

ЗАПАДНОЕ СРЕДИЗЕМНОМОРЬЕ
СУДЬБЫ ИСКУССТВА



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
Научно-исследовательский институт
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Т.П. Кантерева

*ЗАПАДНОЕ
СРЕДИЗЕМНОМОРЬЕ
СУДЬБЫ ИСКУССТВА*

*Прогресс-Традиция
Москва*

ББК 85.1
УДК 712
К 20

*Печатается по решению ученого совета
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств*

Рецензенты:
кандидат искусствоведения *Т.С. Воронина*
доктор искусствоведения, действительный член РАХ *В.П. Толстой*

К 20 **Каптерева Т.П.** Западное Средиземноморье: Судьбы искусства. –
М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 464 с., ил.

ISBN 1-978-5-89826-348-5

Книга доктора искусствоведения, действительного члена РАХ Т.П. Каптеревой представляет собой сборник избранных трудов, созданных автором за годы работы в НИИ теории и истории изобразительных искусств. Помимо впервые опубликованных на русском языке материалов об искусстве стран Северной Африки и Пиренейского полуострова книга содержит главы, посвященные уникальным художественным явлениям этого региона, возникшим в результате взаимодействия местных и привнесенных извне традиций. Научное исследование имеет познавательный интерес для широкого круга читателей.

ББК 85.1
УДК 712

Переплет: *Лев под тинией. Мозаика из Карфагена. Фрагмент. V–VI вв.*
Тунис, музей Бардо.
Типаза. Вид кардо в северном направлении
Фронтиспис: *Менада из Тубурбо-Майуса. Фрагмент.*
Мраморная копия бронзового рельефа Каллимаха. Тунис, музей Бардо

ISBN 1-978-5-89826-348-5

© Т.П. Каптерева, 2010
© Г.К. Ваншенкина, макет, 2010
© И.В. Орлова, оформление, 2010
© Прогресс-Традиция, 2010

Содержание

ОТ АВТОРА

7

КАРФАГЕНСКИЕ ДРЕВНОСТИ

11

РИМСКАЯ АФРИКА. ГОРОДА

103

*АНТИЧНАЯ МОЗАИКА
ИСПАНИИ И ПОРТУГАЛИИ*

217

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ МАГРИБ:

Берберское искусство

263

Мавританская медина

312

*Искусство книги
на арабском Западе*

355

*ИСКУССТВО ИСПАНИИ
И ПОРТУГАЛИИ В СРЕДНИЕ ВЕКА
И ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ*

379

Примечания

458

ОТ АВТОРА

Предлагаемый вниманию читателя сборник статей и очерков, написанных и опубликованных порознь в разные периоды моей научной жизни, посвящен, как явствует из названия, проблемам истории искусства Западного Средиземноморья. Содержание сборника, составленного на первый взгляд по географическому и хронологическому принципу, в действительности отражает выработанную десятилетиями исследовательского труда авторскую концепцию интерпретации контактов в этом регионе разных цивилизаций. Неоднородный исторический процесс, затрагивающий и мировые центры, и отдаленные малоизвестные районы – именно этот процесс столкновения, пересечения, взаимодействия или наследования традиций различного происхождения определяет общность и сходство далеко не близких друг другу художественных культур.

Страны, лежащие по обе стороны Средиземного моря в его западной части, на протяжении долгих десятилетий оставались для нас невиданным и неведомым краем земли, областью романтических представлений, во многом порожденных греко-римской мифологией и испанской литературной классикой. Раннее увлечение испанистикой, постепенное и все более глубокое погружение в круг проблем и вопросов истории художественной культуры средневековой Испании поставило меня перед необходимо-

стью расширения поля исследований, как в пространстве, так и во времени. Изучение причин и истоков испанской художественной специфики неизбежно обнаружило в искусстве этой страны необычное по своей сложности сплетение различных – порой до отрицания друг друга – культурных традиций и вместе тем тесных – подчас до неразделимости их – исторических связей. Эти связи вели и в христианскую Португалию, и на африканское побережье, в мир арабских и берберских племен Магриба (мусульманского Запада), и далее, на мусульманский Восток, уводили в глубь столетий – к римской и доримской эпохам, за рамки Средневековья и к Новому времени.

Одну из интереснейших, но мало изученных областей искусствознания представляет оваянное романтическим ореолом искусство Карфагена – могучего города-государства, с которого, по сути, начинается документированная история художественной культуры древнего Магриба.

В истории архитектуры Древнего Рима особую, еще не до конца выясненную роль составляют города Римской Африки, археологические исследования которых по сей день служат неиссякаемым источником пополнения музейных коллекций превосходными произведениями античной скульптуры и живописи. Однако если мозаики Туниса, Алжира, Марокко и Ливии уже получили достойное признание в научных и популярных изданиях, то близкие им по стилю и технике выложенные тессерами из цветного камня мозаичные полы античных построек Испании и Португалии пока в значительной степени остаются предметом полевых и кабинетных исследований. Между тем они представляют наиболее ярким и привлекательным проявлением античного искусства на территории Пиренейского полуострова.

В процессе многолетнего изучения художественной культуры мавританской Испании и средневековой Северной Африки воз-

ник вопрос о ранее неизвестном отечественному искусствознанию берберском искусстве как специфическом, нерастворимом компоненте «мавританского стиля» и, вследствие такого открытия, о классификации автохтонного творчества берберов как типологически самостоятельного художественного явления.

К области слабо изученного следует отнести и искусство рукописной иллюстрированной книги, в существовании которого многие исследователи длительное время отказывали арабскому Западу. Зарубежные публикации последних лет подтвердили давнюю гипотезу развития собственного стиля миниатюры внутри мавританского искусства.

Многолетнее изучение памятников и в целом художественных культур Западного Средиземноморья, оказавшихся в отдалении от магистральных путей искусства, вызвало к жизни необходимость научного осмысления подобного явления. В результате мною была написана статья об особенностях развития маргинального стиля. Построенная на материале испанских и португальских памятников, эта статья, однако, носит обобщающий характер и подводит своего рода итог размышлениям о судьбах художественных культур, которые с древнейшего времени наполняли духовную и интеллектуальную жизнь Западного Средиземноморья и простирали свое влияние далеко за пределы региона.



КАРФАГЕНСКИЕ ДРЕВНОСТИ

Историко-культурный процесс в Западном Средиземноморье с глубокой древности отличался меняющейся расстановкой сил борющихся между собой народов, распадом одних государственных образований и выходом других на арену истории. Воссоздание этого процесса в его огромной временной протяжённости невыполнимо. Современные знания, основанные на письменной традиции, далеко не всегда находят подтверждение в археологических изысканиях и подчас случайных и фрагментальных, открывающих неожиданно новые аспекты в понимании того или иного явления. За общей внешней канвой многочисленных событий и фактов угадывается сложнейший, глубинный процесс пересечения культур и цивилизаций Древнего мира, где цепь привнесённых извне влияний вплеталась в много-составную основу местных традиций.

Ещё в начале I тысячелетия до н. э. древние греки полагали, что здесь находится край света, и называли области между Атлантическим океаном и Сре-

Маска гротескного типа. VI в. до н. э. Тунис, музей Бардо

диземным морем Крайним Западом – владением Гёспера (Hesperos), божества прекрасной Вечерней Звезды. Вспомним, что греки называли Гёсперией Испанию, что у берегов реки Океан в волшебном саду жили нимфы Гёспериды, хранившие золотые яблоки вечной молодости, а на самом краю света их отец титан Атлант (или Атлас) держал на своих плечах небесный свод. По мере того как греческие корабли устремлялись на запад, край света отодвигался всё дальше и дальше, был отнесён к огромному горному массиву Атласских гор, за которым начиналось бескрайнее царство бога Оксана (Атлантический океан). Имя мифологического гиганта навсегда вплелось в эти географические названия. В понятиях и обозначениях далёкого загадочного края долго жили образы захода солнца, вечерней зари. Римского поэта IV века Павлина Ноланского Испания восхищала космическим масштабом «богатой страны, где виден солнца закат в глубине вод океана»¹. На грандиозных землях Крайнего Запада властвовали могучие великаны и невиданные чудовища, которых в прославленных подвигах побеждали герои греческой мифологии. Поблизости от сада Гёсперид, на атлантическом берегу Африки, словно на грани жизни и смерти, обитали сёстры-горгоны, внушки земли Геи и моря Понта. Порождение тератологической стихии – крылатые, клыкастые, рыкающие существа с клубками змей вместо волос – обладали взором, превращающим всё живое в камень. В отличие от своих сестёр горгона Медуза была смертной. Персей, сын Зевса и аргосской царевны

Данаи, один из древнейших героев греческой мифологии, руководимый олимпийскими богами Афиной и Гермесом, снабжённый крылатыми сандалиями, шапкой-невидимкой и кривым острым ножом, поднялся в воздух и обезглавил Медузу, глядя в свой медный щит на её отражение, так чтобы их взгляды не встретились. При помощи шапки-невидимки он спасся от разъярённых горгон и отдал Афине голову Медузы; помещённая на щит богини, она стала её неперенным атрибутом, изображение головы Медузы украшало военные доспехи полководцев и римских императоров, получило распространение в античной скульптуре и живописи.

Персей был предком Геракла, самого почитаемого из героев-богов античного Средиземноморья. Для того чтобы совершить свой десятый подвиг – похитить коров с лежащего далеко в океане острова Эрифии, царства чудовища Гериона, наделённого не только тремя головами, но и тремя туловищами, – Геракл направился в испанский Тартесс, а до этого, по пути, воздвиг на берегах пролива, отделявшего Европу от Африки, остроконечные скалы – Геракловы столпы. По другой версии мифа, он раздвинул горы, закрывающие вход в океан, и создал пролив (Гибралтарский). В поисках золотых яблок нимф-гесперид Геракл прошёл в Ливию (то есть Африку), где победил царя Ливии Антея, сына бога Посейдона и богини Геи, оторвав его от Матери-Земли, прикосновение к которой дарило великану неуязвимость и бессмертие. Исполин Атлас достал герою золотые яблоки гесперид, в то время как Геракл держал за

него небесный свод. Согласно Помпонию Меле (латинский писатель I века), герой сам добыл яблоки в саду гесперид, убив сторожившего их дракона.

Популярности культа Геракла в Западном Средиземноморье в значительной мере способствовало то, что он отождествлялся с финикийским богом-путешественником Мелькартом и мифологические сказания о нём, возможно, базировались на древней финикийской основе. Можно предполагать, что за фантастической оболочкой мифа угадываются отзвуки каких-то реальных событий: за подвигами Геракла в странах Крайнего Запада – продвижение финикийцев в ранее неизведанные области Средиземноморья, за схваткой Геракла с Антеем – давняя борьба греков с ливийцами².

Вместе с тем не следует забывать об особой силе поэтического воздействия древнегреческой мифологии с её идеей победы смертного человека над всевластными силами природы, жестоким хтоническим миром. Нет необходимости доказывать насколько глубоко проникла она в сознание людей древности, возвышая и окрыляя их воображение.

В VIII–VI веках до н. э. греческие суда всё настойчивее устремляясь в западные воды Средиземного моря, создавали колонии и торговые фактории на его ближних и дальних берегах. Необходимо представить себе во всей многообразной полноте шедший веками общий процесс влияния греческой цивилизации на культуру стран Средиземноморья. В разных регионах он проявлялся в разной степени активности и подчас смещался во времени. В ис-

тории культуры Западного Средиземноморья этот процесс можно уподобить непрерывному движению волн разной силы – не все из них доходили до дальнего берега.

Однако другой народ давно опередил колониционные устремления греков в Западном Средиземноморье. Этим народом были отважные и предприимчивые финикийцы, уроженцы Азии, завоевавшие своё место в истории активной ролью в развитии мореплавания, международной торговли и созданием системы алфавита, который был затем распространён арамеями и греками и стал родоначальником поздней письменности народов Евразии.

Финикийцы, принадлежавшие к группе западно-семитских племён – хананеян, жили на узкой прибрежной полосе в восточной части Средиземного моря у подножья теснивших их Ливанских гор. Они населяли небольшие рабовладельческие города-государства – Угарит, Арвад, Библ, Сидон, Тир, которые ревностно отстаивали свою самостоятельность и не объединялись даже перед лицом военной опасности, хотя земли Финикии неоднократно включались в состав мощных древневосточных деспотий.

Уже в глубокой древности финикийцы освоили берега Средиземного моря. Стоянка кораблей, где мореходы отдыхали и запасались пресной водой, служила местом их обменной торговли с населением. Они нередко возводили здесь примитивное святилище, служившее своего рода опорным пунктом, ориентиром. По словам древнегреческого историка Диодора Сицилийского, сравнительно небольшой

ассортимент изделий финикийские купцы обменивали на испанское серебро, которое везли, получая огромный доход, в Азию, Грецию, другие страны. Обнаруженные на территории Пиренейского полуострова фрагменты восточных изделий свидетельствовали о том, что финикийцам удавалось с большой выгодой для себя произвести неравный обмен, поскольку местные жители в ту пору ещё не знали истинной ценности драгоценного металла. Несомненно, что рассказ Диодора повествует о самом раннем периоде испано-финикийских связей.

В конце II тысячелетия до н. э. финикийские города-государства начали активную колонизацию побережья Средиземного моря, проникли в западную Сицилию, Сардинию, на остров Мальту, Балеарские острова, южное побережье Галлии. Их внимание уже давно привлекал легендарный Тартесс, процветавшая держава Тартессиды, которая славилась в Древнем мире металлами (особенно серебром) и торговала с атлантической Европой. Это бесследно исчезнувшее государство располагалось, по-видимому, на юго-западе Испании в нижнем течении реки Гвадалquivир. Выйдя на атлантическое побережье Пиренейского полуострова, финикийцы основали в XII веке до н. э. Гадир (латинск. Гадес, совр. Кадис) – древнейший город Европы, а на южном побережье ряд менее значительных поселений. В северо-западной Африке, на берегу океана и на тунисском берегу, они заложили города Ликс и Утику. В IX веке до н. э. колонисты из Тира основали в Северной Африке города Хадрумет (совр. Сус),

Гиппон Диарит, Великий Лептис и, наконец, Карт Хадашт, т. е. Новый город, по-гречески Кархедон, латинское название Carthago, Карфаген (совр. арабск. Картаджанна).

Вопросы хронологии, особенно этой древнейшей эпохи, исключительно сложны прежде всего потому, что данные литературных источников не всегда находят подтверждение в новейших археологических исследованиях. При успехах современной археологии и точности её данных некоторые сведения древних авторов подвергаются сомнению. В настоящее время наметилась тенденция пересмотреть традиционные даты и факты истории. Многие точки зрения настолько специальные, спорны и гипотетичны, что нам не представляется возможным коснуться их в пределах данной работы. За последние десятилетия сама дата основания Карфагена вызвала разногласия.

Традиционная дата, принятая большинством исследователей, – 814 год до н. э., за тридцать восемь лет до первой Олимпиады, согласно сицилийскому историку Тимею из Таормины (III век до н. э.), на которого ссылается Дионисий Галикарнасский (I век до н. э. – I век н. э.). Существует и другая версия римского историка Юстина (I век н. э.), автора извлечения из не дошедшего до нас исторического сочинения Помпея Трога. Это – 825 год до н. э., за семьдесят два года до основания Рима.

Опубликованные в последние десятилетия новые источники по хронологии Финикии X–IX веков до н. э., в частности по хронологии Тира I тыся-

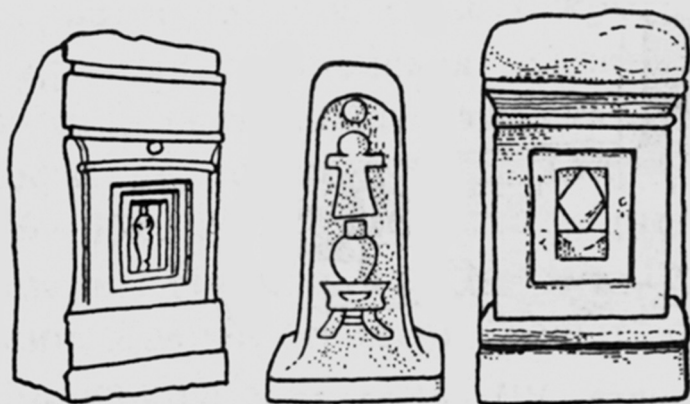
челетия до н. э., обнаружили, что датировка Юстина является единственно правильной.

Существует предание об основании Карфагена, которое несомненно восходило к карфагенским источникам. Согласно Помпею Трогу – Юстину, финикийская царица Элисса, сестра Пигмалиона, царя Тира, бежала из родного города, после того как Пигмалион убил её супруга Ахербу, жреца бога Мелькарта (мотивы убийства были вызваны внутридинастической борьбой в тирском государстве). В сопровождении своих сторонников царица отправилась вначале на Кипр, где к ней примкнули местные финикийские поселенцы, а затем корабли Элиссы подошли к берегам Северной Африки. Элисса попросила ливийского царя продать ей немного земли для постройки жилища для себя и своей свиты. Царь согласился, но с условием, что будущее жилище не должно занимать места больше того, что ограничит бычья шкура. Элисса со свойственной её народу находчивостью умело разрешила шкуру на такое количество тонких ремешков, которыми можно было огородить холм Бирсу, где она заложила город.

Согласно другой версии, со ссылкой на Тимея, за свои долгие скитания Элисса была прозвана местным населением Дидоней (то есть Блуждающей). Судьба её сложилась трагически. Ливийский царь принуждал Элиссу-Дидону выйти за него замуж, на этом настаивали и её соотечественники. Притворно согласившись, Дидона приказала, для того чтобы справить обряды по покойному мужу, развести перед своим жилищем огромный костёр и бросилась

в его пламя. Впоследствии римский поэт Вергилий связал смерть Дидоны с историей её драматической любви к Энею, странствующему троянцу и основателю рода Юлиев. Легендарная основательница Карфагена была обожествлена, её культ слился с культом богини Луны.

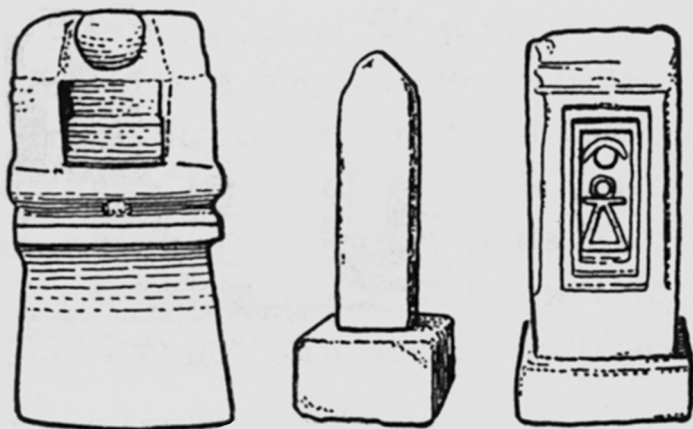
Первоначально Карфаген играл роль крупной торговой фактории. Ранние финикийские колонии, как уже упоминалось, представляли собой место стоянки кораблей, где мореходы возводили примитивное святилище. Произведённые в 1944–1947 годах раскопки П. Сэнта в Саламбо (современное название портовой территории Карфагена), обнаружили остатки подобного древнейшего финикийского святилища, о размерах которого можно составить себе представление уже по одному тому, что это квадратное помещение имело план 2×2 м. Сооружение, называемое обычно «часовней Сэнта», сложенное из камней и побелённое, примыкало с одной стороны к пещере, высеченной в скале; перед ним располагался крошечный двор с алтарём, вход в который составлял своего рода лабиринт в виде трёх concentрических стен, по нему двигалась к святилищу процессия жертвователей. Вероятно, «часовня» была воздвигнута до начала планомерного заселения города³. Вблизи от неё археологические изыскания 1921–1949 годов, которые велись французскими и американской экспедициями, обнаружили «тофет» – священный участок, поле погребений урн с пеплом детей и мелких животных, принесённых в жертву богам Карфагена, – место,



Типы тунисских стел. Из святилища Танит в Карфагене

которое получило условное наименование Святилища Танит. Первый древнейший слой святилища хранил валуны-бетилы и небольшие урны различной формы, помещённые в выемках скалы и укреплённые в почве камнями.

Тип «тофета» – священного участка под открытым небом – восходил к исконно хананейскому культу камня. Найденный в первом слое керамический фонд с геометрическим узором концентрическими кругами, прямыми и зигзагообразными линиями, сосуды в виде фигурок животных свидетельствовали о привозном финикийском характере изделий. Обнаруженные в урнах обожжённые кости стали веским доказательством принесённого из Финикии зловещего обряда человеческих жерт-



воприношений. Эта находка подтвердила описания древних авторов, в первую очередь Диодора Сицилийского. Жертвоприношения маленьких детей-первенцев долго сохранялись в Карфагене, и лишь в поздний период его истории заменялись принесением в жертву ягнёнка.

Постепенно город начал застраиваться и заселяться. Его развитию в немалой степени способствовало удачное местоположение на выдвинутом в море полуострове, соединенном с материком нешироким перешейком между Тунисским озером и Арианской лагуной (Сибка ар-Риана). Карфаген занимал центральное место по отношению к странам Средиземноморья, он в буквальном смысле слова стоял у главных морских магистралей, связывавших Восток

и Запад. Первоначально Карфаген подчинялся Тиру, посылая в храм бога Мелькарта дары и десятую долю урожая. Но по мере упадка Тира укрепились политическая независимость Карфагена и его роль объединителя многочисленных финикийских колоний в Западном Средиземноморье. Их объединение диктовалось к тому времени вполне объективными причинами. Ещё с VIII века до н. э. реальной угрозой стало появление греческих поселений на традиционных путях финикийской средиземноморской торговли. Вероятно, перед лицом греческой опасности возник союз Великого Лептиса (Лептис Магна), Эа и Сабраты – трёх финикийских городов на побережье залива Большой Сирт, давших впоследствии этой восточной части Северной Африки название Триполитании. Война с Грецией составила значительный период в истории Карфагена. С переменным успехом длилась борьба за Сицилию, в течение которой войска карфагенян подходили к стенам Сиракуз, а войска сиракузских тиранов к стенам Карфагена.

В 480 году до н. э. греки нанесли карфагенянам сокрушительное поражение при Гимере. Это событие способствовало экономическому спаду Карфагена, вынужденного резко ограничить сферу своей средиземноморской торговли. Данный рубеж обычно рассматривают как начало новой эры завоевания африканских земель и создания Карфагенской континентальной державы.

Процесс превращения Карфагена из торгового города в обширную страну, а колонистов из Финикии в африканцев сопровождался жестокой экс-

плуатацией местного населения. Завоевание новых земель, освоение природных ресурсов, внутренних рынков, широкий приток рабов – всё это не могло не способствовать возвышению Карфагена. На основе многовекового земледельческого опыта метрополии сельское хозяйство развивалось особенно активно. Наряду с хлебопашеством большие успехи были достигнуты в оливководстве, виноделии, в разведении финиковой пальмы, гранатов, инжира, миндаля, различных овощей. Оливковое масло, превосходное вино вывозились в другие страны. Широкое распространение получило, в отличие от Финикии, крупное плантационное рабовладельческое хозяйство. Система ведения такого типа хозяйства, теоретиком которого был Магон (VI–V века до н. э.), признавалась образцовой в античном мире. Сочинение Магона охватывало множество вопросов от организации труда до конкретных советов по обработке земли, выращиванию тех или иных культур, а также включало сведения по медицине, ветеринарному делу и ботанике. Это было единственное сочинение, сохранённое римлянами из богатейшей библиотеки города. По специальному распоряжению сената труд Магона был переведён на латинский язык, оказав значительное воздействие на развитие римского рабовладельческого хозяйства.

Многообразием форм отличалось и ремесленное производство Карфагена. Известны упоминания о каменотёсах, столярах, медниках, литейщиках; были открыты обширные керамические мастерские. Изготавливались различные виды оружия.

Богатые ткани, ковры, вышивки, изделия из металла пользовались спросом. Римляне особенно ценили кожу, окрашенную в красный цвет. Остатки красилен, кучи разбитых раковин багрянки свидетельствовали о широком распространении красильного дела. В производстве преобладал тип мелких мастерских, где наряду с рабами работали и свободные ремесленники.

Однако вывоз товаров не составлял основы карфагенской торговли, которая имела посреднический характер и охватывала все страны средиземноморского бассейна. Слоновая кость, золото, страусовые перья из Африки соседствовали с североευропейским янтарём и оловом Британии, серебро из Испании с предметами роскоши и пряностями Азии, вино, масло везли из Сицилии, воск и мёд с Корсики, изделия художественного ремесла из Египта, Греции, Италии. Немалую роль играла торговля рабами, огромный контингент которых поставляла Африка. Разветвлённая сеть караванных дорог уходила в глубь континента, но ведущая роль принадлежала мореходам. Карфагеняне проникли в Атлантический океан, осваивая пути на юг, к берегам тропической Африки, и на север, к Британским островам.

На протяжении веков государственное устройство Карфагена, естественно, изменялось. Первоначально, по-видимому, существовала царская власть. Но, по мере того как Карфаген превращался в крупнейшую торговую державу, во главе государства стала зажиточная правящая верхушка, которая представляла интересы торговой и земельной

аристократии. Многое решалось при помощи подкупа и денег. Отдельные группировки непрестанно боролись между собой. Нередко один какой-нибудь богатый род занимал место у кормила власти (Магонида, род Ганнона Великого, Баркиды). Хотя существовали сенат и народное собрание, подлинным оплотом олигархии служил контрольный орган – совет ста четырёх. Члены его не были выборными, а назначались специальными комиссиями. Два суфета, которых отчасти можно уподобить римским магистратам, осуществляли исполнительную власть. По словам Аристотеля, они были «избираемы на должность не только на основании их благородного происхождения, но также и по их имущественному цензу...»⁴.

Наёмники, игравшие в древней и средневековой истории нередко роковую роль, составляли с VI века до н. э. основное ядро огромной армии карфагенян, из среды которых набирались только отборные отряды и назначались командиры. Используемые в наступлении специально обученные африканские слоны наводили ужас на противников. Но особенно славился карфагенский флот, где наряду с судами, предназначенными для торгового мореплавания, строились на местных верфях и подвижные боевые галеры.

В IV и начале III века до н. э. Карфаген был бесспорно самым сильным и процветающим государством Западного Средиземноморья. К этому времени помимо африканских владений его власть распространилась на большую часть Сицилии, южную Ис-

панию, Сардинию, Корсику, Питиусские и Балеарские острова. Рост торгового и политического могущества Карфагена не мог не вызывать беспокойства Рима, молодой, но уже мощной италийской державы. Столкновение их становилось неизбежным.

Три этапа длительного единоборства Рима с Карфагеном за захват новых территорий, за господство в Средиземноморье составили историю Пунических войн – римляне называли финикийцев-карфагян *рупи*, *роепи*, пунами, пунийцами. Пунические войны принадлежат к числу самых грандиозных, долгих и кровопролитных войн античного мира. Их история содержит немало ярких, захватывающих страниц. Память воскрешает знаменитые события, битвы, имена военачальников, и в первую очередь имя Ганнибала, не только одного из величайших полководцев древности, но и талантливого государственного деятеля.

И всё же в том, что в конце концов Карфагенская держава, превосходившая Рим военным опытом, богатством, морской техникой, потерпела поражение, была определённая историческая закономерность. Эта война напоминала смертельную схватку двух хищников, из которых неизбежно должен был победить молодой, настойчивый, полный нерастратченных сил. Римское государство с его крестьянской армией свободных граждан представляло собой целую систему таких политических, социальных, экономических и моральных факторов, перед которыми оказалась бессильной военная машина Карфагена. Трудно было достичь

победы в этом единоборстве разбросанной по всему Средиземноморью колониальной державе, власть которой основывалась на порабощении чужеземных народов, на успехе наёмной армии, державе, страдавшей, по словам академика Б.А. Тураева, «старческой болезнью торговых республик» – противоположностью огромных рабовладельческих латифундий разорённой бесправной массе мелких производителей, пополнявшей ряды люмпен-пролетариата⁵.

В период Пунических войн произошли события, важные для судеб карфагенской цивилизации. Потери, понесённые карфагенянами в первой Пунической войне, в известной мере компенсировались новыми завоеваниями. В 237 году до н. э. полководец Гамилькар Барка положил начало захвату новых территорий в южной Испании до реки Эбро. Завоевание продолжил его зять Гасдрубал, основавший Новый Карфаген (совр. Картахена). Обращённый к морю богато застроенный город в глубине залива с крепостью и храмами на холмах стал главным оплотом карфагенского владычества в юго-восточной Испании, планомерное завоевание которой должно было превратить Пиренейский полуостров в плацдарм для будущей войны с Римом. Драматическая судьба юго-восточного испанского города Сагунто, павшего после шестимесячной осады его армией Ганнибала, послужила началом Второй Пунической войны (218–201 годы до н. э.), которая закончилась победой Рима. Хотя господству Карфагена в Испании пришёл конец,

оно успело принести огромные новые доходы всему пуническому миру и сопровождалось растущим влиянием финикийско-пунической цивилизации на развитие письменности, религии, мореплавания, строительной практики, хозяйственной жизни этой страны, а для искусства иберийского населения стало главным источником его ориентализма. Нельзя не согласиться с выводом отечественного исследователя Ю.Б. Циркина: «Дважды в течение последних трёх тысячелетий на Пиренейском полуострове развивалась типично восточная культура, хотя и приобретающая здесь некоторые своеобразные черты: сначала это происходило в древности, когда на юге и юго-востоке жили финикийцы, а потом – в Средние века, когда полуостров стал ареной развития арабской цивилизации»⁶.

Воздействие финикийской художественной традиции на искусство Испании складывалось из двух пластов творчества: одного – более древнего, непосредственно связанного на испанской почве с традицией собственно Финикии, и другого – испано-пунического, получившего развитие в испанских колониях Карфагена. Разделение это было закономерно в силу того различия, которое существовало между финикийской метрополией и карфагенским государством, что сказалось в особенностях экономической структуры и общественного строя, в религии, искусстве и отчасти даже в письменности.

Значительным событием во время Второй Пунической войны стало образование независимого Нумидийского царства в восточной части совре-

менного Алжира; объединение североафриканских племён возглавлял агеллид (вождь) Масиниса. В 201 году до н. э. за помощь, оказанную Риму, он стал правителем всего Нумидийского царства. Хотя государство Масиниссы и его преемников просуществовало недолго и было уничтожено Римом, именно стремление Масиниссы присоединить к своим владениям часть карфагенских земель и его война с Карфагеном послужило поводом для Рима начать в 149 году до н. э. Третью Пуническую войну, ибо по условиям мирного договора 201 года карфагеняне не могли без согласия Рима воевать в Африке. К тому времени сам факт существования державы пунийцев был препятствием на пути Рима к средиземноморскому господству. Влиятельная партия в сенате во главе с Катонем Старшим требовала полного уничтожения Карфагена. Перипетии недолгой Третьей Пунической войны окрашены глубоким трагизмом. Когда огромная армия римлян высадилась близ Утики, карфагеняне обратились к ним с просьбой о мире. Римляне соглашались на мир при условии выполнения некоторых требований. Но как только пунийцы их выполняли, они предъявляли новые и более жёсткие. Сперва жители Карфагена выдали триста молодых заложников из знатных семей, затем всё своё оружие, доспехи и корабли, которые римляне сожгли. Когда же последовало требование оставить подлежащий разрушению город и переселиться в другую местность, то есть навсегда лишиться морской торговли, жители Карфагена решили сопротивляться до

конца. После первого неудачного штурма крепостных стен началась осада, длившаяся более двух лет. Карфагеняне показали чудеса мужества, находчивости и самоотверженности. По словам французского историка Ш.-А. Жюльена, «самым главным в этой борьбе был народ, который поднялся против сенаторов и взял национальную оборону в свои руки»⁷. Жители осаждённого города строили новый флот, ковали оружие, возводили оборонительные сооружения, взрослым помогали старики и дети, женщины из своих длинных волос плели веревки для катапулт. Когда римские войска преградили доступ в гавань каменной дамбой, осаждённые прокопали новый вход. Положение, однако, изменилось с тех пор, как во главе войск стал консул Сципион Эмилиан Аафриканский, один из самых энергичных полководцев своего времени. Римская армия отрезала город с суши, что чрезвычайно ухудшило положение его защитников, лишённых подвоза продовольствия. Наконец весной 146 года до н. э. римляне заняли военный порт, торговую площадь и, прорвавшись в город, двинулись к Бирсе. Ожесточённые уличные бои длились около недели, пока не была взята Бирса. Последние защитники Карфагена, которые собрались на крыше храма Эшмуна, погибли в пламени.

По решению прибывшей в поверженный город сенатской комиссии он подлежал полному разрушению. Чёрный дым пожарищ окутал Карфаген, который горел десять дней. Его не только разграбили, уничтожили, сожгли, место, где стоял город,

было запахано солью, по нему проведена плугом борозда в знак того, что оно предано вечному проклятию. Большая часть жителей была убита или продана в рабство. Те, кому удалось спастись, бежали в глубинные области. Территория Карфагена была объявлена римской провинцией Африка с главным городом Утикой.

Прошло, однако, некоторое время, и по предложению Кая Гракха римский сенат решил основать на месте пунического Карфагена новый город *Colonia Junonia* и послать туда шесть тысяч колонистов. В силу ряда неблагоприятных обстоятельств первый проект был отменён. Основание колонии осуществилось в 44 году до н. э. по приказу Юлия Цезаря. Во времена Августа колония *Colonia Julia Carthago*, заселённая несколькими тысячами колонистов, стала быстро приобретать господствующее положение среди других римских городов Северной Африки. В процессе строительства нового Карфагена были, казалось бы, уничтожены остатки пунической культуры.

Основные сведения об этой древней восточной цивилизации наука черпает из трудов античных авторов – греков и римлян. Сведения эти всегда требовали к себе объективного и критического отношения, надо было учитывать их естественную предвзятость и враждебный характер. Литературных и письменных источников самих пунийцев почти не сохранилось, их известная в Древнем мире библиотека, переданная римлянами нумидийским царям, бесследно исчезла. Далеко не на

все вопросы могут ответить и изыскания археологов, работа которых на земле Карфагена имеет за собой почтенную традицию.

То, чем располагает современная наука, удивляет не столько скудностью и фрагментарностью огромного исторического материала, сколько самым фактом его сохранности в столь исключительно неблагоприятных условиях. Возникает уверенность, что пунический Карфаген не удалось все же стереть с лица земли, как считала древняя традиция. Все, что удалось обнаружить и что безусловно ещё будет открыто в земле Карфагена и других пунических городов, приобретает уникальную ценность. Из крупиц этих сведений складывается представление о погибшей культуре, ещё во многом не исследованной и загадочной. Многие её проблемы не вышли за рамки чисто эмпирического накопления фактов. Стилистические особенности пунического художественного наследия почти не подвергались всестороннему научному анализу.

Данные науки позволяют представить себе в общих чертах облик пунического Карфагена.

Город начал, вероятно, обстраиваться от того места, где на побережье были обнаружены древнейший храм и святилище – «тофет». Здесь был построен искусственный внутренний порт – «кофон» или «котон» с двумя гаванями: прямоугольной, предназначенной для торговых судов, и круглой, для военного флота. Такого рода «кофоны» пунийцы, основываясь на древней финикийской традиции, особенно традиции Тира, возводили помимо



Вид военного порта в Карфагене. Аэрофотосъемка

Карфагена и в других городах – Утике, Хадрумете, Великом Лептисе и в Сицилии – на острове Мотия. Ныне с холма Бирсы можно разглядеть в северо-восточном направлении смутные очертания двух маленьких, занесённых илом внутренних лагун. Одна из них хранит свою первоначальную круглую форму и похожа на голубую подкову. Более выразительное впечатление производят материалы аэрофотосъёмки.

Во время работ по расчистке этих водоёмов в 1954 и 1955 годах удалось обнаружить замощение дна каменными плитами, нижний слой которых, скреплённый свинцом, относился к доримскому времени. Археолог А. Мерлен нашёл на острове прямоугольные столбы, размещённые несколькими рядами с запада и востока и принадлежавшие, вероятно, большому зданию. В северной части военной гавани были обнаружены остатки каменного основания моста, который соединял остров с городом.

Вблизи порта располагалась густоноселённая, тесная, прорезанная узкими улочками нижняя часть города и большая неправильной формы площадь, в которой некоторые исследователи склонны видеть сходство с греческой агорой. По-видимому, эта площадь, по восточной традиции вынесенная за городские ворота, служила рынком. Из нижней части города три улицы вели к Бирсе, центру официальной и религиозной жизни Карфагена. По свидетельству Аппиана, здесь были высокие, достигавшие шести этажей дома.

Составить некоторое представление о жилой архитектуре пунийцев возможно только по аналогии и с необходимой «поправкой» на масштаб. Известно, что жители Тира, стеснённые землей, строили многоэтажные дома, которые, по словам Страбона, были выше римских. О характере финикийских дворцов и храмов VIII века до н. э. обычно судят по изображениям на ассирийских рельефах. Один из них, из дворца царя Синахериба (705–680 годы до н. э.) в Ниневии, запечатлел осаду финикийского города. Дома, напоминающие гладкие каменные башни, увенчаны сплошным рядом квадратных окон, которые на половине высоты закрыты балюстрадой на небольших колонках (тип «тирского окна»). На плоских крышах возвышаются какие-то всевозможные предметы, возможно посаженные деревья.

Есть нечто общее между этими сооружениями и одним из наивных «сельских» рисунков, которые были обнаружены на стенах погребальной камеры при раскопках на тунисском мысе Бон в местечке Жебель-Млецца. Выполненные жидкой охрой на ноздреватом туфе, рисунки расплывчаты и, по-видимому, тогда же для большей чёткости процарапаны по камню. Среди изображений знака богини Танит, перевернутого полумесяца, ниши, фантастического петуха (хтонический образ) и мавзолея особого внимания заслуживал помещённый на центральной стене рисунок города. Он окружён стенами из башнеобразных домов, которые увенчаны своего рода открытой лоджией. Подобное состоя-

щее из двух частей жилище с массивным глухим основанием и верхней галереей, известное по изображению из Джебель-Млецца, возможно, отразило древнейшие формы карфагенского дома⁸.

Следует предположить, что карфагенские дома с верхней, вероятно деревянной, галереей, плоскими крышами и побелёнными стенами, лепившиеся по склонам холмистого рельефа, придавали городу типично восточный облик.

И всё же архитектура Карфагена в течение шести веков его существования значительно менялась. Если расположенный у моря нижний город был скученным, шумным и восточным, то застройка верхнего города-крепости Бирсы с храмом бога Эшмуна отразила поздние влияния и новые вкусы, пришедшие извне с расцветом эллинистической культуры. Здесь прямые улицы подчинялись более чёткой планировке, кварталы, расположенные на разных уровнях, соединялись лестницами, и по образу городов Сицилии улицы были снабжены сточными трубами. Открытие руин целого жилого квартала в южной части холма Бирсы свидетельствовало о типе жилища, распространённого по всему Средиземноморью. Пуническая застройка была обнаружена на 3–4 м ниже римского слоя и в некоторых местах сохранила стены высотой до 1 м. Эти простые по плану небольшие и невысокие помещения произвольно группировались вокруг открытого двора. Для прочности стен, сложенных из необработанного мелкого камня, в нижней части вставлялись каменные ортостаты, то есть верти-

кальные столбы-монолиты, верхняя же часть зданий была сырцово́й. Стены штукатурили и белили. Изнутри они украшались росписями или просто красным стуком. Были обнаружены остатки водоемов и водостоков. Ионические капители обломков колонн с декоративной розеткой между плоскими волютами отличались архаическими формами. Покрытие полов тонким слоем цемента, окрашенного в кирпично-красный цвет, с вкраплением кусочков мрамора, техника так называемого литострота, распространённая в ту пору в странах Средиземного моря, была известна в Риме под названием «пунической вымостки».

Дома сходного типа обнаружены на мысе Бон в селении Керкуан (III–II века до н. э.). Раскопки здесь велись с 1951 года французскими археологами, а затем Национальным институтом археологии и искусств Тунисской Республики. Скромное пуническое поселение, жители которого жили рыбной ловлей и добыванием пурпурной краски, было разрушено римлянами в 146 году до н. э., разделив судьбу Карфагена. На узкие, но уже чётко спланированные улицы тесно застроенного городка выходили дома без окон. Несколько комнат располагались вокруг центрального маленького двора, в ряде случаев украшенного портиками на ионических колоннах. Появление такого рода дворов было новшеством в пунической Африке и обнаружено далеко не всюду. Но знаменателен сам факт этих первых форм перистилия, которые оказали влияние на характер жилищ римской эпохи. Немаловажно и то, что одна из про-

сторных комнат приближалась к типу приёмной, к подобию экуса эллинистического времени. Городок отличался благоустройством, хорошо налаженной системой водоснабжения, в нём найдено много каменных ванн с проточной водой, цистерны, водостоки. Красивы вымостки полов из цветного камня, битой керамики и раковин с изображением священного знака богини Танит. Остатки сырцовых сводов, возведённых на каркасе из толстых стеблей тростника, свидетельствовали о стойкости очень древней переднеазиатской традиции. Керкуан был селением небольшим, второстепенным, поэтому можно вообразить себе, насколько богаче и просторнее выглядели виллы пунической знати в предместье Мегара, которое охватывало Карфаген полусой садов и виноградников. По мере расширения города вынесенные за его черту некрополи отступали всё дальше и дальше. Древнейшие захоронения открыты в Утике (VIII век до н. э.). Но и в Карфагене обнаружены древние подземные прямоугольные камеры, сложенные насухо из крупных блоков и перекрытые плоской горизонтальной плитой, на которой сдвинутые под углом два камня образуют треугольный ложный свод. По финикийской традиции вырубались и глубокие склепы, в которые вели вертикальные колодцы.

