна, как и в Лансанге, получил распространение тхеравадский буддизм. После того как Фа Нгум основал око-



214 Тхат (ступа) вата Арам. Луангпранг. Лаос.



215 Будда. Оштукатуренный кирпич.  
Высота 15 м. Ват Пья.

ло середины XIV века государство Лансанг, можно говорить о самостоятельном развитии искусства Лаоса, хотя оно и подвергалось сильному кхмерскому и тайскому влиянию. Фа Нгум получил воспитание у одного буддийского монаха в Ангкоре. Он провозгласил себя королем в Мыонг Шва (современный Луангпрабанг), ставшем столицей Лаоса. От раннего периода, от построенного в 1372 году, а ныне разрушенного храма Ват Манором сохранилась лишь голова бронзового Будды размером больше натуральной величины. В начале второй половины XVI века столица была перенесена в расположенный южнее Вьенг Чан, нынешний Вьентьян. В этих южных районах Лаоса существовало сильное

влияние кхмерской культуры. Наиболее значительная из древних построек города — кирпичная ступа Тхат Луанг, высота которой достигает 35 метров. Наряду с этой большой ступой следует упомянуть особенно характерные для искусства Лаоса культовые сооружения с вогнутыми, шатрообразно выступающими за края боковых стен остроконечными двускатными крышами. К числу наиболее древних из таких построек принадлежат Ват Бан Пхонг в Сиен-Куанге и Ват Чьенг Тхонг в Луангпрабанге (XVI в.). К XVI веку относится также Ват Пра Кео во Вьентьяне с четырехскатной, опирающейся на столбы крыши. Ват, буддийский монастырь, в Лаосе имеет своеобразные черты; для него

характерны сооружения павильонного типа, называемые бот, с широко раскинувшимися крышами, расположенными одна над другой в два или три ряда; это придает им изящный, привлекательный вид. Можно предположить, что предшествовали таким монастырским постройкам более ранние деревянные сооружения, о чем свидетельствуют еще сохранившиеся более простые деревенские здания. Очевидно, дерево было также основным материалом древних скульптур. Бронзовых скульптур до сих пор найдено очень мало. Техника обработки дерева оказала влияние на стиль лаосского искусства. Об этом наглядно свидетельствует стилизованная, с резкими гранями фактура скульптур Будды и богатый, напоминающий резьбу орнамент в архитектуре. Особенно харак-

терны также коньки крыш, вздымающиеся наподобие языков пламени. Тхат, лаосская ступа, отличается остроконечной, сильно расчлененной верхней частью, которая нередко бывает весьма высокой. Здесь тоже можно отметить уступчатые, кристаллоподобные и острогранные формы; такая верхушка ступы вызывает сравнение с пробкой графина. Хотя по времени лаосское искусство существует не много веков, тем не менее его можно охарактеризовать как развивавшееся самостоятельно, независимо от внешних влияний, и имеющее свои национальные черты. Следует подчеркнуть однородно-буддийский характер лаосских сооружений, строгость и цельность типов и форм которых определены цейлонско-тхеравадским буддизмом.

Истоки индонезийского искусства связаны с распространившейся почти на всю Юго-Восточную Азию культурой эпохи бронзы, которая по имени своего центра в Северном Вьетнаме была названа донгшонской культурой. Индийское влияние достигло Индонезии лишь в первых веках нашей эры. Об этом свидетельствуют санскритские надписи начала V века. Крупные произведения искусства и архитектуры относятся уже к VII—VIII векам. Искусство этого периода получило название индо-яванского или центральнояванского, поскольку оно носит следы тесной связи с Индией, прежде всего с Южной Индией, а распространение получило главным образом в центральной части острова Ява. Индийское влияние и здесь явилось лишь толчком для весьма своеобразного творчества. Яванские рельефы этого времени, как и раннебуддийские рельефы Бхархута и Санчи, популярно и подробно рассказывают об эпизодах из жизни Будды, о его прошлых существованиях. Они относятся к тому же кругу художественных произведений, что и более поздние рельефы Ангкора. На своеобразии индонезийского искусства сказалось и древнее местное искусство, разнообразные проявления которого сохранились на многих островах с доклассовой эпохи до наших дней. Но это не входит в рамки нашей темы.

До нас не дошло произведений индонезийской архитектуры V—VI веков, хотя китайские источники и санскритские надписи говорят о существовании в Индонезии «индуизированных» государств. Важнейшие из

этих санскритских надписей упоминают царя Мулавармана на Восточном Калимантане (ок. 400 г. н. э.), царя Пурнавармана и его царство на Западной Яве, называемое Тарума (ок. 450 г. н. э.). Известно также царство Калинга на Центральной Яве (650 г. н. э.). Но памятников этой эпохи, случайно найденных каменных и бронзовых скульптур, которые по стилю могут быть отнесены к периоду до VIII века, мы почти не имеем. К сравнительно раннему времени (ок. V в.) относятся также упомянутые во «Введении» к данному разделу бронзовые фигуры стоящего Будды, найденные на Восточной Яве и на Сулавеси, возможно сделанные на Цейлоне. Они свидетельствуют о распространении хинаянистского буддизма, которому, как показывают находки VII века на Суматре, вскоре пришла на смену школа махаяна, окончательно утвердившаяся потом в Индонезии.

Здесь, на Суматре, возникло государство Шривиджая, распространившее затем свое влияние на Малаккский полуостров. Современная Малайзия, вероятно, уже очень рано достигла культурного расцвета. Так, китайские источники VI века сообщают о царстве Ланкасука, столица которого была обнесена мощными кирпичными стенами. Дома имели двойные двери и располагались павильонами на террасах. Послы Ланкасуки, прибывшие в Китай в VI веке, рассказывали, что их государство основано четыре столетия назад, то есть в I—II веках, и находилось в вассальной зависимости от государства Фунань. Очевидно, Лан-

216 Храмовый ансамбль. Плато Дьенг.  
Ява. VII—VIII вв.

касука занимала район Перака в восточной части Малаккского полуострова и представляла собой лишь одно из многих государств этого полуострова, которые упоминаются в китайских источниках.

О Шривиджае мы первоначально тоже узнаем от китайских буддийских паломников, которые записали свои рассказы во второй половине VII века. В Шривиджае насчитывалось более тысячи буддийских монахов и находился знаменитый университет, подобный индийскому университету в Наланде, куда стекались паломники из многих стран Юго-Восточной Азии.

О возникновении Шривиджайи, как и многих других древних царств, мы почти ничего не знаем. С падением царства Фунань, вероятно, начинается превращение Шривиджайи в морскую державу.

Примерно с конца VII века на Центральной Яве правила династия



Шайлендров, приверженцев махаянистской школы буддизма, а с 750 по 850 год параллельно с ними Восточной Явой владели цари из династии Санджаи — приверженцы Шивы, основавшие государство Матарам. После 850 года Шайлендры, династия «царей горы», стали правителями Шривиджайи на Суматре, потеряв свои владения на Яве. Их правление на Центральной Яве являлось эпохой подлинного расцвета искусства, когда были созданы такие замечательные произведения, как чанди Мендут и Боробудур — одно из самых выдающихся сооружений во всем мире.

Точно датировать памятники Центральной Явы, включая Боробудур, не представляется возможным, приходится полагаться лишь на сравнения и приблизительные оценки. Самые ранние из известных нам сооружений Центральной Явы — восемь шиваитских храмов, построенных

из местных вулканических пород на плоскогорье Дьенг, на высоте 2200 метров над уровнем моря. Некоторые из храмов плато Дьенг напоминают ратхи периода Паллавов в Махабалиपुरаме (Южная Индия), связанные с именами героев «Махабхараты». Так называемую группу Арджуны составляют чанди Арджуна, чанди Шемар, чанди Шриканди, чанди Путнадева и чанди Шембадра. Кроме того, здесь находятся чанди Бхима, чанди Дваравати и чанди Гатот Кача. Все эти храмы посвящены богу Шиве и по устройству заметно отличаются от других храмов Центральной Явы.

Название «чанди», которое сейчас относят к храмовым постройкам, своим происхождением обязано имени Чанди, индийской богини смерти (одна из ипостасей богини Дурги), и, таким образом, первоначально связывалось с могильным памятником. Но на Центральной



217 Бронзовый Будда. Сулавеси. Ок. V в. н. э. Джакарта, Музей.

218 Чанди Бхима. Плато Дьенг. VII–VIII вв.

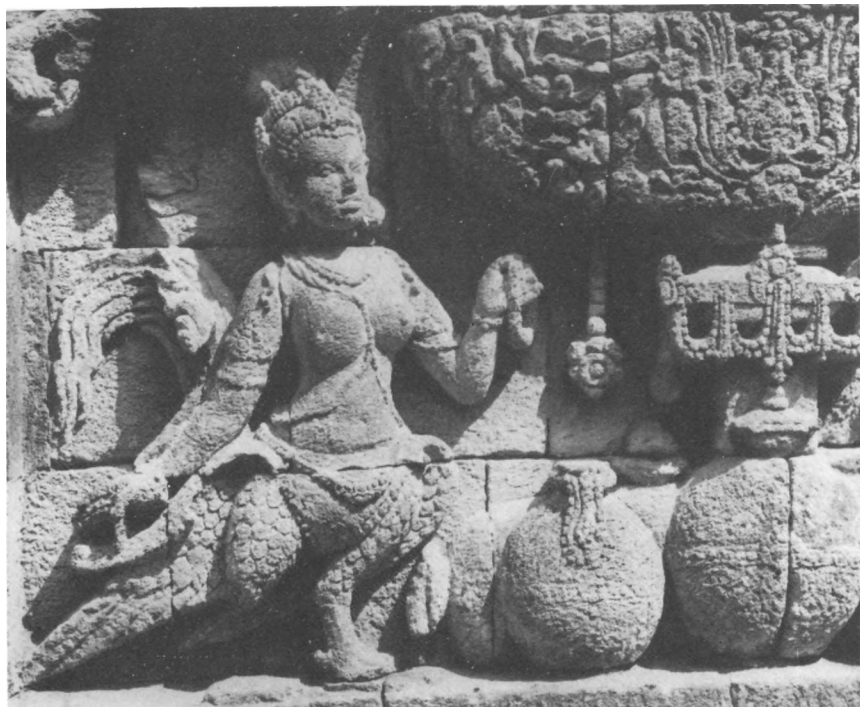
Яве чанди считался обиталищем бога. Трудно судить, связано ли это с местным культом предков. Чанди, очевидно, был памятником тем царям или основателям династий, которые считались в то же время воплощениями великих богов Шивы, Вишну, а также буддийских божеств.

Чанди представляют собой целлы простейшего типа и имеют в плане вид четырехугольника со стороной основания всего лишь около пяти метров. Стены сделаны из каменных плит, уложенных друг на друга без связующего раствора. Различаются

цоколь, средняя часть, в которой находится целла, и пирамидальное покрытие, ступенчато сужающееся кверху. В некоторых чанди эта башенная конструкция более сильно расчленена рядом горизонталей. В других, например в чанди Бхима, определяющими являются вертикали, имеющиеся уже на цокольной части, как в североиндийских храмах шикхара, хотя в чанди Бхима отчетливо заметно и горизонтальное членение.

Обычно с западной стороны, а в двух чанди группы Дьенг — с восточной,





располагается вход: крытый портал, выступающий перед целлой. Часто к portalу, приподнятому на том же цоколе, что и целла, ведет каменная лестница, фланкированная балюстрадами. В чанди Бхима цоколь отсутствует, выступающий портал стоит прямо на земле.

Наружные рельефные украшения на камне сравнительно просты и сосредоточены в основном на входе, который увенчан так называемой головой кала — типичным мотивом яванского искусства. Это гротескное лицо без подбородка, символизирующее время, почти всегда по-

219 *Фрагмент рельефа чанди Парван. Маланг. Ява. VIII–IX вв.*

220 *Фрагмент рельефного фриза чанди Мендут. Долина Кеду. VIII–IX вв.*



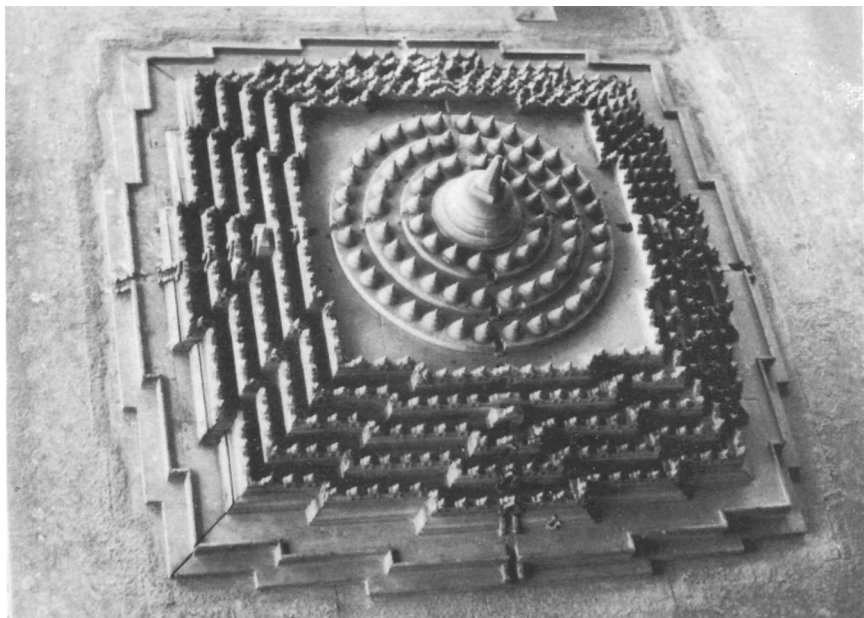
мещается на дверных архитравах и в более поздних зданиях. Плоскости стен расчленены нишами, в которых первоначально помещались статуи, ныне утраченные. По углам ступенчато-пирамидальной крыши чанди находятся маленькие башни, проясняющие конструкцию, наиболее характерные, например, в чанди Арджуна.

Отдельные храмы имеются и к югу от плато Дьенг, а также на Центральной Яве, на равнине Кеду, близ Боробудура. На Восточной Яве тоже известны простые храмы-целлы центральнояванского типа. Обычно это

святилища Шивы. Следует упомянуть и постройки на горе Унгаран, недалеко от плато Дьенг.

На Центральной Яве найдены отдельные скульптуры этого индуизированного периода искусства. Например, полутораметровый Брахма из вулканического камня (находится в музее Лейдена). Иконографии этой статуи присущи некоторые особенности. Четырехголовый и четырехрукий бог восседает на гусе (хамса) с человеческим телом, но с гусиной головой. Оригинально двойное количество ступней, без соответствующего удвоения ног; они находятся





одна над другой и опираются на распростертые руки «скакуна». Упомянем еще каменную статую сидящего Шивы, найденную на плато Дьенг. К более позднему времени, XI веку, относятся знаменитые скульптуры из чанди Банон: Агастья и Вишну, высотой в два метра. Мону-ментальная неподвижность сбли-жает их с южноиндийским искус-ством периода Паллавов и раннего периода Чолов (VII—IX вв.).

Примерно в одно время с шиваит-скими храмами севера Центральной Явы появился и на юге ряд важных сооружений, связанных с махая-нистским буддизмом. В первую оче-редь следует назвать чанди Мен-дуг, реставрированный на рубеже

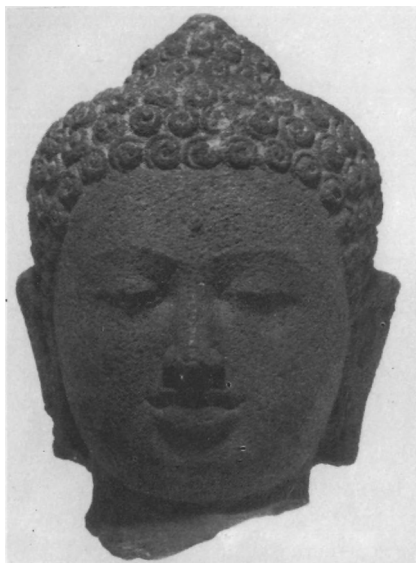
221 Боробудур. Деталь. VIII—IX вв.