Как и города Финикии, Карфаген был сильно укреплён, со стороны материка его окружали ров и два ряда мощных стен с бастиянами. В 1949 году генерал Р. Дюваль обнаружил с самолёта и раскопал этот ров, проходивший в самой узкой части

перешейка, длиной около 2 км и шириной в 20 м. Стены были сложены из больших каменных блоков, высота их достигала 13,32 м, а ширина – 8,88 м. «Каждая из этих стен, – писал Аппиан, – была поделена на два этажа. В нижнем этаже (стена была пустая и со сводами) стояло триста слонов и рядом находились склады для их корма. В верхнем находились конюшни для четырёх тысяч коней и склады сена и ячменя. Вместе с тем здесь были жилища для воинов, а именно для двадцати тысяч пехотинцев и четырёх тысяч всадников»⁹. Вдоль моря тянулся ряд стен. Большие квадры камня составляли лишь внешнюю облицовку стены, со стороны города она была сложена из щебня на известковом растворе – строительная техника, давно знакомая финикийцам и, возможно, использованная затем и римлянами. У подножья холма Борд-Джедид находился «Источник тысячи амфор», небольшое сводчатое помещение которого является созданием римлян, тогда как само хранилище пресной воды принадлежало пунической эпохе. Город занимал площадь в 300 гектаров. Во время Пунических войн, по словам Страбона, в нём жило семьсот тысяч жителей. Если даже эта цифра преувеличена в несколько раз, Карфаген по тем временам был всё же исключительно густо населён.

Строгие данные науки рисуют облик древнего Карфагена лишённым черт экзотики и загадочной таинственности. Многое здесь обретает более чёткие формы, и всё же многое неизвестно. Мы можем отчасти судить о том, как карфагеняне сооружали

морские гавани, строили укрепления, жилые дома и некрополи, но остаётся невыясненным образный характер их архитектуры, особенно архитектуры культовой, игравшей в искусстве Древнего мира ведущую роль.

Древние авторы рассказывали о существовании в Карфагене зданий, где собирался сенат или заседали суфеты, о богатых и прекрасных храмах. Согласно Аппиану, окружённый оградой храм Эшмуна был так построен, что мог служить для большого количества людей, его крыша (возможно, расположенная террасами) вмещала несколько сотен человек и господствовала над всем окружающим. В храме хранились разные достопримечательности. Пуническая надпись, которая рассказывала о знаменитом путешествии Ганнона-мореплавателя вдоль западного побережья Африки, была высечена в храме Кроноса, а шкуры убитых во время этой экспедиции горилл украшали храм Юноны. Так повествует Плиний, который отождествлял пунических богов с греческими и римскими.

Несомненно, что здания общественного характера, о которых шла речь, относятся к тому времени, когда в Карфагене стали преобладать новые эллинистические вкусы.

Гораздо труднее воссоздать древние финикийские формы архитектуры, которые должны были испытать какие-то изменения в новых исторических условиях на африканской земле. Здесь о многом приходится скорее предполагать, нежели что-то утверждать.

Пуническая архитектура развивалась в полной зависимости от религиозного культа. Религия Карфагена в целом мало известна. Божественная чета Баал Хаммон и Танит (или Тинит, Тиннит) Пэне Баал, то есть «лик Баала», воплощала два животворных начала высшего существа, небесного владыки. Несомненно, что Баал Хаммон восходил к финикийскому пантеону. Название Баал Хаммон означало заменявший его настоящее имя эпитет «Хозяин жаровни», либо «Владыка пламени». Греки отождествляли его с Кроносом. Более загадочно происхождение Танит. Возможно, её культ пришёл в пуническую религию из местных африканских верований. Особо почитаемым божеством считался также исцелитель Эшмун.

Первоначально «лик Баала», Танит стала богиней-Матерью Карфагена. Богиня властвовала над небесами и светилами, дарила земле плодородие, жизнь – людям, охраняла покой мертвых. Ей посвящались гранаты, лилии, миндаль, пальмы, голуби, петухи, овцы, собаки, крысы, кошки. Поклонение Танит достигло такой популярности, что оттеснило на второй план культ Баала Хаммона. Возвышение Танит произошло в IV веке до н. э. и, видимо, было связано с изменением в социально-политической и духовной сферах карфагенского общества – своего рода религиозной реформой, которая отразила новые устремления окрепшего олигархического государства. Вместе с тем развитие культа Танит оформилось под влиянием средиземноморских культов Богини-Матери. В 396 году до н. э. в карфагенский

пантеон были включены греческие богини плодородия Деметра и Кора, а их храмы построены за стенами Бирсы. С IV века до н. э. в пунической Африке начали распространяться культы Диониса и Афродиты. Дионис сливался с финикийскими богами Шедом и Мелькартом, Афродита, покровительница мореходов, – с Аштарт (Астартой), её культ пришёл в Карфаген из Сицилии. Пунийцы почитали также богов Египта – Осириса, Исиду, Гора, Анубиса, особенно священного бородатого карлика Беса. Изображения этих богов в мелкой пластике, на амулетах, в украшениях стали одним из ведущих мотивов художественного ремесла, они глубоко проникли в обиход народа.

Религия пунийцев была суровой, беспощадной, тяготевшей к имперсональности и отвлечённой созерцательности. Лишь изредка допускавшая антропоморфизм, она была пронизана жертвенной обрядностью, в которой тёмное начало первобытной магии сочеталось с изощрённой жестокостью дряхлеющей цивилизации. Такого типа религия не могла способствовать развитию искусства, и архитектуры в частности.

Образ храма был первоначально вообще неизвестен семитским народам, на ранних стадиях развития которых общим было представление о боге, живущем на вершине горы или в камне особой формы. Культ священных камней-бетилов, жертвоприношение под открытым небом – всё это не требовало сложных условий, специального здания, каких-либо развитых архитектурных форм. О древнейшем хра-

ме Библа начала II тысячелетия до н. э. обычно судят по изображению на реверсе бронзовой римской монеты императора Макрина (217 год), где к храму более позднего времени примыкает расположенное на возвышении, обнесённое оградой открытое святилище с большим конусообразным камнем. Финикийцы, как впоследствии и жители Северной Африки, охотно воздвигали свои святилища на горах, их расположение высоко над землёй, как и в месопотамских зиккуратах, считалось местом наибольшего приближения к божеству.

Древнейшая традиция сказала в Карфагене в развитии святилища – «тофета», обнаруженного не только в самом Карфагене, но и в древнем Хадрумете (совр. Сус, раскопки П. Сэнты 1946–1949 годов) и более поздней эпохи – в Аль-Хофре, близ Константины (раскопки А. Бертье, 1950 год), а также в Сицилии и Сардинии. Долгие столетия «тофет» служил местом жертвоприношений.

Постепенно в Финикии и её колониях стала складываться храмовая архитектура. Основная тенденция состояла в строительстве небольших храмов-капелл, которые служили вместилищем священного бетила или кульговой статуи. К такому типу принадлежит Маабед (то есть «храм») VII–VI веков до н. э. в Амрите (Марафус) в северной Финикии. Среди прямоугольного двора (25×48 м), высеченного в скале и обнесённого внутри галереей, поставлена огромная каменная глыба, на которой воздвигнут сложенный из крупных блоков камня наос, покрытый плоским монолитом и увенчанный карнизом с формой

выкружки, называемой «египетским горлом». Подобный простой и тяжёлый карниз с вогнутой выкружкой поверх толстого валика, который покоится непосредственно на архитравной балке, – неизменный мотив древнеегипетского зодчества – стал одной из характерных и устойчивых примет финикийских и карфагенских построек. Знаменитый во всём античном мире храм Мелькарта-Геракла в испанском Гадесе (Кадисе), упоминания о котором относятся к IV веку до н. э., исчез бесследно. Его древнейший облик, по-видимому, следовал традиции финикийских открытых святилищ с каменным храмом-капеллой в центре.

О характере древнейших памятников пунического культового зодчества позволяют судить раскопки карфагенского «тофета», где урны с пеплом жертв ставились под маленькие каменные алтари или помещались в их углублениях. Алтари или крошечные капеллы (0,5–0,6 м высоты) имели разную форму: то собственно алтаря в миниатюре, то трона для священного бетила, но чаще представляли собой каменные столпообразные сооружения из пористого известняка, которые в уменьшенной и упрощённой форме воспроизводили как бы фасад здания с архитектурными элементами финикийско-египетского происхождения. Обычно прямоугольник алтаря с наосом или ложным входом в центре обрамлялся массивными пилястрами и завершался тяжёлым карнизом «египетского горла». Под карнизом располагался фриз, украшенный божественными символами – солярным диском

с крыльями, священными змеями – уреями и некоторыми декоративными мотивами, например финикийскими пальметками, а также символическими знаками. Иногда столб-алтарь возвышался на массивном каменном основании. Можно вообразить себе, как выглядели эти небольшие мрачные пунические храмы VII–VI веков до н. э. с выделенным приземистым входом, которые напоминали финикийские «капеллы», подобные святилищу в Амрите. Их суровый монолитный массив восходил к культу священного камня.

Постепенно в архитектуру Карфагена проникло греческое влияние. В V веке до н. э. вместо тяжёлых алтарей-столбов появились типы более легких стел из песчаника, обелисков с пирамидальным завершением, а затем плоских плит с треугольным фронтоном. Возник образ нового, уже греческого «храма» с акротериями, колонками и античными декоративными мотивами. Колонны обрамляли вход в храм, образуя портик. Но иногда колонна изображалась как бы независимо от своих архитектурных функций, одинокой в центре стелы, где она служила «подставкой» для какого-нибудь символического предмета. Подобный мотив несомненно восходил к финикийской традиции воздвижения изолированно стоящих колонн – прообраз бетилов. Наряду с архаической ионийской капителью с сильно изогнутым каналом между волютами применялись и более сложные, близкие к кипрским формы растительной капители, которая включала цветок лотоса.

Храмы в этот период стали украшаться статуями пунических божеств. Не случайно, согласно свидетельству Страбона, поздний Карфаген напоминал эллинистические города.

Большую роль в архитектуре пунийцев играл строительный материал. Финикийцы были мастерами обработки камня и великолепными плотниками. Без сомнения, карфагеняне утвердили в Африке эти многовековые навыки строительного дела. Из дерева им приходилось сооружать свой огромный флот. Но для украшения зданий жители Карфагена не употребляли редкий в Африке мрамор. Их строительные приёмы отличались тем житейским практицизмом, который диктовал строителям применять более дешёвые, легко поддающиеся обработке местные породы песчаника, грубые необработанные блоки камня, забутовку стен и фундаментов на известняковом или глиняном растворе, строить из камня и вместе с тем не отказываться от простой глинобитной техники. Они широко использовали, как уже отмечалось выше, штукатурку и побелку зданий, внутри покрывали стены рельефным стуком, иногда красили их в красный цвет или украшали живописью.

Пуническое зодчество вне зависимости от того, использовало ли оно египетские, финикийские или греческие мотивы, тяготело к упрощённости и архаизации. Обычно архаическим эпохам искусства присуще своеобразное обаяние, наивная свежесть в восприятии и эстетическом осмыслении окружающего мира. Искусство Карфагена, особенно в позднюю эпоху, не обладало этой первичностью

художественного ощущения. В нарастающей архаизации и бедности его пластических форм сказывались провинциализм и запоздалое подражание уходящим стилям древности.

Представление об изобразительном искусстве Карфагена основывается на материале археологических раскопок в некрополях VII–II веков до н. э., опоясывающих город. Были найдены самые разнообразные предметы: саркофаги, статуэтки, терракотовые маски, амулеты, ювелирные украшения, фигурки сфинксов, сосуды, глиняные светильники, курильницы для благовоний; разнообразные изделия из металла: секиры, молотки, железные ножи, крючки для удочек, булавки, сосуды, лопатки, цимбалы, звоночки, круглые зеркала из бронзы, медные бляхи, священные бритвы-топорики; стеклянные флакончики и пузырьки для благовоний, миниатюрная мебель из камня, раковины для румян, магические таблички, коробочки, безделушки, расписная скорлупа страусовых яиц в виде масок или чаш. Собрание одних амулетов П. Сэнта классифицировал по разделам: скарабеи, маски, медальоны, фигурки богов, зверей, знаки (например, «глаз», «рука», «altar»), футляры, пластины.

Перечисление многочисленных предметов погребального инвентаря свидетельствует о том, что искусство пунийцев, как и финикийское искусство, тяготело к созданию малых прикладных форм. Следует предположить, что именно эти формы оставались в Карфагене основной областью художественного творчества, во всяком случае на более

ранних этапах. Трудно судить о том, были ли все предметы объединены общей ритуальной идеей. Однако по сравнению с древнеегипетскими карфагенские погребения, которые принадлежали зажиточным слоям общества, выглядели на редкость скромно.

Сам характер эсхатологии пунийцев мало изучен. Но несомненно, что их представление о потустороннем существовании, как и у других древних семитских народов, не облекалось в развитые, связанные и сложные формы. Оно не предполагало, видимо, долгих странствий усопшего в загробном мире, а восприятие этого мира как иной формы земного бытия в значительной мере упрощалось. Пребывание умершего в погребальной камере среди различных бытовых предметов, безделушек, масок и статуэток в основном символического и охранительного характера не нуждалось в том образном «ансамблевом» решении, которое отличало заупокойные культы у других народов.

Культ мёртвых в древних цивилизациях стал главной религиозной идеей, которая определила общую направленность художественного творчества. Неразвитый и отвлечённый характер эсхатологических представлений в карфагенском обществе имел исключительно важное значение в сложении самого типа искусства, его изобразительных особенностей.

Представление о составе погребального комплекса изменялось в течение многовековой истории Карфагена, оно отражало расширявшийся круг свя-

зей со странами Средиземноморья, развитие самих типов изделий, исчезновение одних форм и возникновение других, использование различных материалов, тех или иных технических приёмов и т. д. Всё это создаёт в целом весьма пёструю картину.

Открытие в начале XX века французскими археологами многочисленных мастерских с печами для обжига, остатками многочисленных заготовок и формочек для отлива подтвердило представление о размахе керамического производства в Карфагене. Мастерские эти процветали в позднюю эпоху и погибли с разрушением города римлянами, но сама их традиция уходила в древние времена. Изделия керамики занимали больше места в хозяйстве пунийцев, нежели в их искусстве. Приёмы финикийских ремесленников здесь, по-видимому, в сильной мере смешивались с навыками местных ливийских гончаров. Обыденная карфагенская посуда не стала предметом роскоши, она отличалась простыми формами, обесцвеченным, бледно-желтоватым тоном и почти не украшалась. Тулова некоторых ранних сосудов покрывались горизонтальными полосами, а плечики – триглифным узором. С V–VI веков до н. э. появились новые, более сложные формы: «хвостатые» амфоры с ручками-ушками, кувшины-поильники, курильницы в форме женской головы, блюда, миски, стаканы, светильники, составленные из нескольких чашечек – вместилищ для масла. Найденные в Карфагене такого рода ритуальные вазы, которые жрицы Деметры с зажжённым священным огнём несли на головах, свидетельствовали о греческом влиянии¹⁰.

Оно сказывалось не только в усложнении форм, но и в применении (в целом весьма скупом) растительных и даже зооморфных мотивов.

Глина местных пород служила главным материалом для погребального инвентаря VII–VI веков до н. э., в том числе для изготовления ритуальных статуэток и терракотовых масок. Позднее карфагеняне лепили из глины и статуи богов для своих святилищ, пытаясь создать скульптурные формы в более монументальном размере.

Другим древним материалом было дерево. Пунийцы широко применяли его не только в архитектуре, в кораблестроении, но и в погребальном культе, где наряду с каменными саркофагами издревле существовала традиция изготовления деревянных саркофагов. Из дерева карфагеняне тесали и мебель для своих жилищ. Представление о ней можно составить на примере миниатюрных, переведённых в мягкий известняк «моделей», обнаруженных в погребениях VI века до н. э. холма Дуимес. Каждый предмет достигает не более 4–5 см высоты. В основном изображена мебель для сидения – стулья, скамьи, низкие табуреты, все они массивные, простые, без каких-либо украшений, крепко сбитые, с прямоугольными, почти квадратными спинками и широкими ножками. Как и гончарные изделия, мебель производит на редкость бытовое, прозаическое впечатление.

Однако в пуническом погребальном культе отражалось не только примитивное представление об обеспечении умершего в загробном мире всем

необходимым. Каждый предмет наделялся символической и охранительной функцией.

Непритязательная «игрушечная» мебель символизировала идею трона, божественного престола или, возможно, служила знаком высокого общественного достоинства усопшего. Предметы туалета и украшения были одновременно талисманами и амулетами. Таковы, например, близкие к египетским бритвам Нового царства медные бритвы в форме маленьких топориков, в пунических погребениях VII века до н. э. часто совершенно гладкие. Такова восходящая к представлениям первобытной магии расписная скорлупа страусовых яиц в виде масок или чаш.

В некрополях VII–VI веков до н. э. в составе погребального комплекса значительную роль играли произведения искусства, привезённые из Греции, Этрурии, Египта. Уже в VII веке до н. э. греческие торговцы стали проникать в города Северной Африки, в раскопках которых были обнаружены прекрасные изделия мастеров древней Эллады. Давние хорошо налаженные политические и торговые связи существовали между карфагенянами и этрусками. Широкий размах египетской торговли с Финикией, Грецией и Карфагеном в VII–VI веках до н. э. способствовал активному проникновению различных предметов египетского ремесла в пуническую Африку. Карфаген и Египет были связаны между собой не только морем, но и караванным путём, который шёл через Киренаику.

С изделиями пунийцев контрастировали произведения искусства иноземных стран, где в кера-

мике, например, выделялись великолепные протокоринфские алабастры, коринфские арибаллы, архаические греческие ойнохои и оригинальные чёрные вазы этрусков, исполненные в технике «буккеро nero». Привозные предметы становились не только украшением погребального комплекса, они входили в жизнь карфагенского общества, высоко ценились и нередко столь тесно с этой жизнью срастались, что вызывали, в случае их отсутствия, местные имитации. Главенствующая роль принадлежала Египту, влияние которого в Карфагене никогда не прекращалось и особенно заметно сказывалось в характере некоторых религиозных представлений, в погребальных обрядах, в архитектуре и художественном ремесле.

Первыми амулетами, привезёнными в Африку финикийскими колонистами, были египетские скарабеи. Изготовленные из стеклянной пасты, из камня, скарабеи вставлялись в кольца, в подвески, образовывали браслеты, ожерелья. «Пунийцы так широко пользовались этими египетскими амулетами, которые часто служили печатями и украшениями, и настолько к ним привыкли, что сохраняли их в своём быту, хоронили их со своими покойниками даже тогда, когда этот обычай стал исчезать в самом Египте»¹¹.

В погребениях V века до н. э. отразился период сурового аскетизма в истории Карфагена, изолированного от Финикии, захваченной персами, и испытывавшего сокрушительное поражение при Гимере в войне с сицилийскими греками. В результате

резко упал ввоз греческих и других иноземных товаров в пуническую Африку. Но к началу IV века до н. э. Карфаген, как известно, переживал уже новый подъём. Возобновились оживлённые связи с Сицилией, с Великой Грецией, Этрурией. Укрепились дружеские отношения с эллинистическими государствами Востока. IV–II века до н. э. – эпоха расцвета в Карфагене новых ремёсел, связанных с обработкой металла и созданием изделий из бронзы, проникновения новых греческих форм в область керамического производства, ювелирного искусства и одновременно широкого ввоза греческих изделий, например родосских амфор. Это время, когда в Карфагене начинают работать греческие скульптурные мастерские. Под влиянием местной среды новые формы искусства быстро приобретали оттенок архаизма и ориентализации. Некоторые области творчества оказались, однако, почти не затронутыми эллинистическим влиянием. Здесь прежде всего следует упомянуть изготовление амулетов, где пунийцы сохранили верность своим старым вкусам и египетской ориентации. Скарабеи и другие амулеты привозились из греческого города Навкратиса, который издревле играл большую роль в карфагено-египетской торговле и чьи изделия в IV веке до н. э. расходились по всему Средиземноморью. Но и в самом Карфагене в этот период широко изготавливались подражания различным амулетам и священным изображениям.

Уже упомянутые в древних погребениях гладкие медные бритвы-топорики получили широкое рас-

пространение в пуническом мире. С V века до н. э. они стали покрываться тонкими чеканными рисунками, а ручка приобрела форму птичьей головы. Увеличились и их размеры до 10–20 см. Некоторые изображения имеют египетский характер, реже встречаются греческие образы. Выразительны смешанные и собственно финикийско-пунические мотивы: пальма, полумесяц, женская фигура с диском в руке, олива – священное дерево Тира, бородатое божество в восточном одеянии. Среди этих произведений существует несколько групп, различных по пропорциям, по соотношению ручки и лезвия, по формам птичьей головки. Многие по-своему изысканны, как бы вобрали в себя долгий опыт мастерства. Они заметно выделяются среди других изделий художественного ремесла.

В рассматриваемую эпоху процесс расширения и, казалось бы, обновления сферы творчества сопровождался явлениями усиливающейся деградации стиля. Изменения коснулись прежде всего самих материалов, резко ухудшилось качество стекла, керамики, понизился состав золота в ювелирных изделиях, стали преобладать украшения из бронзы, свинца, железа. Печать какой-то странной небрежности, обветшалости, бедности лежит на предметах погребального культа позднего времени. Такого рода впечатление никак не связывается с образом богатого государства, каким Карфаген продолжал оставаться и в данный период. В своё время этим явлением заинтересовался С. Гзель и пришёл к красноречивому выводу о том, что поздний погре-

бальный инвентарь Карфагена не только ухудшился, но и в значительной мере состоял из подделок. Практичные пунийцы как бы усомнились в необходимости наделять своих мертвецов изделиями из драгоценных металлов и самоцветов, дорогими художественными произведениями и настоящими монетами. В представлениях пунийцев несомненно что-то изменилось, и немалую роль здесь сыграла распространённая с IV века до н. э. под греческим влиянием кремация трупов (впрочем, этот обычай карфагенянам был давно известен). Представления изменились, а погребальный ритуал, как всякий ритуал, который является самым устойчивым элементом религиозной жизни, сохранял своё значение. Нельзя не согласиться со стремлением С. Гзеля связать указанные явления с пуническим заупокойным культом, его «безучастием» к памяти усопшего, крайне редкими эпитафиями и образом того слабого, подчинённого богам и окружённого сонмом злых духов существа, которое, лишённое индивидуальных черт и чаще всего имени, оставалось заточенным в своём подземном обиталище¹².

Следует прийти к выводу, что «невсамделишный» характер многих предметов погребального комплекса, который обнаружился в позднюю эпоху, – своего рода закономерное явление, порождённое и особенностями неразвитой эсхатологии пунийцев, и типом художественного мышления. Выше уже отмечалось, что у карфагенян представление о загробном мире не воплощалось в нечто образное и связное, не порождало единого художественного

впечатления. Каждый предмет с подчеркнута символической и охранительной функцией мог иметь или не иметь художественную ценность, ибо в своей основе он был обозначением того или иного представления ритуального и сакрального характера. Поэтому оказывалось не столь уж важным, являлся ли этот предмет подлинным или имитацией, настоящим произведением искусства или подделкой.

Среди разнородного материала карфагенского искусства несомненный интерес представляет скульптура. В целом здесь преобладали формы мелкой пластики и основными материалами служили терракота, слоновая кость, стеклянная паста. Работа в камне, и особенно в мраморе, поиски монументального решения отразили воздействие греческой традиции. Следует выделить несколько групп этой скульптуры.

В древнейших погребениях Карфагена, как уже отмечалось, были обнаружены терракотовые маски VII–V веков до н. э. Это искусство, известное многим народам, в каждом центре Древнего мира претворялось по-своему, соответственно культовым и эстетическим запросам времени и условиям местной среды. Кроме Карфагена пунические терракотовые маски были открыты в Утике, Бизерте, в раскопках некрополей Сардинии, Сицилии и Испании. В науке они вызвали множество разнообразных толкований. Различались два типа: собственно маски со сквозными отверстиями для рта и глаз и маски-протомы, мужские и женские. Собственно маски отличались гротескным характером.

В Карфагене маски не клались на лица усопших, как в Египте и Микенах. Маски слишком малы, но и само назначение их иное. В погребениях они были обнаружены поблизости на земле, некоторые (о чём свидетельствуют отверстия) могли быть повешены у входа в гробницу. Принято считать, что пунические гротескные маски предназначались для устрашения злых духов, маски-протомы также охраняли покой умерших. За последние годы учёные пришли к выводу, что маски были связаны более сложными нитями с религиозными обрядами, возможно, использовались в ритуальных плясках во время жертвоприношений.

Маски принадлежат к числу ранних произведений карфагенской скульптуры. Они помогают хотя бы в самом общем виде представить себе некоторые черты пунического искусства, прежде всего потому, что главным в них становится создание человеческого образа. Заслуживают внимания маски первого гротескного типа. В них всё резко, неприятно, ключе; склад лица — узкий, костистый, с острыми, твёрдо обозначенными чертами, широко оскалены рты, татуировка в виде врезанных параллельных полос, ритуальные знаки выявляют демоническое, внечеловеческое начало. В некоторых масках проходящая через лоб полоса завершается к переносице стрелой — так называемым марру — символом древневавилонского бога Мардука. Одно из лучших произведений открыто П. Гоклером при раскопках карфагенского холма Дермеш (0,17 м; Тунис, музей Бардо). Нельзя отказывать в своеобразной экспрес-

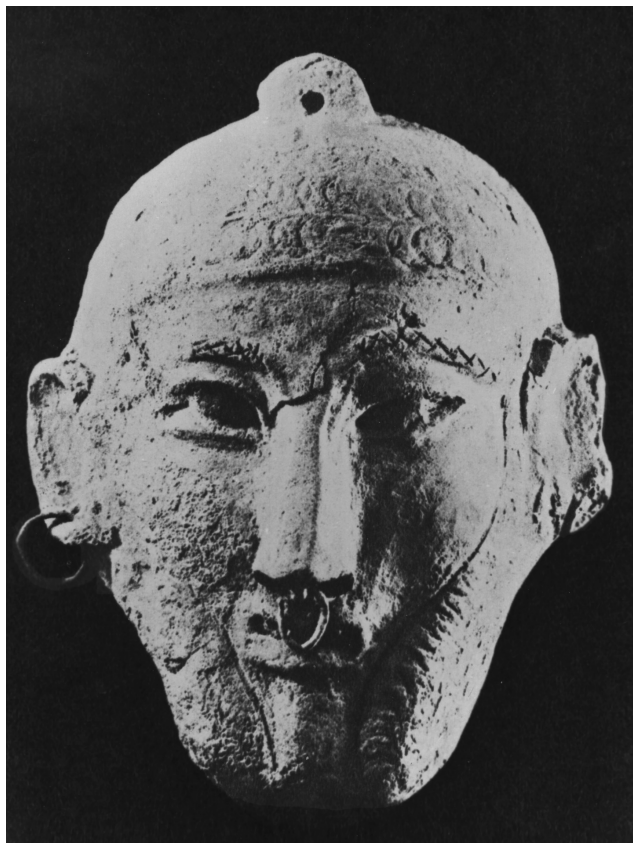
сивности застывшему в резкой гримасе и вместе с тем словно овеянному странной подвижностью изображению. В профиль – голый лоб, огромное грубое ухо, острый оскал рта, так что видны зубы, прищуренные глаза, подобна морщинам процарапанная татуировка на лбу и щеках. Это почти саркастическое звучание маски меняется, если смотреть на неё в фас. При таком аспекте усиливается ощущение горечи и в то же время безжизненной условности её выражения.

В рамках данной группы существовало несколько вариантов, в той или иной мере отличных друг от друга. Общее развитие шло к усилению стилизации, внешней декоративности. Постепенно в масках исчезло ощущение телесности, они казались плоскими, мёртвыми, словно расчерченными сухими и однообразными линиями. К IV веку до н. э. маски бесследно исчезли из погребений, заменились масками сатиров, исполненными в греческой традиции.

Маски Карфагена почти не исследовались с точки зрения их изобразительных приёмов. Между тем в границах общего культового характера эти произведения интересны развитием форм гротескной образности, обусловленной архаическим этапом художественного сознания. Мастерам не всегда удавалось оживить изображение, придать гримасе изменчивую многозначность. Но выразительность маски основывалась на подчёркивании самого существенного в её облике. Объём отличался простотой и обобщённостью, силуэт – строгой замкну-

тостью, черты – резкой определённой. Главную роль играла динамическая форма отверстий: глаз – почти круглых или узких, в виде полумесяца, – но в ещё большей мере разинутого рта, искривлённого или охваченного злым смехом, почти уподобленного зубастой пасти древних образов устрашения. Маски внушали чувство страха, возможно, иногда призваны были «рассмешить» inferнальные силы. Всё это достигалось средствами преувеличения, подчёркиванием внешнего уродства, мимической игры, не требовало каких-либо дополнительных атрибутов. Не случайно маски Карфагена в ряду произведений гротескной архаики занимают далеко не последнее место. Производимое ими впечатление своеобразной экспрессии, дисгармоничности, неидеальности было заложено в самой природе художественного мировосприятия пунийцев.

Иные задачи стояли перед мастерами, которые создавали маски-протомы. Немногочисленные мужские маски-протомы принято считать типично карфагенскими произведениями. Собственно говоря, речь идёт о двух известных масках. Первая из них, так называемая «Маска с кольцом в носу» (Тунис, Национальный археологический музей), была открыта А. Делаттром на холме Дуимес. У маски правильный овал, тонкие черты, близко посаженные миндалевидные глаза, маленький сжатый рот. Борода (подобие бакенбард, оставляющих открытым середину подбородка), волосы и брови отмечены врезанным узором. На голове выступ с отверстием для подвешивания. Сохранились следы раскраски,



*Маска с кольцом в носу из Карфагена. VI в. до н. э.
Тунис, Национальный археологический музей*

зрачки и ресницы – чёрные, лицо – ярко-красное. В правом ухе и в носу вставлены металлические кольца (археологические данные подтвердили обычай богатых жителей Карфагена носить кольцо

в носу). Выражение маски бесстрастно, его оживляет впечатление слегка косящих глаз.

В маске, открытой Ш. Соманем на холме Бирса (Тунис, музей Бардо) сохранён тот же тип лица, небольшого размер (0,19 м). Изображение упрощено и геометризовано. Образ кажется отвлечённым, а по общей ритмической согласованности черт более изысканным. Маска эта, найденная в другое время и в другом некрополе Карфагена, видимо, создана несколько позднее «Маски с кольцом в носу». Была ли последняя исходным прототипом для изображений целой группы – сказать трудно. Во всяком случае, здесь несомненно существовал изобразительный канон, который развивался в сторону всё большей условности. Обе маски, отличающиеся своеобразной скульптурностью, выполнены с уверенным мастерством. Маска Соманя с её безмятежной чистотой выражения как бы завершает то, что было присуще исходному памятнику, внеиндивидуальный характер которого ещё не преодолел запаса определённых жизненных наблюдений. Такого рода тенденция отражала общую направленность пунического искусства с его неразвитым, неосознанным представлением о человеческой личности.

В женских образах поиски выразительности осложнялись взаимодействием устойчивых египетских и греческих традиций. Некоторые маски напоминают трафаретные головы каменных египетских саркофагов в трактовке тяжёлых застылых лиц и в покрытии головы клафтом. Другие примыкают к греческому типу погрудных изображений женских

божеств, который был широко распространён по всему Средиземноморью. Более удачными следует признать маски-протомы, сочетавшие египетские, греческие и пунические черты. На устах масок – лёгкая, иногда едва заметная «архаическая» улыбка. Головные платки, которые спускаются на плечи, напоминают египетский парик, заострённые книзу лица с крупными оттопыренными ушами, мясистым носом и огромными неглубоко посаженными миндалевидными глазами – восточного типа. Произведения эти далеко не равноценны. Среди них обычно выделяют маску VI века до н. э., открытую на холме Дуимес (Тунис, музей Бардо). Некоторые исследователи поспешили назвать её изображением самой богини Танит. В 1923–1929 годах эта маска воспроизводилась на почтовой марке Туниса. И в самом деле, среди других подчас мёртвых глиняных слепков она – самая живая.

Погрудное изображение молодой женщины (0,31 м) кое-где хранит слабые следы голубой и красной раскраски. Черты лица, преувеличенные и несоразмерные, приведены в ритмическое единство. Тонкий чистый овал, длинные глаза, дуги бровей, переходящие в линию носа с кольцом в левой ноздре, узкий подбородок с маленькой треугольной выемкой – обозначением татуировки – как бы очерчиваются одной линией. Улыбка придаёт лицу мягкое, «застенчивое» выражение. При повороте в три четверти усиливается угловатость, резкость черт: выступает массивный нос, крупные уши, богиня кажется совсем «дурнушкой». Если рассматри-



*Женская маска-протома из Карфагена. VI в. до н. э.
Тунис, музей Бардо*

вать маску в профиль, то всё приходит в равновесие, создаётся строгий, даже изысканный абрис лица гораздо более зрелой женщины. Здесь проявляется характерное для архаической скульптуры несоответствие фаса и профиля, но подобный аспект вносит в трактовку образа нечто новое, намечает приходящие самой природе маски черты изменчивости, иллюзорности, многозначности.

Маски-протомы в пунических погребениях, как уже отмечалось выше, охраняли покой умерших, своей доброжелательностью призваны были «нейтрализовать» воздействие злых чар. В масках не следует искать портретной достоверности, а также видеть изображения каких-либо конкретных богов. Здесь, вероятно, более правильно говорить о вещественном воплощении некой сакральной силы, то есть об образе, гораздо более отвлечённом, нежели просто изобразительном.

Существовала также группа маленьких масок, которые служили амулетами. Первоначально они изготавливались из терракоты, из слоновой кости, подражали большим гримасничающим маскам и исчезли из погребений вместе с ними. В IV и III веках до н. э. появились миниатюрные маски из многоцветного стекла в виде подвесок, из которых складывалось целое ожерелье. Маски-амулеты достигают всего нескольких сантиметров высоты. Репродукции обычно не только увеличивают их реальные размеры, но и выявляют заложенные в изображениях черты преувеличенной и устрашающей выразительности: огромные, обведённые

белым круглые глаза с чёрным зрачком, широкие дуги бровей, причудливо завитые бороды и причёски. На кремовом или янтарно-оранжевом тоне лица глаза и волосы выделены чёрным, когда же маска сделана из сине-фиолетового стекла, то белым или оранжево-жёлтым. Пунические мастера умело владели приёмами стеклодувной техники, создавая округлые овалы лиц, словно стекающими каплями – носы и уши, добавлением деталей – пышный убор причёсок. В некоторых масках семитский тип лиц приобрёл более реальные черты (предполагаемое изображение бога Беса, Мотия, музей Уайтекера), в других подчинялся декоративной задаче. Яркий амулет уподоблялся условному знаку. Главное в нём – глаза, согласно поверью древних народов, способные зачаровывать особой силой взгляда. Не случайно и на многих древних масках, сделанных из страусовых яиц, изображались только огромные глаза.

Представление пунийцев о произведении искусства как о вещественном символе, об образе, наделённом сакральной силой или сверхъестественной способностью оберега, отразилось и в мелкой пластике. В некрополях Карфагена было открыто большое количество терракотовых мужских и женских фигурок. Среди них – множество привозных, но немало и местного происхождения. Ранние формы статуэток крайне примитивны, затем прослеживаются группы изображений, созданных в египетской и греческой традициях. Существовали и смешанные формы. В основном это боги, и особенно богини, стоящие, сидящие на троне, в высоких калафах или

покрывалах на головах, держащие диск, голубя или музыкальный инструмент. Возможно, некоторые из фигурок – жрица и жрецы в длинных широких одеждах без пояса, с молитвенным жестом правой руки, поднятой до уровня плеч. Реальность трактовок в целом имела относительный характер.

Особый интерес представляют материалы раскопок некрополей и святилищ на современном испанском острове Ибица, который ещё в VII веке до н. э. стал колонией Карфагена. Начатые здесь в 1903 году раскопки ознаменовались множеством оригинальных находок, охватывающих огромный период времени вплоть до первых веков нашей эры и исключительно ценных для изучения искусства Западного Средиземноморья, развивавшегося под перекрёстным влиянием пунической, греческой и египетской традиций. Господствующее место среди них занимает скульптура из обожжённой глины. Небольшие статуэтки исполнены от руки или на гончарном круге, но часто представляли собой отливки по заготовленным формам, что при множестве вариантов порождало своеобразный типовой характер пластики. Подробного рассказа заслуживают три центра раскопок, из которых самый значительный – некрополь в Пуч де'с Молинс в Эбесе (Ибице), главном городе острова с разнообразным составом погребального инвентаря. Мы вынуждены ограничиться упоминанием о группе мелкой статуарной пластики, обычно называемой пунической.

Следование пунической традиции было определяющим в общей картине развития искусства Иби-

цы. Некоторые произведения, вероятно, привозились на остров из Карфагена и его средиземноморских колоний, в других заметнее сказывалось прямое, но нередко упрощённое местное изображение. Включённая в русло пунической художественной традиции сравнительно немногочисленная группа скульптур представляет собой оригинальное явление в античной коропластике Средиземноморья и не находит прямых аналогий в кругу финикийских и пунических произведений. Терракотовые женские и мужские статуэтки, стоящие во весь рост, датируются по-разному, то VI–V веками до н. э., то концом IV и III веком. Все они отличаются непомерно большими головами, короткими плоскими туловищами, ритуальными жестами выдвинутых вперед рук или сжатых в кулак кистями с поднятыми вверх большими пальцами. Эти жесты, известные в искусстве Финикии, Крита, Кипра, архаической Греции, пунического Карфагена, встречаются во многих эбеситанских статуэтках разных групп. Руки от локтя нередко лепились отдельно и добавлялись к уже готовой фигуре.

Мужские статуи из некрополя в Пуч де'с Молинс единичны и, как правило, представлены обнажёнными. Господствующее положение здесь занимают женские образы. При общем каноне одни фигуры трактованы более грубо и примитивно, в других изобразительные приёмы сведены к некой плоскостно-графической формуле.

Знаменитый памятник этой группы, как бы её эталон – так называемая Дама из Ибицы (Мадрид,

Национальный археологический музей). Фигура женщины (47 см) с резкими чертами лица восточного типа считается некоторыми исследователями изображением богини Танит в её местном образном преломлении. Подчёркнутая диспропорциональность фигуры связана, вероятно, с представлением древних о голове как вместилище жизненной силы. Уделяя внимание передаче черт лица и ритуального жеста, эбеситанские мастера словно демонстрируют полное пренебрежение к человеческому телу, его формам и пропорциям. Их больше всего занимает нарядно вышитая одежда, причудливые, расшитые цветами головные уборы, обильные ювелирные изделия – диадемы, подвески, ожерелья, серьги, гривны. Когда-то полихромные статуэтки покрывались листочками золота, украшались настоящими драгоценностями.

Развитие подобной орнаментально-декоративной тенденции было присуще и другим древним культурам, где она сопутствовала, казалось бы, противоположным стремлениям к характерности облика, к символическому обозначению. Эта общая особенность имела свои исторические корни в пуническом искусстве. Здесь можно говорить и о чисто восточной концепции одежды в противовес эллинской концепции тела, но более существенна сама практика «украшательства», которая восходила к финикийской и хананейской традициям. Библия устами пророка Исаии не только страстно порицала процветавшие в Иудейском царстве поклонение богам Ханаана и приверженность старым обычаям, но



*Дама из Ибицы. V–VI вв. до н. э.
Мадрид, Национальный археологический музей*

и рассказывала о том, как надменные дочери Сиона «ходят, поднявши шеи и обольщая взорами, и выступают величавой поступью и гремят цепочками на ногах», за что «Господь отнимет красивые цепочки на ногах, звёздочки и луночки, серыги, ожерелья и опахала, запястья и пояса, сосуды с духами и привески волшебные, перстни, кольца в носу». Сходные украшения можно обнаружить в испано-пунических и испано-финикийских погребениях. Вместе с тем набор украшений, который придаёт «Даме из Ивицы» особую выразительность, во многом необычен, причудлив, подчёркнуто декоративен, каждая часть её фигуры словно служит для его демонстрации.

Мелкая пластика пунической группы из некрополя Пуч де'с Молинс представляется уникальной. Перенесённое в иную среду, пластическое творчество, которое не принадлежало к главным достижениям пунической цивилизации, синтезировала архаические однообразные формы ритуальной скульптуры Карфагена с более привлекательными, декоративно нарядными приёмами местной, созвучной иберийскому искусству художественной среды.

Особое место среди скульптурных памятников Карфагена занимают мраморные саркофаги IV–III веков до н. э. Саркофаги изготавливались и в Финикии. Их древнейшая форма представляла собой прямоугольный каменный ящик со слегка округлённой крышкой в два ската. К иному, оригинальному типу следует отнести знаменитый саркофаг Ахирама царя Библа с фризовой рельефной композицией и выразительной эпитафией (XIII в. до н. э.,

Бейрут, Национальный музей). Постепенно в Финикию проникали египетские формы, отмеченные здесь чертами провинциального стиля.

Затем сложился тип финикийского антропоидного саркофага, образцы которого можно увидеть в ряде музеев мира, но самое крупное их собрание, включающее двадцать семь саркофагов V–IV веков, найденных к северу от Сидона, находится в Национальном музее Бейрута¹³. Антропоидные саркофаги представляют собой любопытнейшее явление в истории финикийского искусства, наглядный пример объединения египетских и греческих художественных традиций. Изображение усопшего становится здесь главной темой. Оно как бы выступает за оболочку гробницы, подчас нарушает её чёткий контур, «выходит» из каменной массы. Саркофаг сохраняет свою традиционную полую форму, но его крышка подразумевает лежащую фигуру человека. В пределах общего типа можно наметить несколько вариантов. Некоторые саркофаги, в которых изображение на крышке и само каменное вместилище суммарно повторяют очертания человеческого тела, напоминают странные «разбухшие» грецизирующие статуи. В других, более распространенных, преобладает единый каменный массив, на верхней плоскости которого «обозначено» изображение усопшего. Главную роль играют высеченные в мраморе головы, трактовка которых, следуя общему идеальному характеру образов, отличается тщательной пластической разработкой и известной живостью. Иногда выделены руки, дер-

жащие священные предметы, порой обозначены даже пальцы ног. Сочетание условной формы египетского «ящика» и статуарной «правдоподобной» пластики рождает неизбежное образное противоречие, своего рода примечательный художественный компромисс, который в высшей мере типичен для искусства древней Финикии. Антропоидные саркофаги получили исключительное распространение в финикийском погребальном культе, их посылали в Египет, на Кипр, Мальту, в Сицилию и в Испанию. В 1887 году близ Кадиса в местечке Пунта дела Вака был обнаружен в прекрасной сохранности саркофаг из белого мрамора с изображением бородатого мужчины в широкой тунике до щиколоток, в его левой руке – яблоко Астарты, в правой – плохо различимый предмет, ноги обуты в сандалии (Кадис, Археологический музей). Несколько приземистая по пропорциям фигура отличается пластической трактовкой деталей – особенно выразительны очертания обозначенных в камне плеч и живых «мягких» рук, большая голова в тяжёлой причёске завитых волос с узким семитского типа лицом характерна, хотя и решена в обобщённой идеальной манере. Саркофаг, некогда полихромный, экспонируется в открытом виде, так что виден лежащий в нём скелет гадитанца, который был в самом деле коренастым. Но кадисский саркофаг – пока единственный найденный не только в Испании, но и во всём Западном Средиземноморье.