222 Боробудур. Макет.



223 Вид на храмовый холм. Боробудур.





224 Голова Будды. Ява. IX в. Частное собрание.

XIX—XX веков. Это богато украшенный рельефами храм, больший по размеру, чем простые целлы на плато Дьенг, но сходный с ними по конструкции. Цоколь превратился здесь в мощную платформу, на которой возвышается центральная часть сооружения со своим добавочным цоколем. От западного портала сохранились лишь остатки. Двухступенчатое покрытие тоже первоначально было, очевидно, выше — храм имел раньше 26 метров в высоту, но теперь, частично разрушенный, он производит впечатление приземистого. Храм венчала большая дагоба, окруженная более мелкими. Интересны по содержанию и по художественному исполнению наружные рельефы. На лестничной балюстраде и на цокольных стенках нахо-

дятся иллюстрации к джатакам, в том числе история обезьяны (рельеф на цоколе). Обезьяна сидит на спине крокодила, который хочет ее утопить и съесть ее сердце. Но она заявляет, что сердце ее на дереве, надо его сначала достать, и с помощью этой хитрости спасает свою жизнь. Большие рельефы наружной стены целлы изображают сидящих и стоящих бодхисаттв. Рельефы по стилю не лишены сходства с боробудурскими. Это относится, в частности, к сохранившимся многофигурным сценам, расположенным в длинном прямоугольнике на стенах разрушенного портала. Но гораздо большее значение имеют три круглые статуи, сохранившиеся в целле чанди Мендут. Они изображают Будду Шакьямуни в окружении двух

бодхисаттв: Локешвары со знаком бодхисаттвы Амитабхи в венце (справа) и Ваджрапани, первоначально с ваджрой в руке (слева). Статуи этой группы имеют высоту от двух с половиной до трех метров.

Иконографически статуи восходят к древним индийским образцам. Будда, которого сопровождают и охраняют индуистские божества Брахма и Индра, встречался уже в произведениях Гандхары кушанского периода. В чанди Мендут эта троица переосмыслена в соответствии с учением ваджраяны. Будда здесь — уже не земной Шакьямуни, хотя он и носит это имя, а сверхчеловеческое существо, в соответствии с представлениями махаяны или ваджраяны. Удивителен, однако, земной характер этих изображений, свойственный махаянистскому искусству Восточной Азии. Как и в позднебуддийских махаянистских изваяниях индийских пещерных храмов, Будда сидит здесь не в аскетической позе с подогнутыми под себя ногами, которая, как мы еще увидим, характерна для будд Боробудура, создававшихся примерно в то же время. Здесь он восседает на троне, среди львов и макар, ноги опираются на ступенчатый постамент, руки сложены перед грудью в позе дхармачакрамудра, символизирующей проповедь; широко расставленные пальцы изображают форму колеса. В художественном отношении эта скульптура, как и фигура восседающего на лotosовом троне Ваджрапани, отмечена непревзойденным классическим совершенством. Мягкие, округлые формы соответствуют

индийскому идеалу красоты; в лицах также нет ни одной черты, которая не была бы хорошо знакома по индийским или цейлонским буддам со времен Гуптов. Яванские художники, создавшие эти статуи, ориентировались в основном не на тип людей, непосредственно их окружавших, а на каноническую традицию.

Уникальным произведением архитектуры является расположенный на юге Центральной Явы Боробудур. Это один из самых впечатляющих памятников мира. По своему типу он напоминает буддийские ступы (полусферические постройки без внутреннего помещения), однако такой конструкции, в которой особую роль играет квадратное многоступенчатое основание, воспроизводящее буддийскую модель мира (мандалу).

Боробудур построен на вершине холма, с опорой на его склоны. Чтобы выдержат мощное давление каменной массы, нижнюю ступень храма пришлось со временем укрепить и расширить. В результате нижняя ступень стала основанием пирамидальной многоступенчатой массы храма. Над нижней гладкой ступенью возвышаются пять квадратных ярусов с высокими балюстрадами по краям и три круглые, снова гладкие ступени на вершине сооружения. В центре последней ступени — большая полая ступа колоколообразной формы (дагоба). Семьдесят две ступы (дагобы) поменьше располагаются по краям двух нижних круглых террас. В отличие от центральной ступы они



имеют решетчатые стенки, за которыми скрываются статуи сидящего Будды. К вершине храма ведут крутые лестницы посередине каждой из четырех сторон.

Вытянутые в высоту ворота с заостренной аркой образуют вход на каждую следующую террасу. На заостренной верхней части находится маска кала, из пасти которой как бы стекают вниз полосы орнамента, украшающие внешние стороны ворот. На двойном цоколе, составляющем основание ворот, лежат обращенные вовне головы маркар, которые подхватывают эти ниспадающие полосы орнамента. В то время как внешняя сторона надвратной арки закруглена, на внутренней стороне каменные плиты

225 *Рельеф с изображением танцовщиц. Боробудур.*

226 *Деревенская сценка. Фрагмент рельефа. Боробудур.*



сходятся кверху пятью уступами. Они как бы формально связывают овальные очертания наружной стороны арки с угловатыми формами других элементов архитектуры. Боробудур не только напоминает ступу, не только воспроизводит строение мандалы, но еще и символизирует собой святую гору Меру — древнеиндийское представление о центре мира. Кроме того, Боробудур связан с идеей ступенчатого восхождения наверх, то есть с буддийским учением о священном пути. Об этом свидетельствует и художественное оформление памятника: буддийское «постижение истины» осуществляется в ходе осмотра скульптур и рельефов на пути от нижних ступеней к верхним.

Рельефы на стенах и балюстрадах первого яруса изображают сцены земной жизни воплощенного Будды. Рельефы следующих ярусов рассказывают о жизненных путях бодхисаттв, ищущих просветления. Самые высокие сферы духовного познания олицетворяют статуи сидящего Будды в нишах по краям балюстрад и Будды на круглых террасах, скрытые за решетчатыми стенами ступ и полностью видимые лишь «внутренним зрением» верующего. И, наконец, к венчающей самую вершину ступе приходят как к высшей ступени постижения, как к завершению и разрешению. Нельзя дать представление о всех повествовательных рельефах. Каждая сцена заключена в длинный пря-



моугольник. Расположенные двумя горизонтальными, одна над другой, полосами, эти высеченные в каменных плитах рельефы поражают совершенством скульптурной техники, гармоничностью композиции, красотой отдельных фигур зверей и людей. Это поистине грандиозная иллюстрированная книга буддизма. На одной лишь внутренней стене первой галереи, имеющей высоту 3,66 метра, находится несколько сот рельефов, расположенных в два ряда, каждый высотой около метра.

Многие детали рельефов представляют исторический интерес как своеобразные документы той эпохи. Например, изображения кораблей с парусами и балансиром рассказывают о мореплавании и торговле, которые связывали Индонезию с Индией и Китаем.

227 *Корабль в море. Фрагмент рельефа. Боробудур.*

228 *Чанди Сари. Прамбанан. Ява. VIII–IX вв.*



Несравненная гармоничность отличает и скульптурные фигуры Будды. Положение их рук, мудра, характерно для махаянистской ветви буддизма. Шестнадцать таких статуй находятся лишь на пятой балюстраде; поза витаркамудра позволяет отнести их всех изображениям Самантабхадры.

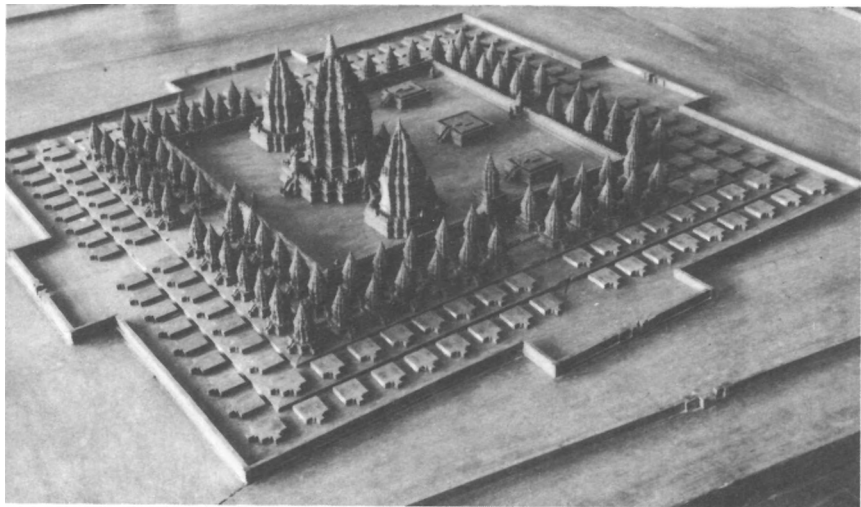
Много статуй будд Боробудура или их фрагментов находятся сейчас в музеях разных стран. Они обозначаются обычно как просто будды, то есть рассматриваются с чисто иконографической точки зрения, в то время как в рамках исходной композиции они составляли «рассказ» в более глубокой и отвлеченной форме, чем серии сцен из джатак на нижних террасах.

К более позднему времени, чем Боробудур и чанди Мендут, относится

расположенный также на юге Центральной Явы чанди Севу — целый комплекс буддийских святилищ. В центре прямоугольника 185 × 165 метров находится главное здание, окруженное четырьмя концентрическими рядами более мелких строений; всего их двести сорок. К сожалению, все постройки сильно разрушены, но по их сохранившимся фундаментам можно судить о плане комплекса. План главного храма Севу представляет собой равноконечный крест с пятью внутренними, сообщающимися между собой целлами.

В отличие от крестообразного Севу чанди Сари, расположенный недалеко от Севу, построен в форме прямоугольника с тремя вытянутыми параллельными целлами внутри и одним входом в центре широкой стороны. Это двухэтажное здание укра-



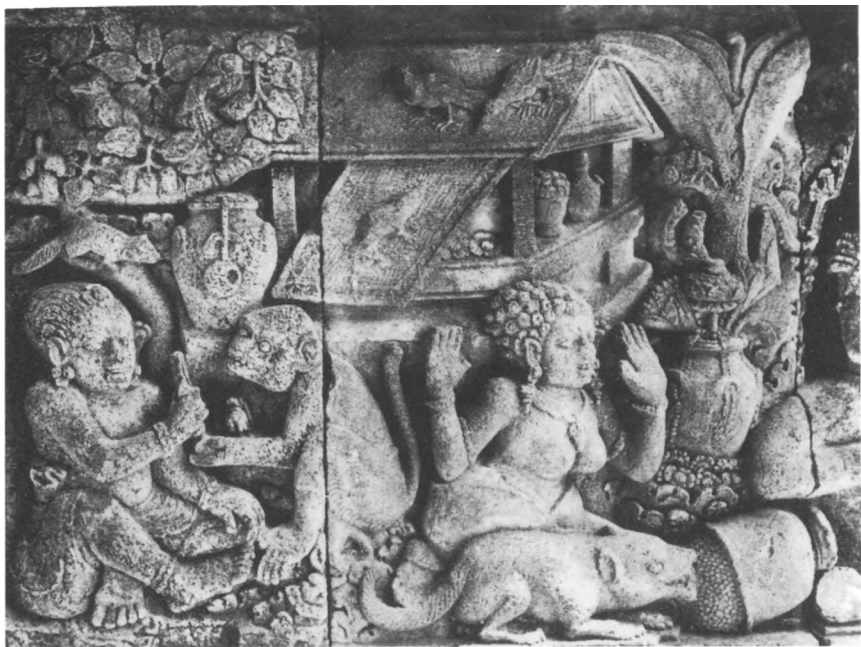


шают буддийские фигуры классического стиля, стоящие в неглубоких нишах вдоль стен обоих этажей.

Там же, на юге Центральной Явы, в долине Прамбанан, находится шиваитское святилище крупных размеров. На террасе возвышается посвященный Шиве центральный чанди — Лоро Джонггранг, по сторонам от него — чанди Брахма и чанди Вишну, напротив — три чанди, посвященные быку Нанди и двум так и не определенным шиваитским богам. (В храме, расположенном с северной стороны, найдены остатки скульптуры Шивы. Голова этой статуи хранится в музее в Джакарте.) Главные храмы окружены тремя концентрическими рядами более мелких построек; всего их двести двадцать четыре. К сожалению, этот большой комплекс в XVI веке был разрушен землетрясением. Однако наи-

229 Чанди Севу. Прамбанан. IX в.

230 Чанди Лоро Джонггранг. Прамбанан. Модель.



более крупные здания восстановлены и производят величественное впечатление. Высота храма Шивы 47 метров. В плане он представляет квадрат со стороной 34 метра. В центральном внутреннем зале находится статуя Шивы высотой три метра. Как и чанди Бхима на плато Дьенг, храм Лоро Джонггранг представляет собой вытянутую вверх многоярусную постройку с подчеркнутыми вертикалями, чем напоминает североиндийские храмы, например Кхаджурахо. Шиваитские храмы на Яве сохраняют, однако, характер башен с одной целлой.

В Лоро Джонггранге нет ступ, как в буддийских сооружениях, но на ба-

люстраде террасы цокольной части и на уступах покрытия есть напоминающие ступы изображения, которые, вероятно, означают лингу — фаллический символ бога Шивы. Центральная часть Лоро Джонггранга имеет два этажа. На высоте цокольной террасы имеется вход, выше — другой, что подчеркивает значение этой части здания.

Особенно замечательны рельефы на внутренних сторонах балюстрады. Всего их сорок два. Они изображают сцены из «Рамаяны». Если боробудурские рельефы отличала прежде всего гармоничность и элегантная красота, здесь обращают на себя особое внимание сценичность, дра-

231 *Фрагмент рельефа. Чанди Лоро  
Джонггранг. Начало X в.*

232 *Чанди Джаго. Рельеф. Маланг.  
XIII в.*



матизм и динамика. Все в новых комбинациях встречаются мотивы кала и макара. Многие как будто напоминают индийское искусство.

В начале X века в Индонезии произошли большие исторические изменения. Цари государства Матарам, существовавшего на Центральной Яве одновременно с царством Шайлендров, отступили на Восточную Яву, в то время как представители династии Шайлендров, как мы уже знаем, стали правителями царства Шривиджая, крупной морской державы. На Восточной Яве возникло новое искусство, более сильно связанное с древнеиндонезийскими традициями. Памятники этого искус-

ства обнаружены на Калимантане, Суматре, Сулавеси, особенно же на острове Бали. Около 1000 года, вскоре после женитьбы царя Бали на дочери одного из восточнояванских князей и укрепления, таким образом, связей Бали с Восточной Явой, возникли первые известные нам архитектурные памятники острова. Сын от этого брака, Эрланга, женатый также на восточнояванской принцессе, считается одним из выдающихся правителей Центральной и Восточной Явы.

Восточнояванское искусство известно прежде всего по множеству сохранившихся скульптур. Остатки отдельных зданий, свободно распо-



233 Чанди Лоро Джонггранг. Начало Хв.

234 Праджнапарамита. Каменная скульптура. Ява.



ложенных по отношению друг к другу, найдены в Панатаране. Здесь нет умышленного, идейно обоснованного симметрично-геометрического порядка, как в махаянистских сооружениях или как в индуистском Лоро Джонггранге на Центральной Яве. Характерно и другое отличие. Храм на Восточной Яве также считался обиталищем божества и в то же время олицетворением царской власти; но он в гораздо большей степени при-

равнивался к подлинной горе. Считалось, что божество появляется не в каком-то геометрически сконструированном центре, а, как на настоящих горных вершинах, в самой высокой и самой удаленной от наблюдателя точке. Так, на Восточной Яве считалась святой гора Пенанггунган.

Маски кала в восточнояванских зданиях помещались, как и на Центральной Яве, обычно на архитраве ворот;



но здесь они гораздо крупней. Подчеркнут дуалистический характер обоих символов, калы и макары, представлявших, очевидно, небесное и подземное начала. Но в этой двойственности воплощалось единство. Сказанное относится и к образам некоторых божеств, наделенных как женскими, так и мужскими чертами. Наиболее ярким воплощением дуполости божеств стало отделение от основного бога — всегда мужчины — его женской сущности (шакти).

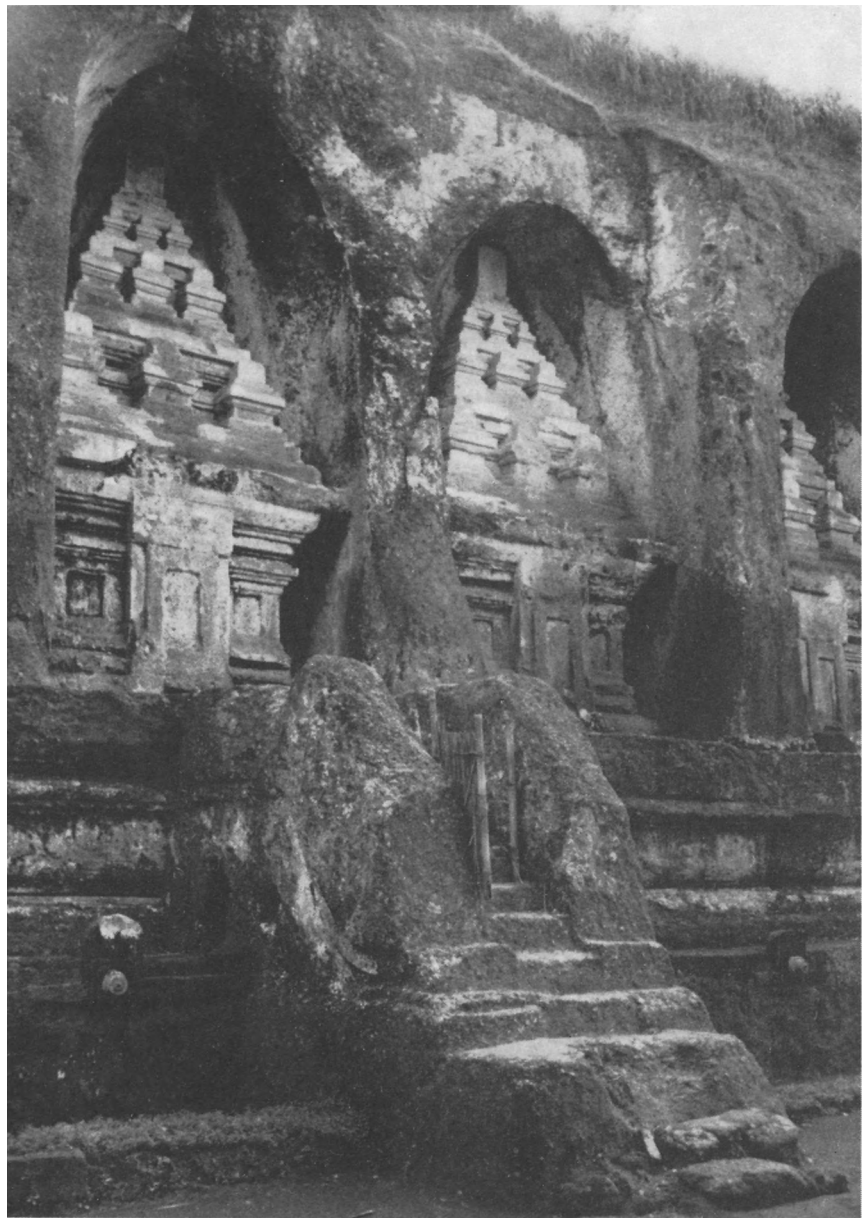
К характерным дуалистическим концепциям можно отнести и синкретическое объединение буддизма и индуизма на Восточной Яве. При этом надо иметь в виду, что массы индонезийцев воспринимали более или менее абстрактные теории, главным

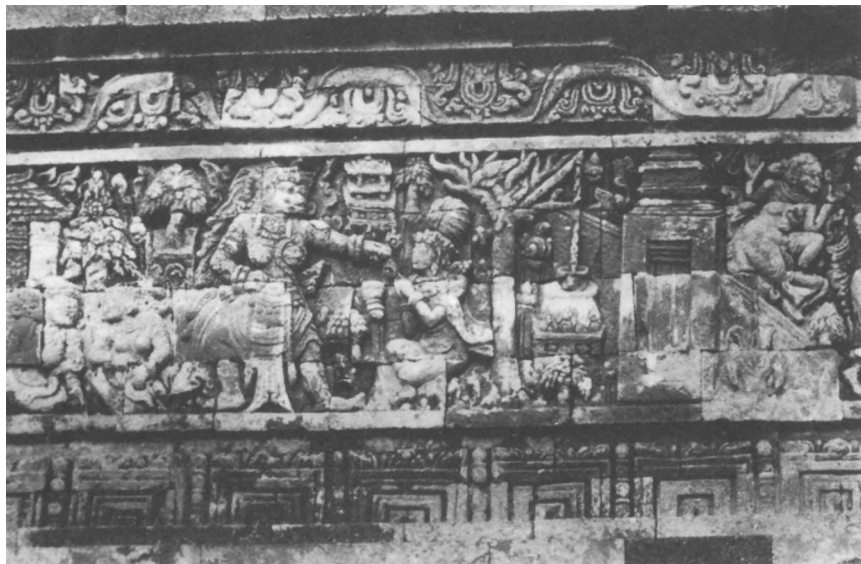
235 Чанди Кидал. Маланг. Восточная Ява. XIII в.

236 Баджанг Рата. Травулан. XIV в.

237 Панатаран. Битар. Восточная Ява. XIV в.







образом индийского происхождения, в духе своих древних анимистических традиций. Так, на Восточной Яве проявились старые, связанные с культом предков и почитанием мертвых представления о чанди как о надгробном памятнике выдающимся личностям. Скульптурный портрет должен был воплощать не подлинные реалистические черты человека, а прежде всего его духовный облик и, как правило, являлся изображением божества, в которое воплотился умерший, — конечно, если это был выдающийся человек. Такие портреты впоследствии изготавливались из дерева и, по древнему местному обычаю, устанавливались в деревянных зданиях. «Портрет» мог быть заменен и урной с костями или пеплом усопшего. Считалось, что

238 Скальные гrotы. Тампаксинг. Бали. XI в. (?).

239 Фрагмент рельефного фриза. Чанди Тигаванди. Восточная Ява.

это помогает освободить его душу (наряду с захоронением и сжиганием в Индонезии существовал обычай бросать покойника на съедение диким зверям, так что от него оставалось лишь немного костей).

На Восточной Яве был найден ряд скульптурных портретов; большинство из них имеет черты индийских божеств. Таков большой скульптурный портрет буддоподобного Вишну, который восседает на огромном Гаруде. Статуя найдена в Белахане. Высота ее 1,9 метра. Она датируется 1042 годом и находится в музее Джакарты. Возможно, она должна была изображать уже упоминавшегося царя Эрлангу<sup>17</sup>. Знаменитая статуя Праджнапарамиты из храма Сингасари, 1,26 метра высотой, которая находится сейчас в музее Лейдена, также считается портретом царицы, супруги основателя династии Сингасари. Буддисты школы махаяна чтити Праджнапарамиту как богиню мудрости. Эти большие каменные статуи характерны для восточно-яванского искусства не только по содержанию; они замечательны и с художественной точки зрения, представляя собой видоизменения индийских образцов. В то время как Гаруда носит явно индонезийские черты, поза бога Вишну типична для индийских изображений Вишну.

Описанные здесь статуи типичны для периода перехода от центрально-яванского к восточнояванскому искусству, то есть для X—XIII веков и в то же время для начала классического периода восточнояванского искусства, который связан с государством Сингасари (1222—1292) и полу-

чил дальнейшее развитие в государстве Маджапахит (1293—1520).

Характерны для сохранившихся восточнояванских сооружений, а также для Бали купальни — например, в комплексе Белахан, у священных гор. Они также были связаны с культом мертвых. Типичным сооружением башенного типа в XIII веке является чанди Кидал, средняя часть которого кажется маленькой по сравнению с высоким цоколем и подчеркнутым, уступчато сужающимся кверху покрытием. Это близко традиции, характерной для чанди Сингасари (ок. 1300 г.), главного храма одноименного царства и его столицы. Храм Сингасари отличается чрезвычайно высоким цоколем, который превращается в своего рода нижний этаж и получает самостоятельное значение наряду со средней частью. Заслуживают особого внимания найденные в этом храме статуи, например уже названная Праджнапарамита, а также Бхайрава, Шива в устрашающем облике, и Дурга, стоящая на демоне-буйволе Махишасуре. Рельефы иллюстрируют сцены из «Рамаяны». К XIV веку относится чанди Джаго, главное строение которого покоится на двух высоких террасах, а также большой комплекс неравномерно расположенных храмов в Панатаране. В главном храме Панатарана находятся девяносто три небольших рельефа, также изображающих сцены из «Рамаяны». Эти плоские рельефы с линейным рисунком фигур типичны для восточнояванского стиля и близки по форме знаменитым фигурам яванского театра вайянг.

В XIII веке в Индонезию начинает проникать ислам — сначала на Северную Суматру, затем на Малаккский полуостров. Предполагается, что он пришел сюда из Индии, из Гуджарата; распространяли его первоначально мирные торговцы. В XVI веке нападение союза малайских султанов принесло конец царству Маджапахит. В исламскую эпоху сохранялись некоторые элементы индонезийского искусства. Высокие башни превратились в минареты, галереи и вспомогательные помещения храмового комплекса — в мечети. Строительство индуистских и буддийских храмов прекратилось на Яве в XV веке. Восточнояванское искусство

нашло продолжение лишь на острове Бали в многочисленных башнях-святилищах, которые здесь называются пурана и которые строились вплоть до наших дней. Здесь возникли и новые архитектурные формы. Например, семиступенчатые террасы с мощной центральной лестницей, которая заканчивается как бы раздвоенной башней чанди, — таков начатый в XIV веке пура Бесаких. Или расположенные ярусами в виде пагод, далеко выдающиеся крыши индуистских зданий в Мугви. Число крыш здесь обозначает жилье того или иного божества. У Шивы их одиннадцать, у Вишну и Брахмы — по девять крыш.

- 1 История культуры свидетельствует о том, что орнаментальные изображения на керамике обычно связаны с элементами космогонических представлений и в ранних обществах предшествуют стенным росписям.
- 2 В индийском искусстве исторически можно найти ряд моментов (преимущественно в области иконографии), которые могут быть возведены к культуре Хараппы. Однако пока нет достаточных оснований говорить о «тесной связи искусства эпохи Хараппы с дальнейшим развитием художественного творчества Индии». Во всяком случае, аргументы, приводимые автором в доказательство этого тезиса, малоубедительны. Так, например, «подчеркивание функций женской фигуры» в пластике есть явление, свойственное многим самым различным культурам на определенной стадии развития. Вопрос о том, почему этот момент приобретает особое значение в позднем индийском искусстве, связан не с пластикой Хараппы, а с особенностями дальнейшего формирования религии и ритуала в Индии. Выбор зверей, являвшихся объектами культа в период Хараппы, также не соответствует более поздним представлениям. отождествление рогатого божества на печати из Мохенджодаро с богом Шивой в настоящее время ставится под сомнение.
- 3 По данным Р. Уилера, в Хараппе обнаружены относящиеся к позднему периоду оборонительные сооружения, которые были возведены в связи с нападениями иноземных племен.
- 4 Многие материалы свидетельствуют о проникновении в этот период в хараппские поселения племен различных этнических групп, создавших здесь несколько видов постхараппских культур. В одних случаях это культура, близкая к южнобелуджистанской, другие культуры – более «варварского» типа, например культура Джукар. Некоторые исследователи необоснованно связывают последнюю с ведийскими ариями.

- 5 Классический санскрит не является прямым продолжением ведийского языка, языка культовой поэзии индоарийцев, он восходит к другой диалектной основе.
- 6 По мнению советских исследователей, Бактрия, которая была ядром Кушанского государства, сохранила и после прихода юэ-джей свое древнее оседлое население и основы его культурной традиции.
- 7 В значительной части росписей Аджанты сцены отделены друг от друга изображениями архитектурных сооружений, которые создают своеобразные кулисы или рамки, разделяющие сюжеты и влияющие на характер композиционных решений.
- 8 Портреты, о которых упоминает санскритская литература и которые можно видеть изображенными на стенах Аджанты, не имели никакой «точности по отношению к оригиналу», а представляли собой общие типы, как и все персонажи росписей Аджанты. Для таких портретов не позировали, они писались художником в уединении и лишь условно соотносились с конкретным лицом — узнать изображенного человека на таком портрете было невозможно. Так, царь в драме Калидасы «Малявика и Агнимитра» узнает на групповом портрете свою возлюбленную только потому, что она — самая красивая, т. е. воплощает образец идеальной красоты.
- 9 Так называемые непристойные картины на стенах буддийских культовых пещер — это не собственно культовые изображения, предназначавшиеся для ритуального почитания в том смысле, как, например, статуи Будды. Они представляли собой иллюстрации житийной литературы о жизни Будды в миру в разных предыдущих его рождениях. Как таковые они естественно отразили равновесие всех трех сторон жизни древнего индийца, неразрывных между собой и легализованных священными предписаниями: область чувственных удовольствий (кама), область практической пользы (артха) и область религиозных и светских обязанностей (дхарма). Несколько иное значение имела эротика в более поздних культовых изображениях индуистских богов, где эротика, видимо, под влиянием местных народных верований входит в собственно культовую сферу индуистского тантризма
- 10 Храм Махабодхи в Бодх-Гае в том виде, в каком он сохранился, представляет собой результат многократных перестроек и реконструкций. Последняя была в 1880—1881 гг.
- 11 Скульптура храма Сурьи в Конараке, как и храмов Кхаджурахо, связана с индуистским тантризмом, в культ которого как его составная часть входила ритуальная сексуальная практика.
- 12 К описываемому периоду, то есть к началу нашей эры, относятся два буддийских памятника, действительно расположенных у самой афганской границы на территории Узбекистана: это пещерный комплекс Кара-тепе и монастырь Фаяз-тепе (I—III вв. н. э.). При раскопках Кара-тепе найдено одно из самых ранних живописных изображений Будды. Буддийский комплекс Аджина-тепе с его огромной статуей лежащего Будды относится к VII в. и находится на значительном расстоянии от афганской границы в Таджикистане.
- 13 Начало распространению буддизма в Китае положили монахи не из Индии, а из Парфии и Бактрии. Отдельные случаи проникновения буддизма в I в. н. э. были связаны с Великим шелковым путем. К II в. н. э. относится выдающаяся деятельность парфянского монаха Ань Ши-гао, который перевел многие буддийские сочинения на китайский язык.
- 14 Станковая картина была весьма характерна для Индии и появилась там очень рано. Уже в палийских джатаках (III—I вв. до н. э.) упоминаются огромные выставки станковых картин вдоль дорог. Описания специальных картинных галерей (читрашала) встречаются во многих индийских трактатах

тах по искусству. Об этом же свидетельствует описанное выше искусство «портрета».

- 15 Этнические связи части народов Индокитая с более северными народами затрагивают не китайцев, а другие народы в южной части современной КНР: соответствующие переселения шли не из китайских империй средневековья, а из независимых государств или племенных территорий, впоследствии занятых китайцами и далеко не

полностью ими заселенных по настоящее время.