В пунических захоронениях преобладал иной тип саркофагов. В них заметно стремление преодо-



*Саркофаг из Пунта де ла Ваки. IV–III вв. до н. э.
Кадис, Археологический музей*

леть искусственность сочетания формы египетского гроба и греческой статуи. Основная их особенность состоит в том, что замысел египетско-финикийского антропоидного саркофага как изображения усопшего здесь нарушается. Принятое в науке название карфагенских саркофагов антропоидными условно, ибо это прямоугольные храмоподобные сооружения, на крышку которых целиком «выносятся» фигура усопшего, она представляет собой как бы скульптуру, положенную на плоскость, и в некоторой мере приближается к тому принципу покоящихся надгробных изваяний, который получил много веков спустя распространение в средневековой пластике Западной Европы.

Само открытие этих произведений принадлежит к увлекательным страницам карфагенской археологии.

В те осенние дни 1902 года у холма Святой Монники продолжались раскопки большого некрополя. Оно представляло собой, согласно финикийской традиции, ряды вертикальных, до двадцати метров глубины, колодцев, которые вели в боковые подземные склепы. Работами бесменно руководил А. Делаттр, организатор и хранитель музея Лавижери, чьё имя связано с началом наиболее значительных открытий в области карфагенских древностей¹⁴. Шестого ноября Делаттра спешно вызвали на место раскопок. Он спустился по верёвке в один из глубоких колодцев, вошёл в боковую камеру и увидел большой храмоподобный саркофаг из белого мрамора. На крышке в высоком рельефе было выполне-

но изображение лежащей мужской фигуры – первый образец монументальной скульптуры, найденной в Карфагене.

Стройная фигура бородатого зрелого мужа (1,8 м) кажется застылой в величавом покое. Правая рука с раскрытой ладонью поднята до уровня плеч в жесте адорации, левая держит чашу. Падающая прямыми складками просторная туника без пояса, с короткими рукавами и мантия на плечах скрывают всё тело до ног, обутых в сандалии. Правильное лицо идеализировано и лишено портретных черт. Обозначенный чёрной краской зрачок придаёт взгляду странную живость.

Внутри саркофага лежал скелет, на безымянном пальце которого сохранилось золотое кольцо с печаткой – мужским профилем. Единственными предметами, найденными среди останков, были это кольцо, бронзовые монеты и маленький амулет на груди. Но рядом с черепом обнаружили три золотых серьги и виде разомкнутых колец. С большими предосторожностями саркофаг извлекли из-под земли и перевезли в музей Лавижери. Позже он был отдан в Лувр, а в тунисском собрании заменён муляжом.

Прошло несколько дней, и в расположенном поблизости погребении Делаттр обнаружил саркофаг другого типа, в виде античного храма, но на этот раз без лежащей фигуры. Двускатная крышка подражала кровле здания, украшенной по углам акротериями. Карнизы и архитектурные членения мраморного куба хранили следы раскраски. В ходе дальнейших раскопок были открыты ещё восемь

подобных саркофагов. Росписи на торцовых сторонах с изображениями божеств, сфинксов, грифонов сохранить не удалось. Найденные в погребальных камерах эпитафии жриц, кольца с фигурами жрецов-адорантов утвердили Делаттра в его предположении, что открытое им кладбище у холма Святой Моники – кладбище вельмож, верховных жрецов и жриц IV века до н. э.

Однако результаты изысканий 25 ноября превзошли все ожидания. На двадцатиметровой глубине колодца, в боковом склепе стояли два мраморных антропoidных саркофага, разделённых расстоянием меньше полуметра. Слева на крышке возлежала мужская фигура, справа – женская. В маленькой подземной камере зажгли свечи. В их тёплом неровном свете вытянутые светлые изваяния выглядели совсем призрачно. Лишь большие подкрашенные глаза с тёмными зрачками казались живыми. Мужская фигура была схожа с предыдущей, тот же идеальный тип, но более молодой, худощавый и «энергичный». Поза и жесты следовали общему канону, с небольшими отклонениями. В обоих саркофагах, мужском и женском, слева около голов оказались пробитыми отверстия шириной в две ладони – свидетельство того, что в подземелье побывали грабители.

Неподдельное восхищение вызвала женская фигура. Это молодая стройная цветущая женщина с высокой грудью и полными обнажёнными руками. Привлекательно спокойное округлое лицо, его классически правильные черты. В правой руке



*Саркофаг жрицы из Карфагена. IV–III вв. до н. э.
Тунис, Национальный археологический музей*

женщина держит жертвенного голубя, в левой – чашу. Розовая туника, покрытая с плеча на плечо красными и синими лентами, образующими род пелерины, завершается синими крыльями, которые окутывают пышные бёдра и перекрещиваются над ступнями в сандалиях. Лоб украшен греческой диадемой, в ушах – массивные золотые серьги-подвески, головное раскрашенное покрытие напоминает египетский клафт, увенчанный позолоченной соколиной головой бога Гора. В общем очертании фигуры, в её пропорциях, в уравновешенности масс, в том, как мягок и непринуждён жест, угадывается уверенная рука мастера, который владел пластикой человеческого тела. Саркофаг стал украшением музея Лавижери, значительно превосходя в художественном отношении остальные экспонаты.

Открытые А. Делаттром антропоидные саркофаги вызвали в науке разногласия, существующие и поныне. Особенно неясен вопрос о том, кого изображает прекрасная женщина. Как и А. Делаттр, некоторые исследователи утверждали, что это изображения пунических божеств. Обычно ссылаются на то, что фигуры представлены не столько в лежащих, сколько в стоящих позах, что у всех ноги опираются на выступ типа цоколя. В саркофаге жрицы был обнаружен скелет очень пожилой женщины, что никак не вяжется с изображением на крышке. Одевание жрицы напоминает одевание египетской богини. Восхищённый красотой и величием изваяния, А. Делаттр высказал предположение, не сама

ли это богиня Танит. Впоследствии Ж.-Ш. Пикар со свойственной ему решительностью стал утверждать это уже как аксиому. Ответ на то, представлена ли на саркофаге богиня Танит, требует дальнейших исследований и доказательств. Большинство современных учёных склонны видеть здесь изображение обожествлённой карфагенской жрицы культа Танит, своего рода олицетворение ее действенной сакральной мощи. Окутывая тело жрицы крыльями большой птицы, мастер подражал египетской традиции, где богини Исида и Нефтида изображались под покровительством бога-сокола Гора.

О месте изготовления пунических саркофагов, которые несомненно созданы греческими мастерами, тоже нет единства мнений. Одни исследователи настаивают на их привозном характере из Сицилии, тем более что саркофаги выполнены из белого с зеленоватыми прожилками сицилийского мрамора. Другие убеждены, что это работа греческой мастерской Карфагена. Некоторые склонны видеть здесь связь с искусством этрусков.

Между тем исключительный интерес представляют стилистические особенности пунических антропoidных саркофагов, их особое место в древней восточной традиции.

Хотя саркофаги создавались греческими мастерами и, возможно, даже не в самом Карфагене, они отразили вкусы заказчиков, местные находки, несут следы уже известного нам пластического компромисса и противоречивы по своему образному решению. Идея создания саркофагов с крышками в виде

ложа принадлежала этрускам, но в этрусских надгробиях фигуры изображались полулежащими во время загробной трапезы. Карфагенские памятники несомненно исходили из финикийской традиции. Изображение человеческой фигуры, казалось бы, вышло из плена косной каменной массы, обрело наконец независимую телесность. Подобное впечатление, однако, справедливо лишь отчасти. Внимательное рассмотрение карфагенских произведений убеждает в том, насколько сильно изваяния связаны с общей формой саркофага, как неизбежно, неподвижно держит их в себе камень, как иератичны и бестелесны эти фигуры, распластанные на плоскости. В них отражались несомненно какие-то древние черты. Стоит обратить внимание на тот известный факт, что на каменной крышке древнейшего в Финикии саркофага царя Ахирама из Бейрутского музея суммарно прочерчена человеческая фигура почти в натуральный рост. Здесь как бы в зачаточной форме проявилось то, что спустя много веков оформилось в карфагенских надгробиях, в свою очередь испытывших воздействие иных (в том числе и этрусских) традиций, художественных вкусов и пластических приёмов своего времени. Интересен и другой факт. Ещё до открытия антроподных саркофагов Делаттр в некрополе у холма Святой Моники обнаружил два маленьких храмоподобных оссуария из песчаника, на крышках которых запечатлены фигуры (Тунис, Национальный археологический музей). На одном оссуарии изображение выполнено в плоском рельефе, на другом,

хранящем прах сановника Баалсиллека, врезанно грубоватым рисунком. Воспроизведён тот же традиционный тип бородатого мужа в длинной одежде без пояса, лежащего на подушке в позе адоранта, с чашей в левой руке. Подобные плоскостные изображения были созданы почти одновременно с изваяниями на саркофагах, исполненными греческими скульпторами.

Существовали ли здесь какие-то промежуточные стадии, как взаимодействовали между собой «графический» и «пластический» тип изображений, удовлетворялись ли финикийцы компромиссным египетско-греческим вариантом, зная и иной принцип образных решений, который возродился в пунических памятниках, — на всё это чрезвычайно трудно ответить.

Несомненно только, что мастера, которые создавали карфагенские саркофаги, не смогли преодолеть возникших перед ними изобразительных противоречий. Приведённое выше сравнение со средневековыми надгробиями Европы имеет самый общий характер. Как известно, в Средние века господствовала иная концепция смерти, нежели в искусстве античного мира, где усопшие изображались как живые люди. Поэтому в карфагенских надгробиях фигуры представлены не покоящимися на ложе, а стоящими, причём с упором на одну ногу, их подкрашенные глаза широко раскрыты, ярко выделен зрачок, жесты рук застылы, но в своей основе действенны. По-видимому, изображение лежащей на спине фигуры было для мастеров невыполнимо,

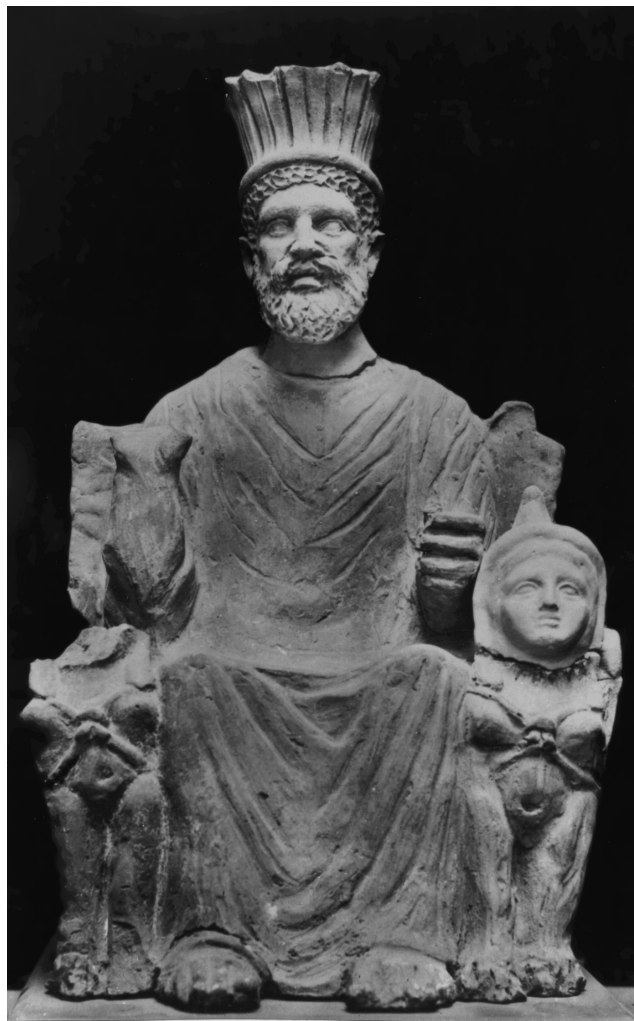
они «видели» перед собой стоящую статую, которую затем «положили» на крышку, сохранившую традиционную форму двускатной кровли античного храма. Такого рода «неудобное» и неестественное сочетание отличает некоторые поздние произведения этрусской погребальной скульптуры. Здесь же подобное впечатление почти не возникает, ибо масса саркофага «по-восточному» вбирает в себя скульптурное изваяние, которое в своих общих очертаниях тяготеет к плоскости. Мастера, вероятно, не задумывались над тем, на какую точку зрения рассчитаны эти памятники.

В карфагенских саркофагах, которые нередко зачисляются просто в разряд провинциально-подражательных греческих работ, обнаруживается разнохарактерное и противоречивое пересечение различных традиций и изобразительных приёмов. В ряду памятников карфагенского искусства эти монументальные произведения в силу своего уникального характера стоят особняком.

Рассмотренные произведения карфагенской пластики составили область творчества, связанную с погребальным культом. Что же касается собственно культовой скульптуры, то она получила распространение тогда, когда пунические боги стали приобретать уже облик олимпийцев. В этот период в Карфаген, по-видимому, в большом количестве привозились статуи греческой работы – древние авторы свидетельствовали о том, что после разрушения Карфагена Сципион Эмилиан увёз в Рим множество первоклассных, в том числе бронзовых, статуй.

Скульптура, которая украшала святилища и создавалась на месте пуническими мастерами, малочисленна, в художественном отношении незначительна. Отличаясь более крупными размерами, она тем не менее невелика, напоминает по изобразительным приёмам, по характеру материала произведения мелкой пластики. О типе этой поздней культовой скульптуры обычно судят по памятникам неопунической эпохи, то есть эпохи после завоевания и разрушения Карфагена римлянами, когда традиции карфагенской культуры были перенесены в отдалённые районы страны бежавшими туда пунийцами и их потомками.

Такого рода скульптуры обнаружены в 1908 году при раскопках святилища Баал Хаммона и Танит на мысе Бон в местечке Тиниссут капитаном Касанем (исследованы А. Мерленом)¹⁵. В святилище нашли фрагменты различных терракотовых статуй, в том числе сфинксов, посвятельные надписи на пуническом и латинском языках, изображения женских божеств, связанных с культом Танит. Неясно, были ли все эти скульптуры объединены в общий комплекс и каков характер этого единства, тем более что статуи разномасштабны и совершенно независимы друг от друга. Вероятно, в культовых святилищах, как и в погребениях, предметы и изображения связывались между собой по символическому смыслу, по ритуальному назначению, тогда как тяга к целостному художественному впечатлению в значительной мере отсутствовала. Лучше всего сохранились три статуи (Тунис, музей Бардо).



*Бог Баал Хаммон. I в. н. э.
Тунис, музей Бардо*

Грубоватый и приземистый бог, которого обычно считают эллинизированным изображением Баал Хаммона (0,40 м), сидит на троне с подлокотниками в виде женских крылатых сфинксов. Их передние лапы, сдвинутые вместе, статичны, задние представлены в движении. У Баал Хаммона детально проработанное, вполне заурядное лицо с короткой бородой, на голове причудливая тиара из перьев, широкая пуническая одежда спускается до обнажённых ступней ног, правая рука поднята до уровня плеч в ритуальном жесте, левая держит какой-то исчезнувший ныне предмет. В облике божества, пластически вялом и тяжеловесном, нет ни величия, ни силы.

Столь же фронтальны и застылы другие изображения. Богиня в длинной тунике и плаще (1,18 м), кормящая грудью обнажённого младенца, неожиданно круглолица и добродушна. Вся верхняя часть статуи была разбита и ныне составлена из кусков. Следы повреждений заметны и на лице, но это простоватое улыбающееся лицо с волосами, спрятанными в подобие гладкого чепца, запоминается. В отличие от многих египетских изображений Исиды с Гором богиню не связывает с лежащим на коленях младенцем чувство близости, её блуждающая улыбка обращена в пространство. Култ богини-матери в пуническом искусстве вобрал в себя египетские и греческие черты, римляне использовали его в изображении *Dea Nutrix* (богини-кормилицы). Общая смешанная традиция легла в основу христианской иконографии.

Необычнее всего выглядит статуя львиноголовой богини в одеянии, подражающем птичьему оперению (1,50 м). В ее облике, возможно, жило воспоминание о древнеегипетской богине Сохмет. Сочетание женского задрапированного торса с пышными формами и вертикально посаженной на длинной массивной шее львиной головы – своего рода запоздалый курьёзный штрих в общей картине развития искусства Финикии с его тяготением к художественным компромиссам. Стремление объединить разнотипное и трудносочетаемое проявилось здесь и в общем, и в деталях. Львиная морда в обрамлении тяжёлой гривы и, согласно иконографии, египетского платка-клафта, концы которого падают на плечи, полна грозного напряжения: расширены глубоко врезанные зрачки, раздуваются круглые ноздри, резко сжата пасть, набухают складки на лбу. Но львиная голова удивительно напоминает изображение человека, особенно в трактовке глаз, век, бровей, во взгляде, в самом выражении, не столько свирепом, сколько проникнутом хмурой важностью, наконец, в «человеческой» посадке головы на могучей, прорезанной складками шее. Образ леонокефальной богини был весьма популярен, он встречается в пунической мелкой пластике, в изображениях на амулетах. В том же святилище обнаружена вторая львиноголовая статуя, но только меньшего размера. Позднее этот странный персонаж, но уже как гения земли Африки, можно увидеть на римских монетах.

В данном круге памятников от прикладных изделий до кульговой пластики проявились отличитель-

ные особенности художественной культуры Карфагена, которая служила практическим целям, бытовым запросам и вкусам богатой торговой элиты и вместе с тем подчинялась жесткой культовой регламентации. Характер пунической религии породил в искусстве ощущение своеобразной напряжённости, которое чувствуется сквозь напластования провинциально-египетских и провинциально-греческих традиций. Сочетание внешнего правдоподобия и условной схематизации придаёт образам, лишённым пластической гармонии, черты «пугающей» (особенно в масках и в мелкой пластике) экспрессивной динамичности. Подобная экспрессивная стадия отличала и другие древние художественные цивилизации. Поэтому памятники пунического Карфагена обнаруживают некоторое сходство с произведениями этрусского, микенского, отчасти древнемексиканского искусства.

Вместе с тем художественная культура пунийцев тяготела, даже в рамках изобразительных образов, к более отвлечённому обозначению символических и магических понятий. Не случайно в пластике Карфагена существовало целое направление, где главным средством выразительности стал язык символов. Эта область творчества нагляднее и полнее, чем любое предназначенное для внешнего потребления изделие пунического искусства, выявляла его глубинные особенности. С трудом поддающийся изучению строй образов здесь проявлялся не столько в религиозной символике, сколько в самом духе абстракции, заменившей причинность явле-

ний таинством приобщения к высшей божественной силе. К данному кругу памятников относятся жертвенные вотивные стелы, посвящённые богам Карфагена Баал Хаммону и Танит, открытые сотнями в различных центрах распространения пунического господства, в первую очередь в Карфагене, Сусе, в окрестностях Константины. Свидетельства древнейших форм карфагенской архитектуры, они сыграли не менее важную роль в истории пластики, наглядно очертив общие принципы этой малоизвестной культуры.

Традиция рельефной стелы пришла в Северную Африку из Финикии, и в Карфагене, по-видимому, существовали её древнейшие изобразительные формы. К финикийской, переднеазиатской традиции восходит, например, стела V века до н. э. из Хадрумета (Тунис, музей Бардо) с изображением восседающего в египетском храме на троне с крылатыми сфинксами Баала Хаммона в конической тиаре и стоящего перед ним жертвователя-адоранта. Фигура бородатого мужа с правой, поднятой в ритуальном жесте рукой, как мы убедились, часто встречается в пуническом искусстве. Иногда её идентифицируют с Баал Хаммоном. Но всё же образ божества здесь редко находил антропоморфное воплощение. Более широким распространением пользовалась символика священных знаков, особенно с IV века до н. э., когда культ Танит приобрёл, по-видимому, главенствующее значение. Знаки на пунических стелах – это своего рода зашифрованные эмблемы Карфагена. Принятое в науке обозначение пунических симво-

лов имеет условный характер и основано на чисто зрительных аналогиях («знак бутылки», «кадуцей» и т. п.). Некоторые из них, в первую очередь диск, полумесяц, розетка, – порождение астральных восточных культов – пришли из Финикии. «Знак бутылки», возможно, вёл своё происхождение от эгейского «скрипкообразного» идола; символ божественного благословения – раскрытая ладонь правой руки – восходил вообще к древнейшим изобразительным мотивам человечества. Наиболее разноречивые толкования вызвал главный священный символ Карфагена, так называемый «знак Танит» – трапеция или равнобедренный треугольник, увенчанный горизонтальной линией и диском. На сотнях стел возникает скупая идеограмма Танит, либо одна, либо в сочетании с другими знаками в обрамлении кадуцеев, раскрытых ладоней, лотосов, пальм, колонн. Иногда знак Танит принимает схематические очертания женской фигуры с воздетыми руками.

Происхождение этого знака нередко выводят из формы древнеегипетского креста анх, креста с петлёй, символа жизни или из упрощённого изображения фигуры эгейской богини типа оранты. Здесь многое остаётся загадочным. Невольно возникает вопрос о том, насколько данный знак связан непосредственно с богиней Танит и не имеет ли он более общий сакральный смысл. Заслуживают внимания предположения М. Урс-Мьедан, которая в своём небольшом исследовании, ставя под сомнение традиционные точки зрения о происхождении знака Танит, истолковала его в отвлечённом аспек-

те¹⁶. Треугольник или трапеция, по её мнению, – это обозначение священного бетила, диск – солярный знак, черта между ними не имеет прямого изобразительного характера как своего рода грань, которая отделяет землю от неба, астральную сущность божества от его хтонической сущности. Сочетание двух древнейших символов – диска и бетила – создаёт замкнутое очертание геометрической фигуры, которая начинает наделяться антропоморфными чертами.

Нельзя не прийти к выводу, что развитие знака Танит шло не по пути схематизации человеческой фигуры, напротив, оно постепенно «очеловечивало» устойчивую систему символических обозначений. Такого рода эволюция совпадала и с проникновением в композицию вотивных стел собственно изобразительных мотивов. Начиная с IV века до н. э. этот процесс неуклонно нарастал. Появились фигуры быков, овец, баранов, петухов, рыб, голубей, различные предметы – корзина, топор, нож, весы, чаши, вазы, цветы и растения, архитектурные элементы и изображения кораблей. На стелах запечатлевались сцены жертвоприношений, алтари, сосуды, курильницы, жертвенные животные. Гораздо реже изображались люди, которые совершали возлияние, а также жрецы со священной патерой в руках. Примечателен открытый в 1922 году гравированный рисунок на одной из стел – обелиске, где представлен жрец в длинной прозрачной одежде, несущий ребёнка. Обелиск был открыт в Святилище Танит и там же – стела с врезанным изображе-

нием коленопреклонённой жрицы, совершающей, согласно древнему семитскому обычаю, возлияние еля на священный камень (оба памятника датируются IV веком до н. э. и находятся в тунисском музее Бардо). Под влиянием греческого искусства некоторые мотивы в этот период приобрели характер беглых «зарисовок».

О типе жертвенных стел – поистине массовой скульптурной продукции – позволяет судить собрание музея Константины, которое хранит бесчисленное количество памятников, обнаруженных в городе и в его окрестностях. Особенно плодотворными оказались раскопки А. Бертье весной 1950 года на юго-восточном склоне холма Аль-Хофра. Раскопки Аль-Хофры производились неоднократно, и самые ранние, предпринятые в 1875 году Л. Костой, дополнили коллекцию Лувра. Но результат экспедиции А. Бертье – более семисот стел – оказался сенсационным. Описание, систематизация, эпиграфический анализ материала явились плодом четырёхлетнего труда французского археолога совместно с лингвистом Р. Шарлье¹⁷.

Пунических стел, обнаруженных в центре Нумидии, так много, что в музее Константины они стоят рядами вдоль стен. Поражают их небольшие размеры, самые маленькие не достигают и 20 см. Прямоугольные, узкие, иногда с фронтонным завершением плиты из серого, белого, розоватого, голубого известняка создают впечатление однообразных и очень древних свидетельств далёкой и архаичной культуры. Невольно возникает вопрос, как в разви-

том обществе могли быть созданы памятники столь примитивного стиля, словно восходящего к первобытным истокам.

Не случайно этот материал теснее связан с кругом археологических и эпиграфических проблем, чем с собственно художественным творчеством. И все же именно votivные стелы принадлежат к наиболее характерным произведениям культового искусства Карфагена.

Их главная особенность заключается в своеобразном пластическом индифферентизме. Грубая поверхность камня оставлена необработанной, форма отличается элементарностью, а изображение в виде примитивного налёпа или врезанного рисунка — лаконизмом, упрощённостью, даже небрежностью. Композиция, однако, подчинена определённой системе в соотношении друг с другом различных элементов. Идеограмма Танит обычно занимает центральное место, располагаясь под диском с полумесяцем или под прямоугольным картушем с посвянительной надписью, чрезвычайно редко её можно увидеть в верхней фронтовой части. Сочетание знаков бутылки, кадуцея, раскрытой ладони, пальмы неоднократно варьируется, однако всегда в пределах отведённого каждому из них места в иерархии символов. Особое значение имеют надписи, однообразные и подчинённые жёсткому ритуалу. Они обращены к Баал Хаммону и Танит от имени такого-то жертвователя, который приносит обетный дар, и завершаются стереотипной фразой: «Ты слышишь (или ты услышишь), благослови его».



Вотивная стела из Карфагена

В надписях обозначены определённые типы жертв, в толковании их названий мнения учёных не всегда совпадают, но, по-видимому, одно из обозначений связано с человеческим жертвоприношением, а другое – с заменой его ягнёнком.

Несущая имя бога каменная стела становится не только священным символом, но и «вместилищем» божества, его домом, подобием храма. Образ храма приобретает (в чём мы уже убедились на материале архитектуры) особое значение, но нередко его зрительное воплощение ограничивается только изображением углублённого в камне прямоугольника – обозначением наоса, святилища. Мотивы реального мира, которые постепенно заполняют поверхность стелы, не меняют существенно ни её облика, ни существа религиозной концепции. В большинстве своём это также обозначения и знаки. Фигурки животных и птиц, рыбы, цветы составляют как бы реестр принесённых жертв, но многие из них – лошадь, баран, бык, голубь, дельфин, рыба – служат символическими атрибутами божества. Их пластическая трактовка упрощённая и суммарная. В основном сохраняется суровый дух бетиллов, которые не нуждаются ни в каком оформлении.

Все эти особенности присущи в той или иной мере пуническим стелам разных эпох и разного происхождения – и памятникам Аль-Хофры, общины пунийцев в столице Нумидии, созданной в середине II века до н. э. уже после падения Карфагена, и столичным памятникам самого Карфагена эпохи его высшего расцвета.



Вотивная стела из Карфагена. Тунис, музей Бардо

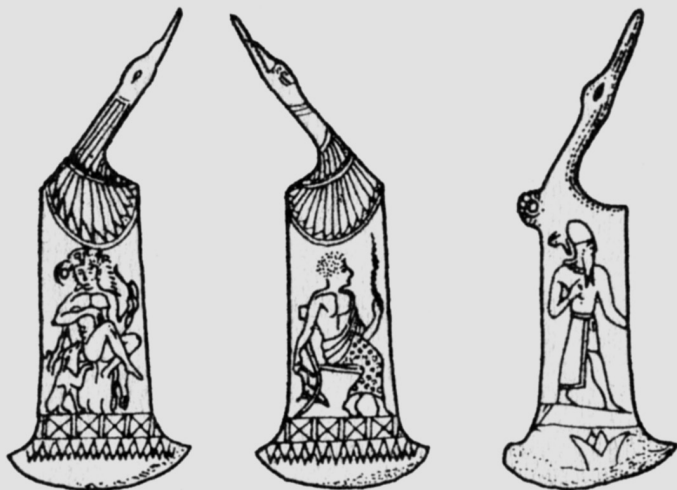
Стелы обнаружены в Карфагене во многих местах, но самые известные – при раскопках священного «тофета», своего рода каменной энциклопедии карфагенской архитектуры и пластики. В отличие от примитивных памятников Аль-Хофры, в которых словно воплощена простейшая формула пунической вотивной скульптуры, стелы карфагенского Святилища Танит сложнее, разнообразнее по типам, по декоративным и изобразительным мотивам, отличаются более тщательной обработкой материала. Стелы Аль-Хофры стали объектами музейной экспозиции, здесь же, в Карфагене, можно воочию убедиться, что представлял собой «тофет», участок для совершения священного обряда, большинство жертв которого – этот чудовищный акт с трудом осознаётся – были дети. Раскопанная площадь «тофета» (55×175 м) находится в глубокой выемке, более 6 м ниже современного уровня почвы. Святилище, расположенное поблизости от прямоугольного порта Карфагена, в римское время было застроено торговыми зданиями и складами. Раскопки открыли мощные подвалы и фундаменты этих зданий, внутри которых сиротливо приютились стелы. В зрелище необычного «кладбища», извлечённого из-под земли и теснотесно заставленного прямоугольниками потемневших от времени плит, есть что-то бесконечно тягостное.

Произведения этого круга ритуальной скульптуры являются наглядным свидетельством того, насколько религия Карфагена была чужда словесного

и пластического выражения. Огромное количество стел предоставило науке скупой и однообразный эпиграфический материал. Они воспринимаются прежде всего как знаки своего рода каменной «забубки» в памяти многих поколений, ибо главное здесь – сам акт жертвоприношения. Религиозный обряд не оставляет, казалось бы, места никакому другому чувству, подчиняя человека всевластной божественной силе. Вместе с тем всё жёстко и строго регламентировано: исполнение жертвенного ритуала, его закрепление в образе стелы-знака, подобное монотонному заклинанию, обращение к божеству. При однотипности формулы оно включает и конкретные элементы: имя жертвователя и обозначение жертвы. В специальных храмовых тарифах было перечислено точное количество скота, птицы, цветов, плодов и т. п., которого требовали различные виды жертвоприношений.

В образе votivных стел отразились не только особенности религиозных верований, но и само существо духовной жизни пунического общества. Аскетически суровая и жёсткая обрядность сочеталась здесь с чертами чёрствого практицизма, отвлечённое и умозрительное – с проявлениями расчётливой прозы. Не лежало ли подобное противоречие в основе развития всей художественной культуры Карфагена, составляя одну из главных трудностей в её истолковании?

Между тем нельзя не отметить выразительность пунических стел с их простым ритмическим равновесием, устойчивостью образа, ощущением



*Священные бритвы-топорики из Карфагена. III в. до н. э.
Смешанные стили*

тяжести и долговечности самого камня. Словно наделённые таинственной и властной силой, эти молчаливые фетиши должны были производить более впечатляющее воздействие на пунийцев, нежели статуарная пластика. Как форма культового искусства стелы глубоко внедрились в североафриканскую среду, где издавна существовало поклонение священным камням. Не будет преувеличением сказать, что votivные стелы на долгие столетия стали главным видом искусства в Африке. Они создавались и тогда, когда в скульптуре Карфагена уже преобладали античные прототипы. В видоизменённой форме стелы продолжали жить в эпоху римского владычества, получив распространение в широких слоях населения.



* * *

Нам неоднократно приходилось говорить о греческом культурном влиянии начиная с VII века до н. э., и особенно в эллинистическую эпоху, на карфагенскую культуру. Открытия последних лет показали, насколько активно шёл процесс эллинизации, который наложил заметный отпечаток на развитие пунической архитектуры, ввёл в художественный обиход новые темы и образы, изобразительные формы и приёмы и даже способствовал смягчению религиозных обрядов. Более широкий аспект современных научных знаний внёс коррективы в непримиримые позиции тех учёных, которые отрицали влияние эллинизма на пуническую Африку.

И всё же не следует переоценивать смысл и содержание этого процесса. Академик Б.А. Тураев ко-

гда-то справедливо писал о том, что, «несмотря на непосредственное соседство с греками, и на многочисленную греческую колонию, и на многочисленные памятники греческого искусства, Карфаген оставался восточным городом и по облику, и по нравам своих обитателей»¹⁸.

Каким бы сильным ни было воздействие греческой культуры, которое шло через Сицилию, Родос, Малую Азию, Египет, оно имело всё же внешний, поверхностно понятый характер. Процесс эллинизации никак не затронул самих основ религиозного мировоззрения пунийцев, не произвёл коренных перемен в укладе их жизни и не отразился в сфере языка. Карфаген не только не входил политически в состав эллинистического мира, а представлял собой независимую, развивающуюся своим путём державу Западного Средиземноморья, в значительной мере духовно этому миру чуждую. Перекрёстное влияние египетских, финикийских, пунических и греческих традиций не привело к созданию большого художественного стиля, хотя в отдельных случаях достигало выразительных результатов.

Карфагенская цивилизация – сложное, противоречивое, во многом ещё не исследованное явление древней истории Северной Африки. Оценка того вклада, который внесла пуническая культура в мировую историю человечества, требует серьёзного и многостороннего подхода. Очевидно, что пластическое творчество не принадлежало к главным достижениям этой цивилизации. Её лицо определялось значительными завоеваниями в области

мореплавания, кораблестроения, сельского хозяйства, строительства, финансовой системы. Разнообразной и содержательной была, по-видимому, карфагенская литература, которая дошла в виде скудных отрывков в переводе греческих и римских авторов¹⁹.

Искусство Карфагена, которое то проявляло свой прикладной характер, то всецело подчинялось жёстким культовым функциям, не поднималось выше определённого среднего уровня. Греческий историк Плутарх, враждебно и в целом несправедливо порицая пунийцев, отмечал то, что они упорно держатся своих решений и мало пекутся о развлекательной и изящной стороне жизни. Подобная стойкость, которая придавала народу силы в его поистине драматической истории, служила одним из источников консерватизма развития культуры. Слова Плутарха подтверждают представление и о том, что в карфагенском обществе специальное эстетическое осмысление действительности не играло, по-видимому, существенной роли.

И всё же это искусство существовало. Финикийское по своему происхождению, оно стало самостоятельным явлением в истории мировой художественной культуры и в полной мере может быть названо карфагенским, пуническим. Благодаря Карфагенской державе, связавшей между собой страны Восточного и Западного Средиземноморья, народы Африки и Пиренейского полуострова приобщились к богатому наследию классической древности.



РИМСКАЯ АФРИКА. ГОРОДА

В эпоху римского владычества Северная Африка делилась на четыре области, каждая из которых при чертах общности имела свои особенности.

Проконсульская Африка охватывала территорию современного Туниса, Триполитании и части Алжира. Это была самая развитая, густо заселённая, издревле процветавшая область, которая управлялась проконсулом от имени римского сената. Её административным, торговым и культурным центром стал вновь отстроенный Карфаген, который быстро занял среди городов Римской Африки первое место. В правление Септимия Севера в отдельную императорскую провинцию выделилась Нумидия, расположенная в восточной части современного Алжира, – своего рода независимая военная область, управляемая легатом, который назначался императором. Цезарейская Мавритания, занимавшая территорию западного Алжира, и Тингитанская Мавритания – территорию современного Марокко – управлялись прокураторами от имени императора.

Колоннада форума в Великом Лептисе. Начало III в.

Судьбы Рима и его многочисленных провинций были тесно переплетены между собой, но общий процесс кратковременного подъёма и растущего упадка происходил в разных частях империи неравномерно. Так, развитие Африки по сравнению с западными европейскими провинциями шло более замедленно. Её наивысший расцвет относится к началу III столетия, в то время как, например, Испания уже к середине II века вступила в полосу упадка. Явления кризисного порядка проявились в Африке позднее, она продолжала ещё жить интенсивной жизнью в условиях культурного спада, охватившего большую часть империи. Тем не менее период расцвета римского искусства на африканской почве, который длится весь II – начало III века, был сравнительно недолгим. Внутри этого периода особого внимания заслуживает искусство времени правления Северов (193–234 годы), когда Африка в экономическом и культурном отношении стала одной из наиболее развитых провинций Римской империи. Родоначальник династии Септимий Север был уроженцем Великого Лептиса. Получив власть при помощи армии, Септимий Север на некоторое время укрепил идущую к упадку империю, придав ей характер военной монархии и проведя ряд реформ. Правление Северов ознаменовалось подъёмом городской жизни и усилением прав провинциалов – здесь стоит вспомнить эдикт императора Каракаллы 212 года о даровании прав римского гражданства всем свободным жителям римских провинций. В Африке почти не было города, который не пере-

страивался или не украшался бы новыми зданиями. Оказывая городам щедрое покровительство, Септимий Север в первую очередь выделял города родной ему Триполитании. Искусство обогатилось новыми формами, приобрело иные, во многом отличные от прошлого стиливые особенности. Вместе с тем правление Северов не стало тем Золотым веком, о котором возвестила имперская знать. Противоречивая сложность этой кризисной эпохи коснулась многих сторон жизни. Римская колонизация Магриба достигла апогея, военные укрепления далеко проникли в земли Триполитании, Нумидии и Мавритании. Росла численность войск и резко усилились восстания племён, оттесняемых в засушливые районы. Положение империи продолжало ухудшаться. Даже эдикт Каракаллы свидетельствовал не столько о возросшем значении провинции, сколько о слабости самой метрополии, которая обнаружила свой откровенно паразитический характер. Лишь на какой-то период живительные соки Африки укрепили дряхлеющий организм империи. Уже к середине III века она была охвачена жестоким кризисом, который едва не привёл к полному распаду империи.

Последующий процесс преодоления кризиса и политической анархии лишь на некоторое время отсрочил падение рабовладельческого строя. Система домината в правлении Диоклетиана создала видимость стабилизации. Соправитель Диоклетиана Максимиан в 296 году жестоко подавил восстание в Африке, отпраздновав пышный триумф

в Риме. Проведённые Диоклетианом реформы по укреплению административного и военного управления провинций привели к изменениям в структуре Африки, поделённой отныне на большее количество областей, и к реорганизации оборонительных зон. Наступившее умиротворение не смягчило внутреннего напряжения, в атмосфере которого жило африканское общество. Его обострению способствовало раннее развитие христианства в среде как сельского, так и городского населения. Уже к середине III века африканская церковь необычайно укрепилась. Как известно, именно в Африке возникли первые и древнейшие памятники христианской литературы на латинском языке. Несомненный интерес представляет и христианское искусство последних веков империи.

Если время расцвета художественной культуры эпохи римского владычества в Северной Африке было сравнительно недолгим, то количество созданных произведений – весьма значительным. Их исследование и изучение вызвало к жизни огромную научную литературу.

Наука об античной Африке зародилась в последние десятилетия XIX столетия. Главенствующая роль принадлежала открытиям и исследованиям французских археологов. Их работы, которые давно стали классическими, во многом определили общую направленность более поздних трудов. В этой области науки успели сложиться свои устойчивые стереотипы, в чём заключается одна из больших трудностей для исследователей, стремящихся отой-

ти от далеко не безупречной схемы. Вместе с тем историческая наука о Римской Африке непрерывно развивается. На африканской земле, поразительно богатой памятниками искусства и эпиграфическим материалом, идут непрестанные изыскания. Бесчисленны руины городов и древних поселений, особенно в некоторых областях Алжира и Туниса. Кажется поистине неисчерпаемым обилие великолепных напольных мозаик. Многое, однако, ещё не опубликовано, а многое требует длительных раскопок и систематического изучения.

Но если завоевания исторической науки в области изучения Римской Африки бесспорны, то гораздо скромнее разработаны вопросы самого искусства, памятники которого трактованы чисто описательно. В научно-популярных работах странам Магриба отводилась, и во многом, увы, отводится и сейчас, роль далекой и малоизвестной художественной периферии. Обширная область африканского античного художественного наследия остаётся уделом узкого круга специалистов.

Немаловажен тот факт, что памятники римской цивилизации в Африке стали исследоваться сравнительно поздно. Своего рода хрестоматийным примером в общих работах служит город Тамугади (Тимгад) в Алжире*. Но раскопки этого города были начаты ещё в конце 1880 года. Между тем более бо-

* Многие древние города известны по их позднему, ставшему традиционным наименованию. Современное наименование сохраняется при указании места находок, местонахождения музеев и в подписях под иллюстрациями. В целом же автор придерживается античных названий городов.

гатые города на средиземноморском побережье Африки – Великий Лептис и Сабрата – освободились от песков Ливийской пустыни незадолго до Второй мировой войны. Орелолом легенд окружён образ Карфагена. Однако созерцание остатков Карфагена, дважды трагически исчезнувшего с лица земли и в своём пуническом, и в своём римском обличье, вызывает чувство невольного разочарования. Менее известны, но несравненно более захватывающие образы других архитектурных ансамблей – тунисской Тутти или алжирского Куйкуля, города, с которым так слилось его позднее арабское название Джемила, то есть Прекрасная. Лишь в недавние годы вызваны к жизни памятники Марокко. Мало кто знает о существовании в Северной Африке великолепного амфитеатра, который высится ныне в пустынной местности, где некогда был расположен богатый город Тиздр. Многие открытые в Магрибе мозаичные картины могли бы стать украшением крупнейших музеев мира. Вместе с тем состоявшийся в Париже в 1963 году первый международный colloquium, посвящённый искусству греко-римской мозаики, показал, что огромная активность раскопок и обилие открытого материала в римских провинциях, где безусловно доминирующее положение заняла североафриканская школа, опередили исследовательскую работу.

Богатое художественное наследие магрибинских музеев также ещё не получило должного признания. Между тем заслуживает внимания сам факт существования музеев такого масштаба и такого

высокого уровня, как национальные музеи в Тунисе и музеи древностей в городах Алжире и Рабате, как замечательное собрание античной пластики в Шершеле, или то обстоятельство, что при раскопках почти каждого города организована пусть небольшая, но превосходно составленная экспозиция, расположенная нередко под открытым небом. И там, где на месте древних центров воздвигнуты новые города, музеи любовно хранят произведения ушедших веков. Так, одно из самых ценных собраний римской мозаики, открытой в окрестностях древнего Хадрумета, нашло пристанище в средневековой крепости тунисского города Суса. Сквозь бойницы могучей постройки видны гавань и белый современный город, а рядом на стенах мерцают огромные мозаики, составляющие то пышные узоры, то поразительные по наблюдательности изображения природы и реальной жизни. В каком-то удивительном единстве сливается в этом вознесённом над городской сутолокой музей многоотрудный опыт сменявших друг друга поколений с неустанным, столь присущим людям стремлением к прекрасному.

То, что памятники североафриканской художественной культуры остались ещё вне поля зрения широкого круга учёных и любителей искусства, нельзя объяснить только недостаточным знанием самого материала.

Для представителей старшего поколения европейской науки, воспитанных в духе нормативной эстетики Винкельмана, была характерна заниженная оценка искусства всей варварской периферии

Древнего мира. Традиционная европоцентристская концепция, согласно которой в североафриканском наследии достойной внимания признавалась импортированная греко-римская традиция, оказалась на редкость устойчивой. Лишь некоторые крупные учёные сумели по-новому взглянуть на искусство древней Африки, встать на его защиту.

Но в наше время можно заметить и другую крайность. Стремление утвердить в искусстве провинций своеобразие варварских, то есть неантичных форм, эстетику примитива и геометрической условности, стремление, которому сопутствует чрезмерное увлечение этими формами, ведёт к утрате историзма, к неизбежной модернизации и искажению художественного процесса. То, что оказывается свободным от античного наследия и несёт в себе «чистое варварское начало», где отсутствует изобразительность и преобладает магическая первооснова, приобретает в результате особую и высшую эстетическую ценность. В подобной тенденции сильнее выражен дух времени с его модными течениями и вкусами, нежели строгий научный анализ. Но такая трактовка симптоматична уже потому, что она отражает возросший в XX веке интерес к искусству римской периферии.

Вместе с тем этот интерес сосредоточился главным образом на искусстве западных европейских провинций, в меньшей степени захватив Северную Африку. Уже в объяснении данного факта можно уловить отличительные черты африканского провинциального искусства. Прежде всего, в нём

по сравнению, например, с галло-германским или англо-саксонским искусством гораздо устойчивее выражен элемент традиционности, который в известной мере сглаживает его местный, неантичный характер. Иными словами, искусство это менее «варварское».

При этом памятники римского времени в западных провинциях уже несли в себе предчувствие будущего, играя роль первых камней фундамента, на котором выросло искусство средневековых стран Европы. Иная судьба у римского искусства Африки, которое не принесло столь обильных всходов.

Северная Африка снабжала Рим первосортной пшеницей и оливковым маслом прекрасного качества. Археологические раскопки обнаружили здесь множество прессов и целые кварталы маслодельческих мастерских. Особенно обширные области оливковых плантаций тянулись к югу. Им было уготовано место самой природой. И сейчас кажется, что уходящие по плоским равнинам Туниса ряды корявых, словно несущих бремя веков оливковых деревьев произрастали с глубокой древности. Плодородная африканская провинция влекла к себе римских магнатов. Огромные земельные массивы принадлежали императору и сенатской знати. Развитие крупного частного землевладения, обширных латифундий или салытусов – одна из характерных особенностей аграрного строя Африки. Наряду с крупной собственностью в Африке существовало

среднее и мелкое землевладение. Оно преобладало там, где процветало зерновое хозяйство, в северных и северо-восточных примыкавших к морю областях, речных долинах Туниса и Алжира. Для этих мест типична рабовладельческая вилла. Центром земледельческих районов были города – опорные пункты romanization.

Городов в римское время, особенно на побережье, возникло великое множество. Нередко они располагались очень близко друг к другу, а по мере успехов колонизации начали возводиться и внутри материка. Но в южных областях, где преобладали крупные поместья, города встречались реже.

Среди многочисленных североафриканских поселений одни были теснее связаны с древними очагами земледелия, другие играли роль морских портов, третьи имели военное значение. Права их жителей зависели от присвоенного им ранга муниципии или колонии. Обычно города Римской Африки узнают по происхождению, и этот признак является немаловажным в определении их художественного лица, стёртого временем.

В период римского господства вновь поднялись и расцвели старые города, возникшие ещё в пуническую эпоху, – Эа, Великий Лептис, Сабрата, Тапарура (Сфакс), Хадрумет, Тугта (Дугта), Гиппон Регий (Бон, Аннаба), Цезаря (Шершель), Тингис (Танжер) и многие другие. Своё значение сохранили и города, выросшие из племенных центров, и в первую очередь орлиная крепость Цирта – резиденция нумидийских царей (Константина). Наконец, огром-

ную группу составили города, которые были основаны римлянами. Некоторые стихийно возникли из посёлков близ военных лагерей, например Аммеда-ра (Хайдра), Ламбезис. Более планомерно в качестве важных стратегических пунктов строились Тамуга-ди, Куйкуль (Джемила), Тевеста (Тёбесса), Суфетула (Сбейтла). Большую роль в создании новых городов и селений, особенно в Нумидии, играло основание многочисленных колоний ветеранов, наделяемых землёй. Опорным пунктом колонизации Северной Африки стал Карфаген, который сохранил до последних веков римского владычества значение крупнейшего и третьего, после Рима и Александрии, города империи.

Города Африки, как и других провинций, превратились в очаги распространения латинского языка, римского образа жизни и культуры. Они были местом рынка для всей округи, средоточием обмена с кочевыми племенами. Нельзя не учитывать, однако, что торговля и ремесло, само по себе развитие которых выявляет заложенные в обществе внутренние силы и как бы динамизирует его, не имели в африканских городах того значения, как даже в Галлии, не говоря уже о восточных провинциях. Шедшая через Северную Африку торговля рабами-неграми, золотом, слоновой костью, редкими зверями для амфитеатров носила транзитный характер. Что же касается собственного производства, то оно было рассчитано на местный рынок. Ремесленными изделиями славились Карфаген и Цезарея, процветало изготовление пурпура, занесённое ещё финикий-

цами, существовало производство кож, шерстяных тканей, стекла. К концу II века выросло, особенно в Хадрумете, изготовление керамических сосудов, светильников, фигурок божеств. Африканская керамика, предназначенная для широкого потребления, вывозилась в другие страны. Тем не менее ремесло в городах было развито сравнительно слабо; судя по надписям, ремесленные коллегии основывались в них редко. Местные изделия отличались простотой и дешевизной. Всё то, что было связано с роскошью, искусной работой, изощрённым вкусом, дорогими материалами, привозили из Италии, Греции, Сирии, Малой Азии.

Своеобразие римских городов Африки состояло именно в том, что в силу аграрного характера экономики провинции их благосостояние основывалось на сельском хозяйстве. Городам принадлежала значительная часть африканских земель. Состоятельные горожане были тесно связаны со своими имениями. Там они жили, там их хоронили, в своих эпитафиях они с гордостью указывали, сколько лет они и их родители прожили на своих землях.

То, что сельское хозяйство было основной отраслью экономики Северной Африки, во многом может объяснить некоторые стороны господствовавшей здесь художественной культуры. Речь идёт не только об изобразительном репертуаре искусства, хотя неоспорим тот факт, что в мозаиках, например, наряду с мифологическими образами значительное место занимает изображение сельских сцен. Существеннее уловить духовный настрой африканского

общества с его патриархальным укладом, наивной поэтизацией окружающего мира, но несвободного от консервативных и даже косных черт.

Вместе с тем города и освоенные области, где насаждалась латинская культура, соседствовали с землями, население которых не вышло за грань первобытно-общинного строя. В лоне империи Африка была новой молодой провинцией, в которую римские колонисты внедряли на первых порах более прогрессивный тип хозяйства. И в области художественного творчества сюда импортировались передовые для своей эпохи художественные формы. Но античная традиция напластовывалась в Африке на неподготовленную, чуждую ей почву. Не случайно романизация Северной Африки напоминала строительство здания, воздвигаемого без фундамента.

Для того чтобы охватить явление в его совокупности, отдадим себе отчёт в том, насколько жёстки в древней истории Африки стыки цивилизаций, как несоразмерны перепады их культурного и художественного уровня. В сфере её идеологии, религии, культуры и искусства преломились глубокие противоречия. Одним из непреодолимых является противоречие между античной цивилизацией, носителем которой выступает город, и более примитивными архаизирующими общественными отношениями его периферии. Другое – противоречие между далеко проникшей в пустыню античной цивилизацией и полузависимым от неё либо резко враждебным ей местным населением.

Вся жизнь южной периферии империи была напряжённо-контрастной. Представим себе благодатные плодородные долины с множеством светлых городов, где с каждым годом римская культура всё глубже пускала корни. Образование в Северной Африке, особенно в области юридических наук, риторики, философии и поэзии, достигло высокого уровня, охватив, естественно, зажиточные слои населения. Из среды провинциалов всё чаще и смелее выдвигались выдающиеся писатели, ораторы, адвокаты и государственные деятели. Горожане гордились знанием латыни, однако латынь не смогла вытеснить пунический и берберский языки. Изгнанный из письменного употребления пунический язык надолго сохранился в качестве народного диалекта, а на берберском языке говорила значительная часть населения, особенно в сёлах.

В ещё более сложных формах происходило поклонение римским богам. Многочисленным богам римского пантеона в Африке воздвигались статуи, посвящались богато украшенные храмы. Некоторые культы, как, например, культ капитолийской триады – Юпитера, Юноны и Минервы, – носили обязательный характер для всех римских граждан, где бы они ни проживали. Официальный дух и политическая направленность культа императоров и принесённой в африканскую провинцию религии завоевателей были выражены с неприкрытой откровенностью. Эта религия утвердилась среди самых влиятельных и богатых жителей городов – той муниципальной знати, которая была важнейшей со-

циальной опорой власти римлян. Как справедливо заметил Ж. Тутен, исследования которого, особенно в области религии, не утратили своего значения по сию пору, широкие народные массы несомненно участвовали в пышных культах и торжественных обрядах, совершаемых «в честь сильных мира сего». Но религия эта не была религией народа – «религией домашнего очага». На африканской земле старая пуническая религия не умерла, а лишь преобразилась, постепенно облекаясь в римские одежды. Ж. Тутен писал: «...внешний вид святилищ понемногу менялся под влиянием греко-римской цивилизации и архитектуры; восточные символы были заменены на стенах человеческими фигурами, типами, заимствованными почти целиком из греческого и эллинистического искусства. Но божества, в честь которых праздновались эти культовые церемонии, остались прежними...»²⁰

Между тем религия римлян с её развитым политеизмом и широким заимствованием культов и мифов у других народов являла собой нечто необычайно сложное и пёстрое. Немалую роль играло и то обстоятельство, что армию многоплеменной Римской империи составляли представители разных народностей. Находясь вдали от родины, солдаты продолжали чтить своих богов, заказывая их изображения и сооружая жертвенники. Можно найти самые редкие культы, самые неожиданные, нередко привозные изображения богов в землях, как бы расположенных на другом «краю света». Произведённые в 1939–1941 годах в Алжире раскопки

Кастеллума Диммиди, далеко выдвинутого в пустыню военного укрепления, обнаружили интересные росписи, принадлежащие к кругу искусства Пальмиры. Проникновение из Сирии, Египта и Ирана восточных мистических культов, возникновение христианства становятся неопровержимым свидетельством растущего идеологического кризиса империи. Своего рода ориентализация религии заметно усилилась во времена Северов. В африканской провинции поклонялись Исиде, сооружались алтари Митры, создавались статуи Сераписа. Однако гостеприимно принятые в римский пантеон новые восточные боги сохранили в Африке свой чужеземный характер. Их культы получили в основном распространение в городах, не проникнув глубоко в среду местного сельского населения. Тем не менее происходило своеобразное приспособление старой религии африканцев к формам античного политеизма. Они поклонялись Юпитеру, Сатурну, Аполлону, Меркурию, Дионису-Либеру, Плутону, Эскулапу, Юноне-Целесте, Диане, Теллус, Венере, Церере. Самыми почитаемыми, однако, были Сатурн и Юнона-Целеста, или просто Целеста – Небесная богиня. Древний итальянский бог посевов Сатурн, согласно римской мифологии царь Лация, правление которого ознаменовалось золотым веком, стал в Африке воплощением пунического Баала. Называемый *Saturnus dominus* или *Deus magnus*, он превратился в главного бога африканских земледельцев. В свою очередь, Целеста отождествлялась с Танит. Покровитель Карфагена исцелитель Эшмун слился

с образом античного Эскулапа. Нередко многие почитаемые в Африке римские боги идентифицировались с образами Сатурна-Баала и Целесты-Танит. Иногда они выступали как своего рода персонифицированное воплощение той или иной из божественных функций, которыми издревле воображение африканцев наделяло своих небесных владык.

Несомненно происходило известное смешение религий, с годами усиливалось воздействие представлений и ритуалов, пришедших из греко-римского мира. Но самыми существенными новыми завоеваниями были персонификация отвлечённых понятий и замена культовых символов антропоморфными изображениями божеств.

Те элементы религиозного синкретизма, о которых здесь можно говорить, казалось бы, могли стать почвой для зарождения синкретического характера искусства. И всё же этого не произошло. Возможно, одна из причин заключалась в том, что проявления религиозного синкретизма в Римской Африке были во многом внешними.

Сам дух старой религии, созерцательной, сумрачной и вместе с тем довольно примитивной, резко противостоял трезвому практицизму римской, чья строго соблюдаемая обрядность при всей её помпезности чаще всего носила оттенок нескрываемой «принуждённости». Вместе с тем видоизменённая, облачённая в новые античные одежды религия африканской провинции, как и древняя религия Карфагена, не была той благодатной почвой, на которой могли бы широко развиваться

новые оригинальные создания искусства. Став антропоморфной, она осталась, по существу, чуждой восприятию красоты и совершенства человеческой личности. Лишённая развитой мифологии и ярко выраженного поэтического начала, эта религия находилась в плену абстрактных понятий неизобразительного характера. В то же время несущая в себе огромный заряд творческой фантазии античная мифология пришла сюда в формах римской религии и римской художественной традиции, самих по себе в известной мере уже образно обезличенных и тяготеющих к отвлечённой аллегоричности.

Особые трудности возникали при внедрении в местную среду античных принципов художественного творчества.

Общеизвестно то огромное значение, которое имела античная традиция в развитии искусства различных провинций Римской империи. В своих владениях на Востоке сам Рим во многом был обязан культуре эллинистического мира, и его восточные провинции пережили сильную волну эллинизации. Иначе сложилась судьба африканской периферии. Вовлечённая волей истории в великую средиземноморскую цивилизацию, Африка тем не менее не пережила развитого эллинистического этапа. Господство Карфагена не могло не сыграть свою роль, отдалив страны Магриба от греко-римского мира. Захваченные затем Римом на долгие годы, они, казалось бы, стали частью этого мира. Наряду с другими провинциями Африка внесла значительный вклад в духовную жизнь империи. Но включение провин-

ций в орбиту римской культуры имело и другую, оборотную сторону. «По всем странам бассейна Средиземного моря, — писал Энгельс, — в течение столетий проходил нивелирующий рубанок римского мирового владычества»²¹. Этот точно подмеченный образ особую выразительность приобретает в применении к культуре провинций. Разумеется, в каждой по-разному, в зависимости от той степени активности и силы сопротивления, которой обладала местная художественная традиция. Нивелирующие тенденции имперского объединения были исключительно сильными, и римский «рубанок» весьма ощутимо коснулся Африки. Хотя мотивы и формы, почерпнутые из арсенала древних художественных эпох, не исчезли и в римское время, искусство Африки, как уже упоминалось, по сравнению с искусством других провинций кажется более традиционным. Всё это обусловило в целом сложную и разноречивую картину развития искусства африканской провинции. Римские и туземные элементы не составили здесь органического сплава, породившего новый, синтетический строй образов.

В разных областях искусства Северной Африки романизация проявлялась неодинаково. Римское влияние господствовало в градостроительстве и архитектуре, что было обусловлено специфическими особенностями архитектуры, не только связанной с практическими интересами общества и господствующей идеологией, но и выражающей дух и культуру эпохи. Искусство мозаики, которое достигло в Северной Африке необычайного расцвета и было

отмечено множеством локальных особенностей, основывалось на эллинистически-римском опыте. Более сложно и противоречиво формировалась скульптура, в которой существовали разнохарактерные тенденции. Одни отражали общеримские пластические стандарты, и произведения данного круга были привозными. Другие тенденции исходили из среды африканского населения, испытывавшего влияние эллинистически-римского культурного комплекса, но и вносившего в творчество местные черты.

Настойчивое стремление некоторых исследователей античного наследия стран Магриба выявить черты обязательной «самобытности» или «обязательного» синкретизма нередко мешает глубокому исторически объективному постижению искусства, особых условий его развития, изменчивого, подвластного движению времени лица. Связанное с местной почвой и местными особенностями, искусство Африки развивалось в русле римской художественной традиции и изобразительной системы. Оно более сложно и многолико, чем может показаться на первый взгляд.

Ничто не даёт такого глубокого и всестороннего представления об этом грандиозном художественном периоде в истории Магриба, как образ различных древних городов, которые были воздвигнуты на африканской земле.

Некоторые из городов почти бесследно исчезли, поглощённые строительством более поздних эпох, другие, разрушенные ещё в давние времена, стали

добычей песков, жестоких ветров и иссушающего солнца. И всё же археологи обнаружили немало величественных руин. Эти затерянные древние города, которые принято называть «мертвыми», близки по времени, нередко различны в исторических судьбах, сходны и вместе с тем неповторимы по своему облику.

Встающий среди безлюдной местности город манит к себе не только разнообразием непрерывно открывающихся видов то в перспективе уходящих мощёных улиц, то в пролётах арок или уцелевшей колоннады, но и желанием просто побродить среди упавших камней.

В Северной Африке строили из крупных, сложенных насухо тёсаных блоков, и эта техника кладки с особой выразительностью выявляла пластическую мощь камня. В каком-то удивительном единстве сливается его бледно-золотистый тон – иногда с густым медовым оттенком, иногда словно тронутый сединой – с цветом неба и выжженной почвы. В полдень легкая дымка окутывает город, издали кажущийся призрачно-белым. В часы заката волна красок омывает архитектуру, очертания которой приобретают графическую чёткость на фоне быстро гаснущей зари.

Археологические раскопки обнаружили около шестисот пятидесяти поселений в Северной Африке. Однако большинство из них нельзя назвать в нашем понимании городами. За исключением нескольких крупных центров (Карфаген, Утика, Великий Лептис), для Римской Африки характерны

маленькие городки, которые насчитывали от десяти до пяти тысяч жителей, а иногда и того меньше. Население древней Цирты или такого важного порта, как Цезарея, не превышало двадцати-тридцати тысяч человек.

Между тем даже самый небольшой город стремился отразить в своём облике черты, которые составляли непрременную особенность муниципальной жизни в духе, так сказать, общеримского стандарта. Повышенное внимание уделялось городскому благоустройству, в чём немалую роль играли всякого рода пожертвования местных магистратов и зажиточных горожан. Стихийно возникавшая жилиая застройка была неизбежной, и всё же в планировке городов преобладал единый чёткий замысел. Нередко его основой был план в форме квадрата или прямоугольника с сеткой улиц. Две широкие магистрали пересекали город под прямым углом: кардо с севера на юг, декуман – с запада на восток. Расположение форума обычно мыслилось в центре скрещения магистралей. Форум – замкнутая прямоугольная мощёная площадь – окружалась колоннадой, за которой возводились храмы, торговые и административные здания: курия (своего рода ратуша), базилика, служившая местом суда и деловых сделок.

Форум объединял жителей, был «символом и средоточием общественной жизни. Здесь магистраты зачитывали официальные постановления, приносили жертвоприношения, производили продажу имущества с молотка, вершили правосудие. Здесь

горожане голосовали, платили налоги, занимались торговлей или биржевыми операциями, здесь же под колоннами они проводили часы досуга»²².

Среди многочисленных североафриканских форумов форум Гиппона Регия с мраморной колоннадой – самый древний и один из обширнейших (76×43 м). Здесь можно убедиться, какую важную роль в пространственной организации общественного центра играли верно найденные пропорции, чувство формы и масштабных соотношений. Есть нечто патетическое в том, что эта светлая прямоугольная площадь неумолимо и «чеканно» пересечена во всю ширину выбитой в камне посвятителной надписью проконсула Кая Пация Африкана (I век).

Обычно площадь форума, с трёх сторон окруженная портиками, с четвёртой стороны замыкалась зданием Капитолия – храма, посвящённого, согласно римской традиции, божественной триаде: Юпитеру, Юноне и Минерве. Если здание Капитолия не располагалось на форуме, то оно заменялось другим культовым сооружением официального характера. Капитолийские храмы отличались более крупными размерами и богатым убранством, но, как и большинство храмов в Африке, строились по схеме итальянского псевдопериптера с прямоугольной, отодвинутой вглубь целлой, простильным портиком и высоким подиум, на который вела широкая лестница. Три отдельных простильных храма составили эффектную композицию Капитолия в Суфетуле, связанного с просторным форумом (70×67 м) в единый ансамбль. С большим тактом

была достигнута соподчинённость частей, создающая законченный архитектурный образ.

Не было города, даже самого небольшого и скромного, где бы отсутствовали термы, которые имели в условиях африканского климата особое значение. Предназначенные не только для омовений, но и для занятий спортом, отдыха, бесед и развлечений, они вмещали огромные массы людей. Руины терм, построенных, как правило, из кирпича, безжалостно «обнажённые» из-под покрывавшей их некогда нарядной облицовки, выглядят менее выигрышно, чем руины зданий, сложенных из тёсаного камня. Нельзя не отдать должное пространственным решениям терм, в которых проблемы конструкции и чисто эстетического воздействия сочетались с решением сложных задач в снабжении построек водой, создании канализации и системы обогрева горячим воздухом. Огромными двухэтажными термами с открытым бассейном, соляриями, палестрой славился Карфаген. Они были воздвигнуты в 146–162 годах при императоре Антонине Пие и расположены в красивейшем месте города – у самого моря – и окружены парком. Нижний этаж представлял собой «слепые» затенённые залы, предназначенные для отдыха. Как все подобные сооружения, термы Антонина Пия отличались строгостью наружного облика и вместе с тем внутри были роскошно украшены гранитными и мраморными облицовками, мозаиками. И сейчас можно видеть фрагменты массивных каменных сводов, мощных субструкций, упавших на землю колонн, резных архитравов и капителей²³.

Как в столице, так и в провинции, городская верхушка, стремясь заручиться расположением широких масс, вынуждена была прибегать к устройству разнообразных зрелищ и игр. Повсюду в Африке сооружались театры, цирки и чисто римское изобретение – амфитеатры, столь грандиозные, что могли бы вместить сразу население нескольких африканских городов и их окрестностей. Многие театры дошли до нашего времени в хорошей сохранности, как, например, небольшие театры Тутти, Куйкуля, Тамугади, Каламы (Гельмы). Однако самым знаменитым следует признать великолепный театр ливийской Сабраты. Особым размахом массовые зрелища отличались в Карфагене, где были сооружены театр и крытый одеон, цирк, близкий по величине к Большому цирку в Риме, но более узкий, и пятиярусный амфитеатр, описание которого сохранилось у арабских авторов Средневековья. О масштабах африканских амфитеатров и величии их архитектуры в полной мере позволяет судить амфитеатр Тиздра (Эль Джем), строительство которого относится к III веку.

Мощь империи олицетворяли мемориальные арки, то посвящённые тому или иному императору, то воздвигнутые в ознаменование каких-либо событий – основания города, возведения его в ранг колонии или просто на границах территорий. Часто арки играли роль городских ворот, парадного входа на форум, Капитолий. Предназначенные стоять века, арочные сооружения Северной Африки лучше всего сохранились. Здесь было воздвигнуто

множество арок разнообразных форм, начиная от простой однопролётной арки, как, например, в городе ветеранов Диане Ветераноруме (Цане, 165 год), двухпролётной в Тилибисе (Аннуне), до сложной композиции тетрапилона в Эа (Триполи, арка Марка Аврелия, 165 год), Великом Лептисе (арка Септимия Севера, 203 год). Сооружение тетрапилонов, то есть парадных ворот с выходами на четыре стороны на перекрёстке главных улиц или при вступлении на форум, было распространено в африканских городах. Одним из лучших образцов тетрапилона в Северной Африке может служить арка Каракаллы в Тевесте (216).

Возведение триумфальной арки в честь императора было не только официальным актом возведения его власти. Иногда за этим мемориальным памятником как бы возникает живое, конкретное событие истории. Так, когда император Каракалла в 212 году издал эдикт о даровании прав римского гражданства, многие африканские города откликнулись «массовым» сооружением триумфальных арок в знак благодарности.

По мере того как города разрастались, рынки обособились от форума. Расположенные под открытым небом на площади, нередко с бассейном посередине, лавки укрывались в тени колонных портиков. На рынках торговали хлебом, мясом, рыбой, различными овощами и фруктами, финиками и фигами, оливковым маслом и вином в больших глиняных амфорах, морскими губками, кожами и шерстяными тканями; восточные пряности и благо-

вония соседствовали здесь с прекрасной галльской керамикой, итальянские терракотовые светильники с ювелирными изделиями из Сирии. Нередко в толпе можно было видеть высокие закутанные фигуры берберов, которые привозили изделия из металла, керамику, ковры, украшенные простым и строгим геометрическим орнаментом.

Особую роль в облике североафриканских городов играли колоннады, которые, как в эллинистических и римских городах Передней Азии, окаймляли улицы с обеих сторон, образуя портики, украшали площади, общественные здания или маскировали разнохарактерную застройку. И ныне по частично сохранившимся рядам колонн или просто по их вросшим в землю базам можно угадать общую планировку города. Многочисленные статуи воздвигались повсюду – на форуме и в базиликах, в термах и театрах, в святилищах и в нишах триумфальных арок.

Общеизвестен тот вклад, который внесли римляне в строительство дорог, мостов, цистерн, плотин и акведуков. Они покрыли сетью дорог Северную Африку, соединив, например, два её крупнейших города – Карфаген и Великий Лептис – дорогой более чем в восемьсот километров. Стоит представить себе образ удивительной мощи, который рождает среди дикости африканской природы эти неумолимо тянущиеся прямые общественные дороги, мосты, перекинутые через глухие, непроходимые ущелья, тяжёлые, словно бесконечные аркады акведуков. Самым грандиозным, протяжённостью 80 км, был

акведук, который питал Карфаген и был возведён во II веке при императоре Адриане. Акведук брал начало из овального водоёма, расположенного у подножья горы Загуан. Сейчас здесь находится небольшой посёлок. В древние времена это место, насыщенное источниками и подземными родниками, считалось священным. Сохранились руины Храма воды, одного из интересных образцов римского нимфея. Отсюда холодная и необыкновенно чистая вода устремлялась по каналу акведука в громадные подземные цистерны. Сложенный из тёсаного камня, кирпича и бетона, акведук, который шёл к городу десятками километров по долине Миляны, поразил воображение Флобера. На страницах его романа «Саламбо» это могучее сооружение «перешло» из римской в пуническую эпоху.

Нет необходимости доказывать, что представление о древних городах Северной Африки, как бы приближенное к общеримской норме, не вполне отражает историческую реальность. Такого рода представление имеет слишком общий характер, процесс развития римской архитектуры на африканской земле проходил более сложно и вольно, принимая прихотливые, «неправильные» формы. Тому причиной был целый комплекс разнообразных обстоятельств, среди которых немалую роль играли условия местной среды, особенности ландшафта, старые строительные навыки, традиции прошлого, художественные устремления провинциального общества и многое другое. Города Римской Африки воплощали не сухие обязательные

градостроительные формулы, а образ живой архитектуры, рождаемый самой жизнью.

Всё, что было связано с Карфагеном, отличалось особым столичным размахом. Крупный масштаб присущ и городам Триполитании. В целом же сооружения африканской провинции сравнительно невелики. Небольшими, за редкими исключениями, кажутся даже триумфальные арки. Мелкая масштабность застройки придаёт архитектуре оттенок своеобразной патриархальности и простоты. Вместе с тем стремление к строго упорядоченной городской планировке встречало немало трудностей в гористой стране, где многие древние центры были воздвигнуты на крутых склонах. Римским инженерам и архитекторам пришлось провести значительные земляные работы, чтобы как-то выровнять территорию Карфагена, создать площади для регулярной застройки. Но за её пределами северо-западные кварталы, заселённые беднотой, носили хаотический характер. Из-за рельефа местности форум Карфагена тем не менее оказался сдвинутым к побережью, что не было, однако, исключением из правил, ибо расположение форума в центре африканского города не всегда соблюдалось (например, в Гиппоне Регии, лишённом регулярной планировки). Развивавшаяся городская жизнь приводила к расширению и перестройке старых общественных центров, и в некоторых городах – к существованию двух форумов – старого и нового (Великий Лептис, Куйкуль; Мактарис, Тубурсикум Нумидарум – Хамисса).

Согласно предписаниям Витрувия, размеры форума должны были быть согласованы с количеством жителей, «чтобы он не был слишком тесен или не казался пустым из-за недостатка народа»²⁴. Витрувий советовал исходить из того, чтобы ширина форума не превышала двух третей его длины. Прямоугольная форма площади предполагала осевую, симметричную композицию, типичную для форумов Рима. В Африке же небольшие по размерам форумы приближались к квадрату, а группировка зданий, нередко созданных в разное время, отличалась произвольностью. Принцип расположения Капитолия, или главного храма, по центральной оси сплошь и рядом нарушался. В Тутте здание Капитолия было помещено к главной оси форумной площади не фасадом, а одной из своих боковых сторон. Небольшой Капитолий Гиппона Регия не соответствовал размеру обширного форума, по длинным сторонам которого за портиками тянулись открытые, мощённые мрамором святилища. Некоторые форумы, напротив, были слишком тесно «заставлены» храмами и различными постройками. В Тамугади Капитолий вообще был вынесен за пределы форума и сооружён в другой части города.

Тип итальянского псевдопериптера определял лицо храмового зодчества Африки. Кое в чём здесь проявлялись и местные черты, которые восходили к карфагенской традиции. Раскопки святилища Баал Хаммона и Танит в Тиниссуте (1908), святилища в Аль-Хенисии близ Суса (1903) обнаружили, что в первый век империи существовали архитек-



Форум в Питтоне Регии. Посвятельная надпись. I в.

турные сооружения в виде противопоставленных замкнутых священных дворов, совершенно чуждые классическому прототипу. Руины некоторых зданий Мактариса (храмы Хотер Мискара и Либера), храма Сатурна в Тубурбо Майусе (Хеншир Касба), храма Аполлона в Булле Реги (Хаммам Деррадж) свидетельствовали о стойкости старой культовой традиции. Особенно выразительны в данном аспекте некоторые храмы Тугги.

Построенный в 195 году храм Сатурна в Тугге на месте пунического святилища Баал Хаммона сохранил в качестве основного ядра композиции большой внутренний двор, который завершался тремя открытыми капеллами. На западной окраине города маленький храм (222–235) с необычным для римской традиции планом двора посвящался богине Юноне-Целесте. Словно скрытый в лесистой долине, этот маленький римский простиль стоит в центре мощёного двора, который окружён полукруглым портиком. Снаружи полукружие закрыто глухой стеной, внутри обрамлено колоннадой. Войти в закрытый двор можно через две боковые двери, пробитые у подножья полукружия. Близ восточного входа находились два бассейна, предназначенные для священных омовений. Подобный тип сооружений, где можно воочию убедиться в существовании типичного ритуального двора, редок в Римской Африке. Некоторую близость к плану храма в Тугге находят в плане храма богини Баалит (одно из перевоплощений пунийской Танит) в Тубурбо Майусе. Но там это небольшое сооруже-

ние представляет в основном археологический интерес. Храм Целесты в Тутте – своего рода целостный ансамбль с ясно выраженным композиционным замыслом, воплощающим его мистериальный характер.

Среди разнообразных римских надгробных памятников (часто в виде небольшого храма на высоком основании) продолжал жить тип башенных двухъярусных сооружений с пирамидальным увенчанием, который восходил к ливийско-пунической традиции. Старые навыки проявлялись и в том, что местные каменотёсы нередко вырубали в карьерах крупные блоки, следуя не римской, а пунической (египетской) системе мер с единицей в локоть (0,52 м). Бытовала, особенно в жилых и производственных зданиях, техника возведения каменного каркаса в виде крупных вертикальных и горизонтальных монолитов с заполнением из щебня. Применялись также сырец и штукатурка. Практика сооружения сырцовых домов на укрепленных камнем основаниях, которая получила распространение в пуническое время, настолько внедрилась в местную среду, что дожила в Магрибе до современности, тогда как многие передовые строительные приёмы римлян бесследно исчезли.

Жилая архитектура, теснее связанная с традиционным укладом жизни, имела в Северной Африке более самостоятельный характер. Естественно, что значительную часть древних городов занимала жилая застройка; археологами было открыто множество домов. Стены рухнули, рассыпались в прах.

Но сохранились основания жилищ, нередко с торчащими каменными блоками и остатками забутовки. В некоторых постройках уцелели фрагменты колонн внутреннего двора и напольные мозаики, которых словно не коснулось время.

Северная Африка не знала многоэтажных кирпичных инсул Рима. Беднота жила в основном за пределами города. Дома, которые принадлежали зажиточным горожанам – «хорошим земледельцам», были по преимуществу одноэтажными, на фасад их выходили открытые лавки, в комплекс построек включались мастерские по переработке сельскохозяйственных продуктов, маслодавили, мельницы. В африканской провинции не всегда строго придерживались симметричной композиции вытянутого по главной оси римского дома, группировка помещений, где отсутствовал атрий, носила более свободный характер. Одной из особенностей в организации жилища был внутренний двор, в который выходили остальные комнаты. Форма перистилия – открытого, окружённого колоннами двора с растениями, фонтанами и бассейном – была, как известно, самой распространённой в архитектуре эллинизма. Проникновение этой формы в Северную Африку произошло ещё в доримское время. Пережив затем подлинный расцвет, особенно в эпоху Средневековья, традиция внутреннего двора сохранилась до наших дней в жилых постройках Магриба. Другая, также восходящая к эллинизму особенность африканского жилища заключалась в том значении, которое в композиции дома приобрёл экзос – своего

рода большая гостиная, зал для приёмов. Пол экуса покрывала самая нарядная мозаика, вдоль облицованных стен стояли лежа для гостей.

Некоторые африканские дома известны большими размерами, обилием комнат, роскошью убранства. К числу настоящих аристократических жилищ относится так называемая Вилла с птичником, раскопанная П. Гоклером в Карфагене (II – начало III века), вилла семейства Лабериев II века в Утине (Удине), насчитывающая не менее тридцати помещений, дома Хадрумета (имение Сорота с экусом в 130 м² или знаменитый своим мозаиками дом, открытый в 1895–1896 годах Дюпоном). Однако в целом жилые постройки африканской провинции, даже принадлежавшие зажиточным горожанам, были небольшими. Далеко не все они производили впечатление роскоши.

Вместе с тем этому типу жилища нельзя отказать в ощущении комфорта, уюта, живописной привлекательности. Особую остроту приобретала проблема водоснабжения. В условиях изнуряющей жары, от которой лишь отчасти спасали нарядные уличные портики, дома Африки манили прохладой; непременно принадлежностью каждого жилища были фонтаны и водоёмы, нередко самых скромных размеров. Перистильные дома Волюбилиса вносят в облик марокканского города особую поэтическую ноту. Прелестны виллы приморских районов. Кажется, трудно найти более удачное и живописное местоположение, чем у Виллы с фресками в алжирской Типазе. Обнаруженная в начале 1960-х годов

вилла занимала угол, образуемый кардо и вторым декуманом, и была обращена к морю. Богатое жилище, которое находилось в центре городской жизни, оказалось тем не менее изолированным от улицы: с юга, где проходил декуман, размещались глухие хозяйственные помещения, с востока, со стороны кардо, парадный вход и вестибюль вели в просторный внутренний двор. Главные помещения располагались так, что из экуса и примыкавшего к нему таблинума через перистиль и солярий открывался широкий вид на море.

Жилые постройки Африки были созданы в разное время и отличались друг от друга. Самой древней (I век) обычно считают так называемую Виллу с каскадом в Утике, которая была замощена литостротом и сохранила остатки стенных росписей. К позднему времени относятся жилища в сельских, отдалённых от крупных городов областях. На основании некоторых мозаик IV – начала V века можно судить об облике этих укреплённых «феодалных» имений, находившихся в руках земельных магнатов.

Разнообразие форм африканской жилой архитектуры сказывалось и в том, что известная планировочная независимость не исключала следования принципам итальянского атриумно-перистильного дома (например, в постройках Тамугади и других городов). Наряду с террасными домами, которые строились по склонам городских холмов, в Римской Африке получили распространение дома-ипогеи (Тутта, Булла Регия). Особенно интересны



Дом охоты в Булле Регии

многочисленные сооружения Буллы Регии. Подземный этаж этих жилищ прекрасно сохранился. Это красивое помещение с колоннами, мозаиками и росписями освещалось через световой дво-

рик и служило настоящим убежищем от палящего зноя. В домах-ипогеях, как и в других зданиях с небольшим размером пролёта, применялась техника возведения легких бетонных сводов на каркасе из специально приготовленных керамических трубок, скреплённых алебастровым раствором. Техника эта восходила к древним приёмам пунийцев, которые сооружали сырцовые своды на тростниковом каркасе.

Местные особенности в развитии архитектуры Римской Африки, связанные со старыми традициями, дополняют и обогащают представление о художественной эпохе в целом. Но выявление этих местных особенностей не должно заслонять главного в строго объективной оценке архитектуры африканской провинции. Вряд ли стоит, исходя из указанного выше круга памятников, решительно утверждать существование в Африке в противовес римскому другому, «африканского» типа храма, как и искать в развитии некоторых архитектурных форм воздействия гипертрофированного почвенного начала. Какие бы традиции, приёмы и навыки ни вливались в русло провинциального зодчества, здесь уместнее говорить в целом о процессе, обращённом в прошлое, о пережитках архаических форм. В отличие от других провинций, например эллинистического Востока, римскому влиянию в Африке активно не противостояла и не взаимодействовала с ним мощная и жизнеспособная местная архитектурная традиция. Ведущая и общественно прогрессивная роль в данную эпоху принадлежала римскому зод-

честву, его передовым градостроительным идеям и объёмно-пространственным композициям. В пределах этой нормативной системы архитектура африканской провинции достигла выразительных и интересных решений, где послушное следование общеимперским канонам уживалось с их живописной интерпретацией, а суховатая деловитость и геометризм упорядоченных форм не исключали поэтической окрылённости и насыщенной красочности образа.

Охарактеризовать многочисленные города Римской Африки – военные поселения и древние земледельческие центры, небольшие и крупные, расположенные в плодородных долинах, у моря или на краю пустыни, знаменитые и малоизвестные, давно исследованные или недавно открытые на земле Алжира, Туниса, Марокко и Ливии, – охватить всё обилие архитектурных сооружений вряд ли представляется возможным и необходимым в пределах данной работы.

Концентрируя внимание на характеристике некоторых древних городов, автор стремится создать представление об образной выразительности каждого из них, об эстетическом обаянии отдельных архитектурных памятников. Выбор диктуется многими мотивами. Здесь учитывается и современное состояние городов, которое в той или иной мере позволяет судить об их общем облике, планировке, ансамблевом решении, способно донести до нас ощущение ушедшей эпохи. Значение имеет и место этих городов в истории Северной Африки, их куль-

турное и художественное прошлое. Но главным всё же остаётся воздействие их образа, наделённое силой непосредственного впечатления.

С древних времён горы Ореса были естественным препятствием на пути племён, пытавшихся проникнуть с юга в плодородные области Средиземноморья. Укреплённая пограничная зона римлян шла к северным отрогам Ореса через ряд важных в стратегическом отношении пунктов – Аммедару, Тевесту, Ламбезис, Тамугади.

Ламбезис, охранявший проход из Сахары, возник как военный лагерь в 128 году, после того как III легион Августа, составлявший главную оккупационную силу римлян, был переведён сюда из Тевесты. До 320 года Ламбезис был столицей Нумидии и здесь находилась резиденция легата. Основание этого города – форпоста колонизации (оно восходило ещё к 81 году) – свидетельствовало о дальнейшей экспансии римлян, оттеснявших туземное население в пустынные районы. В правление Септимия Севера, который оказывал всяческие поправки армии, было разрешено селиться вне укрепленных стен. Приобретая черты городского устройства, обрастая зданиями общественного характера, Ламбезис в своей старой части сохранил типичный облик военного лагеря с предельно чётким геометризмом планировки. Ныне, когда город лежит в руинах, его обнажённый временем «костяк», распростёртый на плоской и голой земле, воспринимается как своего

рода законченная градостроительная формула. Она исключительно проста.