- 16 Шин Арахан, судя по имеющимся данным, не был тхеравадином; тхеравада распространилась в Бирме столетие спустя. Прибыл Шин Арахан в Паган до похода Аноратхи на Татон, и его религиозная пропаганда была одной из причин этого похода.
- 17 Большинство исследователей уже не рассматривает статую из Белахана как изображение царя Эрланги.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

СЛОВАРЬ

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

БИБЛИОГРАФИЯ



**Абхьямудра** — жест, обозначающий защиту: правая рука с растопыренными пальцами поднята ладонью наружу (см. Мудра).

**Абхидхаммапитака** — третья часть буддийского палийского канона Типитаки, где излагаются различные аспекты метафизики и психологии буддизма.

**Авалокитешвара** («милостиво вззирающий») — важнейший бодхисаттва махаянистского буддизма, расположенный ко всем существам и старающийся их спасти. Его атрибуты — цветок лотоса, сосуд с водой и венок из роз.

**Аватара** — воплощение бога Вишну. В облике зверя или человека он спускается на землю, чтобы оградить или спасти мир от опасности.

**Агастья** — древнеиндийский мудрец, считающийся автором многих гимнов Ригведы; весьма почитаемое лицо в истории индуизма.

**Агра** (штат Уттар-Прадеш, Индия) — вторая столица могольских правителей. При Акбаре (1556—1605) построены Красный дворец и крепость; при Шах-Джахане (1627—1658) построены Диван-и-ааз, Моти-Мазджид, Итимад-уд-Даула и прежде всего Тадж-Махал. При Аурангзебе (1658—1707) столица вновь была перенесена в Дели.

**Аджанта** (штат Махараштра, Индия) — высеченные в скалах 5 чайтий и 25 вихар по обеим сторонам ущелья. Самые ранние пещеры — внутренние (№ 9—10; так называемый период Андхра, I в. до н. э.). Пещеры № 1—7 и 14—29 относятся к периоду Гуптов и после Гуптов. Всемирно известны фрески пещер № 1, 5, 6, 16, 17 и 19 на традиционные буддийские темы.

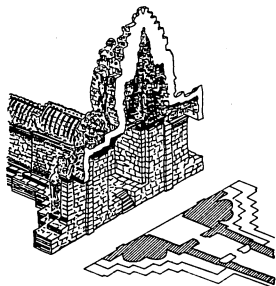
**Адживика** — аскетическая секта, основатель которой, Госала Макхалипутта, был современником Будды и Махавиры. Согласно учению этой секты, весь универсум до мельчайшей частицы предопределен безличным принципом.

**Амалака** — название сплюсненного, ребристого, в форме плоского барабана (имитирующего плод водяной лилии) завершения североиндийского храма с шикхарой.

«**Амарушатака**» — антология индийской эротической поэзии VII в.

**Амитабха** («Безмерно блистающий») — бодхисаттва махаянистского буддизма (см. Бодхисаттва).

**Анда** — название полусферического массивного корпуса буддийской ступы (см. Ступа).



**Ангкор** (провинция Сиамреап, Кампучия) — современное название Яшодхарапуры, столицы империи Камбуджадеша (IX—XIII вв.). В IX в. кхмерские правители основали здесь свою столицу, остатки которой представляют собой ряд сакральных сооружений (храмы-горы) и дворцовых зданий, окруженных сетью каналов и бассейнов. Особенно знаменита часть столицы — Ангкор Том (построена в XII в.), центральным сакральным сооружением которого был Байон, где находились, в частности, 54 каменные башни с ликами Авалокитешвары. Ворота городской стены также были увенчаны башнями с ликами.

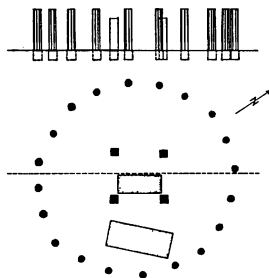
**Антарала** («внутренний дом») — помещение между святилищем (гарбхагрихой) и залом для молящихся (мандапой) средневекового индуистского храма.

**Анурадхапура** — древнейшая столица сингальского царства на Цейлоне. Некоторые здания относятся к III в. до н. э. Город с рядом сакральных и дворцовых сооружений был построен по определенному плану и обнесен стенами; за пределами городских стен также находился ряд значительных монастырских и культовых построек. С запада и с юга к городу примыкали большие водохранилища (вэва или покуна).

**Апсары** — небесные танцовщицы при дворе бога Индры.

**Ардхамандапа** — портик (крыльцо) в индуистском храме.

**Арии** — название индоиранских племен, вторгшихся в Северную Индию в конце II тыс. до н. э.



**Асана-гхара** — сооружение, воздвигавшееся на Цейлоне вокруг статуи Будды, проповедующего свое учение.

**Асирвадамудра** — благословляющая мудра (см.) изображения Будды в цейлонском искусстве. При этом левая рука, сжатая в кулак и согнутая в локте, поднята перед грудью, правая от локтя вытянута вперед по горизонтали, ладонь ее поднята и обращена к зрителю.

**Ба и ме** — в кхмерском языке означает соответственно «отец» и «мать». Первое слово служит, видимо, для обозначения символизирующего землю храма-горы в таких названиях, как Бакхенг, Бапхуон, Байон и т. д.; второе — для обозначения сооружений, связанных с культом воды, например Мебон в Ангкоре.

**Бантеай** — по-кхмерски «крепость»; Бантеай Срей — «крепость женщин».

**Барай** — искусственные озера в Ангкоре и других местах Кампучии.

**Бодхи-гхара** — буддийское культовое сооружение, воздвигавшееся вокруг дерева Бодхи, символа просветления Будды. Известно по многочисленным рельефным изображениям в Индии. Сохранившийся памятник такого рода был найден впервые в Нилакагаме (остров Цейлон).

**Бодхисаттва** — в буддизме тхеравады означает исторического Будду до того, как он достиг просветления, а также людей или зверей, в образе которых прежде существовал Будда. (См. Джатаки.) В буддизме махаяны бодхисаттвы отказываются от достижения нирваны, чтобы указать другим людям путь к избавлению.

**Брахма** — «высший принцип», персонификация безличного мирового принципа и мирового творца. Как божество почитается сравнительно мало и редко изображается. Он восседает на гусе, его атрибуты — корона, венок из роз, сосуд с водой, цветок лотоса и т. д. Супругой его считается богиня Сарасвати; в более позднем искусстве она связана с Вишну и почитается как богиня учености.

**Брахмана** — текст ритуала ведийского жертвоприношения.

**Брахманы** — члены высшей варны в индуистской варновой системе, задача которых — постоянно занимаясь изучением и толкованием вед, заботиться в качестве священнослужителей и советников царей о поддержании религии, права, образования и наук.

**«Брихатсамхита»** — трактат по астрологии, написанный в VI в. Варахамихирой. Наряду с главами по астрономии, математике и др. здесь есть главы по архитектуре, а также подробнейшие указания об изготовлении и расположении изображений различных божеств.

**Будда** — согласно буддийской традиции, принц Сиддхартха Гаутама из рода Шакьев, родившийся в 563 г. до н. э. В возрасте тридцати лет он покинул дом и семью, чтобы постигнуть суть жизни и человеческих страданий и найти путь к преодолению этих страданий. Вблизи Гайи под деревом Бодхи он достиг просветления и из бодхисаттвы, «предназначенного к просветлению», стал Буддой, «просветленным». Он умер восьмидесяти лет.

**Будда Мучхилинга** — иконографический тип Будды, восседающего на свернувшейся кобре, голова которой поднята и раздута.

**Буддизм** — учение, провозглашенное Буддой в середине I тыс. до н. э., основу которого составляет восьмеричный путь.

**Буддапада** — отпечаток ноги Будды, символический знак его присутствия.

**«Бхагавадгита»**, «Песня о Бхагавате» — эпизод из эпоса «Махабхарата», где Кришна — воплощение бога Вишну — излагает в разговоре с Арджуной свое философское учение.

**«Бхагаватпурана»** — пятая пурана, посвященная Бхагавату, или Вишну.

**Бхакти** — в индуизме любовное почитание бога и притчи на эту тему.

**Бхайрава** (мужск.), **Бхайрави** (женск.) — «ужасающий» (-ая) — имена Шивы и его супруги Деви.

**Ваджра** (алмаз, «громовый камень») — перун Индры, разрушающий и неразрушимый символ индуистских и махаянистских божеств.

**Ваджрапани** («державший в руке ваджру») — один из обращенных Буддой яки, ставший дхьяни-бодхисаттвой.

**Ваджрасана** — алмазный трон великого просветления.

**Ваджраяна** («алмазная колесница») — тантрическая форма буддизма махаяны, получившая развитие в тибетском ламаизме и в отдельных школах буддизма Южной и Юго-Восточной Азии. Включала в себя небуддийские представления, местные верования и культы, что зачастую мешало до неузнаваемости первоначальное буддийское учение.

**Варны** — основные четыре сословия древнеиндийского общества (брахманы, кшатри, вайши и шудры), близкие по характеру к кастам, имеющие определенное отношение к производству, участию в культе и т. д. Система варн начала складываться у ариев еще до их переселения в Индию и оформилась в начале I тыс. до н. э.

**Ват** — кхмерское и тайское название буддийского монастыря; например, Ват Махатхат — «Монастырь большой ступы».

**Вахалькады** — прямоугольные или кубические пристройки с четырех сторон цейлонской ступы (дагобы), своеобразные ворота, не имеющие прохода — «ложные двери», символизирующие врата во вселенную. Появляются примерно с I в. до н. э. При каждой вахалькаде воздвигались стелы, украшенные рельефами. В позд-

них буддийских текстах положение ворот связывают с жизнью Будды: рождение царевича Гаутамы символизируют восточные ворота, просветление — южные, начало распространения доктрины — западные, нирвану — северные.

**Веды** («знание») — составленные на древнеиндийском (ведийском) языке священные тексты. Веды можно разделить на три группы: 1 — мантры, то есть священные слова; 2 — брахманы, тексты, объясняющие ритуал жертвоприношений; 3 — сутры, поучения, связанные с ритуалом, и т. д. В узком смысле под ведами обычно подразумеваются мантры. Веды не представляют собой хроники или истории вторжения в Индию ведийских ариев, однако содержат множество ценных сведений об идеологии, экономических и общественных отношениях народностей, проникших из Пенджаба на восток в начале I тыс. до н. э.

**Ведика** — балюстрада или ограда вокруг буддийской ступы (см. Ступа).

**Винайпитака** — первая часть буддийского палийского канона Типитаки, содержащая правила поведения членов буддийской общины.

**Витаркамудра** — жест сомнения, возражения (см. Мудра).

**Вихара** — место обитания и собраний буддийских монахов; монастырь.

**Вишну** — один из трех главных индуистских богов, добрый страж и освободитель. В разных воплощениях, которые называются аватарами, он спускается на землю, чтобы спасти людей от опасности. Его супруга — Лакшми, небо его называется Ваикунтха, ездит он на птице Гаруде. В своих четырех руках он держит раковину каури, диск, булаву и лотос. Оружие его — лук и меч. Часто он восседает на лотосе.

**Восьмеричный путь** — основные ступени нравственного совершенствования буддиста, которые ведут к прекращению страданий и приближают его к просветлению, то есть перерыву в цепи рождений: правильный взгляд, правильные стремления, правильная речь, правильные поступки, правильная жизнь, правильная память, правильные размышления.

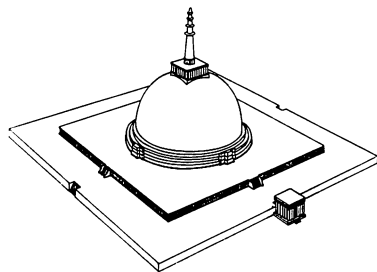
**Гавакша** — окно круглой формы (дословно «беглый глаз»).

**Гаруда** — мифический владыка птиц, изображается с головой и крыльями орла и туловищем человека.

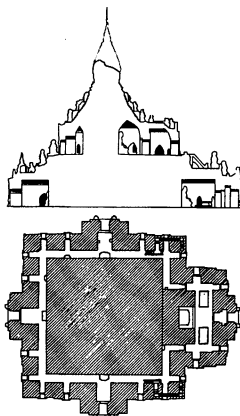
**Гопура** — башня над входом в южноиндийский индуистский храм.

**Гумбаз** — куполообразный мусульманский надгробный памятник.

**Гхаты** — горы или уступы на берегу реки, например Ганга у Бенареса.



**Дагоба** («ступа, содержащая реликвии») — название цейлонской ступы, которая, в отличие от индийской, окружена не оградой с воротами, а так называемыми вахалькадами.



**Дагон** — название ступы в Бирме, по образцу цейлонской: колоколообразная ступа, расположенная на террасообразном основании с культовыми помещениями внутри.

**Дарбар** — зал для аудиенций мусульманского правителя.

**Дева** — бог или божество.

**Девараджа** — совокупность шиваитских канонов, которым с IX в. следовали, в частности, и кхмерские цари.

**Девата** — индуистское и махаянистское божество.

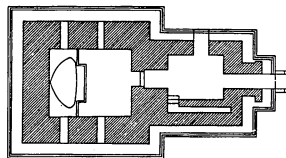
«**Дев-махатмая**» («Величие Девы») — поэма, прославляющая победу супруги Шивы над различными демонами.

**Дели** — столица Республики Индии. Согласно литературному преданию, основана во II тыс. до н. э. Исторические сведения о городе (если не считать археологических находок разных эпох) восходят, однако, лишь к X в. н. э. Древнейшая из семи исторических застроек города и в то же время первая застройка исламского султаната Дели — крепость Лал-Кот, возведенная, видимо, раджпутской династией Томаров. Примечательна краткость промежутков между отдельными застройками города после завоевания его Кутб-уд-дином Айбеком (1206—1210): Сири (Ала-уд-дин, 1296—1316), Туглакибад (Гияс-уд-дин, 1321—1325), Джаханпанах (Мухаммад Туглак 1325—1351), Котла-Фируз-Шах (Фируз Шах, 1361—1388), Пурана-Кила (Шер-Шах Сур, 1540—1545), Шахджаханабад (Шах Джахан, 1627—1658). Вероятно, сменявшие один другого правители XIII и XIV вв., вступив на трон, спешили построить резиденцию, где могли бы чувствовать себя в безопасности не только от местного индуистского населения, но и от дворцовых интриг своих приближенных.

**Джайнизм** — реформаторское движение, основанное в середине I тыс. до н. э. Махавирой Вардхаманой (ок. 540—468 г. до н. э.), прозванным Джиной, «победителем». Он проповедовал строгий аскетизм и воздержание как путь к освобождению. Джайнизм восходит, вероятно, к более древним представлениям. К началу н. э. движение уже раскололось на две секты: шветамбара («одетые в белое») и дигамбара («нагие»).

**Джатаки** — рассказы о прошлых существованиях Будды. Записаны впервые в V в. цейлонским монахом Буддхагхошей.

«**Дипавамса**» — цейлонская хроника, повествующая об истории буддизма на Цейлоне. Окончательная редакция ее относится к IV—V вв.



**Дом статуи** — воздвигался для монументальной статуи стоящего — реже сидящего — Будды. Известен на Цейлоне, где этот тип сооружений связан с раннебуддийской индийской традицией, а также в других странах Юго-Восточной Азии.

**Дурга** — одно из имен супруги Шивы, ее устрашающая ипостась.

**Дхармачакра** — «колесо учения», согласно буддийской традиции приведенное в движение Буддой после его просветления во время первой проповеди в роще близ Сарнатха. Эта эмблема использована в национальном флаге независимой Индии. **Дхармачакрамудра** — символический жест поучения, при котором обе руки характерным образом изображают перед грудью Будды движение колеса (см. Мудра).

**Дхьяни-будда** — один из разрядов будд махаянистского пантеона.

**Зарих** — кенотаф или место поминования в погребальной камере мусульманского мавзолея.

**Индра** — древнеиндийский бог, первоначально царь богов, в позднейшей мифологии стоит после Брахмы, Вишну и Шивы. Повелитель атмосферы и неба богов.