Ламбезис представляет в плане окружённый стенами прямоугольник со сторонами 500 и 420 м. Улицы, обозначаемые в планировке лагерного участка как *via principales* (кардо) и *via Pretoria* (декуман), упирались одна в другую, подобно букве «Т», и имели со стороны стен входные арки, ориентированные по странам света. В сетке кварталов размещались казармы, склады, магазины и конюшни. Согласно традиции, главным сооружением лагеря был Преторий, первоначально – помещение для командующего, а затем целый комплекс построек и дворов. Таких дворов было два: большой мощёный плац (60×37,5 м) и внутренний двор, вокруг которого располагались штаб легата, различные военные канцелярии, здание, где хранились боевые знамёна. Из всего ансамбля уцелела передняя центральная часть – массивная прямоугольная постройка без кровли с широким и тяжёлым аттиком (30,60×23,30 м). Разные по величине арки – три по короткой и четыре по длинной стороне – напоминают приземистые входы. Это сооружение, называемое по традиции Преторием, служило триумфальной аркой в форме тетрапилона, которая была воздвигнута на месте скрещения главных магистралей и оформляла парадный вход во двор с севера. Возможно, облик Претория был несколько изменён во время реставрации 286 года, после того как он сильно пострадал от землетрясения. Тем не менее Преторий с его уцелевшим пластическим объёмом

крупного отдельно стоящего здания – своего рода уникальное явление в ряду африканских построек. За пределами стен были воздвигнуты другие интересные сооружения: трёхпролётная триумфальная арка Септимия Севера, Капитолий, амфитеатр, храмы Африки, Исиды, Эскулапа (сложный и оригинальный по плану), Митреум. И всё же среди них значение Претория не исчерпывается только его хорошей сохранностью.

Преторий в Ламбезисе не претендует ни на красоту архитектурных форм, ни на пропорциональность частей. Постройка грубовата, тяжеловесна, элементы её убранства – пилястры коринфского ордера, фрагменты скульптур, оформление северного, обращённого к кардо фасада с выносной аркой на колоннах и круглыми нишами, где стояли статуи, – несут на себе отпечаток той упрощённости, которая сопутствует многим произведениям провинциальной африканской архитектуры. Выразительность здания достигается общим впечатлением силы и тяжести каменных масс, суровой простотой замысла. Золотистый геометрически чёткий массив Претория, подобно замковому камню, «держит» всю композицию города.

«Весомо, грубо, зримо» возникающий на краю мощёной площади, где собирался III легион Августа, Преторий воспринимается как образ, рождённый самой историей. Его камни хранят отзвук топота ног и лязга оружия, военных команд, ржання коней, победных кликов и рёва походной трубы-буцины. Сквозь низкие арки видны уходящая к горизонту



Преторий в Ламбезисе. II в.

плоская земля, далёкие голые горы и ослепительное небо. Когда-то Ламбезис питался подземными источниками, которые снабжали термы, многочисленные уличные фонтаны и большой нимфей.

Но и в древние времена природа была безжалостной – близость Сахары грозила не только набегами кочевников, но и палящим зноем, песчаными бурями, зимней стужей. Печать этой жестокой жизни, видимо, лежала на облике Ламбезиса даже в пору его расцвета.

В двух десятках километров от Ламбезиса расположен Тимгад, древний Тамугади²⁵. Город этот, как уже упоминалось, лучше всего известен и давно изучен. Тамугади был основан в 100 году по приказу императора Траяна как поселение ветеранов. Вскоре военное поселение разрослось, вышло за границу укреплений, стало процветающим городом, центром торговли с кочевыми племенами. Но, как и в Ламбезисе, основное ядро планировки сохранило значение образной доминанты. Его близкий к квадрату план (330×360 м) делился на шесть блоков, каждый из которых состоял из двадцати четырёх кварталов-инсул (20×20 м). Разделяющие кварталы улицы всюду одинаковой ширины – 5 м. Строительство города по единому замыслу проявилось и в том, что его более крупные общественные сооружения стали как бы частью этой геометрической схемы. Так, площадь, занимаемая форумом, равнозначна блоку из четырёх кварталов и, в свою очередь, близка площади городского театра. Только пересекающие город декуман и кардо превышали по ширине остальные улицы. У входов в город высились арки.

Однако в III веке срыли укрепленные стены. Тамугади уже давно обстраивался на юго-западе, севе-

ре и юге. В эпоху поздней Античности в нём было воздвигнуто семь христианских церквей. В 429 году город подвергся нападению вандалов, а в 535 году был разрушен и сожжён горцами Ореса. Он частично вновь возродился при господстве византийцев, воздвигших на его южной окраине большую крепость, материалом которой послужили многие античные фрагменты. Израненный, менявший свой облик, Тамугади продолжал ещё жить относительно спокойно в течение почти восьмидесяти лет. В 647 году он был полностью разрушен арабами. Как нередко бывает, более поздние архитектурные напластования здесь оказались сильнее стёрты временем. Но и сам город, носивший имя императора Траяна, дошёл до нашего времени в руинах.

Тщательные раскопки и исследования Тамугади создали представление об этом городе как одном из наиболее типичных в африканской провинции. Не случайно его принято называть африканскими Помпеями, а ссылка на Тамугади в трудах общего характера стала своего рода хрестоматийным примером. И действительно, трудно переоценить ту роль, которую сыграл в изучении античной африканской цивилизации огромный обнаруженный здесь материал по археологии, искусству и эпиграфике. Вместе с тем прочно укрепились представление о Тамугади как о городе-лагере, в котором градостроительное мышление римлян нашло одно из самых жёстких выражений. Тщательные обмеры показали, что он был совсем небольшим и в пределах первоначальной застройки даже меньше Ламбезиса.

Если попытаться между тем передать действительное впечатление о Тамугади, который никогда не был военным лагерем, то следовало бы сказать, что в современном состоянии он представляет собой не «каменное поле руин», а «огромный город, воздвигнутый на краю света». В подобном образе нет романтического преувеличения. Тамугади находится в стороне от цивилизации, в преддверии безжизненной пустыни, среди редкой по величию природы. Город раскинулся в широкой чаше горной долины, с юга охваченной полукружием сурового Ореса. Земля кажется плоской, но на самом деле слегка повышается с севера на юг, и эта особенность умело использована строителями. Некоторые сооружения поставлены в эффектных местах, образуемых естественным характером почвы или искусственно повышенных каменными основаниями и небольшими лестницами. Всё это выполнено тактично, ненавязчиво, с тем удивительным чувством общего ансамбля, которое, может быть, больше всего и покоряет в Тамугади. Разлитая здесь атмосфера строгости и покоя создаётся великолепной организацией большого архитектурного пространства. Первостепенную роль приобретают улицы, особенно главные магистрали. Они замощены крупными плитами голубоватого известняка. Кладка отличается тщательностью, а для того, чтобы при езде на колесницах и повозках тряска не была изнурительной, плиты по римской традиции положены не перпендикулярно, а в диагональном направлении к линии тротуара. На мостовых можно увидеть борозды, оставленные колёсами.

Даже в обычных проложенных римлянами каменных дорогах есть какая-то волевая устремлённость. Тем сильнее это выражено в городских улицах, идеально прямых, обрамлённых с обеих сторон столбами и колоннами, мерный ритм которых ещё нагляднее подчёркивает их протяжённость. Улицы не только сообщают городу ясную направленность, но и выявляют один из его главных аспектов.

Кардо завершается входом на форум и здесь пересекается декуманом, самой длинной магистралью, которая является продолжением дороги стратегического назначения, связывавшей Тамугади с Ламбезисом, а Ламбезис с Тевестой и далее с Карфагеном. Вступая за черту города, магистраль приобретает парадный характер. На западе она открывается массивной триумфальной аркой, которую было принято называть аркой Траяна. Основанием этому послужила найденная вблизи арки надпись с аттика западного фасада, гласившая об основании Тамугади. По своим стиливым особенностям это сооружение относится, однако, к архитектуре более позднего периода и, вероятно, было воздвигнуто или, точнее, завершено строительством в конце II, а может быть, даже в начале III века.

Арка состоит из трёх проходов – центрального, самого крупного, для всадников и колесниц, и двух меньших боковых – для пешеходов. Тип трёхпролётной арки был развит в зодчестве Рима и его провинций одновременно с более простыми формами однопролётной арки, украшенной четырьмя колоннами. В той же Африке можно увидеть образ-



Триумфальная арка в Тамугади. Конец II в.

цы подобных однопролётных сооружений, как, например, арка в Суфетуле, воздвигнутая значительно позже, при императоре Диоклетиане, уже в начале IV века. Таким образом, сам тип арки в Тимгаде

ещё не является свидетельством развитого архитектурного стиля, порождённого определённым периодом времени. Здесь привлекает та степень оригинальности пластического решения, которая достигнута в пределах установленного традицией типа. Господствующим мотивом стал мотив свободно стоящих колонн, типичный для арочных сооружений Африки. Применение колонн, выступающих за плоскость стены, изменило очертания антаблемента, который получил сложные раскреповки. Сегментные раскрепованные фронтоны оформляют в арке боковые проходы. Эти дугообразные фронтоны как бы завершают развитие композиции каждого проёма – стройных коринфских колонн на высоких постаментах, прямоугольных ниш со статуями, обрамлённых небольшими мраморными колонками, которые опираются на кронштейны, украшенные орнаментальной резьбой. Тем самым акцентируются боковые части фасада с их повышенной пластической разработкой. Гораздо строже решена центральная часть арки, где всё построено на выразительности мощного среднего пролёта в массиве плоской стены, сложенной из крупных квадратов камня. Соразмерное и ясное построение центральной и боковых частей фасада уравнивает их между собой. О зрелости стиля свидетельствуют продуманные, соотнесённые друг с другом детали. Так, уровень импоста среднего пролёта арки лежит над замком боковых сводов. Связь ордера со стеной достигается посредством пилястр, расположенных позади свободно стоящих колонн.

Скульптурное убранство арки отличалось большой сдержанностью. Это была орнаментальная резьба на кронштейнах, изображения орлов на капителях средних колонн, статуи в нишах и обычно венчающая арочные сооружения статуя императора на триумфальной квадриге. В центре аттика находилась мемориальная надпись, фрагменты которой были найдены при раскопках. Построенная из желтоватого песчаника, известняка (большие колонны) и с мелкими деталями из цветного мрамора, арка высится над руинами Тамугади. Между тем она невелика – общая высота 12 м, высота среднего пролёта 6,65 м, его ширина – 4,20 м. Как большинство африканских однопролётных и трёхпролётных арок, и эта арка имеет довольно узкий план. Отсутствие глубинного решения плана уподобляет арочное сооружение своеобразной кулисе. Таково впечатление, которое, например, производят фрагменты арки Септимия Севера в Ламбезисе. Но арка в Тамугади – самая величественная и масштабная в Северной Африке. Её монументальная весомость достигается не столько абсолютными размерами, сколько сложностью развитой композиции, соотношением довольно массивных пропорций и пластическим характером основных архитектурных форм.

Как и другие здания в этом городе, место, где она поставлена, выбрано на редкость удачно. Арка великолепно завершает движение по широкому декуману с небольшим подъёмом почвы. Она расположена на западе, и в мощном арочном проёме ежедневно возникает зрелище вечерней зари. В эти прекрас-

ные мгновения в движении то живого, то гаснущего света арка дольше всего сохраняет ощущение реальной телесности своих форм.

Значение главного пластического центра в композиции города принадлежало форуму с его древними постройками. Близкая к квадрату (43×50 м) площадь окружена стеной, куда вели три входа. Площадь ровная, гладкая, вымощенная каменными плитами, которые служили жителям города для игр и где они оставляли надписи. Колонные портики общественных зданий возвышаются над уровнем площади на двухступенчатом основании. На западе расположена курия, небольшой, но просторный зал которой был декорирован цветными мраморными накладками и имел в глубине возвышение типа эстрады. Рядом – трибуна для ораторов в виде каменной, окружённой балюстрадной платформы и маленький храм (8×8 м), возможно посвящённый императору Траяну. Южную и северную стороны форума занимали лавки. На востоке, напротив курии, высилось здание базилики – большое прямоугольное помещение (40×23 м) со входом на боковой (длинной) стороне, «трибуналом» – местом для судей и полукруглой абсидой. На севере тянется открытый к панораме города двухколонный и хорошо сохранившийся портик.

Парадный арочный вход на форум с коринфскими колоннами и лестницей завершал перспективу кардо. Приподнятый на два метра над пересечением главных магистралей ансамбль форума казался не только выше расположенных перед ним зданий

и колоннад. Возникало ощущение своеобразной пластической замкнутости форумной площади, которая составляла часть общей композиции города и месте с тем изолировалась от повседневной уличной суеты. Сейчас с форума через колоннаду северного портика особенно выразительно раскрывается чёткая направленность магистралей и их ритмическое разнообразие – плавное движение длинного «проходящего мимо» декумана, стремительность динамичного короткого кардо.

Архитектура форума, которая в основном относится к первым десятилетиям II века и отражает один из ранних этапов в развитии африканского зодчества, при отсутствии симметрии отличалась строгой простотой, стремлением к завершённости. Это своего рода идеальный образец центральной площади такого провинциального города, как Тамугади, утверждавшего на африканской земле «римский образ жизни». Но немаловажно и то, что архитектура военной колонии говорит языком античных форм. Не случайно ощущение упорядоченности, которое охватывает при вступлении в город, сразу же обогащается рядом эмоциональных нюансов. Тот же форум, хранящий отблеск кипевшей на нём прозаически-деловой и праздной жизни, уютен и гармоничен.

Расположенный за форумом театр свободно раскинул, подобно греческому театру, полукружье своих каменных ступеней по склону естественного холма. Театр находится в наиболее высокой точке, с него открывается широкий прекрасный вид на лежащий внизу город.

Особой привлекательностью овеяно выходящее на кардо здание библиотеки, единственное в Северной Африке, да и вообще довольно редкий дошедший до нас тип сооружений подобного рода во всей империи. Вход с улицы в несколько ступеней ведёт в небольшой, украшенный с трёх сторон красивыми монолитными колоннами прямоугольный дворик, а затем в полукруглый зал, мощённый серо-голубоватыми известняковыми плитами. Прямо против входа в центральной, обрамлённой двумя мраморными витыми колонками нише стояла статуя богини Минервы. По боковым стенам располагались два этажа более мелких прямоугольных ниш, которые служили для хранения свитков. Ниши были отделены друг от друга пилястрами, перед которыми возвышалось двенадцать колонн. Их антаблемент играл роль балкона перед нишами второго этажа, куда вели боковые лестницы. Стройная галерея, приподнятая над уровнем пола на трёхступенчатом основании, изящно вписывалась в полукруглую форму зала. Назначение этого здания оставалось неясным для археологов до тех пор, пока по разрозненным трём фрагментам найденной надписи не удалось установить, что это была библиотека, построенная на пожертвования знатного горожанина М. Юлия Квинтиана Рогатина, вероятно, в IV веке. В том, что библиотека совсем невелика (16×8 м), интимна и в то же время парадна, в ясной целесообразности её общей композиционной идеи наглядно проявляются особенности архитектуры, которая как бы целиком обращена к человеку.

Подобное же впечатление создают расположенные на декумане к востоку от форума небольшие здания Восточного рынка и соседствующего с ним Дома, украшенного цветами.

Восточный рынок принадлежит к числу оригинальных и поистине очаровательных построек Тимугади. Он воздвигнут на высоком цоколе, благодаря которому очертание фасада с лестницей в семь ступеней вписывается в линию улицы, идущей под уклон. Фасадная часть с арочным входом объединила шесть лавок. Особенно интересен ансамбль двух маленьких полукруглых внутренних дворов, мощённых красным кирпичом «в ёлочку» и украшенных колоннами. В пространство этих портиков открывалось ещё восемнадцать лавочек с каменными прилавками. словно стремясь разнообразить строгие прямые линии города, зодчий применяет здесь очертания более свободных округлых форм. Характерно, что южная стена рынка, к которой примыкали лавки, решена в виде двух полукружий, между которыми вписан также полукруглый фонтан.

За пределами регулярной застройки город разрастался во все стороны. На западе возникли кварталы мастерских и лавок, которые группировались вокруг храма Меркурия. Поблизости располагались рынки: один – специально для торговли тканями, другой был воздвигнут на средства местного богача, начальника военной когорты Марка Плотина Сертия. Эта прямоугольная площадь с фонтаном, колонными портиками и аркой на западной стороне завершалась на юге большим полукружием,

которое разделялось на семь помещений, занятых лавками. Доступ в них преграждали массивные гранитные прилавки. Чтобы попасть внутрь, торговец должен был пролезть под этой каменной плитой. Консоли, поддерживающие антаблемент полукружия, были покрыты орнаментальной резьбой. По своим размерам и богатому убранству рынок Сертия значительно превосходил уже известный нам старый Восточный рынок, расположенный недалеко от форума.

Здания за границами древних стен, которые начали возводиться уже с середины II века, отличались большим масштабом и имели случайную ориентацию. На севере и на юге были сооружены обширные термы, а на юго-западе – огромный Капитолий. В настоящее время наряду с триумфальной аркой две уцелевшие 15-метровые колонны портика Капитолия являются единственными высотными ориентирами, которые возвышаются над руинами поверженного города. Ансамбль Капитолия (ок. 180 года) представлял собой грандиозный (105 x 62 м) священный участок, внутренний двор с входными пропилеями и колонными портиками с трёх сторон. В глубине двора по направлению главной продольной оси стоял храм, поднятый на высокий подий. Это был традиционный итальянский простиль, к боковым сторонам которого было добавлено по восемь колонн. Большая целла заканчивалась тремя залами со статуями капитолийской триады. Центральное святилище занимала 10-метровая статуя Юпитера.

Превосходивший размерами все постройки Тамугади и во многом отличный от них своим парадно-официальным обликом, Капитолий должен был производить ошеломляющее впечатление на современников, жителей богатого, но всё же глубоко провинциального города. И сейчас обломки полутораметровых в диаметре колонн и их массивных коринфских капителей с листьями аканта, резных архитравов, фрагменты архитектурных деталей свидетельствуют о былом великолепии одного из самых крупных римских храмов в Северной Африке. Его архитектура, отличающаяся строгостью и величием форм, несколько суховата. Как и другие сооружения подобного рода в африканской провинции, Капитолий Тамугади имел общие присущие им черты. Одну из них можно назвать «эффектом высоты». Созданию подобного эффекта способствовала высота подия, стройность вытянутых колонн и сравнительная узость самого тела здания. Строгий анализ архитектурных форм обнаружит в нём немало недостатков. И всё же есть нечто глубоко патетичное в образе вознесённых к небу двух уцелевших мощных белых колонн, особенно выразительных на фоне низких свинцово-синих туч, несущихся с вершин Ореса.

Раскопками было обнаружено в Тамугади много жилых домов, расположенных как в центральной, старой части города, так и за пределами его стен. На фоне массовой застройки своим богатством и архитектурным решением выделяются расположенные у южной границы городских стен дом уже

известного нам Марка Плотина Сертия и дом Гермафродита, названный так по изображению на мозаичном полу. Это прекрасные комфортабельные атриумно-перистильные дома с парадной и жилой частью, со внешними лавками, выходящими на улицу, и частными банями.

Трудно представить себе сейчас при виде безжизненного города, какую огромную роль в нём, как, впрочем, и во всей античной Африке, играла вода. Массивная крепость, сооружённая византийцами, была построена на месте древнего святилища с прекрасно сохранившимся прямоугольным бассейном (27×7 м), который питался водами священного целебного источника. Как свидетельствует длинная надпись на внешней северной стороне, при Каракалле бассейн был окружён бронзовыми решётками с монументальными воротами, садом с колоннадой, украшенной живописью. До нас дошли руины типичного для африканской архитектуры трёхчастного храма с красивым мраморным замощением. Храмы посвящались местным богам источника. В этом важном религиозном центре, который пользовался в Тамутади особым почитанием, туземные культы процветали под покровительством императорской власти.

В самом Тамутади многочисленные фонтаны освежали город. Некоторые из них, как, например, фонтан, построенный на пожертвования Либералия у западных ворот по дороге в Ламбезис, представляли собой сложные сооружения с бассейном и статуями. Под улицами были проложены канализацион-

ные трубы. Подобно всем римским городам, обширный некрополь с рядом найденных надгробных стел был далеко вынесен за границы жилой застройки.

Стереотипное представление о прозаическом городе-лагере с его сухой планировкой не вяжется с истинным образом Тамугади, города богатой и сложной культуры. Когда-то П.П. Муратов, описывая Помпеи, отмечал умение древних «жить деятельно в строгой архитектуре улиц и площадей...»²⁶. С не меньшим основанием эти слова следует отнести и к Тамугади.

При всей значительности Тамугади, однако, далеко не исчерпывает общего впечатления о североафриканских городах.

Иной, отличный образ рождает древний Куйкуль, более известный под арабским названием Джемила²⁷. Это был также важный в стратегическом отношении город ветеранов, основанный в I веке на месте старого берберского поселения. Само название не имеет латинской топонимии и, как названия многих городков, расположенных в области, примыкавшей к конфедерации городов во главе с Циртой, имело местное происхождение. В основу этого военного форпоста на пути из Нумидии в Мавританию, как и в Тамугади, был положен регулярный план. Преследуя чисто стратегические цели, римляне при строительстве городов не всегда считались с характером местности. И здесь нередко природные условия вносили существенные коррективы.

Ужа сама дорога, идущая от Сетифа к Джемиле, дика и величественна. Широко раскинутые голые

горы напоминают гигантские груды золотисто-палевого песка, под лучами солнца они то загораются оранжевым, то гаснут в серо-жемчужных тенях. Призрачность дальних планов сочетается с пластичностью словно взбухающих над землей ближних холмов, а безмолвие и застылость – с непрестанным движением света и тени. Изредка по склонам расположены берберские селения, которые почти сливаются с блёклым цветом земли и выступают на ней лишь тускло-красной черепицей своих двускатных крыш. С возвышенности на возвышенность «перетекают» стада серых и чёрных овец.

Джемила как бы спрятана в глубине царства нетронутых природных форм. Расположение города у подножья гор, на тянущемся с севера на юг выступе, зажато обрывистыми каменными долинами двух уёдов, Гергура и Бетама, поставило перед строителями немало трудностей. На примере древней, обычно называемой «примитивной» части, которая в основном относится ко II веку, можно видеть, с каким упорством стремились они подчинить необычный рельеф местности строго упорядоченной планировке. Главной организующей осью композиции стало кардо, мощная горизонталь которого, как бы следуя очертаниям и формам самого ландшафта, прорезала город с севера на юг. Несколько небольших, иногда перпендикулярных рельефу улиц, развивавших тему исчезнувшего декумана, влились в эту основную магистраль. Вдоль неё сплошной шеренгой расположились крупные общественные здания, и в том числе форум, сохранявший значе-

ние композиционного центра. Главенствующая роль кардо, которое внесло в образ Джемилы ощущение динамики, было всячески подчеркнуто большей шириной улицы, достигающей 9 м, и тем, что на всём протяжении магистраль украшали с обеих сторон приземистые колонны тосканского ордера, а в некоторых местах пересекали массивные арки.

Выросший уже в конце II века за пределами древнего ядра новый город носил более свободный характер планировки. Здесь возник целый ряд представительных зданий, при императоре Комоде воздвигли огромные Южные термы, мощный массив которых подчинялся строго симметричной осевой композиции, а при Северах построили новый форум. Будучи одним из центров христианства в Африке, Джемила в IV веке непрерывно расширяла свои границы в южном направлении.

Но и в новой части города, расположенной в менее сжатой и вместе с тем идущей в высоту части плато, характер ландшафта диктовал свои условия. Джемила продолжала развиваться в длину, следуя рельефу местности и направлению кардо, сохранившего хотя и не в столь чётких и патетических формах, но всё же роль главной городской магистрали.

Стремление к упорядоченности и единству, сочетаемое с произвольной живописностью размещения зданий, нередко расположенных на разных уровнях, и геометрически правильными жилыми кварталами, которые как бы взбираются или мягко стекают по косогорам, придаёт облику Джемилы мало с чем сравнимое очарование. Как и во всех

погибших античных городах, «костяк» её плана безжалостно обнажён временем. Но, в отличие от Ламбезиса и Тамугади, он кажется как бы прихотливо сдвинутым рукой сказочного великана. Открывающийся вид на город, цвет которого вторит мягким палевым краскам ландшафта, захватывает особой красотой.

Для того чтобы войти в Джемилу, надо прежде всего пересечь северные арочные ворота III века, которые обозначают границу более древних исчезнувших крепостных стен. Вбитые у их основания военные межевые столбы начинают отсчёт пути по кардо, мощённому известняковыми плитами. Когда-то крытые колонные портики затеняли тротуары от палящего зноя. По обе стороны от кардо расположены жилые дома, слева видны маленький рынок братьев Козиниев, чётко ограниченная площадь форума и ансамбль так называемого Северного храма. Проход по кардо не только знакомит с фрагментами архитектурных и скульптурных памятников, но и сам по себе производит сильное впечатление. Широкая горизонталь уходящей вверх каменной улицы, обрамлённая колоннами, большинство которых и сейчас стоит на месте, соответствует ритму нарастающего движения. Можно представить себе, как по этой магистрали ехали военные колесницы и скромные повозки крестьян из окрестных деревень, рабы проносили на носилках своих богатых господ, шла пёстрая толпа горожан, которые направлялись к форуму, на рынок, в термы и храмы. Всё это происходило в среде самой природы, ибо

с кардо непрерывно слева и справа видны причудливые «бархатные» и совсем близкие горы.

Своеобразной кульминации архитектура города достигает в решении ансамбля, обычно называемого площадью или форумом Северов. Нарушение планировочных канонов здесь в значительной мере обусловлено рельефом местности. Вместе с тем можно предположить, что сооружение архитектурного ансамбля в начале довольно крутого холмистого склона поставило перед его создателями увлекательную и смелую градостроительную задачу. Сам характер вызванного к жизни нового образа, в котором доминировали черты живописности и зрелищности, отвечал художественным вкусам эпохи.

План площади Северов (3200 кв. м) трудно сравнить с какой-либо определённой геометрической фигурой. Две её стороны – северная и западная, – которые образуют прямые линии, скрещиваются под острым углом. Неправильный, лишённый регулярности план, почва с уклоном, свободное и прихотливое расположение – всё это придало новому форуму необычный вид. Однако архитектуру этого ансамбля пронизывает чувство разумной целесообразности, точно найденной масштабности и пропорциональности образа. Произвольный план приведён в единство, «скреплён» видимыми и невидимыми осями. На северной стороне форума горизонталь колоннады, воздвигнутой на подиум, который повышается соответственно наклону почвы, играет организующую роль в общей компо-



Джемила. Вид на арку Каракаллы с храма Северов

зиции. Прекрасная колоннада отделяет форум и, следовательно, новую часть города от старой части. Её вознесённая на подий широкая терраса словно утверждает ровную плоскость в отличие от естественной покатости почвы форума. Контраст двух



Джемила. Храм Северов на форуме Северов. III в.

уровней, решённый в столь простых и наглядных формах, по-своему красив и выразителен. Наконец, северная колоннада своими очертаниями, размерами и величавым ритмом уравнивает противостоящее ей на другой стороне форума здание храма,

посвящённого семейству Северов. Играя в общем ансамбле ведущую роль, здание храма как бы «держит» всю остальную часть площади. Один из входов на неё открывается через триумфальную арку Каракаллы. Эта небольшая однопролётная арка со свободно стоящими колоннами некогда была увенчана статуями Каракаллы, Юлии Домны и Септимия Севера. Она играет исключительно важную роль в композиции ансамбля площади. Проход через триумфальную арку, расположенную на юго-западе, к находящейся на той же линии небольшой арке в северо-восточной части форума как бы скрепляет площадь с внутренней осью.

Просторная, светлая от покрывающих её известняковых плит, площадь Северов подходит к подножью широкой высокой лестницы, которая ведёт на обширную нижнюю платформу храма, с двух сторон обрамлённую мраморными коринфскими портиками. В глубине платформы на возвышении стоит стройный храм (229). Мы снова встречаемся с композицией священного участка, решённой, однако, в несколько более искусственных формах. Уже то, что священный участок находится на платформе, придаёт ему особую внушительность. Сочетание площадок и лестницы, низких и более высоких колонн, обыгрывание разных уровней – всё это разнообразит традиционный облик храма, делает его более величественным. Сам храм с четырьмя колоннами по фасаду и двумя по бокам, с сохранившейся целой принадлежит к хорошим образцам провинциального стиля. Вознесенный над площа-

дью и несколько изолированный от неё двумя маршами высоких лестниц, он выступает светлым пятном на фоне гор, теснящих город.

Продуманность общего замысла форумной площади особенно остро выступает по контрасту с окружающей её жилой застройкой, ячейками кварталов, которые, следуя общему уклону, «сбегают» с откосов. Подобно мелким ручьям, узкие улочки с остатками колонн и руинами построек как бы устремляются в общий «резервуар» – живописно расположенный театр, глубоко врытый в высокий гористый уступ. Театр, современник старой части города, стоит в узком месте, с его верхних рядов открывается захватывающий вид на горы.

В образе Джемилы достигнуто известное равновесие между естественной красотой ландшафта и стремлением подчинить природу человеческой воле, как бы её «художественно усмирить». Как и в Тамугади, организующее начало архитектуры здесь играет главенствующую роль. Но подчинение простым геометрическим закономерностям – элементарным на примере Ламбезиса, более развитым и эстетически значительным на примере Тамугади – приобретает в образе Джемилы более многообразный характер, осложнённый взаимодействием с окружающей средой.

Там же, где римские города создавались на месте уже сложившихся крупных поселений, регулярная планировка оказывалась порой бессильной изменить старую структуру. Так было в Гиппоне Регие, в Тутте, Тубурбо Майусе, Булле Регии.

В отличие от ранее рассмотренных городов Тутта (Дутта), которая находится в 100 км от города Туниса на дороге, когда-то соединявшей Карфаген с Циртой, – древнее земледельческое поселение, центр пунической и нумидийской культур, тесно связанный с местными обычаями. Именно Тутта и окружающие её поселения были исторически сложившимися очагами старой религии, где верования туземных племён ассимилировались с пуническими, а затем с римскими культами. О прошлом древней Тутты свидетельствует мавзолей времён Масиниссы и его преемников, остатки древних храмов Сатурна и Целесты²⁸.

Эти здания находились в стороне от городского центра, его официальных общественных сооружений. Формирование главного композиционного ядра, где строителям пришлось приспособливаться к уже сложившейся нерегулярной планировке, носило свободный характер. То, что в облике Тутты менее всего можно увидеть проявление рационального и жёсткого градостроительного римского мышления, обусловило её особую поэтичность.

Город расположен на крутом склоне холма в центре просторной горной долины. Уходящие к горизонту далёкие горы в синеватой дымке, плодородные земли, покрытые рощами оливковых и плодовых деревьев, белые селения, раскинутые по мягким холмам, и всё осеняющий купол неба – таким полным величия и покоя предстаёт здесь окружающий мир. Светлые храмы Тутты становятся естественным увенчанием земли, на которой они

воздвигнуты. Открывающиеся виды сквозь портики, ряды колонн в пролётах арок приобретают присущую всему античному зодчеству композиционную законченность и своеобразную обрамлённость ландшафта архитектурными формами.

Постройкам Тугги нельзя отказать в живописной прихотливости облика. Уже необычное впечатление производит ансамбль узкого, расположенного на разных уровнях форума. Ансамбль сложился в конце II века, объединив и расширив существовавшую старую разнохарактерную застройку. К форуму примкнула рыночная мощёная площадь с храмом Меркурия и другая небольшая площадь, на плитах которой выбита «роза ветров». В настоящее время от Капитолия (166), наряду с Капитолием в Суфетуле, одного из лучших памятников в римской Африке, сохранился только фасад с портиком и высокой лестницей. Портик из шести коринфских каннелированных колонн увенчан фронтоном с изображением олимпийского орла и апофеоза императора Антонина Пия. Вход в храм завершается аркой, которая опирается на массивный архитрав. Расположенный на вершине холма Капитолий господствует над Туггой и её окрестностями. Его золотистый силуэт, простой и изящный, сразу же привлекает внимание. Можно лишний раз убедиться на примере этого памятника, как уверенно владели древние зодчие объёмно-пространственной композицией и как умело использовали они выразительность высокого подия, который, по словам Леона Баттисты Альберти, придаёт зданию особое достоинство.

Будучи богато застроенным городом, Тутта хранит остатки и многих других сооружений – храмов, терм, триумфальных арок, городских ворот, цирка, домов, улиц.

Но подлинным украшением Тутти является её театр (168–169). Вмещающий три с половиной тысячи зрителей и близкий по своему облику к театрам Тамугади и Джемилы, он также возник на естественном основании, вырублен у подножья холма, на которое опирается полукружие его рядов. На внешней стороне сцены на архитраве предназначенного для прогулок колонного портика высечена посвятельная надпись, которая сообщает, что Публий Марций Квадрат, чтобы отметить своё возведение в должность фламина и чтобы отблагодарить сограждан, воздвиг этот театр со сценой, портиком, лестницами, прогулочной галереей и всеми обрамляющими его деталями.

Театр в Тутте подобен театрам греческого типа. Понятие «греческий» правомерно только в том смысле, что театр ещё не образует специального, замкнутого здания и в значительной мере использует рельеф местности. Вместе с тем его внутренняя структура, появление специальной выделенной сценической площадки, огороженной сзади высокой стеной (*frons scaenae*), имеет типично римский характер. Образ театра включает в себе два тесно связанных начала. Прежде всего воспринимается его строгая и четко обозначенная конструктивная система. Двадцать пять разделённых на три этажа и расположенных веером каменных рядов театра охвачены

единым ритмом, общим каркасом, продольными разделяющими их тягами и высокими лестницами; чётко обозначены выходы, барьер, который отделяет оркестру – места патрицианской знати – от простых смертных. Словом, выражено всё то, что составляет одну из сильных сторон римского архитектурного мышления с его ясной целесообразностью, сдержанным рационализмом и словно воплощённым в образе здания волевым импульсом.

В то же время театр в Тутте – и в этом особенно остро ощущается его живая античная традиция – органично связан с окружающей природой, проникнут её поэзией. Когда-то театр был гораздо более пышно украшен, особенно скульптурой (и сейчас сохранилось множество постаментов от статуй), и, возможно, отличался большим «многословием». Но в настоящем виде, свободный как от холодноватой рассудочности, так и от пышной велеречивости римского искусства, он на редкость гармоничен, строг и прекрасен. Обегаящий сооружение в верхней части портик, откуда открывается захватывающий вид на окрестности, как бы в уменьшенном масштабе вторит очертанию широкой горной долины. Сцена с её колоннами, лестницами, нишами, дверями и переходами, которая сама по себе представляет сложное пространственное сооружение, непрерывно в неожиданных и удивительных по красоте аспектах включает в себя реальное пространство природы. Богатый и многообразный ландшафт становится одним из основных компонентов зрелищного начала. Но нахождение в среде, близкой и созвучной природе, оттеняется

активным воздействием иных, сотворённых форм, чья волевая и разумная ясность контрастирует с естественной стихийной первозданностью мира. Человека здесь не покидает горделивое ощущение своей «вознесённости», господства над окружающим.

Тамугади, Джемила, Тугга... Каждый из этих древних городов по-своему неповторим. Но, к сожалению, многие из памятников зодчества Северной Африки не стали предметом нашего внимания. Пришлось ограничиться лишь упоминанием об ансамблевом решении тунисского города Суфетулы, о сооружениях Тубурбо Майуса, обойти молчанием памятники Альтибурса (Медейны). Не удалось коснуться многих городов Алжира. Среди них город такого размаха, как Гиппон Регий, древний финикийский Юбон и резиденция нумидийских царей (отсюда высокий титул Регий – царский), цветущая римская колония с насыщенной художественной культурой. Или расположенная в голубой гористой бухте прекрасная Типаза, издревле райский приют финикийских мореходов, которые отдыхали здесь на пути между Икозиумом и Иолом. Нельзя не вспомнить вырубленный в красно-оранжевых скалах Тиддис, древнее берберское поселение, а затем римский *Castellum Tidditanorum*, одно из тех укреплений, которые кольцом защищали Цирту (Константину), поразительный город Тиддис, расположенный террасами, со святилищами в пещерах, где почитание римского пантеона соседствовало с культами Митры и Кибелы, а также старых ливийских богов, покровителей гор²⁹.

Более подробной характеристики несомненно заслуживают города Тингитанской Мавритании. Существует мнение, что после античных городов Алжира и Туниса Волюбилис в Марроко не производит *такого* сильного впечатления. Однако каждый город – детище своего времени, особых условий исторического развития. Черты несомненного своеобразия присущи и Волюбилису³⁰. Возможно, он может показаться небольшим (хотя и занимает площадь в 40 гектаров), несколько хаотичным и в чём-то грубовато-провинциальным. Но именно в ощущении упрощённости стиля проявилась одна из живых, привлекательно достоверных особенностей далёкого Волюбилиса. Местное племенное поселение в плодородной зелёной долине Зерхуна, древний мавританский центр, одним из первых получивший права муниципии и ряд привилегий за поддержку при подавлении римлянами восстания Эдемона, быстро набирал силы. Город, окружённый стенами с восемью воротами, превратился в настоящий римский oppidum в глубине марокканских земель. В области художественной практики стремление зажиточной муниципальной верхушки не отстать от вкусов времени зачастую могло реализоваться здесь только в среде местных ремесленников. И тем не менее Волюбилис был застроен значительными и интересными зданиями времени Антонинов и Северов. Ещё в начале XVIII века английский путешественник Джон Уиндус зарисовал некоторые из них, находившиеся в хорошей сохранности. Планомерные раскопки Волюбилиса,

начатые в 1915 году, ознаменовались значительными открытиями. За последние десятилетия в городе были проведены большие реставрационные работы. Сооружённый на форуме I века Капитолий времени императора Макрина (216) частично реставрирован в 1964 году. Ещё раньше, в 1933 году, восстановлена массивная приземистая однопролётная арка Каракаллы. По-видимому, ко времени Северов восходит и базилика – самое внушительное здание города, о котором сейчас можно составить ясное представление после реставрации конца 1960-х годов. Трёхнефная просторная базилика (100×40 м) с абсидой на каждой из сторон, сложенная из прекрасных крупных квадров тесаного камня, особенно эффектна с западного, выходящего на форум фасада. Его центральную часть занимают восемь арочных пролётов с приставленными колоннами коринфского ордера. В Волюбилисе открыто много богатых перистильных домов. Их названия происходят от найденных в них мозаик или произведений искусства (Вилла Орфея, Дом Диониса и четырёх времён года, Дом подвигов Геракла, Дом купания нимф, Дом Венеры, Дом собаки, Дом эфеба, Дом с колоннами и т. д.). Несомненный интерес представляет так называемый Дворец Гордиана; название традиционное и условное, которое возникло в связи с надписью, найденной в 1921 году и опубликованной Л. Шателеном. Этот ансамбль помещений (69×74 м) построен прокуратором Ульпием Виктором во время правления Гордиана III (238–244). Одна из достопримечательностей

Волюбилиса – кардо необычной ширины с массивной аркадой на широких каменных столбах.

Внимательный читатель может заметить, что из поля нашего зрения в значительной мере выпал Карфаген. Подобное упущение не случайно. Оно диктуется стремлением коснуться лишь некоторых городов античной Африки, современное состояние которых создаёт представление об их облике, ансамблевом решении, основных памятниках зодчества, доносит до нас в той или иной мере дух эпохи, своеобразие архитектурных образов. Осуществить подобную задачу фактически невозможно на материале Карфагена. Ж. Фрадьё очень точно передаёт впечатление, которое испытывает человек, впервые попавший в современный Тунис на то место, где некогда возвышался римский Карфаген: «...даже и теперь путешественник, бродя вдоль берега, не размытого ещё морем, или по частично обезображенным холмам, среди пригородных вилл, окружённых крошечными садами, сталкивается с руинами древнего Карфагена. То здесь, то там высятся колонны, устремлённые к небу, сквозь траву проглядывают мрамор и мозаика; поверженные здания, кажется, пробиваются вверх сквозь песок и камень: их стены, едва видные из-под земли, смутно напоминают о когда-то правильной планировке древнего города»³¹. Но города как единого целого не существует. О грандиозности и величии построек Карфагена позволяют судить руины терм Антонина Пия, амфитеатра, цирка, одеона, жилых домов. Это был густо заселённый город имперско-

го размаха, ядром которого был квадрат (1776 м по стороне) с главными магистралями шириной в 12 м, украшенный множеством храмов и необычайно эффектно расположенный у моря, на подъёме горы, в окружении пышных садов. В течение семи веков он непрестанно обстраивался, богател, укреплял свои широкие торговые и культурные связи со странами Средиземноморья.

Однако, после того как Карфаген в 698 году был захвачен арабами, он превратился в поистине грандиозную и, казалось бы, неисчерпаемую каменоломню. Камень, мрамор, античные колонны использовались при строительстве не только в Африке, но и в Омейядской Испании. Завоеватели «целых тринадцать веков выламывали колонны и капители для своих дворцов и мечетей, бросали обломки статуй в жерла печей для обжига их на извесь, крышками саркофагов мостили улицы. Всё это делалось не из злых побуждений – просто жизнь не может стоять на месте, каждый последующий этап цивилизации возникает на развалинах предыдущего. Те немногие памятники, которым удалось уцелеть и которые давали приют вражеским войскам, были уничтожены в 1270 году по приказу султана аль-Мостанейра после Крестового похода, возглавленного Людовиком Святым»³². Проходили века, и свидетельства былого величия Карфагена исчезли. На месте храма Юпитера Капитолийского, который венчал холм Бирсу, – напомним, что здесь находилось древнее пуническое святилище бога Эшмуна, – в 1890 году воздвигли тяжеловесный собор Людовика Святого.

В противовес подобной разрушительной тенденции общество всё глубже проникалось идеей великой культурной традиции, и вклад Карфагенской державы пунического и римского времени всё отчётливее обретал своё непреходящее значение в истории мировой цивилизации. Этому в первую очередь способствовали широкие исторические и археологические изыскания. Создание рядом с собором музея Лавижери (ныне Национальный археологический музей), многочисленные и плодотворные раскопки, организация в термах Антонина Пия Национального музея, разрабатываемая ЮНЕСКО проблема защиты Карфагена – всё это звенья одной прочной цепи исследований и широкой популяризации прошлого древнего города.