**Индуизм** — результат длительного и сложного процесса развития древней ведийско-брахманской религии. Существенным для его практики было почитание культовых изображений, тогда как в ведийско-брахманской религии доминировал ритуал жертвоприношения. Общее название многочисленных сект и религиозных школ, которые объединяет безоговорочное признание ведийских текстов и кастовой системы. Два важнейших направления индуизма — шиваизм и виш-

нуизм, приверженцы которых считают главным богом соответственно Шиву или Вишну. В литературе и изобразительном искусстве это находит выражение в том, что один бог представляется подчиненным другому. Противоположностью этому является бог Харихара, который объединяет в себе и бога Вишну — добро-го стража и освободителя, и бога Шиву — разрушителя, носителя динамики вообще.

**Кабр** — гроб, находящийся в погребальной камере (макбара) мусульманского мавзолея.

**Кайласа** — название дворца Шивы, который, согласно индуистским представлениям, находится на одноименной горе в Гималаях.

**Кала** — изображение большой головы над храмовыми воротами, символизирующей время и смерть, обладающей магической силой отгонять демонов. Напоминает стилизованную львиную голову.

**Кали** («черная») — устрашающая ипостась супруги Шивы.

**Калидаса** — великий индийский поэт и драматург, наиболее знаменитая из его драм — «Шакунтала». Жил в V в. н. э. при дворе царя Чандрагупты Викрамадитьи в городе Удджайини. Перевод «Шакунталы» на европейские языки (немецкий перевод — Георга Форстера) способствовал возникновению в Европе XIX в. нового представления об Индии.

**Касты** — замкнутые группы людей, занимающие установленное традицией определенное место в обществе, закрепляемое наследственно. К настоящему времени в Индии насчитывается более тысячи каст.

**Катманду** — столица Непала. Название города указывает на богатое использование дерева («кат») в его постройках, прежде всего в храмах («мандир»). Надписи свидетельствуют, что уже в V в. здесь существовал буддийский монастырь. Город, вероятно, был основан в VIII в. раджей Гунакамадевой. В XV в. царство Малла распалось на три части, столицами которых наряду с Катманду стали недалеко от него расположенные города Патан и Бхадгаон. Среди наиболее значительных сооружений Катманду

— царский дворец и построенный в 1549 г. раджей Махиндра-Маллой храм Таледжу. В окрестностях города находятся знаменитые буддийские священные башни Бодхинатх и Сваямбунатх.

**Кибла** — направление в сторону Мекки, куда обращен всегда во время молитвы верующий мусульманин.

**Киннари** — мифологические индийские музыканты, часто изображаются с головой лошади и туловищем человека.

**Кришна** («черный») — один из главных богов индуистского пантеона. Происхождение его связано с культами аборигенных пастушеских племен абхиров.

**Куду** — мотив средневекового индийского архитектурного декора, восходящий к аркам чайтий.

**Кшатрии** — члены так называемой варны воинов, задача которых — защита государства и общества от нападений изнутри и извне.

**Лакшми** — супруга бога Вишну, богиня благосостояния, счастья и красоты.

**Лама** («учитель», «великий монах») — первоначальное тибетское название для воплощения божества и для людей, знаменитых аскетическим образом жизни и совершенными чудесами. Позднее стало применяться ко всем монахам.

**Ламаизм** — сложившийся в Тибете и распространявшийся оттуда на часть Центральной и Восточной Азии вариант ваджраянского буддизма, вобравший в себя множество небуддийских элементов. Для истории искусства особый интерес представляет ламаистская иконография.

**Ливан** — колонная аркада вокруг двора исламских мечетей.

**Линга** — фаллос, символ бога Шивы.

**Локешвара** («господин мира») — один из бодхисаттв в махаянистском буддизме; называется также Авалокитешвара.

**«Лунный камень»** — полукруглая каменная плита перед входной лестницей буддийского монастыря на Цейлоне. В концентрических полукружиях на плоскости плиты чередуются изображения животных, птиц и растений, в центре — изображение лотоса. Структура «лунного камня» символически воспроизводит структуру вселенной.

**Макара** — мифологическое морское чудовище, в облике которого соединены черты крокодила и рыбы или слона и рыбы. Наряду с головой Кала играет важную роль в декоративном убранстве культовых сооружений на Яве (Индонезия).

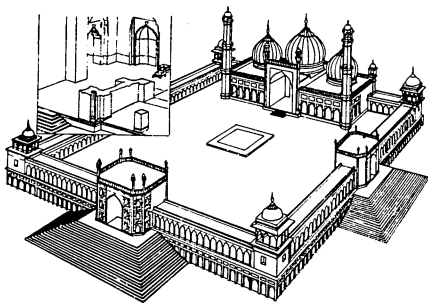
**Мандапа** — диаграмма, символически изображающая структуру вселенной. Мандапа лежит в основе многих построек древнеиндийской культуры и искусства, а в период средневековья, с распространением буддизма в другие страны, находит применение в искусстве Тибета, Монголии, Японии.

**Мандапа** — павильон, в индуистском храме помещение для молящихся.

**Мантра** — изречение. В культовой практике тантризма и шиваизма имеет магический характер и играет роль заклинания. Этим термином называются ранние ведийские тексты — Ригведа, Самаведа, Яджурведа, Атхарваведа.

**Макбара, или такхана** — погребальная камера в мусульманском надгробии.

**Максура** — арочный фасад мечети.



**Мазджид** — мечеть, место молитвенных собраний мусульман.

«**Махабхарата**» — эпическое сказание о борьбе пяти пандавов и пятидесяти кауров, происходившей, вероятно, в первой половине I тыс. до н. э.; дополнено многочисленными позднейшими рассказами. Записана «Махабхарата» лишь в начале I тыс. н. э. Письменная версия посвящена богу Вишну, который в эпосе выступает в образе Кришны на стороне пандавов.

**Махавайрочана** — в зрелом махаянистском буддизме — великий, всеобъемлющий будда, обобщающий всех будд, предшествовавших Шакьямуни.

**Махаяна** («большая колесница») — направление, отделившееся в I–II вв. н. э. от более древнего буддизма хинаяны. В основе его лежит представление о роли помощников-бодхисаттв, главная задача которых — избавление от страданий массы живых существ. Следствием распространения махаянистского буддизма на Центральную и Восточную Азию, его ассимиляции или сосуществования с различными местными культами и верованиями был особый упор на мистическую сторону первоначального учения Будды, появление в буддизме богов и богинь, что прежде не было ему присуще.

**Махисасура** — великий демон; согласно «Махабхарате», его умертвил Сканд; по другим легендам, демона убила Дурга, супруга Шивы.

**Медхи** — основание ступы (см. Ступа).

**Меру** — легендарная гора из золота и драгоценных камней в центре земли, на которой покоится Сварга, небо Индры, и где располагаются города богов и жилища небесных духов. В идеологии яванских и камбоджийских правителей Мировая гора была воплощением их собственной сущности.

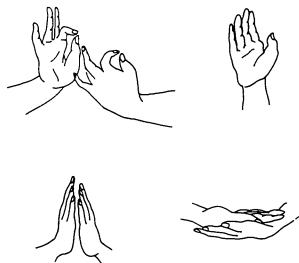
**Минарет** — высокая башня мечети, с которой муэдзин призывал верующих на молитву.

**Мимбар** — разновидность кафедры или амвона в мечети рядом с михрабом.

**Митхуна** — любовная пара в индийской скульптуре, символизирующая в космогоническом плане соединение мужского и женского начал.

**Михраб** — ниша или альков в мечети, которая при молитве указывала верующему мусульманину направление на Мекку. **Мохенджо-Даро** (провинция Синд, Пакистан) — место раскопок, где найдены важнейшие остатки хараппской культуры. Обширные жилые кварталы с планомерной сетью улиц, крепость (с западной части) с постройками, символизировавшими мощь господствующего класса (колоннады, зернохранилища, так называемая большая купальня и др.). Найде-

ны также замечательные образцы мелкой пластики, каменные печати, расписная керамика и др.



**Мудра** — положение рук или пальцев в изображениях, имеющее символический смысл, характеризующее определенные ситуации, действия или силы. Система принята во всем буддийском и индуистском изобразительном искусстве Южной и Юго-Восточной Азии.

**Мукхалинга** — линга с изображением одной или многих голов Шивы.

**Мукхамандапа** — узкий зал, соединяющий в индуистских храмах ардхамандапу или мандапу со святилищем.

**Муччилинда** — мифологический персонаж — царь нагов.

**Наг** — мифологический змей, изображавшийся как кобра с семью головами. Как божество первоначально был связан с водой. В индийском и даангорском искусстве изображается также с человеческой верхней частью туловища. На Восточной Яве нага часто заменяет принятое в других местах изображение макары.

**Нагараджа** — царь нагов.

**Нанди** — бык, на котором ездит бог Шива; в храмах часто представлен большими скульптурами.

**Найка** — герой или партнер-мужчина в индийской эротической литературе.

**Найика** — героиня или женщина-партнер в индийской эротической литературе.

**Нирвана** («угасание», «затухание») — выпадение из цикла рождений, достижение абсолюта. В буддизме является целью восьмеричного пути освобождения.

**Паган** (Пукам или Аримаддана) — столица Бирмы в XI—XIII вв. н. э. Широкая полосу развалин древнего города тянется на

16—18 километров вдоль реки Иравади; лишь часть города обнесена стенами. Светские постройки, дворцы и жилые дома, сооруженные из дерева, до нас не дошли. Более или менее сохранились остатки многих тысяч почти исключительно буддийских храмов и ступ.

**Пагода** — многоярусная башня в восточноазиатской архитектуре.

**Палийский канон**, или **Типитака** — канон буддизма тхеравады, составленный Третьим собором в Паталипутре (236 г. после нирваны Будды). Очевидно, его привез на Цейлон Махинда, младший брат или сын царя Ашоки. Типитака (то есть «Три корзины») включает три собрания буддийского канона: Винаяпитаку («Корзина монашеского послушания»), Суттапитаку («Корзина учебных текстов») и Абхидхаммапитаку («Корзина схоластики»).

**Панини** — знаменитый грамматик, автор «Аштадхьяи», санскритской грамматики. Родился в Гандхаре (нынешний Пакистан), жил, как предполагается, в V в. до н. э.

**«Панчатантра»** — знаменитое собрание рассказов и сказок в пяти (панча) книгах (тантра), составленное, очевидно, в конце V в. Вишнушарманом. Уже в VI в. переведена на древнеперсидский и через арабские (IX в. — «Калила и Димна»), сирийские, еврейские и другие переводы достигла Европы. Перевод и анализ «Панчатантры», осуществленный Т. Бенфеем в 1859 г., положил начало сравнительному изучению сказок.

**Парвати** — одно из имен супруги бога Шивы.

**Паталипутра** (Бихар, Индия) — древняя столица Магадхи, первая столица Патна, штат Индийского царства, достигшая расцвета при династии Маурьев (IV—III вв. до н. э.). Относящиеся к этому времени городские укрепления, колоннады и др. дополняют и подтверждают сведения Мегасфена, который в конце IV в. до н. э. был послом Селевка Никатора при дворе Маурьев. Позднее (в IV—V вв. н. э.) — вновь столица династии Гуптов.

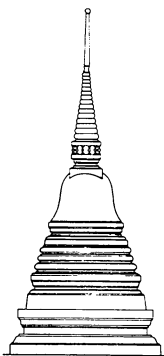
**Пном** — кхмерск. «холм».

**Покуна**, или **вэва** — искусственные озера на Цейлоне.

**Полоннарува** (Шри Ланка) — после падения Анурадхапурсы столица сингальских правителей (VIII—XIII вв.). Интересны царский дворец, многочисленные буддийские святилища и несколько индуистских храмов. Расцвет строительства в Полоннаруве относится к правлению Паракрамабаху (1164—1197).

**Прадакшина** — обход священного места. Совершаемый по направлению часовой стрелки.

**Прадакшинапатха** — традиционная тропа процессий, по которой верующие обходят вокруг ступы.



**Пранг** — тайская форма ступы с прямоугольным или многоугольным основанием. Разновидность прачеди.

**Прачеди** — тайское сооружение, где хранятся реликвии Будды и святых; позднее — гробницы или памятники.

**Преах** — кхмерск. «святой»; Преах Ко — «священная королева».

**Пура** — распространенный на Бали (Индонезия) террасный храм. На третьей террасе находятся кельи и жертвенники. Весь комплекс обнесен стенами с богато украшенными воротами.

**Пурнагата** — наполненный сосуд, символ счастья.

**Радха** — возлюбленная бога Кришны, девушка-пастушка. воплощение богини Лакшми.

**Рага** (мужск.), **рагини** (женск.) — в средневековой индийской музыке — канонизированные мелодии, служившие основой для импровизации. Иногда они могли

персонифицироваться в изображениях (например, в раджпутской миниатюре).

**Рагмала** — мелодии, сгруппированные по семьям (рага, рагини), образующие циклы мелодий.

**Рама** — воплощение бога Вишну, главный герой эпической поэмы «Рамаяна». «**Рамаяна**» — древнеиндийская эпическая поэма, автором которой считается Вальмики. Описывает победу принца Рамы над демоном Раваной, похитившим жену Рамы Ситу и увезшим ее на Цейлон. Записан этот эпос, вероятно, раньше «Махабхараты».

**Ратха** — до сих пор употребляемая во время храмовых праздников в Южной Индии повозка, на которой везут изображение божества. В переносном смысле обозначает также монолитную колесницу божества в храме Махабалипурама (Индия).

**Сахи** — двор мечети.

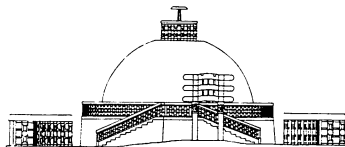
**Самантабhadра** — дхьяни-бодхисаттва, центральная фигура махаянистского буддизма.

**Сангха** — буддийская монашеская община.

**Санскрит** («совершенный») — классический древнеиндийский литературный язык.

**Сигирия** («Львиная скала») — крепость царя Кассапы I (473—491) на Цейлоне. Знаменита остатками дворцовых сооружений, а также росписями, украсившими внешнюю стену галереи у входа в царскую резиденцию.

**Стамбха** — буддийские или индуистские памятные колонны.



**Ступа** — буддийское культовое сооружение, воплощающее структуру вселенной. Строилось обычно для реликвий Будды или буддийских святых, для статуи Будды или просто как памятник в честь Учителя. Из Индии ступа, видоизмененная в отдельных деталях, пришла на Цейлон, а

оттуда и из Индии — в Бирму, Таиланд, Индонезию, Кампучию, Лаос; кроме того, ступа проникла через Центральную Азию в Китай, Монголию и Корею.

**Ступика** — маленький ступообразный архитектурный элемент, венчающий башню южноиндийского храма, еще в более мелком масштабе повторяется как архитектурный орнамент на нижних частях храма.

**Сурья** — бог солнца в древней Индии.

**Сутра** — священный текст, сжато излагающий правила.

**Танка** — ламаистская икона, представляющая собою свиток.

**Тантризм** — возникшая на основе раннего индуизма религиозная система, впитавшая в себя элементы древних культов индийских аборигенов. Аналогичные элементы, ассимилированные буддизмом, дали особое направление в махаяне — буддийский тантризм. Буддийский тантризм (ваджраяна), распространившись в Тибете и соединившись с представлениями местного шаманизма (Бон-По), преобразовался в ламаизм.

**Таксила** — общее название трех сменявших друг друга городов (их современные названия — Бхир Моунд, Сиркап и Сирсук) на территории Пакистана, датируются V в. до н. э. — первыми веками н. э. Если Бхир Моунд (V—II вв. до н. э.) представлял собой сравнительно беспорядочное, разросшееся скопление зданий, то Сиркап (II в. до н. э. — I в. н. э.) планомерно располагался по обеим сторонам широкой, идущей с севера на юг главной улицы, от которой под прямым углом отходили боковые улицы. Посреди жилых кварталов, вблизи главной улицы, располагались культовые здания.

**Тхат** — название ступы в Лаосе и Таиланде.

**Торана** — ворота, обычно ведущие через ограду к ступе.

**Тримурти** («тройственный образ») — название троицы индуистских богов: Брахмы, Вишну и Шивы; иногда обозначает триединую суть Шивы.

**Ума** («свет») — имя супруги Шивы, которую называют также Дурга и Парвати.

**Ушниша** — полукруглый выступ на голове Будды; обозначает чрезвычайную степень его знания и мудрости.

**Фатхпур Сикри** (штат Уттар-Прадеш, Индия) — знаменитая столица могольского правителя Акбара (1556—1605). Построенный за короткий срок (1569—1576) на скалистом холме к западу от Агры город из-за недостатка воды уже в 1585 г. прекратил свое существование. Дошедшие до нас здания, выдержанные в более или менее ярко выраженном индуистском стиле, в частности большая мечеть с «Вратами великолепия», Панч-Махал. Диван-и-Кхааз, указывают на синкретические вкусы мусульманского правителя.

**Хамса** — дикий гусь, на котором ездил бог Брахма; в буддизме — символ распространения буддийского учения во все стороны света.

**Хараппа** (провинция Пенджаб, Пакистан) — место, где были найдены остатки древней столицы, давшие название городской культуре III—II тыс. до н. э. Жилые кварталы планировались по прямоугольной системе. К западу от них находилась цитадель. Многочисленные находки (мелкая пластика, камни-печати) указывают на высокий уровень культурного развития.

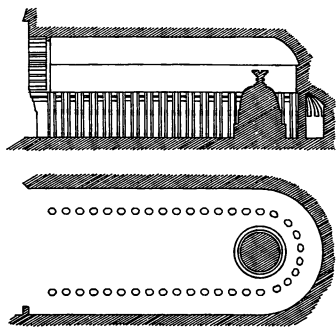
**Харихара** — образ божества, объединяющего фигуру Вишну и Шивы.

**Хармика** — маленькая квадратная надстройка над основным телом (куполом) ступы.

**Хатарва-котува** («квадратный дом») — надстройка над куполом цейлонской дагобы, то же, что и хармика (см.) в Индии.

**Хинаяна** — («малая колесница») — название раннего буддизма, которое распространилось после раскола буддийской общины (сангхи) в I—II вв. н. э., для отличия этого учения от махаяны («большой колесницы»).

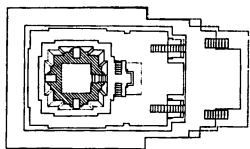
**Цейлонские хроники** — «Дипавамса» («Островная хроника»), «Махавамса» («Большая хроника») и «Чулавамса» («Малая хроника»). Древнейшая из них «Махавамса», возникшая, вероятно, в IV—V вв. н. э., основана на древних источниках. Хроники доведены до начала британского колониального господства на Цейлоне (конец XVIII в.). Они излагают историю Цейлона с точки зрения буддизма. Представляют также важный источник для изучения истории Южной Индии.



**Чайтья** — буддийское культовое сооружение базиликообразного вида, иногда представляло собой пещеру, вырубленную в скале (много скальных чайтий находится в Западных Гатах, Декан), иногда — отдельно стоящее здание. Форма эта, разновидность которой известна уже в эпоху Маурьев, вероятно, восходит к деревянным зданиям. Трехнефное апсидальное сооружение со ступой в апсиде первоначально воспроизводило в камне деревянные формы (колонны, оформление покрытия, фасад). Украшенные скульптурой фасады прорезаны подковообразными дугами («окна чайтья») и дверями.

**Чакра** («диск») — в брахманистско-индуистской иконографии — атрибут бога Вишну, в буддийской иконографии — «колесо учения».

**Чакравартин** — первоначально владыка нескольких областей с подвластными ему правителями. Позднее это понятие сакрализировалось, и чакравартин изображался в рельефах как владыка мира. В некоторых иконографических вариантах он держит в руке диск, один из атрибутов Вишну.



**Чанди** (по имени индийской богини Дурги, выступающей в этой ипостаси как богиня смерти) — первоначальное название гробницы, позднее — культовое

сооружение, где помещались изображения Будды или индуистских божеств на острове Ява (Индонезия). Простейшая форма представляет собой клетку, возвышенную на цоколе; к ней ведет лестница, над ней поднимается башня.

**Чеди** — произведено от «чайтья»; в Таиланде — название буддийского святилища.

**Четия-гхара** — дом-стupa; по назначению близка раннебуддийским пещерам-чайтьям в Западных Гатах (Индия). Получила дальнейшее развитие на Цейлоне как отдельно стоящее сооружение. Судя по дошедшим до нас остаткам, четия-гхары были крыты крышами.

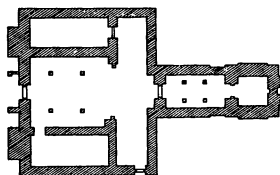
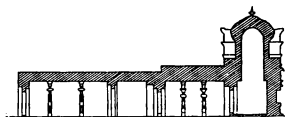
**Чортен** — название тибетской ступы.

**Чхатра** — зонтик, царский символ, венчающий ось (яшти) буддийской ступы (см. Ступа).

**Шакти** — супруга божества или бодхисаттвы; женское олицетворение его творческой силы.

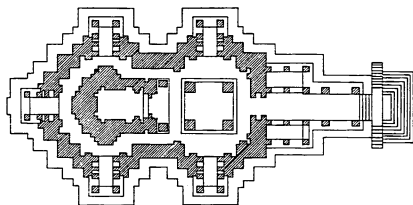
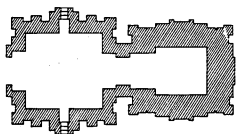
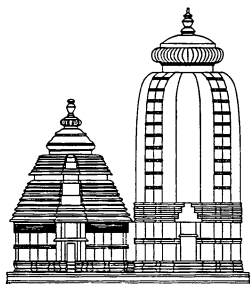
**Шакьямуни** — одно из имен Гаутамы Будды, означает: «Отшельник из рода Шакьев».

**«Шильпаштра»** — учение об изобразительном искусстве; под этим названием известны отдельные произведения анонимных авторов, в которых изложены руководства по зодчеству и скульптуре.



**Шикхара** — башня индийского (буддийского и индуистского) храма. В средневековой южноиндийской храмовой архитектуре имела первоначально подчеркнутое горизонтальное членение. В севе-

роиндийской шикхаре, напротив, вертикали подчеркивают высоту. Наряду с главной башней над святилищем в севе-



роиндийском храме имеются и более мелкие башни над залами и вестибюлями, аналогичные главной шикхаре (например, в Бхуванешваре и Кхаджурахо).

**Шива** — один из трех основных богов индуистского пантеона, воплощавший в себе и разрушительное и созидательное начала. Имеет очень разветвленную иконографию.

**Якша** (мужск.), **якшини** (женск.) — древние доарийские божества, имевшие охранительную функцию. В качестве низших божеств были приняты буддизмом.

# СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Даты	Важнейшие политические события	Религия, литература, философия	Искусство
индия, цейлон и непал			
3000—1500 гг. до н. э.	Мелкие земледельческие поселения в Северо-Западной Индии. Предхарапские культуры (XXVIII—XXVI вв. до н. э.) Культура Харалпы (XXV—XVI вв. до н. э.).	Култ богини-матери.  Култ богини-матери. Култ животных и растений.	Расписная керамика. Женская статуэтка.
1500—1000 гг. до н. э.	Вторжение в Индию ариев с северо-запада.	Обожествление природных явлений. Ритуал жертвоприношений. Ранние веды (ок. 1000 г. до н. э.).	Серая расписная керамика
1000—600 гг. до н. э.	Арии вторгаются в долину Ганга. Формирование основной кастовой системы.	Учение о Брахмане (субстанция всего сущего) и Атмане (внутреннее истинное «я»). Создание текстов «Брахман», «Араньяк» (VIII в. до н. э.) и древнейших «Упанишад».	Первые города в долине Ганга.
600—400 гг. до н. э.	Образование государств в Северной Индии. Расцвет Магадхи. Распространение власти Ахеменидов в Гандхаре и Синдхе (520—330).	Пакудха Каччаяна: учение об исходных элементах. Гаутама Будда (563—483). Вардхамана Махавира (549—477). Поздние «Упанишад».	Укрепленные города. Гравированные монеты, терракота. Черноглазурованная керамика.
400—200 гг. до н. э.	Александр Македонский в Индии (327—325). Основание династии Маурьев. Великое царство Маурьев при Ашоке (273—232). Цейлон: царь Деванампийатисса (250—210).	Постепенное вытеснение жертвоприношений теистическими представлениями и этикой Буддийские миссии на Цейлон (Махинда) и в гималайские страны. «Аш-тадхьяи» — санскритская грамматика Панини.	Каменная архитектура. Колонны с эдиктами. Первые пещерные монастыри и ступы. Маурийская терракота.

Даты	Важнейшие политические события	Религия, литература, философия	Искусство
200 г. до н. э. — 1 г. н. э.	Государства в Северной Индии: династия Шунгов (180—72), династия Канвов (72—28). Вторжение греко-бактрийцев (яванов) в Индию. Основание династии Сатаваханов в Декане.	Раскол джайнизма на школы дигамбара и шветамбара. Антибуддийская политика первых Шунгов. Трактат по вопросам государственного устройства и политики «Артхашастра» Каутильи. «Махабхашья» — санскритская грамматика Патанджахи. Цейлон: фиксация палийского канона при царе Ваттагамани (40).	Стиль Шунга. Ступы в Бхархуте и Санчи. Стиль Андрхры. Буддийские пещерные монастыри в Западных Гатах. Матхурская школа. Ранняя настенная живопись Аджанты. Цейлон: город Анурадхапура.
1—300 гг.	Господство кушанских правителей в Северо-Западной Индии (I—III вв.). Династия Сатаваханов в Декане (до III в.). Основание династии Вакатаков в Северном Декане (280).	Четвертый буддийский собор: утверждение махаяны. «Натьяшастра» — трактат по театральному искусству. Поэт Ашвагхоша. Черака (I—II вв.) — крупнейший врач. «Книга законов Ману»	Матхурская школа. Формирование буддийской, индуистской и джайнской иконографии. Гандхарская школа: синтез эллинистических форм и буддийской иконографии. Поздняя фаза искусства Андрхры. Древняя индуистская бронза. Начало строительства храмов с шикхарой.
300—600 гг.	Династия Гуптов (320—ок. 535). Вторжение эфталитов на северо-запад Индии (V в.). Династия Чалукьев в Айхоле и Бадами (ок. 500—751). Расцвет династии Паллавов в Южной Индии (с VI в.).	Буддхагхоша — комментатор буддийских текстов. Литературная обработка «Рамаяны» и «Махабхараты». Собрание сказок «Панчатантра». Поэт и драматург Калидаса (ок. 400—450). Древний математический текст (рукопись Бакшани, IV в.).	Искусство Гуптов в Матхуре и Сарнатхе. Расцвет скульптуры. Формирование иконографических канонов. Живопись Аджанты. Позднее искусство Гандхары.

Даты	Важнейшие политические события	Религия, литература, философия	Искусство
600—900 гг.	<p>Цейлон: царь Касса- па I (473—491). Непал: династия Личчави.</p> <p>Княжества Раджпу- тов (ок.650), дина- стия Восточных Ча- лукьев (611—1078), царство Канаудж (VII в.). Арабы покоряют Синдх и Пенджаб (713). Династия Палов (740 —1125). Расцвет династии Чолов (880—1276). Источники VII в. по истории Индии — за- писки китайских па- ломников: И-Дзина, Сюань-Цзана. Цейлон: продолжает- ся борьба с тамилами.</p>	<p>Цейлонские хроники, «Дипавамса» и «Ма- хавамса». Непал: санскритские надписи Личчави.</p> <p>Упадок буддизма в Южной и Западной Индии. Расцвет вад- жраяны при династии Палов. Математики Брах- магупта (VII в.) и Махавира (IX в.).</p>	<p>Цейлон: стенные рос- писи в Сигирии, кре- пости Кассапы I.</p> <p>Поздние росписи Ад- жанты. Ратхи и пещерный храм в Махабилипу- раме. Начало восточноин- дийского архитектур- ного стиля в Ориссе. Храмы в Южной и Северной Индии.</p>
900—1200 гг.	<p>Княжества в Север- ной Индии. Царство Чолов в Южной Ин- дии. Нападение на Индию Махмуда Газ- неви (1008—1026) и Мухаммада Гури (1175—1206). Дели Непал: санскритские надписи Личчави.</p> <p>Цейлон: Виджаябаху I восстанавливает с помощью бирманских монахов буддийскую общину.</p>	<p>Вишнуитское ре- форматорское дви- жение Рамананды и Рамануджи. Бхакти- йога. Поздние сан- скритские эпические поэмы: «Гитаговин- да» Джаядевы. «Рад- жатарангини» Кал- ханы. Кашмирская хроника (XI—XII вв.).</p>	<p>Местные стили хра- мовой архитектуры. Завершение северо- индийского храма- башни в Кхаджурахо. Расцвет южноиндий- ской храмовой архи- тектуры в период ди- настии Чолов. Буддийская бронза в Наланде. Буддийские и джайн- ские книжные иллю- страции в Бихаре и Непале. Искусство Хойсалов в Майсуре. Закладка новой сто- лицы Цейлона По- лоннарувы (992).</p>

Даты	Важнейшие политические события	Религия, литература, философия	Искусство
1200—1500 гг.	<p>Кутб-уд-дин Айбек (1206—1210) основывает I династию Гулямов в Дели. Династия Туглакидов (1320—1388): усиление политической раздробленности, возникновение множества султанатов.</p> <p>Завоевание Цейлона голландцами и португальцами. Непал: раздел царства. Начало позднего периода Маллов (1480).</p>	<p>Расцвет шиваитской теологии в Южной Индии. Распространение суфизма. Нагах (1469—1539) основывает религию сикхов. Вишнуитская лирика поэтессы Мира Баи (XV в.).</p>	<p>Ранние гуджаратские миниатюры — иллюстрации джайнских текстов. Храмы в Халебиде, Сомнатхпуре (1238—1268) и Конараке (храм Солнца). Расширение начатой в 1193 г. мечети Кувват-уль-Ислам в Дели. Стиль Пандья в Южной Индии: гопуры, храмы-города. Правила Лоди развивают стиль Туглаков. Провинциальная мусульманская архитектура.</p>
1500—1800 гг.	<p>Начало могольского господства при Хумайуне 1508—1556. Расцвет царства Великих Моголов при Акбаре (1556—1605). Основание английской Ост-Индской компании. После Джохангира (1605—1627), Шах-Джахана (1627—1658) и Аурангзеба (1658—1707) — упадок могольского царства. Непал: поздний период Маллов. Столицы — Катманду, Патан и Бхадгаон.</p>	<p>Индуистские реформаторские движения. Попытка Акбара создать новую синкретическую религию. Расцвет поэзии на новоиндийских языках. Тулсидас (1532—1624) — «Рамаяна» на языке авадхи. Кришнаитская поэзия Сур-Даса (XV—XVI вв.). Астрономические обсерватории в Джайпуре и Дели (XVII—XVIII вв.). Непальские документы на языке невари.</p>	<p>Эпиграфические источники по истории Непала, относящиеся к началу позднего периода Маллов — сначала на санскрите, позднее на невари. Могольское искусство: гробница Акбара в Сикандре; синкретизм в архитектуре; могольская миниатюра. Многочисленные местные школы миниатюрной живописи в разных частях мусульманской Индии.</p> <p>культовые и светские постройки в Катманду, Патане и Бхадгаоне.</p>

Даты	Важнейшие политические события	Религия, литература, философия	Искусство
ЮГО-ВОСТОЧНАЯ АЗИЯ			
(Б — Бирма, Т — Таиланд, К — Кампучия, В —			
Вьетнам, И — Индонезия)			
600—100 гг. до н. э.	В, К: распространение в Восточном Индокитае донгшонской культуры.	В, К: культ предков.	В, К: искусство донгшонской культуры: изделия из бронзы.
0—200	К, В: царство Фунань распространяет свое влияние в Центральном и Южном Индокитае. Возникновение царства Тьямов (192). В, К: легендарный правитель Фунани Каундинья I	К, В: культы Шивы и Вишну. Первое соприкосновение с буддизмом.	К, В: искусство Фунани; находки в Окео свидетельствуют о восточно-, южно- и западноазиатских, а также римских связях.
200—400	Б: царство пью в долине Иравади (Шрикшетра), царства монов в Татоне и Хамсавати.	Б: индуизм, буддизм хинаяны и махаяны. Б: надписи на пали и санскрите. Т: внедрение буддизма. К: буддизм в Фунани В. (Тьямпа): культ Шивы. В: санскритские надписи в Мисоне. Древнейшие тьямские надписи в Чакиеу.	Т: бронзовые скульптуры Будды в южноиндийском стиле. В: первые святилища Мисона.
400—600	Т: царства Дваравати и Харипунджая. К: расцвет и упадок царства Фунань (V—VI вв.). Царство Ченла. В: борьба между тьямами и вьетами. И: ранние государства на Калимантане и Яве.	Б: буддизм хинаяны в монских государствах. Б: надписи на пали. Т: буддизм хинаяны. Т: монские надписи в Наконпатоме. К: махаянистский и хинаянский буддизм наряду с индуизмом. К: кхмерский язык в эпиграфике. И: санскритские надписи на Яве (ок. 400 г.).	Б: религиозная архитектура пью в Шрикшетре. Т: начало искусства Дваравати. К: вишнуйская и буддийская скульптура и архитектура. Стиль Пном Да. В: Будда из Донгзыонга. И: Будда с Восточной Явы в сингальском стиле (V—VI вв.).