Но в Северной Африке сохранились другие центры, которые по своей красоте и державному величию в известной мере восполняют пробел в представлении о Карфагене. Это города Триполитании, и в первую очередь – Великий Лептис.

Однако, прежде чем покинуть круг архитектурных памятников, созданных в эпоху римского владычества именно в Алжире, Тунисе и Марокко, и обратиться к Триполитании, исторической области, которая имела свои особенности по сравнению с этими странами, нельзя ограничиться лишь упоминанием такого выдающегося сооружения, как амфитеатр в тунисском городе Эль Джеме.

Древний Тиздр принадлежал к числу немногих городов, которые поднялись в южных областях провинции, в районе огромных латифундий. Пер-

воначально это было незаметное и бедное поселение. Когда через него проходили войска Юлия Цезаря, жители могли отдать победителям лишь свои запасы зерна.

Но уже при Флавиях Тиздр вступил в пору расцвета. О могуществе земельной аристократии этого далёкого от метрополии африканского города свидетельствовало восстание Гордианов. Хотя город ещё не весь раскопан, археологам удалось найти следы его былой жизни. Были обнаружены остатки терм, ещё одного небольшого и, видимо, более древнего амфитеатра, цирка, цистерн для воды. На основании завершённого в 1960 году большого цикла раскопочных работ можно судить о богатстве жилых построек, украшенных разнообразными и интересными мозаиками. И всё же обширный Тиздр исчез бы с лица земли, если бы не сохранился его грандиозный амфитеатр, который был, вероятно, воздвигнут до 238 года, во время проконсульства Гордиана Старшего. Время в значительной мере пощадило это сооружение. Однако оно дошло бы до нас в гораздо лучшей сохранности, если бы в XVII веке не было подвергнуто обстрелу из пушки туниским деєм, который пытался таким образом сломить сопротивление одного из берберских племён, укрывшегося за его массивными стенами. Обстрел нанёс сильные повреждения северо-восточной части амфитеатра. Долгие годы он служил каменоломней для жителей Эль Джема и окрестностей.

Местность, где расположен современный Эль Джем, относится к полосе предсахарской пустыни,

которую французские географы обычно называют степью. Это плоское и безводное плато, покрытое то рядами оливковых деревьев, то несколько напоминающей ковыль травой альфой. Опалённая солнцем земля с редкими белыми пятнами селений томительно однообразна. В появлении на горизонте амфитеатра, поистине каменного великана, который царит над всей округой, есть что-то неправдоподобное. Впечатление это трудно преодолеть, находясь и в самом городе. Маленький, прозаичный, с характерной низкой застройкой, Эль Джем живёт повседневной жизнью. Дует горячий ветер, вздымающий вихри колючего песка. Амфитеатр подавляет всё. Он существует как бы в другом измерении, в другом мире.

В его просторной чаше могло поместиться более тридцати тысяч зрителей. Ощущение огромного внутреннего пространства, охваченного цельным объёмом, и сейчас не утратило своей властной силы. Ныне сложная конструкция этого объёма предстаёт в обнажённом виде. На первое место вышли мощные сводчатые галереи, которые некогда поддерживали ряды скамей, сбегавших исполинской воронкой к овалу арены. Высокая каменная ограда как бы одной могучей линией ограничивает место зрелищ. Высокие входы для вступающих на арену навстречу друг другу двух отрядов гладиаторов подчёркивают направление главной оси. Над восточным входом расположена императорская ложа, а под ареной можно видеть вскрытые подвальные помещения, которые пересекались в виде двух сводчатых гале-

рей. Вокруг них находились комнаты гладиаторов и сполиарий, куда до погребения складывали их трупы, а также помещения для клеток с хищниками.

Наряду с гладиаторскими боями одним из популярных зрелищ были *venationes* – кровавые схватки бестиариев с дикими зверями. Последние в Африке водились буквально за околицей города. Нередко тысячи зрителей могли созерцать мучения беззащитных людей – это были христиане, но иногда и пленные мятежные берберы, брошенные на растерзание голодным хищникам. *Venationes*, по-видимому, широко применялись в африканских амфитеатрах. Причисленные впоследствии к лику святых, знатные карфагенянки Перпетуя и Фелицата с группой слуг погибли именно такой мучительной смертью на арене амфитеатра в Карфагене 7 мая 203 года. В африканской среде, в которой ещё жила идея ритуального жертвоприношения, эти жестокие зрелища, возможно, приобретали особый смысл и оставляли особое впечатление. Облачение приговорённых к смерти в одежды жрецов и жриц Сатурна и Целесты как бы обозначало, что душой и телом они отныне принадлежат всевластным богам. Дикие звери, которых выпускали на арену, посвящались: лев и бык – Сатурну и Юноне, пантера – Дионису, медведь – Диане. В ряде мозаик можно увидеть изображения «зверей для амфитеатров» в пышных медальонах.

Своего рода штампом стало утверждение о том, что тунисский амфитеатр по своим размерам лишь немногим уступает римскому Колизею. Однако

если сопоставить главные оси эллипса, то в Колизее они имеют соотношение 188×156 м, а в Эль Джемe – 149×124 м. Соответственно размеры арены в длину 86 м и 65 м, количество арок 80 и 60. Оба сооружения состоят из трёх ярусов, но в Колизее четвёртый ярус в виде каменной стены (видимо, построенный позднее) увеличивает его высоту до 48,5 м, тогда как высота тунисского амфитеатра вместе с остатками атика достигает только 36 м. Следует учесть также, что, непрерывно засыпаемый песком, он на 3 м утоплен в землю, так что сейчас его высота 33 м. Совершенно очевидно, что амфитеатр Тиздра уступал в своих размерах Колизею, а также некоторым итальянским амфитеатрам, но среди провинциальных сооружений оставался одним из самых крупных и вместительных, значительно превосходя дошедшие до нашего времени в прекрасной сохранности амфитеатры Галлии – в современных французских городах Арле, Ниме – и амфитеатр Истрии – в современном хорватском городе Пуле. В Африке он занимал второе место после амфитеатра Карфагена.

Исследователи обычно отмечают в образе римского амфитеатра слияние утилитарной и эстетической функции, органическое единство конструктивных и художественных задач, глубокую взаимную связь между внешним обликом и решением внутреннего пространства, сочетание гигантской масштабности целого и пропорциональной человеку соразмерности отдельных архитектурных элементов – сочетание, выявляющее общественный, массовый характер здания.

Общая архитектурная композиция тунисского амфитеатра эффектно воспринимается с более отдалённой точки зрения. Трёхъярусная массивная аркада, которая состоит из полуколонн, примыкающих к арочным столбам, поддерживает непрерывно тянущиеся антаблементы, которые дважды опоясывают тело здания и чётко отделяют один ярус от другого. Ещё внушительнее выглядит «фасад» амфитеатра с близкого расстояния. Именно здесь сильнее всего ощущается могуче круглящийся цилиндрический объём, который захватывает своим движением. Ритмическое повторение одного и того же мотива не кажется монотонным. Напротив, пластический образ строится на выразительности этого повтора, который как бы выявляет единую форму архитектурного организма. Элементы ордера не только подчёркивают структуру и масштабные соотношения здания, но и словно порождены его каменной, густо-золотистой массой. Пластика архитектурных форм не нарушает его целостности. На редкость внушительна эта залитая солнцем поверхность «фасада» с высокими, погружёнными в глубокую тень арочными пролётами.

Вместе с тем архитектура амфитеатра в Эль Джеме далеко не безупречна и достаточно тяжеловесна. Воздвигнутый без подия, он кажется особенно осевшим в землю. По сравнению с Колизеем это сооружение провинциального характера. Достаточно сказать, что здесь нарушается отличающее Колизей расположение по ярусам ордеров: внизу строгий тосканский, над ним более легкий иони-

ческий, затем нарядный коринфский, что создаёт впечатление постепенного убывания тяжести и определяет тектоническое построение архитектурного образа. В тунисском амфитеатре первый и третий ярусы выполнены в формах коринфского ордера, второй – в формах более пышного и декоративного (причём довольно редкого в Африке) композитного ордера. Значительно большая, чем в Колизее, тяжеловесность каменного массива объясняется и тем, что здесь резко возрастает расстояние между колоннами, которое достигает 9 м. Это происходит за счёт расширения арочных столбов, тогда как арки становятся более узкими и стройными. Камень словно вытесняет пространственные проемы. Впечатление суровости, которое производит тунисский памятник, связано с тем, что он построен из известняка-ракушечника, который не допускает тонкой обработки поверхности и вместе с тем требует повышенной прочности. Так, толщина стен у основания достигает более 4,5 м, а трактовка профилей отличается ремесленным характером.

Черты провинциализма вполне естественны для амфитеатра, воздвигнутого в далёком Тиздре. Изумляет другое, а именно создание в такой глуши сооружения поистине имперского размаха. Если даже представить себе, что древний Тиздр был богатым и заселённым городом, то амфитеатр всё же слишком велик, чтобы он мог быть должным образом использован в своём объёме. Однако чувство изумления вызывается не столько его абсолютными размерами, сколько силой образного воздействия,

самим характером архитектуры. Римский Колизей входит в жизнь теснящего его великого города. Величие тунисского амфитеатра ещё острее ощущается по контрасту с первозданностью окружающей его природы.

Сооружённый, казалось бы, на задворках цивилизованного мира, древний Тиздр на самом деле отстоял не столь далеко от морского побережья, той именно его части, которая была наиболее судоходной и обладала удобными гаванями. Эта часть средиземноморской береговой полосы, которая простиралась к востоку, издревле служила приманкой для многих мореходных народов. Здесь располагались три древних, основанных финикийцами города – Эа, Лептис Магна (Великий Лептис) и Сабрата. Именно эти три города (полиса) дали западной части нынешней Ливии название Триполитания. После того как Триполитания вошла в состав Проконсульской Африки, издавна процветавшие города выдвинулись как крупные центры земледелия и торговли. Далеко не всеми принятое включение Ливии в регион Магриба тем более условно на страницах этой книги, в целом посвящённой искусству Алжира, Туниса и Марокко. Однако рассмотрение африканского искусства античного периода вне памятников ливийской области Триполитании резко обеднило бы его общую картину развития, исказило бы представление о взаимопроникающих художественных традициях. При этом следует отметить, что художественное наследие другой восточной области Ливии, Киренаики, оказалось

за пределами исследования в связи с принадлежностью ее к греческому миру (вплоть до объединения с греческими провинциями в период римского владычества). В отличие от Киренаики Триполитания, колонизированная финикийцами, издревле находившаяся в сфере влияния и под властью Карфагена, затем вошла в состав Римской Африки.

Что же касается трёх указанных городов, то в их судьбах было немало своеобразных черт. Расположенные у моря и как бы растущие от моря, от гавани и торгового рынка в глубь материка, они в силу своего географического положения были особенно тесно связаны с общим развитием средиземноморской цивилизации. В истории этих стран немалую роль играли давние контакты с Финикией и Египтом и, с другой стороны, с Грецией, чьё влияние шло не только через её колонию Кирену, но и должно было ощущаться сильнее, чем в странах Магриба, опять же в силу географической близости. Хотя влиянию «римского образа жизни» в Триполитании противостоял целый комплекс сложных встречных влияний и традиций, во многих отношениях Триполитания оказалась более развитой для усвоения античного наследия. Искусство её достигло такой степени художественной зрелости, что в определённый период превзошло искусство самого Рима.

Эти красивейшие в Африке города ждала общая участь: разрушение набегами кочевников, вандалами, некоторое возрождение при византийцах, вновь разрушение арабами, многовековое забвение и погребение в песках, а затем – расхищение

европейцами, которые производили здесь первые раскопки. Некоторые здания Европы, особенно резиденции монархов, украсились вывезенными из Великого Лептиса колоннами и статуями.

Значительные археологические раскопки, которые велись в Кирене английскими учёными, относятся к 1860-м годам. Найденная в 1913 году знаменитая эллинистическая статуя Афродиты Киренской усилила интерес к ливийской археологии. Уже с начала 1920-х годов здесь начались систематические раскопки, главным образом итальянскими, а также английскими археологами. Однако молодой Ливийской Арабской Республике предстоит ещё немало сделать в области изучения своего древнего прошлого – здесь поистине огромное поле деятельности, масса неисследованного материала.

На месте древней Эа вырос современный Триполи, столица современной Ливии. Зато руины Великого Лептиса и Сабраты производят огромное впечатление не только в историческом, археологическом и художественном аспекте. Само зрелище их незабываемо.

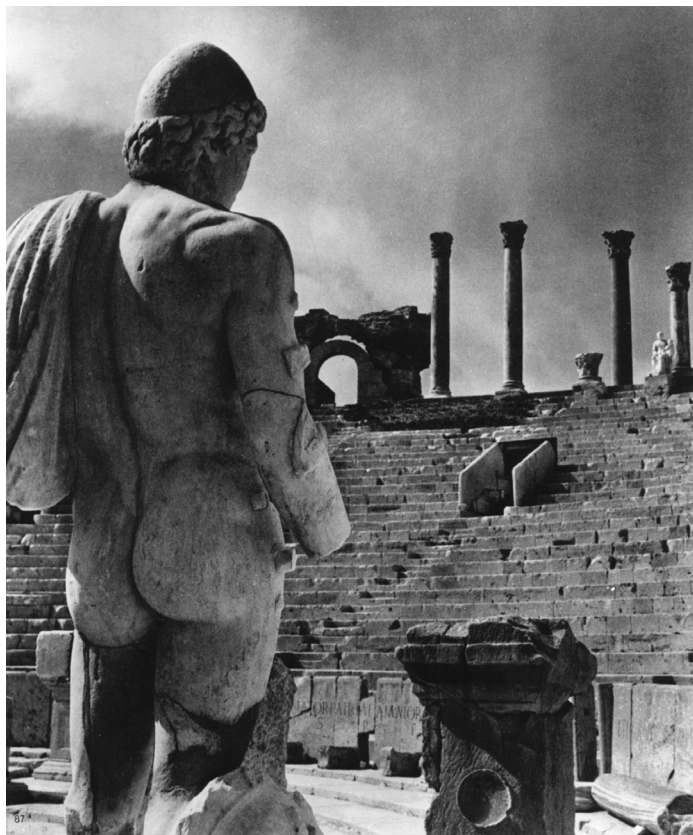
Оба города расположены на гладкой, плоской, пустынной прибрежной полосе у моря, густая синева которого постепенно блекнет и сливается с линией горизонта. Кругом ощущение необычайного простора, беспредельности Вселенной. Но древние города не кажутся затерянными. Обращённые лицом к морю и как бы неразрывно связанные с ним, они вросли в его песчаный берег массивами своих широко раскинувшихся, опалённых солнцем руин.

Словно овеваемые ветрами всего мира, их камни ловят отсветы закатных зорь, тени набегающих облаков, шум морского прибоя. То, что в природе Ливии, в отличие от Магриба, нет высоких гор, и то, что в ней преобладают огромные пустынные плато, сообщает образу её древних городов, стоящих на грани бескрайнего простора пустыни и моря, особое величие. Таким городам под стать крупные масштабы застройки, большие и сложные ансамбли, длинные прямые улицы.

Воздвигнутый в устье реки Лебды, которое образовывало удобную закрытую гавань, Лептис Магна был назван Великим в отличие от Малого Лептиса, расположенного в Тунисе, недалеко от Хадрумета. Город был в самом деле большим и богатым. Основанный финикийцами раньше Карфагена, он издревле славился своими оливковыми плантациями и был крупным торговым центром, куда по караванным дорогам из Сахары и из глубинных областей Центральной Африки доставлялись золото, слоновая кость, рабы и редкие звери для амфитеатров. Август освободил жителей Лептиса от огромного налога, которым их обложил Юлий Цезарь за поддержку помпеянцев. Город стал быстро разрастаться. Приобретя в 109–110 годах, при Траяне, ранг колонии, он стал именоваться *Colonia Ulpia Trajana fidelis Lepcis Magna* (начертание *Leptis* появилось в эпиграфических памятниках только со второй половины IV столетия). В пору своего расцвета Великий Лептис насчитывал около восьми-десяти тысяч жителей и занимал площадь в 4 кв. км.

Следуя пунической традиции, первоначально во главе городского управления стояли два суфета, которые в римское время превратились в деумвиров, в то время как старая административная должность контролёра (*mzm*), следившего за рынками и собиранием штрафов, перешла в ведение эдила. В этой части африканской провинции долго сохранялись ливийский и пунический языки, бытовали местные имена и древние религиозные культы. Смешение различных народов и культур приобрело здесь ещё более причудливые и сложные формы, чем в других областях Римской Африки, что особенно сказалось в почитании различных божеств, египетских, финикийских, греческих и римских.

Ранний этап истории Великого Лептиса связан со строительством его более древней части, восходящей к I веку. Основным ядром формирования города стал расположенный у моря, недалеко от гавани, старый форум. Эта неправильной формы площадь первоначально служила рынком. Самый ранний воздвигнутый здесь храм посвящался Либеру Патеру (Дионису), наряду с Гераклом одному из покровителей города. От форума в глубь материка пошли улицы, был проложен кардо, вдоль которого выросли общественные здания: прекрасный театр, который датируется первым годом н. э., его особенностью был маленький храмик Цереры, сооружённый на верхнем ярусе несколькими десятилетиями позже, затем обширный прямоугольный рынок с двумя толосами, а к югу от театра ещё одна рыночная площадь с большим колонным портиком,



Театр в Великом Лептисе. Фрагмент. Начало II в.

называемым Халцидиком. Театр и рынок были построены на средства богатого горожанина Аннобала Руфа, храмик Цереры – его дочь Суфинабал, а Халцидик в 11–12 годах воздвигнут Иддибалом Кафадой Эмилием. Необычные имена этих жертво-

вателей свидетельствовали об их происхождении из старых пунических родов. Камни многих построек сохранили неопунические надписи. Центр города защищала древняя земляная стена. Уже в I веке стала активно обстраиваться гавань.

Кардо проходил как бы по «краю» старой городской застройки. Главную улицу украшали мемориальные арки, которые отмечали исторические вехи в развитии города – арка Тиберия 35–36 годов, а далее на изломе кардо – стройная четырёхпролётная арка Траяна, ознаменовавшая возведение Лептиса в ранг колонии. Во II столетии город продолжал расширяться. На берегу Лебды к востоку от кардо в 126–127 годах при Адриане воздвигли роскошные термы (реставрированы в 180–193 годах). Строго симметричная композиция объединяла обширный комплекс традиционных помещений. По оси с юга на север располагались открытый плавательный бассейн, великолепный крытый сводами фригидарий с монолитными мраморными колоннами и статуями, небольшой тепидарий, сводчатый кальдарий, парильня-лаконик с абсидной нишей. Многочисленные помещения терм от раздевален до глубоких, предназначенных для ныряния бассейнов охватывались боковыми проходами. На севере к термам примыкала палестра, обрамлённая длинным коринфским портиком, с полукружиями на узких сторонах и прямоугольными экседрами – на длинных. Здания Лептиса строились из местных пород известняка и песчаника, которые добывались в карьерах, расположенных в нескольких киломе-

трах к югу от города. Но во второй половине II века в Африке повсеместно стали применять мрамор для облицовок стен, изготовления колонн, замощения полов. Вкусы времени отразились при реконструкции Адриановых терм. Старые здания Лептиса (храмы форума, театр, Халцидик) также получили новое убранство.

Период самого яркого расцвета города относится к эпохе Северов. Основатель династии Септимий Север родился в Великом Лептисе в 146 году в семье Публия Септимия Геты, отец которого был одним из суфетов-деумвиров, возглавлявших городское управление во времена Траяна. Из семьи Северов происходили и римские сенаторы, но многие родственники Септимия Севера, после того как он юношей уехал в Рим, остались жить в Триполитании. Приглашённая ко двору сестра императора шокировала римское общество своей ужасной латынью. Сам император говорил с сильным акцентом. Он благоволил к провинциям, особенно выделяя Африку, Дакию и Сирию, и не забыл свой родной город. Лептис был перестроен, украшен новыми зданиями, приобрёл тот имперский размах, который поражает и сейчас всех, кто видел его величественные руины.

Говоря об африканских городах, нам неоднократно пришлось касаться памятников эпохи Северов, которая ознаменовалась оживлением художественной жизни провинции и ярко обозначенными стилевыми особенностями. Общеизвестен тот факт, что в данную эпоху возросло определившееся ещё во II веке стремление римского обще-

ства к религиозному, философскому и культурному синкретизму. Та духовная атмосфера, которая воцарилась при династии Северов, в значительной мере определялась вкусами и стремлениями императорской семьи. Тон задавала супруга Септимия Севера Юлия Домна. Сириянка по происхождению, дочь верховного жреца бога Солнца в сирийском городе Эмессе, Юлия Домна была женщиной выдающегося ума и безмерного честолюбия. Она оказывала влияние даже на Септимия Севера, не отличавшегося ревливой приверженностью исконным римским традициям. После его смерти, в правление Каракаллы, по натуре своей жестокого и грубого солдата, Юлии Домне, его мачехе, была предоставлена довольно значительная политическая власть. Эта родоначальница семьи Северов более известна той ролью, которую она играла в религиозной, культурной жизни римского общества. Вокруг императрицы группировалась интеллектуальная элита – поэты и учёные, философы, историки, ораторы. Увлечение литературой и искусством здесь составляло как бы фон для поисков нового религиозного идеала. «Кружок» Юлии Домны – одно из типичных порождений времени, звено в общей цепи противоречивых явлений, характеризующих многоликую кризисную эпоху в истории Римской империи. Правление, как её иногда называют, «ливийско-сирийской династии» Северов ещё более усилило процесс поглощения древнеримских традиций приливом шедших с Востока влияний, ещё более укрепило космополитический характер огромной,

по существу уже великодержавной, империи с её давно угасшей общественной жизнью, где многие одинаково хорошо писали, говорили по-гречески и на латыни и где почитание императоров и греко-римских богов сливалось с изощрёнными таинствами восточных культов.

Широкое строительство и создание грандиозных общественных сооружений в городах, тяга к роскоши и прославлению обожествлённой императорской семьи, привлечение выдающихся зодчих, скульпторов, мастеров монументальной живописи – всё это свидетельствовало об огромном размахе художественной политики Северов.

В искусстве самого Рима эпоха правления Северов представляла собой противоречивое явление. Это искусство принято характеризовать чертами нарастающего упадка: показной величиественностью и преувеличенной масштабностью архитектурных образов, а в декоративной скульптуре – потерей вкуса и высокого художественного уровня. Обычно в качестве примеров приводятся воздвигнутая в 203 году на римском форуме триумфальная арка Септимия Севера и особенно известный только по рисункам и гравюрам XVI века Септизоний у подножья Палатина – род нимфея, декоративная, украшенная трёхъярусным портиком стена. Вместе с тем в Риме были сооружены и великолепные термы Каракаллы, самый сложный архитектурно-пространственный организм, где величиественность замысла сочеталась со строгой логикой композиции, красота убранства со зрелостью инженерного мастерства.

Широко и щедро обстраивались в эпоху Северов города провинций. К тому времени искусство римской периферии опередило искусство метрополии.

Особенно активную роль сыграла эпоха Северов в формировании культуры африканских городов. Она развивалась в рамках общих тенденций эпохи, впитывала её противоречивый дух, отражала новые веяния и вкусы с их стремлением к декоративной пышности и повышенной зрелищности образа. Но многое здесь приняло более здоровые и привлекательные формы, чем в самой метрополии, как бы внутренне уже исчерпавшей свои силы. Африканская культура утратила в этот период свойственный ей налёт провинциальности и вместе с тем с гораздо большей силой обнаружила местные художественные черты.

Неслучайно среди дошедших до нас руин античных городов Африки Великий Лептис оставляет столь сильное впечатление. Город царственно раскинул свои светлые стройные колоннады, величественные здания, арки и каменные площади по просторной земле. В редкой гармонии сливается здесь цвет неба, моря, земли и камня. Можно представить себе, как когда-то с белых ступеней старого театра открывался вид на гавань, где у причалов стояло множество разнообразных судов, на пересекавшие город улицы с портиками, залитые солнцем дома, дворцы, рынки, храмы, украшенные множеством мраморных и бронзовых статуй.

При перестройке Великий Лептис сильно расширился в юго-восточном направлении. В своей

основе асимметричная новая планировка отличалась строгой уравновешенностью, кварталы жилой застройки разделялись прямыми улицами, крупные здания – узловые компоненты общей композиции – удачно связывались с системой примыкавших кварталов. Одна из главных магистралей, следуя большой дороге побережья, пересекала город с северо-запада на юго-восток. На скрещении этой магистрали (декумана) с кардо в 203 году воздвигли четырёхпролётную арку Септимия Севера, обильно украшенную рельефными композициями. Другая улица, которая организовывала новый общественный центр и шла от терм Адриана к гавани, была обрамлена аркадой на двухстах пятидесяти колоннах с капителями «пергамского» ордера. На юге улица выходила на площадь, завершённую большой эскадрой с трёхъярусным нимфеем типа римского Септизония, а в перспективе была ориентирована на далёкий маяк, который возвышался на морском мысу. Колоннадная улица проходила мимо нового форума, самого внушительного ансамбля города.

Распространённое в провинциях империи подражание знаменитому форуму Траяна в Риме, созданию Аполлодора Дамасского, обогатилось в Лептисе чертами самостоятельного и оригинального решения. Новый форум (100 x 60 м) образовывал слегка вытянутый прямоугольный двор, который с трёх сторон окружала аркада, опирающаяся на колонны. Мотив аркады по колоннам в монументальном ансамбле форума приобрёл невиданную масштабность и насыщенную пластичность. Капи-

тели колонн, составленные из двух рядов лепестков лотоса и зубчатых листьев аканта, принадлежали к декоративному в своей основе так называемому пергамскому ордеру. Над каждой колонной в пазах между арками вписывался рельефный медальон с головой Медузы или Нереиды. Мощные скульптурные головы в обрамлении тугих тяжёлых локонов с трагически сведёнными бровями и полуоткрытым, словно стонущим ртом вносили особую патетическую ноту в обрамление колоннады.

В юго-западной части огромной мощёной площади, строго выдерживая чёткую осевую композицию, высился посвящённый императору стройный храм с красными гранитными колоннами коринфского ордера. Как в форуме Траяна, так и здесь во всю ширину противоположной стороны площади располагалась базилика. Но в Лептисе это здание не замыкало своим объёмом площадь в такой мере, как в римском ансамбле. Поставленное не перпендикулярно, а под углом к центральной оси, оно было отделено от пространства площади портиками и рядом постепенно сужающихся таберн. Завершённая по торцам большими полукружиями, базилика делилась на три нефа двухъярусной колоннадой. По всей северо-восточной стороне здания тянулся проход, посредством которого базилика соединялась с уже известной нам новой улицей, обрамлённой также аркадой по колоннам.

Огромная армия мастеров, приезжих и местных, работала над украшением Великого Лептиса. В отличие от архитектуры Рима, где широко применя-

лась бетонно-кирпичная техника, здесь основным строительным материалом оставался природный камень, известняк или песчаник. Техника кладки, сам тип материала, подчёркивающий выразительность конструкции и пластику масс, обладают огромной силой художественного воздействия, поэтому далеко не второстепенное значение имеет неоднократно упомянутое своеобразие североафриканского зодчества с его принципом прекрасной тесаной кладки большими квадратами. В подобном случае поверхность стены выявляет качества материала, красоту и мощь камня, а здание приобретает особую импозантность, создаёт впечатление скульптурности. В африканской архитектуре эпохи Северов возможности подобного использования камня получили умелое художественное применение. Вместе с тем в городах Триполитании широко употреблялся и мрамор, который привозили из Италии, Греции, Нумидии, Малой Азии.

В решении ансамбля форума отразились поиски образной выразительности, которые определяли лицо художественной эпохи: стремление к грандиозности, декоративной насыщенности, разнообразие форм и размеров, богатство видов, открывающихся через пролёты арок и колоннад, звучность светотеневых и красочных контрастов. В интерьере базилики реставрированные сорок две колонны, двадцать одна по каждой стороне, были вытесаны из красного египетского гранита, а их базы и коринфские капители – из белого мрамора. Можно проследить, как почти каждая форма и мотив в ан-

самбле преломлялись в необычном, словно повышенном аспекте. Впечатление торжественной красоты храма достигалось тем, что он был приподнят на подиум с очень высокой лестницей в три ската, его глубокий портик состоял из трёх рядов колонн, и восемь колонн первого ряда помимо обычных баз были поставлены на кубические мраморные пьедесталы с рельефными изображениями битвы богов с гигантами, своего рода свободной вариацией на тему Пергамского фриза – прославлением победоносных войн Септимия Севера в Парфии. Необычно смело и мощно в архитектуре форума прозвучал уже упомянутый мотив аркады, которая опиралась прямо на капители колонн и была украшена скульптурными головами Медузы и nereид. Каждая из абсид представляла собой сложную декоративную композицию разновысоких колонн. Поставленные в два яруса меньшие колонны обрамляли полукружие, но в центре прерывались двумя высокими гранитными колоннами, воздвигнутыми на восьмиугольных мраморных пьедесталах. Абсиды, как и колоннады нефов, завершались мраморными резными пилонами.

В ряду колонн пилоны с трёх сторон покрыты растительным орнаментом в виде переплетённых восьмеркой завитков аканта с розетками в центре, в розетки вписаны изображения различных животных. Особенно хороши расположенные внизу, у основания композиций, обнажённые женские фигуры, словно вырастающие из тугих связок листьев аканта. Резьба пилонов по сторонам абсид более



Резьба на пилоне базилики в Великом Лептисе. Фрагмент. III в.

сложного характера. В густо перевитые кольца виноградных лоз включены мотивы, связанные с культурами Диониса Либера и Геракла. На столбах северо-западной абсиды узор развивается снизу вверх,

из большой вазы. На её широкое горло опирается массивными лапами пантера, на которой восседает полуобнажённый Дионис, вьющаяся лоза с крупными гроздьями буквально «населена» свитой вакхического бога: сатирами, менадами, купидонами. Абсида противоположной стороны украшена изображениями подвигов Геракла. Порезка отличается глубоким рельефом, который эффектно выявляет контрасты света и тени, отдельные детали кажутся грубоватыми, нарочито упрощёнными, но в сочетании друг с другом образуют великолепное живописно-узорчатое целое.

Ансамбль форума покрыт разбросанными повсюду каменными обломками, архитектурными фрагментами, капителями колонн, резными архитравами, кусками прекрасного сверкающего мрамора. Зрелище этой архитектуры, пронёсшей через столетия ощущение живой и властной силы, связывается с образом действительно великих руин, подобных древним комплексам Сирии – Пальмире и особенно Баальбеку. Сближает ощущение масштабности, мощности форм, их избыточной роскоши и напряжённости. Подобное сходство не буквально, ибо за каждым памятником стоят свои, нередко отличные друг от друга традиции. Однако в определённый исторический период творческие силы римских провинций создали свои, во многом глубоко самобытные варианты на «римскую тему». В ансамбле Баальбека отход от классического прообраза и синкретический характер искусства выражены ярче, многообразнее, полнее. Но и в архитек-

туре Триполитании ощущается своеобразная, ещё не растраченная, не тронутая внутренней усталостью, живая художественная потенция.

К эпохе Северов относится завершение реорганизации морского порта в виде типичного для архитектуры империи монументального ансамбля, который включал маяк, сторожевую башню, храмы, колонные портики на двух уровнях, причалы, набережные, склады. К востоку от гавани, за пределами города были воздвигнуты амфитеатр и цирк, а по побережью в роскошных тенистых садах укрывались виллы знати, археологические раскопки которых обнаружили первоклассные произведения мозаичного искусства. Лептис обильно снабжался водой благодаря системе плотин, акведуков и огромных подземных цистерн. В цирке, например, спина, то есть продольная ось, разделяющая поле цирка, состояла из пяти продолговатых бассейнов.

В годы расцвета Великий Лептис соперничал с самим Карфагеном и, возможно, даже превосходил его.

Сооружённые в 250–350 годах городские укрепления («Поздняя римская стена») защищали жителей богатого людного города от набегов кочевых племён. Пришедшие с запада вандалы срыли их до основания. Безжалостной оказалась и природа. Ещё в IV веке Лептис сильно пострадал от землетрясения. При византийцах старая часть города была обнесена новой стеной и возобновилось строительство. Но после того, как Великий Лептис вновь был разрушен мусульманами, его на долгие столетия

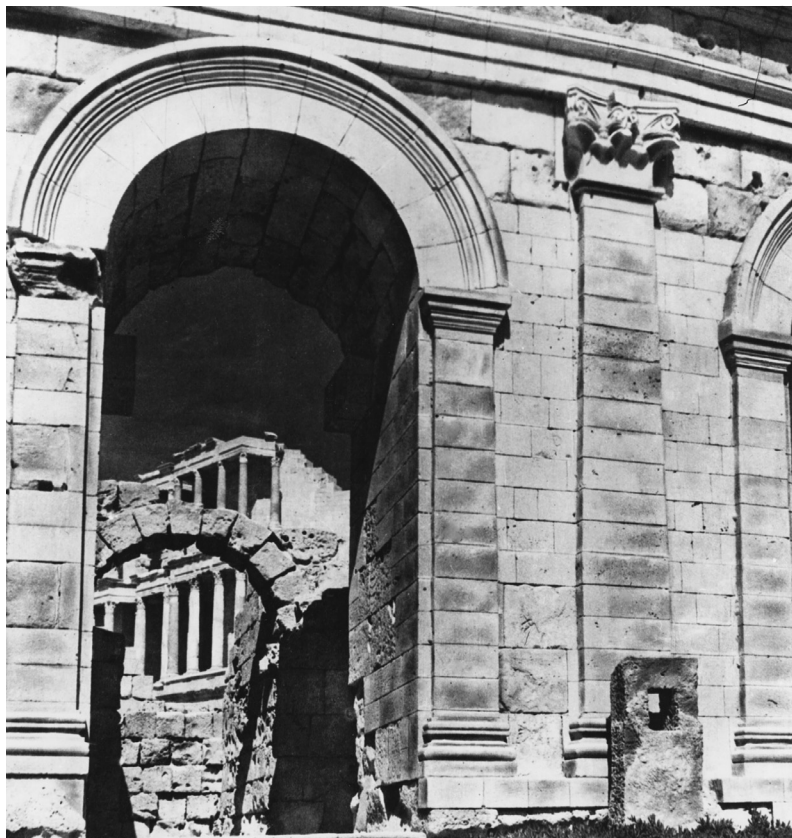
прикрыли пески пустыни. И по сей день здесь много ещё неисследованного.

Крупным торговым центром Средиземноморья была также Сабрата. Город этот гораздо меньше Великого Лептиса, лишён его державного размаха, столь ярко выраженного ансамблевого характера и кажется более камерным. Археологические раскопки в Сабрате 1930-х годов обнаружили остатки жилых домов, форума, терм, амфитеатра, храмов, построенных при разных императорах. Как и Великий Лептис, Сабрата начала разрастаться от форума, служившего рыночной площадью, и на юго-востоке возникла сеть кварталов, пересечённых декуманом. Подлинным украшением Сабраты стал её знаменитый театр конца II века, реставрированный в 1927 году.

Если двигаться к городу с запада, вдоль берега моря, то внимание сразу же привлекает каменный массив театра, который возвышается над огромным, почти плоским пространством руин. В отличие от многих африканских театров (в том числе и театра Великого Лептиса), где в той или иной мере использовался естественный рельеф, театр в Сабрате представляет собой единое здание, построенное на субструкциях. В сторону моря обращён могучий полуцилиндр сцены с поясом антаблементов и двухъярусной аркадой. Сдержанные монументальные формы этого внешнего фасада усиливают впечатление замкнутого внутри внушительного пространства. Театр и в самом деле был большим, он вмещал пять тысяч человек. Его главная досто-

примечательность – декоративная, обращённая к зрительному залу стена (*frons scaenae*), которая служила фоном для театральных представлений. Это высокая трёхъярусная композиция, составленная из четырёхколонных и двухколонных портиков с тремя традиционными дверями – «царскими» (*porta regalis*) и двумя другими для знатных горожан и иностранцев. Такой тип колоннады, насыщенной сильными светотеневыми и пластическими контрастами, получил широкое распространение в римском зодчестве в конце II – начале III века. Принцип подобной декоративной композиции ближе всего к архитектуре римского Септизония и нимфея в Великом Лептисе. По своей сохранности колоннада театра в Сабрате не имеет себе равных в античном мире. Применение декоративной стены в здании театра, в оформлении сцены, где колоннада сама становится активным элементом общего зрелища, имеет художественно оправданный характер. Здание театра раскрывается перед зрителем как бы в двух контрастных аспектах: строгой простоте массивного внешнего фасада, внушительности театра и ясности очертаний полукруглой орхестры противопоставлена легкая светлая колоннада, которая занимает всю ширину сцены. В ней есть что-то от условной декорации.

Известный венский искусствовед Г. Зедльмайр, касаясь различия трактовки многоярусности в античной и средневековой архитектурной системе, справедливо писал, что для достижения многоярусности в античных сооружениях структурные едини-



Театр в Сабрате. Фрагмент. Конец III в.

цы накладывались друг на друга. Взаимоналожение элементов в различных античных системах выражалось различно, но во всех случаях ярусы могли быть разделены между собой горизонтальным сечением и каждый из них мог стать сам по себе одноярусным

произведением архитектуры³³. В колоннаде театра в Сабрате эта особенность античной архитектурной системы выражена исключительно наглядно. Возможно, такого рода «составленность» и придаёт сходство с декорацией всему сооружению. В то же время оно в полной мере обладает единой композицией, подчинено общему замыслу как в целом, так и в деталях. Мотив выступающих и отступающих пластических масс, обыгранный в композиции декоративной колоннады, как бы находит продолжение, но уже в мелком масштабе, в оформлении *pulpitum*'а, то есть стенки, которая огораживает проскений. Здесь ритмически чередуются прямоугольные и овальные ниши с рельефными изображениями муз, граций, мимов, философов, трагических и комических масок, сцен трагедий и пантомимы, танцовщиц, «Суда Париса». В центральной овальной нише фигуры, олицетворяющие Рим и Сабрату, обмениваются рукопожатием, которое символизирует союз столицы и провинции. Грубоватые рельефы конца II века исполнены, по-видимому, местными мастерами.

В отличие от театра в Тутте, где пространство природы сливается с образом здания, в театре Сабраты появляется иная тенденция. Создаётся замкнутое и как бы изолированное от окружающей среды внутреннее пространство. Характерно, например, что в Сабрате зрители не непосредственно выходили на улицу, а путём внутренних переходов и широкого кругового обхода вдоль стены театра. И всё же ощущение природы не покидает зрителей и здесь. Небо, которое служит куполом, море, кото-

рое шумит поблизости, золотистая земля как основание – всё создаёт ту особую эмоциональную среду, в которой существует это здание.

Театр в Сабрате заставляет вспомнить имя римского писателя Апулея. Здесь, вероятно, в 158 году перед судом проконсула Клавдия Максима им была произнесена знаменитая «Апология» – виртуозно построенная речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Находить типичные «североафриканские» черты как во всём творчестве, так и в отдельных описаниях Апулея – задача, на наш взгляд, невыполнимая. Однако широкая, всеохватывающая, порождённая определёнными историческими условиями жизни и развития философской, эстетической мысли своей эпохи направленность творчества Апулея помогает через призму его образов найти какие-то ассоциации с художественной культурой Африки. Так, театр в Сабрате мог, вероятно, осуществить на своих подмостках такого типа представление, которое описывает Апулей в своём романе «Золотой осёл», пирриху – танцевальный спектакль «Суд Париса», сам по себе чрезвычайно распространённый вид зрелищ в Римской империи. Хочется вообразить себе, что именно на этом широком помосте, на фоне стройной трёхъярусной колоннады «юноши и девушки, блистая первым цветом молодости... прекрасными хороводами сплетались... в полный круг, то сходились извилистой лентой, то квадратом соединялись, то группами вновь рассыпались...»³⁴. Апулей, великолепный рассказчик, не скупится на подробности, знакомит читателей со всеми дейст-

вующими лицами, главными и второстепенными, описывает их костюмы и атрибуты, умело подчеркивает мимический характер действий.

В той же Сабрате в северо-западной её части у самого моря в I веке был воздвигнут храм богини Исида, культ которой, далеко выйдя за пределы Египта, отождествлялся с самыми разнообразными божествами, а затем, получив широкое распространение, олицетворял культ верховной владычицы всего сущего. В Африке он был известен с древних, доримских времён. Почитание этой богини сопровождалось священными обрядами и пышными праздниками. Один из таких праздников, который отмечался 5 марта и назывался днём «плавания корабля Исида», описан в романе Апулея. Обряд посвящения богине нового богато украшенного судна, которое пускали в море, совершается в одном из портовых городков Коринфа. Но можно представить себе, что подобная церемония происходила в те же годы в Сабрате, огромная процессия двигалась от храма Исида по песчаному берегу моря, и в его далёкие просторы предоставленный «попутному и спокойному ветру» уходил заполненный щедрыми приношениями одинокий безлюдный корабль, на парусе которого сияло вытканное золотом пожелание счастливого плаванья.

Города Северной Африки – от военного поселения Ламбезиса до древних культурных центров Ливийского побережья – разнообразны и не похожи

друг на друга. Тамугади властно утверждает себя на земле, в Джемиле, подобно драгоценному изделию, вправленному в обрамление диких природных форм, есть что-то сказочное, Тутта покоряет приветливостью, уютом, Великий Лептис – размахом и роскошью. Определения эти приблизительны и неоднозначны, ибо образ каждого города, где строгость не исключает глубокого поэтического начала, а лиризм – черт сдержанной суровости, содержит множество эмоциональных аспектов.

Но при всём различии представление об африканских городах складывается в единый образ, в конечном счёте воплощающий принципы античной системы градостроительного искусства.

В истории развития этой системы существовали как бы два значительных этапа, которые прослеживаются на материале почти всех городов Римской Африки. Ранний этап отражает процесс формирования города, сложения его основного ядра, обычно называемого «примитивной» частью. В тех случаях, когда строительство производилось на новом «пустом» месте, облик города сразу обретал ясные очертания. Тогда же, когда римский город в силу тех или иных обстоятельств сливался с ранее существовавшим древним поселением, приспособляясь к старой планировке и условиям ландшафта (что было далеко не всегда), его пространственная организация вырисовывалась менее отчётливо. Однако общим оставалось стремление к простой упорядоченной структуре города, замкнутого в пределах укрепленных стен, с выделенным общественным

центром, сравнительно небольшой масштабностью застройки и скромным использованием декоративных мотивов. Второй этап, охватывающий конец II – начало III века, эпоху правления Северов, знаменует собой новую фазу африканского урбанизма. Старые части городов не столько перестраивались и расширялись (хотя и данный процесс имел место), сколько за пределами основного ядра возникали новые кварталы, улицы, здания и даже новые просторные общественные центры. Архитектурное решение отличалось большей смелостью, свободой, зрелостью, стремлением к живописным и пространственным эффектам, крупным масштабам, пышному декоративному убранству. В отличие от сдержанных и полных строгого очарования ансамблей раннего времени, это строительство носило более официально-помпезный характер, связанный с прославлением императорской власти, и, вместе с тем во многих отношениях было более совершенным и пластически богатым.

Но как бы ни меняли свой облик города Римской Африки, они развивались в лоне одной градостроительной системы, особенности которой оставались неизменными на всех этапах.

Античный римский город как определённое социально-экономическое и архитектурное целое заключал в себе ярко выраженное общественное начало. Его главные здания и ансамбли были непосредственно связаны с деятельностью человеческого коллектива и сливались с общей застройкой (в отличие от пунического Карфагена, по-видимому

сохранявшего древневосточный принцип обособления и замкнутости дворцовых и храмовых композиций). Эта особенность выражена в крылатом витрувианском определении «прочности, пользы и красоты» общественных зданий, которые «бывают трёх родов: один служит для защиты, другие для религии, а третьи – для благоустройства»³⁵.

Древние античные города приобщают к вечно живому источнику вдохновения, к искусству, предназначенному для человека. Они несут в себе идею порядка и разумной целесообразности. Сам строй архитектурного образа, свободный от стихийно-иррациональных и мистических черт, отражает общие представления о ясности, уравновешенности, логике, тектонике. Уже комбинация архитектурных плоскостей и масс в горизонтальном направлении создаёт ощущение покоя, устойчивости, массивности и равновесия. Господствуют простые геометрические формы, системы прямых улиц, наделённых чёткими направляющими функциями, открытые перспективы и крупные пластические акценты. Ограниченное зданиями урбанистическое пространство – площади, улицы, перистильные дворы – приобретает по-своему не меньшую выразительность, чем архитектурные массы. Особенно сильное впечатление оставляют уравновешенные замкнутые площади форумов. Хотя в композиции города создаются более богатые и динамичные пространственные аспекты, здесь на форуме, нередко почти лишённом в настоящее время окружающей застройки, покоряет само пребывание в органи-

зованном пространстве. Восприятие архитектуры во временной последовательности требует в античном городе спокойного плавного ритма движения, который соответствует человеческому шагу. Смена впечатлений при этом происходит как бы в пределах единой, лишённой резкой контрастности эмоциональной тональности. Стройная система городского ансамбля не кажется, однако, однообразной.

Следует представить себе, что города Римской Африки были не только плотно застроены, но и отличались яркой красочностью, множеством мозаик, цветной штукатурки, мраморных статуй. Африканцы развивали то, что в римском искусстве было зрелищным и патетическим, оставаясь безучастными к его холодной и напыщенной риторике. Истинно патетическое начало вносили в облик городов и многочисленные выбитые в камне посвятительные надписи, само начертание которых пленяет строгой тектоникой, ритмом, интеллектуальной красотой. «...Медь торжественной латыни поёт на плитах как труба», – писал А. Блок, восхищённый живой выразительностью древних надписей Равенны³⁶.

Древние города жили напряжённой жизнью, полной резких социальных контрастов. Было бы странно предполагать, что эта жизнь приближалась к идеалу существования в гармонически организованной архитектурной среде и что эстетическое осмысление действительности отличалось здесь безупречным совершенством. Напротив, многое выглядело случайным, чрезмерным, откровенно безвкусным. Всё это постепенно отmetalось вре-

менем. Отчётливо вырисовывались ведущие закономерности в развитии синтеза искусств. И всё же особая роль принадлежала архитектуре.

Разрушенные, погребённые в песках и словно навсегда забытые людьми города не кажутся «мёртвыми». Когда-то Жан-Жак Руссо заметил, что вид построенного римлянами Гардского моста поражает тем сильнее, что «это простое и благородное сооружение» находится в пустынной местности, где «уединение и тишина значительно усиливают впечатление...»³⁷. В древних городах захватывает именно атмосфера «тишины и уединения», которая ассоциируется не с гибелью, а с покоем и вечностью. Ощущение сопричастности чему-то возвышенному в значительной мере порождается характером самой архитектуры. В какой бы сохранности ни находились её памятники, как бы ни отличались они в своих внешних формах, от ремесленных подражаний до мастерства официального стиля, какие бы функции торжественной представительности они ни заключали – в данном случае не имеет решающего значения. Главное, что здесь живёт античная традиция, которая одухотворяет зодчество гармонией и человечностью. Соизмеримость и наглядность пропорций, простая комбинация масштабов, земная телесность пластических масс и античный ордер как основа архитектурного языка, раскрытие логики целого в каждой отдельной детали и связь с естественным природным окружением – всё это создаёт близкую человеку, устойчивую среду, наполняет его чувством спокойной радости бытия.

То особое впечатление, которое производят древние города, связано и с собственно живописной красотой руин, которая волновала воображение не одного поколения европейских художников. Оставим в стороне её романтизированный аспект и поэтическую ассоциативность. Подчеркнём только то, что впечатление живописности в значительной мере порождается здесь игрой как бы смещённых, пронизанных неожиданным движением архитектурно-пластических форм. Разрушенные античные города заключают в себе второй образный план, который не всегда «совпадает» с первоначальным. Красота утраченного, но реально существовавшего облика города и живописная притягательность его руин, нередко порождающая новые пространственные, временные и ритмические акценты, составляют в конечном счёте диалектическое единство образа. Многое зависит от характера архитектуры, зрелости её тектонической концепции, силы художественного воздействия, ибо руины аморфного и банального здания — это только нагромождение строительного материала.

Исторические судьбы искусства Северной Африки сложились так, что огромная традиция античного градостроительного искусства не получила здесь дальнейшего развития. Античная система сменилась другой, не менее цельной и значительной системой средневекового восточного города с его стихией живописной изменчивости зрелищных впечатлений. Сопоставление этих систем, как и многое другое в культуре Магриба, проявилось в

контрастных, резких, негибких и на редкость выразительных формах. Оно тем более увлекательно, ибо на африканской земле две урбанистические концепции нашли конкретное развёрнутое воплощение, а памятники зодчества, городские ансамбли разных эпох оказались нередко соседствующими друг с другом.

По мере дальнейшего исторического развития Магриба античные города были забыты. В настоящее время, в эпоху широких археологических изысканий и растущего во всём мире интереса к духовным ценностям прошлого, эти очаги древней цивилизации становятся наглядным свидетельством великой культурной традиции человечества.

«Города, – писал Квинтилиан, – восхваляются так же, как и люди... Восхваляются и сооружения, в которых для всех очевидны величие, польза, красота и достоинство их создателя...»³⁸



АНТИЧНАЯ МОЗАИКА ИСПАНИИ И ПОРТУГАЛИИ

Изучение истории искусства Испании и Португалии во всей её многовековой полноте становится по-настоящему содержательным и приближенным к уровню современной науки лишь при условии обращения к античному наследию этих стран. Такого рода необходимость приобретает особую актуальность в наши дни, когда человечество всё внимательнее и глубже всматривается в своё далёкое прошлое. История искусств за последние годы значительно обогатилась новыми представлениями о художественных формах древних цивилизаций, малоизвестных ранних периодах в развитии мировой художественной культуры. Вместе с тем огромный массив античного наследия Испании и Португалии оказался в значительной мере исключённым из работ, предназначенных для широкого читателя. Отчасти это обстоятельство связано со сравнительно плохой сохранностью дошедших до нас древних памятников зодчества, руины которых разбросаны

*Галатея и Полифем. Мозаика. Ок. 200 г.
Кордова, Алькасар христианских королей*

по всему Пиренейскому полуострову и затеряны в современном окружении. Вместе с тем с древних времён присущая Испании, стране великой архитектуры и знаменитых мастеров живописи, и её соседке, маленькой, ярко самобытной Португалии, многоставность историко-культурной структуры породила накапливаемый столетиями колоссальный материал, отражающий всё более дифференцированный и усложняемый с каждой эпохой процесс мировой историко-художественной эволюции. В представлении сменявших друг друга поколений искусство Испании неизменно приобретало черты романтической загадочности, подчёркнутой характерности и антиклассичности. В комплекс такого рода представлений не вписывается предшествующий античный этап развития культуры и искусства Пиренейского полуострова, относимый к донациональной и в значительной мере дохристианской фазе развития, к разряду провинциальных явлений, и в основном к области специальных археологических интересов. Характерно, что основанные ещё в конце XIX века в ведущих испанских и португальских городах археологические музеи – самые крупные из них модернизированы и превращены в великолепные собрания мирового уровня – в системе городских достопримечательностей подчас занимают всё же второстепенное место, нередко расположены в отдалении от оживлённого центра, испытывают материальные затруднения и сравнительно редко посещаемы.

В такой сложной и разноликой стране, как Испания, далеко не везде можно представить себе её

словно ушедшее в тьму веков античное прошлое. В ряде случаев речь может идти о единичных памятниках; степень сохранности некоторых из них обуславливает преобладание археологического аспекта над собственно эстетическим. Обнаруженные здесь произведения архитектуры, скульптуры, живописи, художественного ремесла неравноценны. Среди провинциальных работ неожиданно встречаются истинно художественные шедевры.

Предлагаемый вниманию очерк посвящён античной напольной мозаике, которой в живописном наследии стран Пиренейского полуострова – провинции Римской империи – принадлежит первое место.

Одно из достоинств мозаики обычно усматривают в её прочности. Но прочность античной мозаики, которая в самом деле поразительна, лишь один из залогов её вечности. Это искусство, широко распространённое с древних времён, полнее всего аккумулирует живое начало античной культуры. Мозаика представляет собой самостоятельное явление изобразительного искусства и относится к области монументальной декоративной живописи. Картина или узор складываются из маленьких и однородных тессер-кубиков цветных камней или смальты с хорошо отшлифованными боковыми гранями, плотно пригнанными друг к другу. Техника мозаики, имеющая несколько видов, требует от художника кропотливости и особой точности расчёта, ибо слияние цветовых пятен происходит на расстоянии, в глазу зрителя.

В южных и восточных странах каменный пол издревле был принадлежностью общественных и жилых зданий. Летом его обильно поливали, и он давал необходимую прохладу, зимой покрывали коврами и циновками. Голый каменный пол казался слишком простым и бедным, и мозаичная вымостка, заимствованная римлянами у греков, а теми, в свою очередь, с Переднего Востока, служила украшением его пустой каменной плоскости. Техника мозаики оказалась весьма практичной, она создавала гладкую, ровную и прочную поверхность, которая не изменялась от времени, света и воды. Мозаичный пол часто мыли, и именно это придавало ему новую красоту, потускневшие камешки как бы возрождали свои краски. Такого рода эффектная особенность умело использовалась в вымостке терм, водоёмов и фонтанов.

Античная мозаика составляла один из элементов жизненной среды человека, по ней ходили люди, как в дворцовых покоех ходят по прекрасному паркету. Описывая в новелле об Амуре и Психее фантастический дворец Амура, римский писатель Апулей не преминул заметить, что «даже пол, составленный из мелких кусков дорогих камней, образует своего рода картины. Поистине блаженны, дважды и многократно блаженны те, кто ступает по самоцветам и драгоценностям»³⁹. В описании Апулея всё преувеличенно: колонны и рельефы дворца – из золота и серебра, пол – из драгоценных камней. Но образ «ступающих по самоцветам» вполне реален.

Следует представить себе, что в античных постройках, лишённых окон, свет проникал через

открытую дверь, и пол в помещениях или в окруженном портиками мощёном перистиле был самой освещённой частью комплекса, в то время как его внутренние стены оставались в полутени. Так поверхность мозаичного пола становилась и наиболее светлой, нарядной, легко обозримой частью постройки. Размеры вымостки, её форма, наконец, тип изображений зависели от характера здания, отчасти были подчинены его архитектуре и пространственной композиции. Вместе с тем сама мозаика, наделённая ясной декоративной структурой, служила организации замкнутого и целостного архитектурного пространства, в значительной мере определяла общий красочный тон интерьера.

Искусство мозаики в римское время развивалось на основе греко-эллинистической традиции, плотно скреплённой классическими нормами, иконографическими и художественными канонами. Мастера провинций щедро использовали в своём творчестве те альбомы общепринятых мотивов и изобразительных образцов для стенных росписей и мозаик, которые широко расходились ещё в эпоху эллинизма по всем странам Средиземноморья.

Они обращались с ними достаточно вольно, но нельзя не учитывать сам факт существования подобных исходных изобразительных прототипов. В условиях римского господства возник определённый художественный штамп, влияние которого не могло не ощущаться в провинциальных школах. Тем более восхищает та степень новизны и свежес-

сти, которую сумели внести местные мастера в традиционное искусство.

Памятники мозаичного искусства позволяют составить представление об утраченных античных картинах. Вместе с тем природе этого искусства присуще несомненное статическое качество. При всей живости мозаичное изображение сохраняет ощущение «каменного» изделия, не теряет свойственные материалу твёрдость, чёткость форм, впечатление монументальности. Линия, созвучие цветов строятся здесь неторопливо, метод работы исключает импульсивность творческого акта живописца и в известной мере выявляет эстетическую выразительность самого человеческого труда. Мозаика тяготеет к плоскости, двухмерности, красочной декоративности. То, что это искусство «рукотворно» и требует участия живописца и мастеров-исполнителей, сближает его с прикладными видами творчества и художественным ремеслом.

Сочетание живописно-изобразительного и декоративно-прикладного начал породило в искусстве напольной мозаики некое внутреннее противоречие, которое обычно остаётся за пределами внимания исследователей.

На стенах музея мозаичные панно воспринимаются как самостоятельные фигурные и орнаментные композиции. Однако не следует забывать, что в пространстве здания мозаичная картина смотрелась сверху вниз и была связана с каменной плоскостью пола. Не случайно поэтому основная линия развития этого искусства состояла в отходе от чисто

живописного решения и в усилении декоративно-прикладного начала, что отвечало художественной специфике напольной мозаики и утилитаризму её функций. Новые приёмы формировались одновременно с процессом огрубления и деформации стиля, однако нельзя утверждать, что всё, что было связано с его упрощением и говорило более условным языком, относилось целиком к проявлениям упадка. Здесь сказывались и глубинные художественные закономерности.

Мозаичные полы, обнаруженные в римских постройках Испании и Португалии, входят в группу произведений Западного Средиземноморья. В применении к мозаике Пиренейского полуострова трудно говорить о школе в том смысле, в котором это понятие связывается с мозаикой Северной Африки, отличающейся многообразием регионов и традиций, колоссальным количеством находок, огромным изобразительным репертуаром и оригинальными художественными приёмами⁴⁰. Представление об искусстве испанской и португальской мозаики складывается из суммы эпизодически обнаруженных произведений разных исторических периодов и далеко не равноценных по художественному уровню. Одна из особенностей этого искусства состоит в том, что оно развивалось под влиянием собственно римских традиций и традиций североафриканской школы. Однако при всей сложности систематизации разнородного и обширного материала, в котором можно выделить несколько общих сюжетных групп, мозаика Пиренейского

полуострова, как всякое значительное явление искусства, обладает безусловной образной целостностью⁴¹.

На ранних этапах развития мозаичного искусства в Испании римская традиция проявилась в распространении набора *opus signinum* (от латинск. *signin* – бетон), представляющего собой простой геометрический узор, нанесённый белыми камешками на основу из кирпичного бетона. Наибольшее количество такого рода вымостки находилось, естественно, в греческом Эмпориуме (римском Эмпурьесе в Каталонии), первым из древних пиренейских центров ставшем объектом активного процесса романизации.

Вместе с тем распространившаяся в I–II веках по всей империи италийская традиция мозаичных полов с чёрными силуэтными изображениями на белом фоне сказала на развитии чёрно-белых мозаик и в испанской провинции. Для выявления объёмных форм их внутренние членения прорисовывались белыми линиями и штрихами. Чаще всего чёрно-белые мозаики встречались в сценах с морскими мотивами, в замощении терм и фонтанов, в композициях геометрического орнамента. Однако, частично сохраняясь в этих областях, чёрно-белая мозаика, в отличие от Рима, не заняла господствующего положения на Пиренейском полуострове. В основном массиве его мозаичного искусства с конца II века преобладала полихромия, подобно тому как она преобладала в школах Галлии, Северной Африки и стран Восточного Средиземноморья. Мозаики Бетики (Анда-

лусии), выделялись светлой и яркой цветностью, на севере и в центре полуострова колорит вымостки, использовавшей местные породы камня, отличался более тёмным, сдержанным, золотисто-оливковым, красновато-коричневым тонами.

Если представить себе в самом общем плане эволюцию полихромной напольной мозаики Испании (речь идёт о собственно испанском материале, ибо мозаика Португалии (древней Лузатании) – явление особого художественного порядка), то, на наш взгляд, здесь важно отметить несколько моментов.

Главным источником декоративных схем, изобразительных приёмов, сюжетов и мотивов испанской мозаики было греко-эллинистическое искусство. В данном случае можно говорить об общей основе мозаичной живописи Испании и Северной Африки. Но в отличие от североафриканской школы развитие испанской мозаики, гораздо сильнее связанной с воздействием итальянской художественной традиции (как в данном случае, так и во всех областях культуры), определённый период времени проходило в её русле, что, несомненно, обогатило выразительность образного языка и арсенал изобразительных мотивов. Достигнув расцвета в конце II и начале III века, испанское мозаичное искусство пошло по североафриканскому пути, тесно взаимодействуя и перекликаясь с основными тенденциями его эволюции и складывающимися особенностями нового стиля. Наступивший в результате вторжения варварских племён упадок художественной жизни пагубно сказался на судьбах мозаичной живописи

Испании, которая смогла возродиться только благодаря притоку в III–IV веках новых творческих сил из североафриканского региона. В Испанию из Римской Африки приезжали мастера, привозились мозаичные картины, проникая сюда через порт Картагену и по Гвадалквивиру до Севильи. Хотя фактор этого влияния оказался исключительно сильным, не следует всё же его переоценивать. Важно, что в результате к IV веку сложился единый, отмеченный признаками позднеантичного искусства условно называемый «ковровый стиль», о котором с наибольшей полнотой можно судить по мозаичным произведениям Туниса, Алжира, Сицилии и менее отчётливо, как бы эпизодически, на основании испанского материала.

При обращении к конкретным произведениям этого искусства следует представить себе бесчисленное разнообразие композиционных и декоративных решений художниками-мозаичистами образов и сюжетов греко-римской мифологии. Вместе с тем нельзя не учитывать определённых изобразительных схем, сложившихся канонов, иконографических требований, излюбленных, освящённых традицией приёмов в изображении того или иного популярного сюжета или персонажа.

Одной из самых распространённых декоративных схем в испанской мозаике, проходящей через всю её историю, была эллинистическая композиция с центральной эмблемой – мозаичной картиной в орнаментальном обрамлении; окружающая её поверхность сохраняла вид плоского фона. На ран-

них этапах эмблемы были привозными и вставлялись на местах в вымостку пола.

Пять таких эмблем были открыты в Эмпурьесе. Особой известностью пользуется «Жертвоприношение Ифигении», раскопанная в 1848 году (0,60×0,55 м; Эмпурьес, музей). Миф об Ифигении, дочери Агамемнона, предводителя греческого войска во время Троянской войны, нашёл широкое отражение в античной литературе, живописи, скульптуре, вазописи. Ифигения была принесена своим отцом в жертву Артемиде, которая лишила греческий флот попутного ветра в беотийской гавани Авлиде. Артемиду похитила царевну с жертвенного алтаря, заменив её ланью. Перенесённая богиней в Тавриду, Ифигения стала жрицей в её храме.

Популярность мозаики из Эмпурьеса связана с тем, что она является греческой или римской репликой конца I века знаменитой картины Тиманфа, греческого живописца V века до н. э.

К алтарю на первом плане Одиссей ведёт за руку Ифигению в белом покрывале; сзади Одиссея жрец Калхант с лентой на голове и ножом в руке; слева от алтаря – Агамемнон, у дерева типа платана стоит, слегка отвернувшись, Менелай. На втором плане – четверо юношей, воин с оружием, обнажённый мальчик. На светлой колонне со щитом у подножия высятся статуэтки Аполлона и изображение Артемиды (Дианы), изображение которой с бегущей священной ланью повторено в правом верхнем углу. Фоном служат шатёр и тёмные зелёные кипарисы. Обстоятельный показ действующих лиц и деталей (например, изоб-

ражение алтаря, щита с неожиданным отражением богини) следует за повествованием мифа. Мозаике свойственна некоторая грузноватость исполнения, однообразие красочного решения, где господствуют коричневато-оливковые, серо-зелёные тона. Тем не менее это произведение мозаичного искусства позволяет представить себе основные принципы античной картины, где элементы пространственности подчинены стенной плоскости, расположение фигур напоминает рельеф, головы почти всех персонажей находятся, согласно принципу изокефалии, на одном уровне, колорит выдержан в неярких старомонированных тонах.

Среди эмблем живописного характера, в которых господствует крупное изображение мифологического персонажа, первое место, безусловно, принадлежит голове горгоны Медузы в Археологическом музее Таррагоны (III век), одному из распространённых мотивов североафриканских и испанских мозаик.

Облик Медузы, чудовищной крылатой горгоны, антропоморфизировался и решительно преобразился, обрёл черты молодой прекрасной женщины.

Среди этих произведений выделяется памятник Таррагоны. В мозаике нет оттенка той грубоватой силы, который присущ аналогичному и почти одновременно изображению Медузы из тунисского города Тины (Тунис, музей Бардо). Даже такой традиционный мотив, как клубки змей в её волосах, трактован сдержанно; схожие с завитками кудрей, они намеренно не акцентированы. Вместе с



*Голова горгоны Медузы. Мозаика. III в.
Таррагона, Археологический музей*

тем образ Медузы наделён неожиданной содержательностью. Выражение широкого лица с правильными чертами, чувственным ртом и асимметричным разлётом бровей несёт отзвук внутреннего драматизма. Выразителен напряжённый, устрем-

лённый мимо зрителя взгляд ярких глаз с тёмными блестящими зрачками. Светлый красочный строй мозаики богат оттенками, особенно в моделировке лица в гамме розово-белых, розовых, золотистых, коричневато-серых тонов. Изыскан и прост по рисунку желтоватый орнаментированный бордюр круглой эмблемы с белым фоном, вписанной в квадрат чёрно-белой рамы.

Наряду с эмблемным принципом композиции в мозаиках широко применялись декоративные схемы, построенные по принципу «отражённого свода», то есть воспроизводившие декоративную систему росписей или рельефов, покрывавших потолок здания. Эти многочастные композиции из геометрических фигур, в которые включены целые сюжетные сцены или отдельные мотивы, напоминают принцип кессонированных плафонов, иногда с кариатидами по углам. Нередко изобразительные мотивы, вписанные в медальоны, объединяются гирляндами или лентами орнамента. Так, в одном из частных собраний Севильи хранится превосходная огромная мозаика (6,85 x 6,80 м). В центральном медальоне – изображение молодого Пана со свирелью в руке, в восьми других – Аполлон и Дафна, Европа, Леда, Даная, Каллисто, Нил, Ганимед и, возможно, Ио; остальные двенадцать заполнены цветочными розетками. Бюсты четырёх времён года, расположенные по углам, играют роль кариатид. Их изображение, как и Пана в центре, статичнее и крупнее других медальонов – изолированных декоративных композиций, полных движения и изящества.

Объединённая строгой и ненавязчивой системой узора, мозаика исполнена тщательно, из мелких, плотно пригнанных друг к другу тессер, и напоминает легкую, светлую, тонко прорисованную ткань. В трактовке отдельных мотивов можно определить следование живописным образцам, но главным становится создание орнаментального целого с его ясным ритмом и гармоничной структурой.

Следование определённым композиционным схемам допускало множество вариантных решений, сочетание разных принципов, включение эмблемных изображений в сложное орнаментальное обрамление.

Систематизации достаточно сложного испанского материала, подчас лишённого стиливого единства, помогает выделение в нём нескольких сюжетных групп.

Среди них одно из ведущих мест принадлежало изображению Диониса. Культ греческого Диониса, или римского Вакха, не только покровителя растительности и виноделия, но и божества вселенской мощи, господствовавшего над силами земли и космоса, чередованием времён года, пользовался особым почитанием в античном мире. В мозаиках Западного Средиземноморья его образ господствовал в чётко выделенной группе произведений. Иногда это крупные, составленные из многих декоративных элементов композиции, иногда мозаичные картины представлены в орнаментальном обрамлении. Обычно изображались торжественные триумфы бога, сцены шествий и процессий Диониса на

колеснице в окружении шумной свиты – силенов, сатиров, вакханок, кентавров, крылатых гениев; с его иконографией связаны определённые предметы, звери и птицы: пантеры, львы, павлины, утки, перепёлки. Достаточно было мотива виноградной лозы или плюща, данного как бы намёком, чтобы подчеркнуть дионисийский характер образа.

Один из прекрасных дионисийских сюжетов был открыт в 1959 году в результате раскопок Аль-колеа, селения, расположенного на правом берегу Гвадалквивира в одиннадцати километрах к северо-востоку от Кордовы. Основной мотив мозаики – вписанная в прямоугольник комбинация радиально расходящихся из восьмиугольного центра восьми удлинённых прямоугольников, которую можно уподобить спицам колеса. Композиция дополнена квадратами и полусферами с фигурными и орнаментальными изображениями. Все части этой структуры ограничены чёткими тонкими тёмными рамами. В прямоугольниках представлены сатиры и менады – вакхическая свита Диониса. Сам же бог в зеленоватом одеянии изображён в центральном медальоне (диаметр – 90 см) стоящим на колеснице, которая запряжена двумя кентаврами. Мозаика отличается яркостью и вместе с тем мягкостью охряно-розовых, жёлтых, зелёноватых тонов и различных оттенков синего; контур, ограничивающий фигуры, смягчён светло-коричневой охрой. Композиция создаёт впечатление легкого движения: кентавры изображены вставшими на дыбы, один из них даже не касается копы-

тами земли, фигуры сатиров и менад стоят в свободных позах с развевающимися одеждами, в пазах между расходящимися прямоугольниками на тонких выющихся стеблях – виноградные листья и сердцевидные фигуры. Мозаика, украшающая Археологический музей Кордовы, датируется второй половиной II века.

Несколько позже, в конце этого столетия, создана другая, схожая по композиционной схеме мозаика дионисийского сюжета, раскопанная в 1946 году на кордовской улице Крус дель Конде. Однако она более тяжеловесна, перегружена декоративным оформлением. Лучшее здесь – превосходная по живописному исполнению эмблема с головой Диониса, увенчанного венком, в светлом плаще, застегнутом фибулой у горла.

Эмблемный тип картинных изображений триумфального шествия бога представлен в большой мозаике конца III века из Сарагосы (Мадрид, Национальный археологический музей). Безбородый юноша Дионис в окружении вакхической свиты стоит на колеснице, запряжённой парой полосатых тигров. Тигр стал сопровождать Диониса после его легендарного посещения Индии, и мастера западных провинций не без труда передавали облик невиданного зверя. Тонкость мозаичного набора, уверенность рисунка, уравновешенность широко развернутой композиции, оставляющей свободными части светлого фона, выделяют произведение мадридского музея из испанских образцов дионисийского сюжета.

Значительная часть мозаик была посвящена морским мотивам; часто украшая термы и фонтаны, они охотно использовались и в замощении домов. Широкое распространение получил образ бога Океана, которому приписывались могучие животворные функции, благоприятствующие изобилию морского и растительного мира, а также триумфы морских божеств в окружении nereid, тритонов, дельфинов, морских чудовищ и рыб. Особое внимание уделялось изображению рыб, которое передавалось с исключительной точностью и вместе с тем, наделённое простой обобщённой формой тела, графически чётким силуэтом и «мозаичной» чешуёй, стало настоящей находкой для мастеров мозаики. Рыба – воплощение морской стихии – предохраняла от дурного глаза и часто помещалась на мозаике у порога дома. В ином религиозном преломлении этот образ вошёл в христианское искусство.

К числу ранних мозаик эллинистического типа принадлежит великолепная горизонтальная эмблема из Эмпурьеса, населённая обитателями моря (Барселона, Археологический музей). Представлены рыбы разнообразных пород, мурена, langoust; сидящая на скале птица держит в клюве маленькую рыбёшку. Кажется реальной словно уходящая вглубь зеленоватая масса морской воды. Трактовка форм отличается объёмной пластичностью и тонкой проработкой деталей. Как и другие эмблемные мозаики Эмпурьеса, это произведение было привозным.

Среди лучших провинциальных мозаик морского сюжета – композиция в Археологическом музее Таррагоны. В качестве вымостки большого внутреннего пространства прямоугольная, светлая по колориту мозаика в обрамлении нарядного изразцового бордюра уподоблялась водоёму, густо заполненному морской живностью. В настоящее время она украшает стену между двумя музейными этажами и на этот раз вызывает ассоциацию с огромным «аквариумом», детально и занимательно демонстрирующим жизнь его обитателей. Ощущение естественности подводного мира подчёркнуто тем, что движение населяющих его существ случайно и разнонаправленно, их расположение по отношению друг к другу и в пределах целого свободно и непреднамеренно.

Чисто декоративную задачу выполняет изображение рыб в более сложной, богато орнаментированной и многочастной композиции III века в толедском музее Санта Крус с изображением четырёх времён года. Фигуры рыб красивой окраски, охваченные круговым движением, образуют центральную эмблему в обрамлении пышной гирлянды, вписанной в восьмиугольник. Своего рода «ключом» гибкого и плавного, замкнутого медальонной формой движения становится удачно найденный художником мотив изогнувшейся мурены.

В том же музее другое мозаичное произведение обнаруживает связь с традициями александрийского эллинизма. В живописи Александрии было распространено изображение «нильского сюжета»,

идиллического существования на берегах Нила, с образом которого сплетались сцены рыбной ловли, охоты, впечатления о городах и сёлах на берегах великой реки, постройках и гаванях. Поэтическое олицетворение стихии воды и её даров мастерами александрийской школы вошло в искусство Северной Африки, где «нильский сюжет», сохранившись на долгие годы в качестве прямых заимствований и отдельных мотивов, проник затем и на Пиренейский полуостров. Мозаика толедского музея начала IV века представляет собой восьмиугольное обрамление фонтана. Изображён берег со зданиями, портом, маяком, деревьями, лодками, рыбаками и рыбой. Позднее время создания вымостки сказалось на грубоватой упрощённости исполнения. Вместе с тем она привлекательна занимательными деталями, красочностью светлых мраморных кубиков набора с вкраплениями зелёной, синей и жёлтой смальты. Небольшие нарядные и наивные композиции несут слабый отзвук современной им реальности, в своей основе они подчинены устойчивым эллинистическим прототипам. Оба мозаичных произведения были обнаружены на виллах толедской Веги, плодородной долины реки Тахо.

Значительная группа мозаик украшала постройки Кордовы. Раскопки, предпринятые в 1958 году на современной кордовской площади Ла Корредера с ансамблевой застройкой 1628 года, открыли большую городскую виллу – украшенный фигурными и геометрическими композициями обширный комплекс помещений⁴². Главная роль в моза-

иках отводилась полихромии, что не исключало применения и чёрно-белой гаммы. Произведения, по-видимому создаваемые разными мастерами, неравноценны, лишены единства декоративного решения и изобразительного репертуара. Тем не менее здесь, несомненно, господствует морская тематика. Наряду с крупной, почти целиком разрушенной вымосткой одного из помещений, где эмблемой служила голова Медузы, и так называемой Большой геометрической чёрно-белой мозаикой (10,45×5,55 м) ансамбль включает голову бога Океана в кружении рыб и дельфинов, решённую в обобщённой красочной манере. Фонтан окружён бордюром с изображением чёрных рыб на белом фоне; волны и отблески света условно обозначены короткими чёрными полосами с тупыми зубчиками. К морской сцене принадлежит и открытая в 1959 году такая уникальная мозаика, как «Галатея и Полифем» (около 200 года; все мозаики с площади Ла Корредера находятся в Алькасаре христианских королей в Кордове).

Мозаика представляет собой квадратное картинное панно в строгом обрамлении геометрического плетёного бордюра. Изображён редкий, возможно вдохновлённый поэмой Овидия, сюжет: восседающий среди скал циклоп Полифем и предмет его любовных излияний подплывшая на морском волке nereида Галатея. Могучий атлет Полифем с тяжёлой косматой головой, со шкурой пантеры, брошенной на бедра, и стволом сосны, на которую он опирается как на посох, во власти охватившего

его чувства словно не замечает присутствия прекрасной возлюбленной; кажется, что он сочиняет стихи в её честь, отбивая ритм правой рукой. Его физическое уродство (как известно, Полифем был одноглазым) здесь трансформировано и смягчено: один глаз циклопа можно различить на его лбу, два других отрешённо смотрят вдаль. Художник стремится подчеркнуть мускулистые объёмы сильного и грубоватого мужского тела по контрасту с мягким, перетекающим ритмом линий и форм фигуры Галатеи. Выложенные светлыми тессерами блики света придают её телу драгоценное золотистое мерцание, оттенённое набранной смальтой вяло-зелёной тканью, окутывающей бёдра. Юное лицо увенчано пышной причёской из круто завитых, высоко поднятых локонов; одну из длинных прядей Галатея словно в задумчивости наматывает на руку. Выражение лица и особенно глаз, где два белых камушка обозначают яркие белки и придают взгляду способность «видеть», наделяют этот женственный образ редкой для мозаики живостью. Самый условный и декоративный персонаж – морское чудовище, с неподдельным изумлением обратившее к Полифему зубастую морду, – не лишён некоторого комического оттенка.

Тщательный анализ композиции обнаружит в мозаике множество ритмических созвучий и цветовых находок в сочетании линий, красочных пятен, точно найденных деталей. Сцена помещена в пейзажное окружение, где легко обозначены причудливые очертания скал с непомерно большими

листьями растений; море представлено традиционными полосками, линия горизонта отсутствует. В среду, обусловленную декоративной спецификой мозаики, свободно вписаны более телесные фигуры Галатеи и Полифема, отличающиеся – что свидетельствует о руке крупного художника – красотой и точностью пропорций. Преображающее поэтическое начало помогает воспринять это произведение в единстве реальности и вымысла. Применение светлого золотистого фона с великолепным набором маленьких кубиков усиливает ощущение воздушного пространства. Вокруг фигур главных персонажей, очерченных розово-красноватыми контурами, образуются как бы светлые ореолы, что сглаживает резкость контрастов с тёмными контурами некоторых элементов. Но при кажущейся пространственности каждый мотив образует часть общего узора на светлом мозаичном фоне. Вместе с тем у зрителя создаётся впечатление прозрачной воды, набегающей на песчаный берег, которого уже коснулась маленькой ступней близко подплывшая Галатея.

Рассмотренная нами напольная мозаика, по-видимому восходящая к эллинистическому образу, следует принципу картинного построения и напоминает декоративное панно, которое лучше всего смотрится на стене. Такого рода противоречие не преодолено и в более поздней мозаике конца III века из Сарагосского музея – «Орфей, умиряющий музыкой диких зверей» (3,80×1,80 м). Вертикальная композиция делится на две части. В

её начале помещены фигуры леопарда, тигрицы и грузного, изображённого со спины медведя, тогда как главную часть занимает сцена самостоятельного картинного характера с Орфеем, играющим на лютне в окружении сидящих на ветках птиц и змеи у ног легендарного певца и музыканта.

В том, что решение напольных мозаик в традиции живописных произведений противоречило их назначению и художественной специфике, убеждает так называемая «Космическая мозаика» второй половины II века в «Доме Митры» в Мериде. Богатая произведениями искусства Мерида славилась своими мозаиками⁴³. Особое место среди них принадлежит «Дому Митры» (раскопки 1902–1908 годов), где было открыто десять крупных произведений мозаичной живописи. «Космическая мозаика» занимает весь пол помещения, примыкавшего к атриуму. Широкий пышный бордюр геометрического рисунка включает центральный прямоугольник, в который вписана большая многофигурная композиция (5,07×4,04 м) с верхней частью, завершённой арочным полукружием. Она воплощает эллинистическую космогоническую концепцию; стихии неба, земли и воды олицетворены в антропоморфных образах, отвлечённое соседствует здесь с конкретными реалиями. Этот выдающийся памятник не знает прямых аналогий в мозаичном искусстве античной эпохи.

Мозаика, плотно заполненная фигурами, сильно пострадала в центре и в правой части композиции, некоторые изображения полностью утрачены.



Космическая мозаика. Вторая половина II в.
Мерида, дом Митры

Но даже в неполном виде она прочитана исследователями, чему в значительной мере помогли надписи из мраморных кубиков близ каждого персонажа. Само же философско-космогоническое истолкование этого произведения, вызывавшее ряд предположений, не привело к единству научных мнений. В работе М. Кэ 1981 года на основе сравнительного анализа живописного изображения и литературного текста, в данном случае «Панегирика Риму» греческого философа Элия Аристиды, был сделан вывод о создании средствами мозаики обобщающего образа социально-политической, территориальной и культурной целостности – *Rex Romana* (Римского Мира)⁴⁴.

«Космическая мозаика» в ряду монументальных произведений своего времени выглядит необычно. Сразу же возникает впечатление, что её исходным прототипом послужила роспись на стене. Как предполагает выдающийся французский антиковед Жильбер Шарль Пикар, эта роспись принадлежала эллинистическому времени. Он указывает, что композиция мозаики с её делением на небесную и земную зоны с арочным, обозначающим небесный свод завершением вызывает невольную ассоциацию с композиционным построением европейских картин XVI века и ссылается даже на знаменитую ватиканскую фреску Рафаэля «Дистута»⁴⁵. Если аналогия такого рода может показаться слишком решительной, то нельзя не признать, что «Космическая мозаика» на первый взгляд действительно создаёт впечатление живописи иного, гораздо бо-

лее позднего времени с её принципом сочетания земной сферы и небесного апофеоза. Однако более тщательное изучение памятника убеждает в тесной связи его образного строя и изобразительного языка со своей эпохой. Если даже принять гипотезу М. Кэ, то нельзя не заметить самостоятельности и свежести мировосприятия художника, сумевшего в границах официальной заданности темы избежать нарочитой пышности, велеречивого олимпийства. Язык олицетворений не лишён здесь выдумки и фантазии.

На сохранившихся частях можно увидеть наивно и тщательно представленную верхнюю, меньшую по масштабам зону – олицетворение Времени и Хаоса в виде бородатых мужей и Неба в виде юноши, восседающего на троне, который поддерживает один из Титанов. Несколько ниже – привлекательное изображение Солнца в золотистой одежде с живым взором и с одиннадцатью золотыми лучами вокруг чернокудрой головы; Солнце правит квадригой белых коней. Затем следуют олицетворение Луны, четырёх Ветров; один из них энергичный Нотус, тёплый южный Ветер, поддерживает, прижав к себе, дородную обнажённую Тучу (Нубс). Несоизмеримо велика Природа в виде круглолицей, украшенной ожерельем и браслетами женщины с обнажённым торсом и покрывалом, раздутым вокруг её головы наподобие паруса. Рядом фигуры времён года, а на противоположной стороне – Гора (возможно, Олимп) со спящей девочкой на руках – Снегом. В нижней зоне на зеленовато-голубом фоне

помещены олицетворения речной и морской стихий: бородатые старцы – великие реки Нил, Евфрат и, вероятно, Оронт, Понт (Море) и Порт (возможно, олицетворение римской Остии), Фаро, Александрийский маяк, представленный в виде юноши, стоящего на выступе или острове с факелом в руке, Навигация – фигура молодой пловчихи в диадеме, а также олицетворение Ветра, благодатного для плавания кораблей в далёкие земли. Ещё ниже – образ возлежащего бога Океана с традиционными клешнями крабов в волосах, морской змеёй, гарпуном, раковиной и дельфином у ног. С другой стороны – почти целиком сбитая очень крупная фигура Теллус, богини Земли.

Композиция следует сюжетному принципу и иконографическим канонам; задачи живописно-пластического решения и ритмической организации имеют здесь второстепенный характер. Отсюда некоторая хаотичность расположения фигур, которое подчас кажется случайным, а также нечёткое соблюдение их масштабных соотношений и перегруженность деталями.

Перенесение в напольную мозаику большой многофигурной стенной росписи с чётко обозначенными зонами верха и низа, подчинёнными не только изобразительным задачам, но и иерархии философско-космогонических представлений, породило немало формальных трудностей. Пытаясь их преодолеть, художник стремился связать огромное фигурное изображение с плоскостью пола посредством обширного узорчатого обрамления,

которое вместе с тем усиливало саму функцию мозаики как декоративного убранства зала.

Именно такого рода чисто декоративная функция определила широкое развитие в провинциях орнаментальных композиций с преобладанием в них орнаментального геометрического рисунка. Наряду с полихромией применялась также чёрно-белая палитра, образцы которой особенно щедро представлены в собраниях Алькасара Мерида.

Первоначально простые геометрические мотивы сменялись всё более пышными и усложнёнными, а затем орнамент, который заполнил весь фон, стал жёстким и застылым. Структура декоративного образа при этом всегда отличалась исключительной четкостью, каменный узор образовывал строго ограниченные фигуры на светлом фоне.

Нет необходимости доказывать, как выразительно смотрятся орнаментальные мозаичные полы, например, в Эмпурьесе или Конимбриге, оставленные при раскопках на месте. Чёрно-белый геометрический рисунок, покрывающий большие плоскости в руинах Эмпурьеса, – существенный элемент образного воздействия античного города, в котором и в настоящем его разрушенном виде можно ощутить ясную пространственную организацию архитектурных плоскостей и масс в горизонтальном направлении, чёткую выявленность прямых линий и открытых перспектив.