Даты	Важнейшие политические события	Религия, литература, философия	Искусство
600—800	Б: царство пью со столицей Шрикшетра (совр. Проме). К: царство Ченла распадается на два государства. И: царство Шривиджая на Суматре; начало династии Шайлендров на Яве (конец VII в.).	К: распространение махаянистского буддизма. Б: введение так наз. Малого летосчисления (638). В: махаянистский буддизм в Тьямпе. И: хинаянистский и махаянистский буддизм. И: ранние древне-малайские надписи в Палембанге (683—686).	Т: бронзовые фигуры Будды. Архитектурные памятники в Наконпатоме. К: стили Самбор Прей Кук, Прей Кхменг и Компонг Прах. В: мисонский стиль; паллавское влияние. И: центральная ванский период (плато Дьенг); начало искусства Шривиджая.
800—1000	Б: бирманцы завоевывают области Чаусхе и Пагана. К: объединение Камбоджи; кхмерское царство Ангкор; основание города Ангкора (IX в.). В: перенос тьямской столицы на юг, в Виджаю. И: основание царства Матарам на Яве.	К: Джаяварман II (802—850) вводит культ девадджи. Развитие идеи Мировой горы. Шиваизм, буддизм. И: древнейшие памятники яванской литературы; яванские версии «Махабхараты» и «Рамаяны».	Б: ворота Сарабха в Пагане. Т: проникновение искусства Шривиджая. К: первые храмы-горы в Ролюосе и Ангкоре. В: святилища в Донгзыонге и Мисоне. И: Боробудур (VIII—IX вв.) Храмовый комплекс в Прамбанане (IX—X вв.). Переход к восточнояванскому периоду.
1000—1200	Б: царь Аноратха (1044—1077) основывает Паганскую династию. Контакты с Цейлоном. К: распространение кхмерского влияния на восточномонские земли.	И: древнейший датируемый эпос («Арджунавиваха», 1035). К: махаянистский буддизм становится государственной религией (1181).	Б: начало паганского искусства: пагода Швезигон (ок. 1000), храм Ананда (ок. 1105), храм Суламани (ок. 1183). Т: начало искусства Лопбури. К: стиль Бапхуона (1010—1080) и Ангкор Вата (1100—1175).

Даты	Важнейшие политические события	Религия, литература, философия	Искусство
1000—1200			В: храмовые постройки в Виджае (серебряные башни, башни из слоновой кости) и в Хунгтане. И: комплекс Белахан на Яве.
1200—1400	Б: монголы завоевывают Паган (1287); основание царства Ава (1364). Т: основание Суко-таи (ок. 1250) и Аютии (1350). К: Джаяварман VIII отражает нападение монголов (1283). И: государства Сингасари и Маджапахит на Яве; основание на Суматре первых мусульманских государств (1294).	Т: буддизм тхеравады становится государственной религией. Т: введение тайской письменности (XIII—XIV вв.); стела Рама Камхенга (1292) — древнейший памятник тайской письменной культуры; первый тайский сборник законов. К: буддизм махаяны сменяется буддизмом тхеравады. К: древнейшая палийская надпись. И: синкретизация буддизма и индуизма на Яве; ислам на Суматре.	Б: древнейшая, как полагают, настенная живопись в Пагане (XII—XIII вв.). Т: искусство Суко-таи, Аютии, Ланна К: стиль Байон (1181—1230). И: восточнояванское искусство: комплекс Панатаран.
1400—1600	Б: воцарение династии Таунгу (1531) после борьбы между бирманцами и монами; начало войны против Аютии (1540). Т: присоединение Сукоатаи к царству Аютия (1438); потеря независимости в борьбе с бирманцами и восстановление ее при царе Пра Наресуане (1590—1605).	И: исламизация Западной Индонезии. Т: хроника «Камадевивамса»; расцвет палийской литературы; хроника «Джинакаламалини» (1516). Б: развитие бирманской поэзии; «Тхилавунтха» — древнейшая дошедшая до нас бирманская хроника (1520). И: начало малайской литературы.	Б: монские памятники в Пегу и других монских городах (пагода Шведагон). Т: искусство Ланна; искусство Аютии. В: упадок тьямского искусства. И: архитектурные памятники на Центральной Яве и на Бали.

Даты	Важнейшие политические события	Религия, литература, философия	Искусство
После 1600	<p>К: столица кхмерского царства переносится в Пномпень (1434).</p> <p>И: упадок Маджапахита; начало мусульманского периода (XVI в.); образование султаната Аче.</p>		
	<p>Т: связи с Голландией, Португалией, Японией и Францией</p> <p>И: султанат Аче захватывает господство над Северной Суматрой.</p>	<p>Т: тайская драматургия и первая тайская поэтика.</p> <p>И: распространение малайского языка на прибрежные части Индонезийских островов.</p>	<p>Т: кирпичные дворцы в Аютии и Лопбури.</p> <p>И: новый расцвет декоративного искусства на Яве.</p>

- Ancient India. Bulletin of the Archaeological Survey of India. New Delhi, 1944 ff.
- Annual Bibliography of Indian Archaeology. Kern Institute. Leiden, 1926 ff.
- Antiquity. A Quarterly Review of Archaeology. Gloucester, 1927 ff.
- Archaeological Survey of Burma. Annual Reports. Rangoon, 1902—26.
- Archaeological Survey of Burma. Report of the Superintendent. Rangun 1901—27.
- Archeological Survey of Burma. Report of the Director. Rangun, 1959 ff.
- Archaeological Survey of Ceylon. Annual Reports. Colombo, 1890—1952 кроме 1913—1922).
- Archaeological Survey of India. Annual Reports. Delhi, 1902—1938.
- Archaeological Survey of India. Memoirs. Calcutta a. o., 1919 ff.
- Archaeology. A Magazine dealing with the Antiquity of the World. The Archaeological Institute of America. Cambridge, Mass., 1948 ff.
- Archiv Orientalni. Praha, 1929 ff.
- Ars Asiatica. Études et documents. Paris & Bruxelles, 1914—35.
- Ars Orientalis. Washington, D. C., 1954 ff.
- Art et archéologie khmers. Revue des recherches sur les arts, les monuments et l'ethnographie du Cambodge depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris 1921—25.
- Artibus Asiae. Leipzig, 1925 ff.; Ascona, 1945 ff.
- Arts Asiatiques. Musée Guimet. Paris, 1954 ff.
- Asian Review. London, 1886—1964; N. s. (новая серия), 1964 ff.: Indian Art and Letters.
- Asiatische Studien — Études Asiatiques. Bern, 1947 ff.
- Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde van Nederlandsch-Indië. Den Haag, 1853 ff.
- Buddhist Annual. Colombo, 1964 ff.
- Buddhist Yearly. Jahrbuch für Buddhistische Forschungen. Halle, 1966 ff.
- Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine. Paris, 1908—34.
- Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient. Hanoi e. a., 1901 ff.
- Bulletin of the Madras Government Museum. Madras, 1894—1907, 1927 ff.

- Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. New York, 1906ff.
- Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities. Stockholm, 1929ff.
- Bulletin of the Prince of Wales Museum of Western India. Bombay, 1950ff.
- Bulletin de la Société des Études Indochinoises. Saigon, 1883—1923; N. S. 1926ff.
- The Burlington Magazine for Connoisseurs. London, 1903ff.
- Cahiers de l'École Française d'Extrême-Orient. Hanoi, 1934ff.
- Cambridge History of India. Cambridge, New York, 1922ff.
- Djawa. Tijdschrift van het Java-Instituut. Weltevreden, 1921ff.
- East and West. Quarterly Review. Rome, 1950ff.
- Eastern Art. Philadelphia, Pa., 1928—31.
- Enciclopedia universale dell'arte. Venezia — Roma, 1958—67, 15 vol.
- Encyclopaedia of Buddhism. Ceylon, 1961ff.
- Encyclopaedia of Islam. Leyden — London, 1913ff.; 1938 (supplement).
- Études asiatiques publiées à l'occasion du «25<sup>e</sup> anniversaire de l'Ecole Française d'Extrême-Orient» par ses membres et ses collaborateurs. Paris, 1925, 2 vol.
- Indian Antiquary. A Journal of Oriental Research in Archaeology, Epigraphy ... Bombay, 1872—1933; N. S. u. d. T.: New Indian Antiquary. Bombay, 1938—63; 3rd s., 1964ff.
- Indian Archaeology, a Review. New Delhi, 1953/54ff.
- Indian Art and Letters. London, 1925—63 (продолжение: Asian Review).
- The Indian Historical Quarterly. Calcutta, 1925ff.
- Indische Kunst. Ausstellungskatalog Württembergischer Kunstverein. Bearb. H. Härtel u. a. Stuttgart, 1966.
- Jahrbuch der asiatischen Kunst. Berlin, 1924—25.
- Journal of the American Oriental Society. New Haven, Conn., 1847ff.
- Journal of the Andhra Historical Research Society. Rajahmundry, 1926ff.
- Journal of the Asiatic Society of Bengal. Calcutta, 1832—1904; продолжение.: Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal, N. S., 1905—34; 3rd S., 1935ff.
- Journal of Asian Studies. Review of Eastern and Southern Asia and the adjacent Pacific Islands. Ann Arbor, Mich., 1941ff.
- Journal asiatique. Paris, 1822f.
- Journal of the Bihar (1915—43; and Orissa) Research Society. Patna вначале Bankipore), 1915ff.
- Journal of the Greater India Society. Calcutta, 1934ff.
- Journal of Indian Art and Industry. London, 1884—1916.
- The Journal of the Royal Asiatic Society (до 1923: of Great Britain and Ireland). London, 1834ff.
- Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. Ceylon Branch. Colombo, 1845—1949; N. S. 1950ff.
- Journal of the Siam Society. Bangkok, 1904ff.
- Kunstgeschichtliche Anzeigen, N. F. Graz — Wien; 1955/56ff.
- Lalit Kala. A Journal of Oriental Art, chiefly Indian. New Delhi, 1962ff.
- Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. In 5 Bdn. Leipzig, 1968ff.
- Marg. A Magazine of the Arts. Bombay, 1946ff.
- Memoirs of the Archaeological Survey of Ceylon. Colombo, 1924—53.
- Memoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan. Paris, 1928—65, vol. 1—20.
- Mitteilungen des Museums für Völkerkunde Hamburg. Hamburg 1905ff.
- The Museum of Fine Arts Bulletin. Boston, Mass., 1903ff.
- New Imperial Series. Archaeological Survey of India. Calcutta, 1874ff.
- Oriental Art. London, 1948ff.; N. S. 1955ff.
- Ostasiatische Zeitschrift. Berlin, 1912—43.
- Oudheidkundige Verslag van de Oudheidkundige Dienst in Nederlandsch-Indië (Indonesië). Batavia, 1912—49.
- Pakistan Quarterly. Karachi, 1951ff.
- Revue Archéologique. Paris, 1844ff.
- Revue des Arts Asiatiques. Musée Guimet. Paris, 1924—42 (продолжение.: Arts Asiatiques).

- Rivista degli Studi Orientali. Roma, 1907 ff.  
 Rupam. Journal of the Indian Society of Oriental Art. Calcutta, 1933 ff.  
 Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte. München und Freiburg i.B., 1950 ff.  
 U. Thieme und F. Becker (Hrsg.). Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, fortgef. u. hrsg. von H. Vollmer, 37 Bde. Leipzig, 1907—47. Nachdr. 1963—64.  
 Tijdschrift voor Indische taal-, land- en volkenkunde. Batavia, 1852—1948.  
 Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Berlin, 1889—1919.  
 Victoria and Albert Museum. Bulletin. London, 1965 ff.  
 Zeitschrift für Buddhismus. München, 1914—31.  
 Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Leipzig, 1847 ff.; Mainz, 1948 ff.

# Общие работы по искусству Южной и Юго-Восточной Азии.

- Всеобщая история архитектуры, т. 9. М., 1971.  
 Всеобщая история искусств, т. 1, 3. М., 1961, 1964.  
 Алпатов М. В. Всеобщая история искусств, т. 1—3. М.—Л., 1948—1955.  
 Сокровища искусства стран Азии и Африки, вып. I. М., 1975.  
 Холл Д. История Юго-Восточной Азии. М., 1958.  
 Юго-Восточная Азия в мировой истории. М., 1977.  
 Coomaraswamy A. K. Geschichte der indischen und indonesischen Kunst. Hrsg. (und bearb.) H. Goetz. Leipzig, 1927; Stuttgart, 1965 (Nachdr.).  
 Härtel H. und Auboyer J. Indien und Südostasien. (Propyläen Kunstgeschichte, Bd 16). Berlin, 1971.  
 Le May R. The cultures of South-East Asia. 2-nd. ed. London, 1956.  
 Rawson Ph. The art of Southeast Asia. Cambodia, Vietnam, Thailand, Laos, Burma, Java, Bali. London, 1967.  
 Rowland B. The art and architecture of India. 2-nd ed. Harmondsworth, 1956.  
 Vogel J. Ph. Buddhist art in India, Ceylon and Java. Oxford, 1936.

- Zimmer H. The art of Indian Asia, its mythology and transformation. Ed. J. Campbell, 2 vol. 2-nd ed. New York, 1960.

# Индия

- Искусство стран и народов мира, т. 2. М., 1965.  
 Вертоградова В. В. Изобразительное искусство и архитектура Древней Индии. — В кн.: Культура Древней Индии. М., 1975.  
 Грек Т. В. Альбом индийских и персидских миниатюр. М., 1962.  
 Грек Т. В., Адамова А. Т. Миниатюры кашмирских рукописей. Л., 1976.  
 Ильин И. Ф. Древний индийский город Таксила. М., 1958.  
 Искусство Индии (сборник статей). М., 1969.  
 Короцкая А. А. Архитектура Индии раннего средневековья. М., 1964.  
 Короцкая А. А. Сокровища индийского искусства. М., 1966.  
 Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока (сборник статей). Л., 1975.  
 Сидорова В. С. Скульптура Древней Индии. М., 1971.  
 Allchin B., Allchin R. The birth of Indian civilization. Harmondsworth, 1968.  
 Anand Mulk Raj, Goetz Hermann. Indische Miniaturen. Dresden, 1967.  
 Auboyer J. Arts et styles de l'Inde. Paris, 1951.  
 Baktay E. Die Kunst Indiens. Berlin, 1963.  
 Barrett D. Sculptures from Amarāvati in the British Museum. London, 1954.  
 Basham A. L. The Wonder that was India. London, 1956.  
 Brown P. Indian architecture, Buddhist and Hindu periods. 2-nd ed. Bombay, 1956.  
 Brown P. Indian architecture, The Islamic period. 4-th ed. Bombay, 1964.  
 Coomaraswamy A. K. Bibliography of Indian art. Boston, 1925.  
 Coomaraswamy A. K. La sculpture du Bodhgaya. Paris, 1935.  
 Franz H. G. Buddhistische Kunst Indiens. Leipzig, 1965.  
 Franz H. G. Hinduistische und islamische Kunst Indiens. Leipzig, 1967.

- Gangoly O. C.* South Indian bronzes. London, 1915.
- Gangoly O. C.* Masterpieces of Rajput painting. Calcutta, 1926.
- Gangoly O. C., Goswami A.* Indian terracotta art. Calcutta, 1959.
- Goetz H.* Geschichte der indischen Miniaturmalerei. Berlin, 1934.
- Goetz H., Jaenicke A.* Mamallipuram und die Welt der südindischen Kunst. Krefeld, 1965.
- Gray B.* Rājput Painting. London, 1948.
- Gray B.* Treasure of Indian miniatures in the Bikaner Palace collection. 2-nd ed. Oxford, 1955.
- Gruenwedel A.* Buddhistische Kunst in Indien. 2. Aufl. Berlin, 1920.
- Hajek L. W., Forman B.* Indische Miniaturen vom Hof der Mogulkaiser. Prag, 1960.
- Hallade M.* Indien. Gandhara. Begegnungen zwischen Orient und Okzident. München, 1968.
- Hürliman M.* Indien und seine Kulturdenkmäler. Zürich, 1966.
- Ingholt H., Lyons I.* Gandhara art in Pakistan. New York, 1957.
- Kramrish St.* Die indische Kunst. Traditionen in Skulptur, Malerei und Architektur. London, 1955.
- Mode H.* Das frühe Indien. Weimar, 1960.
- Mode H.* German Studies on Indian Buddhist art. — In: Buddhist Yearly, 1966.
- Piggott S.* Prehistoric India to 1000 B.C. 2-nd ed. Harmondsworth, 1953.
- Plaeschke H.* Buddhistische Kunst. Das Erbe Indiens. Leipzig, 1972.
- Rawson Ph. S.* Indian Painting. Paris & New York, 1961.
- Rosenfield J. M.* The dynamic arts of the Kushans. Los Angeles, 1967.
- Roy Biren.* Indien. Seine Kunst und seine Menschen. Leipzig, 1962.
- Sivaramamurti C.* Mahabalipuram. 2-nd ed. Delhi, 1955.
- Stern Ph.* Evolution du style indien d'Amaravati. Paris, 1961.
- Volwahren A.* Islamisches Indien. München, 1969.
- Wheeler M.* Civilizations of the Indus Valley and beyond. London, 1966.
- Wilkinson J. V. S.* Mughal painting. London, 1948.
- Yazdani G.* Ajanta. 4 Bde. Hyderabad, Oxford, 1930—55.
- Zimmer H.* Mythen und Symbole in indischer Kunst und Kultur. Zürich, 1951.
- Zimmer H.* The art of Indian Asia. V. I—II. New York. 1955.
- ### Гималайские страны
- Искусство стран и народов мира, т. 3, 1971.
- Banerjee N. R.* Nepalese Art. An Introduction. Kathmandu, 1966.
- Hummel S.* Geschichte der tibetischen Kunst. Leipzig, 1953.
- Hummel S.* Die lamaistische Kunst in der Umwelt von Tibet. Leipzig, 1955.
- Kramrish St.* The Art of Nepal. The Asia Society, Inc., 1964.
- Singh M.* Himalayische Kunst. Wandgemälde und Bildhauerwerke in Ladakh, Lahaul und Spiti, den Siwalik-Bergketten, Nepal, Sikkim und Bhutan. (Mailand), 1968.
- Wood H. B.* Nepal bibliography. Eugene. Oregon, 1959.
- ### Шри Ланка
- Тюляев С. И., Бонгард-Левин Г. М.* Искусство Шри-Ланки. М., 1974.
- Archer W. G., Paranavitana S.* Ceylon, Tempelbilder und Felsmalereien. München, 1957.
- Coomaraswamy A. K.* Mediaeval Sinhalese art. 2-nd ed. New York, 1956.
- Soomaraswamy A. K.* Medieval Sinhalese sculpture. 2-nd ed. s.e., 1956.
- Mode H.* Die Skulptur Ceylons. Basel, 1942.
- Mode H.* Die buddhistische Plastik auf Ceylon. Leipzig, 1963.
- Rahula W.* History of Buddhism in Ceylon. Colombo, 1956.
- ### Бирма
- Искусство стран и народов мира, т. I. М., 1962.
- Можейко И. В.* Пять тысяч храмов на берегу Иравади. М., 1965.
- Ожегов С.* Архитектура Бирмы. М., 1970.
- Esche Otto.* Burma. Leipzig, 1963.
- Hall D. G. E.* Burma. London, 1950.

- Luce G. H. *Old Burma — Early Pagan*. 3 vol. New York, 1969/70.  
 Tin Pe Maung. Luce G. H. *The Glass Palace Chronicle*. London, 1923.

## Таиланд

- Искусство стран и народов мира, т. 4. М., 1978.  
 Boisselier J. *U-Thong et son importance pour l'histoire de la Thaïlande*. Bangkok, 1965.  
 Th. Bowie (ed.). *The arts of Thailand*. Bloomington, 1960.  
 Buribhand Luang Boribal. *Griswold A. B. Thai images of the Buddha*. Bangkok, 1962.  
 Chand M. C., *Yimsiri Khien*. Thai monumental bronzes. Bangkok, 1957.  
 Coedès G. *Les collections archéologiques du Musée National de Bangkok*. Paris & Bruxelles, 1928.  
 Diskul M. C. *Subhadradis*. Ayudhya art. Bangkok, 1956.  
 Griswold A. B. *Towards a history of Sukhodaya art*. Bangkok, 1967.  
 Griswold A. B., Lyons E., Diskul M. C. *Subhadradis*. The arts of Thailand. A handbook. Bloomington, Ind., 1960.  
 Heekeren H. R. van, Knuth E., Sorensen P. *Archaeological excavations in Thailand*. 2 vol. Copenhagen, 1967.  
 Le May, R. *A concise history of Buddhist art in Siam*. Cambridge, 1938.  
 Lyons E. *Thai traditional painting*. Bangkok, 1963.  
 National Museum Bangkok, Fine Arts Department (ed.). *The origin and evolution of Thai murals*. Bangkok, 1959.  
 Rajanubhab H. R. H. *Prince Damrong. A history of Buddhist monuments in Siam*. Bangkok, s.a.  
 Wood W. A. R. *A history of Siam to A. D. 1781*. 2nd ed. Bangkok, 1933.

## Кампучия

- Искусство стран и народов мира, т. 2. М., 1965.  
 Лебедев Ю. Д. *О скульптуре средневековой Камбоджи*. — «Искусство», 1958, № 12.  
 Лебедев Ю. Д. *Памятники архитектуры*

- Камбоджи. — В кн.: *Архитектура стран Юго-Восточной Азии*. М., 1960.  
 Маршалль А. *Ангкор*. М., 1963.  
 Муго А. *Кхмеры*. М., 1973.  
 Рыбакова Н. И. *Искусство Камбоджи*. М., 1977.  
 Boisselier J. *La statuaire khmère et son évolution*. 2 vol. Saigon, 1955.  
 Boisselier J. *Tendances de l'art khmère. Commentaires sur vingt-quatre chefs d'œuvre du Musée de Phnom-Penh*. Paris, 1956.  
 Coedès G. *Bronzes khmers*. Paris und Bruxelles, 1923.  
 Coedès G. *Pour mieux comprendre Angkor*. Paris, 1947.  
 Coedès G. *Les États hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*. Paris, 1948, 3-me ed. 1964.  
 Coedès G. *Les peuples de la peninsula indochinoise*. Paris, 1962.  
 Drescher M. *Kambodscha*. Berlin, 1963.  
 Giteau M. *Histoire de Cambodge*. Paris, 1957.  
 Glaize M. *Les monuments du groupe d'Angkor*. Guide. 3-me ed. Paris, 1964.  
 Groslier B. Ph. *Angkor. Eine versunkene Kultur im indochinesischen Dschungel*. Köln, 1956.  
 Stern Ph. *Esquisse d'une évolution de la statuaire*. Musée Guimet. Catalogue des collections indochinoises. Paris, 1934.  
 Stern Ph. *Les monuments khmers du style du Bayon et Jayavarman VII*. Paris, 1965.
- ## Вьетнам и Лаос
- Искусство стран и народов мира, т. 1, 2. М., 1962, 1965.  
 Нго-Гуй-Куин, Троицкий С. С. *Некоторые памятники архитектуры Северного Вьетнама*. — В кн.: *Архитектура стран Юго-Восточной Азии*. М., 1960.  
 Bezacier L. *L'Art vietnamien*. Paris, 1955.  
 Boisselier J. *La statuaire du Champa*. Paris, 1963.  
 Paris, 1931.  
 Goloubev V. *Sur l'origine et la diffusion des tambours métalliques*. Hanoi, 1932.  
 Huard P., Durand M. *Connaissance du Viet-Nam*. Paris, 1954.  
 Le Boulanger P. *Histoire du Laos français*. Paris, 1931.

*Parmentier H.* Inventaire descriptif des monuments cams de l'Annam. Paris, 1909—1918.

*Patkó I.* Die Kunst Vietnams. Leipzig, 1967.

## Индонезия

Искусство стран и народов мира, т. 2. М., 1965.

*Бандиленко Г. Г.* Культовая скульптура средневековой Явы (XIII—XV) — В кн.: Проблемы этногеографии Востока. М., 1973.

*Ротенберг Е.* Средневековое искусство Индонезии. — «Искусство», 1958, № 11.

*Bodrogi T.* Kunst in Indonesien. Leipzig, 1972.

*Bothas D.* Alt-indonesische Plastik — «Bildende Kunst», 1960.

*Heine-Geldern R. von.* Altjavanische Bronzen. Wien-Leipzig, 1925.

Indonesian Art. Djokjakarta, 1955.

*Kempers A. J. Bernet.* Ancient Indonesian art. Amsterdam, 1959.

*Krom N. J.* Inleiding tot de Hindoe-Javanische kunst. 2. dr. Den Haag, 1923.

*Krom N. J., Erp T. van.* Barabudur. Archaeological description. 2 vol. Den Haag, 1927.

*Nieuwenkamp W. O. J.* Bouwkunst van Bali. Den Haag, 1926.

*Stutterheim W.* Rama-Legenden und Rama-Reliefs in Indonesien. München, 1925.

**СПИСОК ОРГАНИЗАЦИЙ  
И ЛИЦ, ПРЕДОСТАВИВШИХ  
ФОТОМАТЕРИАЛЫ ДЛЯ КНИГИ**

Антелла, Скала: 7, 18, 19, 41, 50, 51, 52, 56, 58, 76, 77, 95, 138; Баден-Баден, фото-архив Холле: 71, 74, 87, 159, 169, 186, 187, 190, 194, 195, 198, 204, 205, 210, 211, 212, 221, 223, 233, 237; Берлин, Хертель: 17; Берлин, государственные музеи: 96; Бомбей, Субодх Чандра: 4, 10, 11, 14, 20, 21, 27, 29, 31, 32, 33, 37, 38, 42, 55, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 73, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 92, 101, 103, 104, 106, 114, 115, 116, 117; Цейлон, Департамент археологии: 118, 121, 124, 126, 127, 129; Дрезден, Герхард Деринг: обложка, 39, 40, 45, 46, 48; Дрезден, Дитер Шмидт: 53, 89; Халле, Хейнц Моде: 16, 23, 24, 35, 49, 72, 75, 90, 91, 94, 107, 112, 119, 122, 123, 126, 128, 130, 131, 135, 136, 139, 234; Халле, Хейнц Никель: 1, 2, 6, 8; Халле, Ганс Иоахим Пейке: 108, 109, 110; Индия, Департамент археологии: 9, 12, 13, 15, 28, 36, 43, 44, 54, 69, 78, 79; Мадрас, Правительственный музей: 34; Мюнхен, Клаус Гансманн: 57, 59, 98, 99, 100, 120, 132, 133, 134, 140, 141, 157, 158, 160, 161, 162, 166, 168, 175, 176, 177, 178; Мюнхен, Государственный музей этнографии: 26, 70, 156, 179, 224; Нью-Дели, Бюро информации: 22; Пакистан, Департамент археологии: 5; Париж, Агентство Рафо: 30; Париж, фотография Жиродон: 113; Виллекрен, Луи-Фредерик: 25, 47, 97, 102, 105, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 180, 181, 182, 183, 184, 189, 191, 192, 193, 196, 199, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 209, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 236, 238, 239.

*Хейнц Моде*

**ИСКУССТВО ЮЖНОЙ  
И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ**

Редактор  
*И. Цагарелли*

Художник серии  
*И. Жихарев*

Художественный редактор  
*И. Румянцева*

Технический редактор  
*Р. Бачек*

Корректор  
*Н. Шаханова*

ИБ N791

Сдано в набор 27. 01. 77. Подписано к печати 08. 06. 77 г. Формат издания 84 × 108 1/32. Бумага офсетная 100 г. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Условных печатных листов 18,9. Учетно-издательских листов 20,527. Тираж 100 000 экз. Издательский №1185. Цена 2р. 20к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Типография Фёлкерфрейндшафт, Дрезден, ГДР.

*Следующий том «Малой истории искусств» посвящен искусству стран Дальнего Востока. Он принадлежит перу советских исследователей Н. Виноградовой и Н. Николаевой.*

*На огромной территории, условно обозначаемой как Дальний Восток, развивалась яркая и самобытная культура, оставившая выдающиеся произведения человеческого гения в литературе, философии, изобразительном искусстве. На материале архитектуры, скульптуры, живописи и декоративных ремесел Китая, Кореи, Японии и Монголии, охватывающем хронологические рамки от глубокой древности до конца XIX века, авторы убедительно показывают, что искусство стран Дальнего Востока, не будучи изолированным от историко-культурного процесса, подчинялось его самым общим законам, в то же время представляет собой самостоятельное явление в мировом искусстве.*

Автор книги «Искусство Южной и Юго-Восточной Азии», профессор Х. Моде, — один из ведущих специалистов ГДР по искусству этого региона. В томе рассматриваются памятники искусства, развивавшегося на территории нынешних государств Индии, Пакистана и Бангладеш, Гималайских стран (Непал, Бутан, Сикким), Шри Ланки, Бирмы, Таиланда, Кампучии, Вьетнама и Лаоса, Индонезии, с древнего периода (III тысячелетие до н. э.) до XVII—XVIII веков нашей эры. Развитие стилей и направлений в искусстве автор прослеживает в связи с основными этапами культурной истории этих стран, социальными, политическими и религиозными движениями, достижениями науки и литературы.

Книга снабжена научным аппаратом — словарем, в котором разъясняются специальные вопросы и термины, связанные с культурой Азии, и синхронистической таблицей. Том содержит 240 цветных и тоновых иллюстраций.

Издательство  
«Искусство»  
Москва

VEB  
Verlag der Kunst  
Dresden