Многие орнаментальные панно украшают стены испанских музеев; некоторые из них, как в Археологическом музее Сагунто, исполненные в ред-

кой технике штучной мраморной мозаики в гамме серо-розово-зеленоватых тонов, выглядят здесь как драгоценные сказочные ковры. Особое, строгое и торжественное впечатление производят античные изразцовые панно в дворцовых интерьерах. Так, кордовский Алькасар, воздвигнутый в XIV веке Альфонсом XI на месте старого арабского дворца, хранит, как уже отмечалось ранее, немало прекрасных мозаик. Стену одного из его просторных и хорошо освещённых залов покрывает уже известная нам Большая геометрическая мозаика с площади Ла Корредера. Древние памятники в таких городах, как Кордова, как бы соединяются через напластования столетий друг с другом. Украшение богатого римского дома естественно входит в пространство Алькасара, на его месте располагалась резиденция римского квестора; одним из них был Юлий Цезарь, который жил здесь в 65 году до н. э.

Среди преобладающих в Испании орнаментальных и фигурных мозаик с их мифологической тематикой сцены реальной жизни встречаются сравнительно редко. Несомненный интерес представляют произведения IV века, запечатлевшие конные состязания. Особенно известны две огромные горизонтальные композиции в барселонском музее. Одна из них, открытая в 1880 году, происходит из раскопок древней Барселоны (8×3,57 м), другая, меньших размеров, украшала виллу Бель Льош близ Жероны. В первом случае зритель становится свидетелем стремительного бега на арене цирка колесниц, запряжённых четвёрками коней. Пере-

секающая арену по центральной оси спина представляет собой обширную платформу с павильонами, обелисками, трофеями, статуями, пальмами и фигурками людей. Одних участников состязаний ждёт победа и слава, других – трагическая неудача: лошади рвут построики, падают на землю, опрокидывая колесницы. Оживление борьбы, прекрасные стройные кони, украшенные богатой сбруей и плюмажами, надписи с их именами на крупах или на светлом золотистом фоне – всё создаёт напряжённое многофигурное динамическое зрелище и вместе с тем служит бесценным историческим документом. В правой части мозаики из Бель-Льош в эдикульной нише восседает арбитр, поднятой рукой возвещающий начало праздника. Если здесь всё пронизано действием, повествовательностью, насыщено множеством занятных подробностей, то две небольшие мозаики одного из домов Мери-ды – своего рода торжественный памятный знак, прославляющий победителя. Согласно надписи, на одной из них запечатлена квадрига Марциана. Лошади изображены в фас, стоящими в статичных, как бы застывших позах, а сам герой Марциан высится над ними с пальмовой ветвью – символом победы – в руке.

Изображение состязаний на колесницах, прекрасных коней – кумиров толпы и гордости их владельцев – принадлежало, наряду со сценами охоты и рыбной ловли, к круту излюбленных сюжетов в мозаиках IV века. Времена года в виде прекрасных мощных женщин связывались с циклом сельских работ,

музы, окружавшие Аполлона, и популярные герои мифологии служили свидетельством просвещённых вкусов заказчиков, богатых землевладельцев.

Включение мозаик Пиренейского полуострова в орбиту влияния североафриканской школы, как уже отмечалось ранее, привело в IV веке к предложению коврового стиля с его предназначенной для рассмотрения на плоскости пола единой декоративной композицией. Особое значение в ней приобретали цветное пятно, силуэт, очерченный тёмным контуром, упрощённость и наглядность сюжетных связей, поз и жестов застылых условных фигур. Процессу огрубления и схематизации самого мозаичного искусства сопутствовало зарождение характерных для поздней Античности средств выразительности. Эти поиски нового, породившие ряд (решённых или нерешённых) художественных проблем, составляли главную линию развития североафриканской мозаичной живописи III–IV веков. Выявить чётко такого рода линию на материале мозаик Пиренейского полуострова вряд ли представляется возможным, речь может идти о её единичных проявлениях. Вместе с тем напольная мозаика составляла здесь один из ведущих элементов искусства латифундий, что не могло не сказаться на её подчас достаточно неровном образном строе. Тем не менее общие особенности сказывались в пышном и подчас перегруженном декоративном обрамлении, в использовании излюбленных и знакомых заказчику сюжетов, сочетаемых подчас совершенно произвольно, в сравнительном по отношению к

классическим периодам снижению уровня изобразительной культуры.

Нельзя отказать в эффектном впечатлении, которое производят мозаики из Наварры. Одна из них, середины IV века из виллы в Арронисе (Мадрид, Национальный археологический музей) под названием «Муза и Мастер», представляет собой большую восьмиугольную композицию с кругом в центре; в нём когда-то помещалась, по-видимому, голова Аполлона. В каждом из отрезков восьмиугольника – грубоватые низкорослые фигуры Музы и Мастера, а сзади них – несоразмерно маленькая сельская вилла, которая напоминает (интересная историческая деталь) укреплённый замок с башней. Фигуры и орнамент коричнево-охряных, жёлтых, зелёных, красноватых тонов чётко, даже резко выступают на плоскости светлого фона.

В наваррской вилле Ла Рамалете близ Туделы (*римск.* Тутела) особенно известна мраморная мозаика «Dominus Dulcitus» (по сохранившейся надписи) – изображение, возможно, хозяина виллы на охоте (Памплона, музей Наварры). В центре восьмиугольной композиции всадник на стройном тонконогом коне с традиционным жестом победителя – поднятой правой рукой. Обрамлением служат пышные гирлянды и медальоны, заполненные геометрическим узором. Выдающийся итальянский учёный Р. Бьянки-Бандинелли усматривал в мотиве центральной фигуры связь с изображениями охот на сасанидских блюдах IV века, что можно объяснить близостью Туделы к Бискайскому заливу, где

процветала морская торговля со странами Востока, куда ввозились сасанидские ткани и серебряные изделия⁴⁶.

Черты ориентализации, заметные в мозаиках Западного Средиземноморья в V – начале VI века, вливались в общий процесс их развития, характерный нарастанием орнаментальной схемы на плоскости, ритмом жёсткой повторности и симметрии. Искусство мозаики теряло живые черты и, включая в себя элементы христианской иконографии, тяготело к стилизации и символическому иносказанию. Таков, например, мотив «священной арки» в самых поздних по времени мозаиках (V–VI века) каталонской виллы в Тосса дель Мар, известной под названием «*Dominus Vitalis*».

Вместе с тем на материале мозаичной живописи можно наблюдать типичный для переломных художественных эпох процесс размыwania стилистических границ и форм, разрушения изобразительных канонов, проникновения в закреплённую длительным опытом систему фольклорной образности с её наивной повествовательностью и любовью к нарядной узорчатости. Красноречива поздняя мозаика из жилого дома в окрестностях Мериды, созданная, согласно латинской надписи, в мастерской Аннипония. Обращаясь к традиционному мифологическому сюжету Вакха и спящей Ариадны, местный художник сохранил лишь его внешние приметы.

Принципы классической античной мозаики здесь, по существу, разрушены. Изолированные

друг от друга фигуры спящей, окутанной покрывалом Ариадны, Вакха, напоминающего своим обликом современника-горожанина, и его фантастических спутников (особенно рогатого Силена) воспринимаются как крупные плоские цветочные пятна, беспорядочно разбросанные на светлом фоне. Его свободные отрезки заполнены большими многолучевыми розетками, подобными тем, которыми украшали каменные стелы в центральных и северных областях Пиренейского полуострова. Многое в этой мозаике идёт от профессионального неумения «мастерской Аннипония», но вместе с тем свидетельствует об исторически-обусловленных закономерностях художественного процесса.

Особую группу составляют мозаики античной Лузитании в районах Португалии к югу от реки Тежу (*испанск.* Тахо) и в некоторых центрах прибрежной атлантической зоны⁴⁷.

Мы не можем судить об этой группе во всём её объёме, ибо здесь не всё полностью исследовано и всесторонне оценено. Во время одной из дискуссий возникло предположение о сходстве между римскими мозаиками Лузитании и Марокко – самых окраинных в Западном Средиземноморье провинциальных регионов империи. Действительно, по мере удаления от развитых художественных центров эллинистически-римская образная система постепенно теряла свой нормативный характер. В области художественной практики стремление зажиточных заказчиков не отстать от вкусов времени и продемонстрировать свою престижность

нередко могло реализоваться только в среде местных ремесленников. Упрощённость трактовки, диспропорциональность и грубоватость изображений, случайность в выборе мотивов, сюжетно не связанных друг с другом, несовершенство рисунка и погрешность технического исполнения – всё это наиболее очевидно проявлялось в искусстве далёкой периферии.

Однако вряд ли правомерно искать непосредственное сходство между мозаиками Лузитании и Марокко, ибо это произведения иных и несопоставимых художественных уровней.

На лузитанских мозаиках, как и на всём полуострове, сказалось очевидное влияние североафриканской школы. Так, например, мозаика из виллы Витория де Амейшол в Алентежу «Одиссей слушает пение сирен» (Лиссабон, Национальный археологический музей) представляет собой исполненное местным мастером ремесленное повторение композиции, широко известной в наследии Туниса.

Основным мотивом украшения португальских напольных мозаик служил геометрический орнамент, что, вероятно, можно объяснить трудностями, возникавшими при создании фигурных изображений. Большинство из них действительно достаточно примитивно. Вместе с тем в узорчатые замощения изредка вводились мифологические сцены и некоторые бытовые мотивы. В традиционном изобразительном репертуаре господствовали излюбленные сюжеты. Но существовали и своего рода исключения. На той же вилле Витория

де Амейшол фигуры некоторых мозаик точно не идентифицированы; отмеченные чертами фольклорности, они, возможно, иллюстрировали неизвестную легенду (Лиссабон, Национальный археологический музей).

Составив особую группу, мозаика Португалии не была однородной; как в области скульптуры в ней сосуществовали качественно разные работы. Однако проявления наивного провинциализма отступали здесь на второй план перед несомненно высокой декоративной культурой.

Наглядным свидетельством служит вымостка богатых домов Конимбриги, принадлежащая к числу наиболее изученных и многочисленных произведений мозаичной живописи Португалии. Общая площадь мозаик достигает в городе более 1200 м², они находятся в хорошей сохранности и в большинстве своём, за редким исключением, оставлены на месте. Особый интерес представляет «Дом с фонтанами» (раскопки начаты с 1939 года), где мозаики покрывают пол галерей, окружающих перистиль, гостиную – экус и некоторые другие помещения (общая площадь – 560 м²). В них, как и в других домах Конимбриги, преобладает геометрический орнамент, но, в отличие от остальных, замощение «Дома с фонтанами» включает и мифологические фигурные композиции («Персей и морское чудовище», «Беллерофонт убивает Химеру», «Смерть Актеона», «Сатир на осле», морские триумфы). В одном из отрезков западной галереи поверхность каменного пола занимало строго гео-

метрическое изображение прямоугольного лабиринта (ныне в музее Конимбриги); ограниченный условным рисунком стен и башен, лабиринт подобен лёгкому линейному узору, центром которого служит голова Минотавра.

В репертуаре орнаментальных форм господствует излюбленный мотив круга, варьирование которого в разных масштабах, сочетаниях и позициях обнаруживает известную декоративную изобретательность. Статичность сочетания элементов в большинстве композиций сменяется иногда более подвижной системой рисунка и ритмического строя. Так, изображение морского кентавра и дельфинов, вписанное в маленький прямоугольник, окружено обширным, превосходящим его размером орнаментальным полем, заполненным множеством кругов, сочетаемых друг с другом и переплетенных растительным узором со вписанными в него фигурами птиц, рыб и дельфинов. Аналогичная композиция украшает пол экуса. У стен этого помещения были обнаружены известняковые плиты, на которых когда-то находились лежа для возлежания.

Следует представить себе общий принцип античной напольной мозаики, согласно которому каменная картина на полу смотрелась в пространстве здания сверху вниз и предполагала различные точки зрения: суммарную при входе, создавшую впечатление общей декоративной поверхности, когда изображение охватывалось взглядом в целом, более детальную и вместе с тем динамичную при проходе внутри помещения, и совсем приближен-

ную, но фрагментарную, когда люди сидели или возлежали в интерьере. В данном случае покрывающая пол экуса «Дома с фонтанами» большая мозаика с легким красивым и как бы нейтральным рисунком, украшая зал, не отвлекала внимание присутствующих своим активно выраженным сюжетным началом.

Среди мозаичных памятников «Дома с фонтанами» особенно известны две сцены охоты. В одной из них фигуры четырёх всадников и двух гончих собак, преследующих оленя и косулю, а также редкие деревья уверенно вписаны в круг и подчинены его движению. Круглый медальон, охваченный бордюром плетёнки, заключён в квадрат, в углах которого помещены голенастые птицы и вазы-канфары.

В другой мозаике сцены охоты занимают лишь горизонтальные фризы по сторонам. В надписях названы имена охотников, в целом же композиция усложнена другими изобразительными мотивами. Сохраняется излюбленная форма центрального круга (диаметр – 1,30 м), вписанного в квадрат, на углах которого – упрощённые полуфигуры четырёх времён года, круг поддерживают четыре кариакиды, его главным изобразительным мотивом (к сожалению, сильно пострадавшим) служит квадрига белых коней, которыми управляет возничий в белой тунике с короной и пальмовой ветвью в руке. Необычен тёмно-синий фон с жёлтыми и красными звёздами. Истолкование этого образа вызывало разные предположения, его иногда связывали с солярным культом. По-видимому, здесь запечатлён

распространённый в мозаичной живописи Пиренейского полуострова мотив – изображение победителя конных состязаний.

Мозаики Конимбриги датируются приблизительно первой половиной III века; они производят впечатление декоративной красоты, богатства, редкой сохранности, превращающей их в узорчатое пространственное заполнение городских руин. Однако главная привлекательность заключена в цветовом решении. Составленные из местных пород известняка с применением смальты, вымостки создают светлую красочную гамму с преобладанием серых, голубовато-белых, жёлто-охряных, зеленых тонов. Недостаток изопрённого композиционного воображения, небрежность и схематизм рисунка лузитанские художники восполняли замечательным чувством цвета. Эта особенность очевиднее всего подчёркивает различие между португальскими и марокканскими мозаиками римского времени. Для мозаики Марокко с их резко очерченными формами, крупными кубиками набора и непроработанными деталями типичен неяркий, даже сумрачный колорит. Они словно вбирают в себя красновато-коричневый цвет земли, широко используя местные породы песчаника и сланца, а для передачи красного тона – кубики терракоты. В мозаиках Португалии композиция, как правило, строится на светлом фоне, который обычно отличается тщательностью исполнения; применение светлых фонов усиливает ощущение воздушного пространства, на них чётко рисуются силуэты фи-



«Дом с фонтанами» в Конимбриге. Фрагмент

гур, очерченные цветными контурами, и яркие, но мягкие по тону цветовые пятна. Светлофонность лужитанских мозаик – один из главных источников нарядной праздничности их образного строя.

Наряду с вымосткой Конимбриги известностью пользуются открытые раскопки 1960-х годов мозаичные полы виллы Торе де Палма близ Монфорте, как отмечалось ранее, одной из самых богатых и крупных в Португалии.

Композиция внушительных размеров (10,24×6,35 м) покрывала пол таблинума (столовой). Она получила название «Мозаика муз» (Лиссабон, Национальный археологический музей) и состоит из чётко обозначенных симметричных, но сюжетно не связанных изображений, заключённых в широкий узорчатый бордюр с господствующим мотивом меандра.

В центре поля – шесть круглых однофигурных и двухфигурных эмблем, вписанных в квадраты и прямоугольники. Собоих концов поле завершается горизонтальными панно с изображением шествия Диониса – в верхнем регистре и девяти муз – в нижнем. Квадратная эмблема «Битва Тезея и Минотавра» (1,30×1,30 м) хотя и расположена на общей оси, но выделена отдельно. Она сильно сбита, так же как и сцены «дионисийского сюжета». Другие же изображения – Силена, Аргоса и Ио, Геракла в приступе безумия, насланного на него Герой, Аполлона и Дафны – сравнительно хорошо сохранились. Особенно выразительна композиция муз (2,40×1,30 м), стоящих фронтально, с равными интерва-

лами между фигурами, облачённых в туники и покрывала; почти у каждой в левой руке атрибуты: у Эрато – лира, у Эвтерпы – флейта, у Клио – свиток, у Мельпомены – маска. Муза трагедии, самая величественная, занимает центр композиции, её поза свободна, жест поднятой правой руки патетичен. Фигуры, исполненные спокойного ритмического единства, с контуром редкого густо-синего тона, чётко рисуются на светлом фоне, который тщательно выложен ровными небольшими тессерами. Внизу мозаики – конец не сохранившейся целиком надписи: «...не повреди мозаику. Желаю Счастья». Созданная из пород местного камня и смальты, эта красивая композиция радостна и нарядна по цвету, складки одежд очерчены густо-розовым, жёлтым и синим.

Во многом отличная другая мозаика виллы Торе де Палма меньшего размера (4,26×5,03 м) с изображением пяти коней украшала пол экуса (Лиссабон, Национальный археологический музей). Каждая эмблема прямоугольной формы включена здесь в плотное орнаментальное обрамление из переплетённых геометрических элементов. Коренастые, мускулистые коричневато-золотистые кони с массивными, украшенными плюмажами головами почти все представлены в профильном изображении, которое выявляет очертания крутой шеи, крепких ног, округлого крупа с тавром. Фигуры очерчены красновато-коричневым контуром. Рядом как бы в табличке на тёмном фоне помещено звучное имя коня – победителя состязаний.

При сопоставлении с большинством рассмотренных собственно испанских работ искусство мозаики на португальской земле во многом им уступало, но вместе с тем обладало своей художественной привлекательностью.

Искусство мозаики на Пиренейском полуострове развивалось по нескольким тесно связанным направлениям. Оно принадлежало художественной периферии римского мира, в которой отход от классических норм, поиски новых средств выразительности, иное понимание формы, ритма, пропорций, тектоники, нарастание антиклассических тенденций – всё это становилось своего рода знаменем времени. В мозаике Испании и Португалии, включённой в контекст римской художественной культуры, не всегда возможно уловить проявление местного начала, что тем не менее не отвергает факта его существования. Вместе с тем в эволюции мозаичной живописи, падающей на переломную эпоху от поздней Античности к раннему Средневековью, отразились закономерности общего художественного процесса. Известно, что в истории искусств переломы на стыке эпох, которые охватывают в эволюции стиля «пограничные и неустойчивые ситуации»⁴⁸, сопровождались постепенным процессом размывания стилевых границ и форм, разрушением изобразительных канонов, проникновением в закреплённую опытом изобразительную систему фольклорного сознания, ведущего к примитивизации образов.

С этой, как бы магистральной линией развития тесно сплеталась второстепенная, но не менее важ-

ная и активная, линия эволюции самой напольной мозаики как монументально-декоративного искусства, подчинённого определённым законам развития художественной формы. Наконец, усиление в мозаичной живописи условного и декоративного начал происходило в условиях продолжающегося её упадка, утери мастерства, огрубления и схематизации приёмов.

Памятники Испании и Португалии, характер их эволюции и состав произведений органично вписываются в многосоставную картину мозаичной живописи Римской империи.



СРЕДНЕВЕКОВЫЙ МАГРИБ

Берберское искусство

Североафриканские земли, расположенные к западу от Египта, получили арабское название Магриб, то есть Запад. Они состояли из Дальнего Магриба, который охватывал территорию современного Марокко, Центрального Магриба, включавшего северо-западный Алжир, и Ифрикии (так арабы называли римскую провинцию Африка), чьи владения распространялись на современный Тунис, северо-западную часть Ливии и восточные районы Алжира. Это средневековое деление земель, подкрепленное историческими традициями и географическими факторами, в значительной мере сохранилось в границах современных независимых арабских государств Алжира, Туниса и Марокко. В своей многовековой истории Северная Африка пережила периоды бурного процветания и жестоких разрушений. Ее земля исключительно богата памятниками давно минувших эпох. Это всемирно

известные наскальные изображения Центральной Сахары и произведения карфагенской культуры, руины римских городов, украшенные великолепными напольными мозаиками, остатки христианских храмов и византийских крепостей, наконец, знаменитые создания мавританского зодчества и художественного ремесла. В наследии стран Магриба тесно переплетены традиции великой средиземноморской культуры и местной автохтонной среды. При общности с искусством всего арабского мира средневековое искусство Магриба – порождение африканского континента, и присутствие Африки проявляется здесь в сложных и различных формах, прежде всего в ощущении гигантской временно-пространственной среды, величия и космического масштаба природы: безграничного океана и песков пустыни, снежных хребтов гор и диких скал, заколдованных царств пальмовых рощ, контрастов красной земли и ярко-изумрудных оазисов.

Если в эпоху Древнего мира Северная Африка напоминала материк, который захлестывали волны пришлых цивилизаций, то в Средние века сам Магриб можно было уподобить грандиозному океану, на просторах которого зарождались могучие волны прибоя, выносившие на поверхность новые, сменявшие друг друга племенные, государственные и культурные образования. При всей сложности субстрата, на котором в Северной Африке воздвигалось здание исламской культуры, особое значение приобретало ее коренное население – берберы, которые из огромной армии статистов

становились активными действующими лицами исторической драмы.

Предлагаемый вниманию очерк посвящен искусству этого древнейшего на североафриканской земле народа, который не только сыграл значительную роль в формировании магрибской цивилизации, но и сохранил до наших дней свое этническое самосознание, архаичность уклада, основы родоплеменного художественного мировосприятия.

Данное европейцами общее название коренного населения Северной Африки – берберы – восходит к древним грекам и римлянам, которые именovali варварами (лат. *barbaros*) все те народы, чей язык отличался от эллинского. В исторической науке XIX века географическая территория от Средиземного моря до пустыни Сахары нередко называлась Берберией.

В наши дни различные племена берберов живут в Марокко, на юго-западе Алжира, на юге Туниса и на острове Джерба, в странах Сахары (Мали, Нигер, Чад), на севере Сенегала, в оазисе Сава в Египте. Основная масса берберского населения занимает сельские долины и горные районы. Они говорят на диалектах берберо-ливийских языков, не имеют общей системы письма, их литература связана с фольклором, а формы пластических искусств с народным творчеством.

История берберов, самоназвание которых амазиг, амахат означает «свободный человек», вос-

ходит к глубокой древности. Их предки – племена, населявшие северную половину Африки к западу от Нила неоднократно вторгались в соседний Египет. В древнеегипетских надписях IV тысячелетия до н. э. их называли техену, позднее появилось упоминание о темху, которые, в отличие от смуглых и черноволосых техену, были светлокожи и голубоглазы. Одно из племен темху египтяне называли ребу или лебу, отсюда возникло греческое наименование известной им части африканского материка Ливия, а ее жители ливийцы.

Об ожесточенных сражениях с отважными ливийцами повествуют прославляющие победы Рамзеса III надписи в храме в Мединет-Абу и изображения многочисленных военнопленных. Но египетские фараоны охотно нанимали ливийцев в свои войска, в личную охрану, превращали в военных поселенцев. В 941 году до н. э. предводитель ливийских войск Шешонк объединил Нижний и Верхний Египет, став основателем XXII Ливийской династии со столицей в Бубасте, в верхней части Дельты. Однако и при последующей династии ливийского происхождения бывшее могущество Египта уже не возродилось.

Ливийско-берберские племена Северной Африки занимались охотой и скотоводством, а с течением временем и первобытным земледелием. Жилищами служили плетенные из ветвей хижины кочевников (мапáлии и гурби) – прямоугольные в плане постройки из грубого камня, без окон. О заупокойном культе позволяют судить некоторые

сохранившиеся погребальные курганы (базины) и кольцевые каменные могильники (шуши). Были распространены первобытный анимизм, култыг деревьев, источников, животных, священных камней-бетилов.

С появлением финикийских колоний на атлантическом и средиземноморском побережье и с основанием в 625 году до н. э. выходцами из Финикии Карфагена, мощного рабовладельческого государства на территории современного Туниса, был открыт путь проникновения в североафриканскую среду традиций финикийского, карфагенского (пунического), древнеегипетского, древнегреческого, эллинистического искусства. Однако на искусство берберов, которые в течение своей долгой истории почти не поддавались иноземной ассимиляции, эти традиции существенного воздействия не оказали. После разрушения римлянами в 146 году до н. э. Карфагена широкая, даже превосходившая другие провинции империи романизация Северной Африки, как и активность рано окрепшей здесь христианской церкви с центром во вновь отстроенном Карфагене, в ходе истории быстро завершилась процессами дероманизации и дехристианизации африканского общества. Столкновение на африканской почве высоко развитых древних художественных цивилизаций с родоплеменной стихией берберского мира затрудняло сложение синкретических форм творчества. Лишь в ранний период расширяющейся римской оккупации в культуре так называемых Ливийских царств – Нумидии (вос-

точный Алжир и западный Тунис) и Мавритании (северное Марокко и западный Алжир), возникших на основе объединения берберских племен, сложились предпосылки к слиянию карфагенских, греческих, этрусско-римских и местных традиций, что проявилось в формах монументальных курганных сооружений и погребальных стел, основанных на древних магических символах. Укрепив свою власть в Северной Африке, римляне перестали нуждаться в поддержке местных династов, включили их земли в состав африканской провинции Римской империи. На месте старых финикийских колоний и берберских поселений выросли новые города, следовавшие принципам римского урбанизма.

В течение всей римской истории Северной Африки кочевые берберы юга представляли непрестannую опасность для плодородных областей Средиземноморья. Римляне строили военные поселения, форпосты, длинную укрепленную пограничную зону, охранявшую их владения от вторжения сахарских племен. Бесчисленные восстания местного населения подавлялись карательными отрядами с беспощадной жестокостью, пленников обращали в рабство. В римской напольной мозаике встречаются редкие изображения трагической судьбы мятежных африканцев.

Как и повсюду в империи, в Северной Африке сооружались грандиозные амфитеатры, вмещавшие десятки тысяч зрителей. Наряду с гладиаторскими боями одним из популярных зрелищ в амфитеатрах была травля людей дикими зверями. Жертвами

голодных хищников становились иногда молодые пленные берберы. Обнаруженная в маленьком ливийском городке Злитене напольная мозаика изображает бой гладиаторов и травлю людей. Их высокие, золотисто-желтые обнаженные фигуры безоружны и беззащитны. Двое привязаны к столбу на тележке, одного уже терзает сжатая в упругий комок пантера, на другого пантера прыгает. Бестиарии руководят травлей. Бич бестиария заставляет юношу бежать с крюком в руке, чтобы принять участие в ожесточенной схватке медведя с быком. Понукаемый ударами бича, пленник, сжав голову в плечи и невольно защищаясь выставленными вперед руками, идет навстречу разъяренному льву. По мнению исследователей, в мозаике были изображены главари восстания племени гарамантов, подавленного в 70 году когортой легата Валерия Феста.

Исключительный интерес представляет мозаика начала III века в музее алжирского города Типазы. Основную часть вымостки занимает черно-белый орнаментальный фон с двенадцатью изображениями портретных голов, вписанных в ромбы. В центре прямоугольная эмблема, которая дала всей мозаике современное название «Пленники». Представлена семья: обнаженный смуглый мужчина со связанными за спиной руками посажен у большого камня, сзади стоит мальчик, а рядом, скрестив ноги, сидит женщина в широкой серо-коричневой мешковатой одежде. Впечатление единой группы, позы, наклоны голов, выражение лиц, особенно у женщины, которая отрешенно смотрит прямо перед собой, – все



*Травля пленников. Фрагмент мозаики. 2-я половина I в.
Триполи, музей*

передает состояние приниженности, угнетенности, печали. Привлекает сам тип людей, покрой одежды. В том, как пленники расположены «кучей» и вместе с тем без устойчивой точки опоры, в скованности их массивных тел, в трех сближенных курчавых головах угадывается что-то непривычное, диковатое, перед нами несомненно взятая в плен семья берберов.

В условных портретах гордых неизвестных людей подчеркнуты неримские черты. Преобладает изображение зрелых бородатых мужей, но особенно выразительны смуглые юношеские лица под шапками темных кудрей. Среди них – девушка восточного типа с гладкими, лежащими по плечам волосами. История Типазы к концу II века изобилвала восстаниями берберов. Мозаика украшала пол базилики, судебного трибунала, где буквально попираемое ногами изображение пленных туземцев смотрелось победно и устрашающе.

К концу IV века римляне практически утратили свое политическое и вместе с тем и культурное влияние в Северной Африке. Разрушительное вторжение вандалов в 429 году, как и высадка в том же году на средиземноморское побережье армии византийского полководца Велизария, изменило судьбы лишь северных приморских городов и не сыграло существенной роли в истории и культуре остальных африканских территорий.

Решающим событием для Северной Африки стало арабское завоевание. Добившись решающих успехов в Сирии, Палестине, Ираке, Иране, воины ислама устремились в Египет и Северную Африку. После захвата Египта и Ливии путь их лежал в Тунис. Арабский военачальник Окба ибн Нафи в 670 году заложил в солончаковой тунисской степи город Кайруан, который, согласно воле его основателя, призван был служить оплотом ислама до скончания веков. Продвигаясь в глубь Магриба, арабы встретили возросшее сопротивление берберских племен. Именно

берберы с их неистребимым духом независимости, а не слабые византийские гарнизоны оказывали завоевателям решительный отпор. Но среди берберских племен, разобщенных вековой враждой, не было единства. В жестоких сражениях погибли командующий берберо-византийской армией Косейла и царица Ореса Диххия бен Табит, которую арабы называли аль-Кахина (Прорицательница).

Временем окончательного арабского завоевания Северной Африки стал 709 год, когда войска Мусы ибн Нусейры, первого наместника халифа, вышли к берегам Атлантического океана. Весной 711 года отряд (300 арабов и 7000 берберов) под предводительством Тарика ибн Зияда через пролив, получивший впоследствии название Гибралтара, то есть «горы Тарика», вторгся на Пиренейский полуостров. Испанское королевство вестготов, ослабленное внутренними распрями, было разгромлено. Завоевание Аль-Андалуса – так арабы называли Испанию – охватило большую часть полуострова, за исключением малодоступных горных частей севера, откуда началась многовековая Реконкиста – отвоевание объединенными силами испанских христианских королевств захваченных мусульманами земель. Отныне исторические и художественные судьбы Магриба и Испании, подчинившись власти арабского халифата, тесно переплелись между собой.

Арабы принесли в Северную Африку все новое: религию, язык, социальные отношения и политическое устройство, культуру и искусство. Длительный и многоэтапный процесс арабизации и

исламизации Магриба порождал смешанный этнический состав общества. Период становления исламской государственности сопровождался междоусобицами и войнами, возвышением и распадом независимых от халифата арабских и местных берберских государственных образований, борьбой направлений в исламе. Религия ислама с ее первоначальной простотой, прагматизмом и идеей равенства мусульман перед Богом оказалась близкой населению Магриба, которое искало новых форм общности, отвечавших реальным условиям жизни. Самым влиятельным из четырех толков суннитского ислама стал маликизм, наиболее строгий и буквалистский в исполнении религиозных предписаний. Скорее практический, ритуально-обрядовый, нежели умозрительный и духовный, характер маликизма приобрел популярность в среде берберов с их сравнительно низким социально-экономическим и культурным развитием.

Вместе с тем в среде исламизированных североафриканских племен стремление к независимости и оппозиция халифату облекались в форму религиозно-политического движения – хариджизма, объективно направленного против произвола правящей арабской верхушки. Хариджизм, охвативший многие страны исламского мира, получил широкое распространение в большинстве берберского населения Магриба к началу IX века. Картина религиозной жизни осложнялась и тем, что, приняв ислам, берберы, особенно в самых отдаленных районах, сохраняли пережитки старых анимистических

верований, древнеливийского материнского права и культивировали почитание местных святых (марабутов), что в корне противоречило мусульманскому монотеизму. Популярность хариджизма в Магрибе вызывала вспышки восстаний и образование независимых, основанных на объединении местных племен хариджистских государств. Главным центром этого движения был Центральный Магриб, где основанный в 761 году город Тахерт стал процветающей столицей хариджистского государства Ростемидов. Сюда из различных североафриканских областей и других стран исламского мира стекались приверженцы хариджизма. Особенно было много эмигрантов из Ирака, распространявших здесь обычаи и художественные традиции арабского Востока. Судьба хариджитов и ибадитов – представителей самой демократической из группировок этого религиозного течения – складывалась драматично. Они подвергались непрерывным жестоким преследованиям, которые усилились в X веке, когда в Магрибе воцарилась шиитская династия Фатимидов, пережившая в дальнейшем блестящий расцвет на почве Египта. Изгнанные из Тахерта ибадиты переселились в город Седрату на границе алжирской Сахары, затем вынуждены были укрыться в безводной долине Мзаба, оросить ее сотнями подземных колодцев и возвести пять удивительных по архитектуре городов.

По сей день жители городов Мзабы (мзабиты), основой социальной организации которых служит семья, объединяются во фракции, возглавляемые

советом старейшин. Мзабиты – берберы по происхождению – отличаются независимостью, редким трудолюбием, набожностью, умеренностью во всем, строгим соблюдением религиозных и моральных предписаний.

Государственные образования оседлых и кочевых племен Магриба, центры которых обычно располагались в глубине материка, были небольшими, с территориально ограниченной сферой власти, они быстро погибали и сходили с исторической арены. В сфере искусства народное почвенное начало отступало на второй план перед господством высоко развитой, пришедшей извне арабской художественной культуры. Так, после краткого владычества в Магрибе государства Фатимидов отколовшиеся от него местные династии продолжали развиваться в русле фатимидской художественной традиции. Столица Хаммадидов, династии из группы племен санхаджа Кала бану Хаммад, сооруженная в горах на месте суровой крепости и полностью разрушенная в XII веке, была когда-то застроена прекрасными зданиями. Археологи обнаружили здесь руины соборной мечети, частично сохранившегося многоярусного минарета и три дворца, с которыми связаны самые замечательные находки: фрагменты архитектуры, декоративного убранства, изделия из стекла, бронзы, керамики, серебряные украшения. Утонченность вкусов, смелость пластических и живописных исканий старых центров городской культуры подчинили себе сельский уклад оседлых горцев с их упрощенными грубоватыми формами творчества.

Самыми крупными, жизнеспособными, имевшими историческое будущее были племена магрибинских берберов – группы санхаджа, масмуда и зената. Приток берберского влияния значительно усилился в XII–XIII веках, но на разных этапах отличался неравной активностью.

Решающее значение для дальнейшего развития искусства Магриба имели со 2-й половины XI века религиозно-политические движения берберских племен, в ходе которых сложились военно-теократические государства Альморавидов (1061–1146), а затем Альмохадов (1121–1269), объединившие в одно государство Магриб и мусульманскую Испанию. Подчинение Испании способствовало широкому проникновению андалусского художественного влияния в Северную Африку.

Религиозно-политическое движение Альморавидов зародилось в середине XI века в среде кочевых племен сахарских санхаджа. Альморавиды – испанское произношение «аль-мурабитун», или марабуты, аскеты, подвижники, готовившие себя к борьбе за веру, поселялись военно-религиозными общинами в специально построенных укрепленных обителях – рибатах. Со временем в народе марабутами стали называть мусульманских святых, культ которых принял в Магрибе формы своеобразной народной религии. Начало событиям, приведшим к созданию государства Альморавидов, положило прибытие в 1039 году в западную Сахару суннитского проповедника Абдаллаха ибн Ясина. Объединив берберов-санхаджа под знаменем свя-

щенной войны с неверными, он стал духовным и политическим руководителем военно-религиозной организации марабутов, по-испански – альморавидов. Берберское государство возглавил Йусуф ибн Ташфин, который основал в 1062 году в предгорье Высокого Атласа город Марракеш, давший впоследствии название целой страны – Марокко. Военные и политические успехи Альморавидов привели к образованию огромной державы, включавшей к концу XI – началу XII века Западную Сахару, всю территорию Марокко, Западный Алжир, Андалусию и Балеарские острова.

Североафриканские племена вошли в непосредственный контакт с андалусской цивилизацией. Для вчерашних кочевников, чьи города еще не вышли за рамки представлений о берберских деревнях – ксурах, встреча на земле Испании со столь великолепной культурой была поистине ошеломляющей. Неудивительна та трансформация, которую в новых условиях претерпели их образ жизни, обычаи, само восприятие красоты. Приобщение африканцев к андалусской цивилизации усилилось в правление сына Йусуфа ибн Ташфина – Али. В отличие от своего отца, сурового воина, плохо говорившего по-арабски, этот государь, матерью которого была рабыня-андалуска, большую часть жизни провел в Испании, получил прекрасное образование в Сеуте. При дворах его преемников устроилось немало выходцев из Андалусии. «Маленький берберский Марракеш, – по замечанию французского исследователя Е. Леви-Провансаля, – они превратили в очаг

литературы и науки, достойный тех, кто блистал в минувшие столетия в Кордове и в удельных княжествах Пиренейского полуострова»⁴⁹.

Власть Альморавидов не отличалась сильной централизацией, а религиозные притеснения иноверцев и бесчисленные поборы с населения вызывали всеобщее недовольство. Историческая заслуга династии состояла в том, что она проложила пути к сложению политического единства Магриба. Трансплантация андалусской, арабо-испанской цивилизации на африканскую почву вызвала расцвет в Магрибе мавританского искусства.

Маврами (tauros, темный) римляне называли одно из берберских племен Северной Африки. В испанской среде название *toros* распространилось на всех мусульманских африканских завоевателей аль-Андалуса в начале VIII века, как арабов, так и берберов, хотя это были разные народы. Постепенно сложилось устойчивое европейское понятие мавританского искусства, мавританского стиля.

Уязвимость наименования этого сложного художественного явления, целого направления в культуре западного исламского мира состоит в том, что оно ограничивалось только пределами Иберийского полуострова, в основном памятниками, созданными в Испании. Между тем речь должна идти о художественном наследии неизмеримо более широкого региона, охватывающего не только Иберийский полуостров, но и Магриб, где сложилась мощная, созданная совместно народами многих стран арабо-андалусская цивилизация. В самом

Магрибе понятия мавританского искусства никогда не существовало, речь здесь могла идти только о сильнейшей андалусской традиции, влияние которой нарастало по мере многоэтапного массового перемещения под напором Реконкисты испанских мусульман в Северную Африку. Мы же будем придерживаться традиционного наименования мавританского искусства, чтобы облегчить читателю знакомство с малоизвестным материалом и во избежание возможного смешения им арабской Андалусии с современной Андалусией, самой популярной, чаще всего посещаемой исторической областью Южной Испании.

В искусстве государства Альмохадов, разгромивших Альморавидов и объединивших под своей властью весь Магриб, Андалусию и Балеарские острова, были синтезированы традиции арабского Востока и Запада и почвенного народного начала.

Движение Альмохадов – так испанцы производили арабское слово «аль-муваххидун», что значит «единобожники», возникло в среде оседлых берберов-масмуда в Высоком Атласе. Вдохновителем, светским и религиозным главой и военным предводителем Альмохадов стал мусульманский богослов и реформатор Мохаммед ибн Тумарт. Он происходит из семьи берберов-масмуда, обитавшей в одном из горных селений Южного Марокко. После длительного путешествия по мусульманским странам ибн Тумарт вернулся в Магриб и начал выступать с антиправительскими проповедями, обвиняя Альморавидов в падении нравов и искажении

догматов ислама. В 1120 году он бежал из Марракеша в горы, где нашел поддержку своих соплеменников, а через год объявил себя махди, то есть последним преемником пророка, истинным обновителем веры, ведомым по правильному пути самим Аллахом. Ибн Тумарт требовал неукоснительного соблюдения принципа единобожия и всех норм мусульманской морали. Сподвижник и последователь махди Абдаль-Мумин, сын горшечника из алжирской Недромы, провозгласивший себя халифом и повелителем правоверных, только в 1146 году взял Марракеш и сделал его своей столицей.

Эпоха господства Альмохадов, когда, по словам французского историка Ш.А. Жюльена, «в первый раз эта огромная страна была объединена под властью вождей, вышедших из ее коренного населения»⁵⁰, была сложной, противоречивой и на редкость жестокой. Идея порядка, дисциплины, устойчивости, лежавшая в основе общины ибн Тумарта, подкрепляясь его религиозной доктриной, нашла известное выражение в стремлении династии к внесению организующего начала в различные сферы государственной деятельности и экономического развития. Но принципы берберской родоплеменной организации быстро переродились, власть фактически узурпировалась династией Муминидов. Главной карательной силой, опорой деспотического режима стали наемные военно-служилые племена кочевников-арабов; фанатичное насаждение истинной веры сопровождалось суровой расправой с инакомыслящими. Гонения обрушились

на евреев, христиан, храмы которых были разрушены. Преследованиям подвергся и сам образ жизни магрибинцев, их любовь к музыке, празднествам, нарядному быту.

Вместе с тем 2-я половина XII века ознаменовалась высоким взлетом философской мысли, широким строительством, замечательными памятниками зодчества. К дворам просвещенных альмохадских государей приглашались лучшие умы эпохи: философы, историки, математики, географы, правоведы, врачи. Самыми яркими фигурами были философы Ибн Туфейль (ок. 1105–1185) и особенно Ибн Рушд (1125–1198), известный в Европе как Аверроэс, один из величайших мыслителей Средневековья. Данное обстоятельство может служить лишним свидетельством наблюдаемых в истории примеров, когда развитие высокой интеллектуальной жизни общества проходило в условиях самых реакционных режимов. Впрочем, до определенного предела. Великий философ Ибн Рушд закончил свои дни в темнице, его учение было запрещено.

В эпоху Альмохадов словно вышли наружу доселе дремавшие творческие силы народов Магриба. Самое яркое воплощение они нашли в области архитектуры.

В зените могущества государства Альмохадов метрополией их владений оставалось Марокко, города которого украсили выдающиеся крепостные и культовые сооружения. На основании их можно составить представление о художественном стиле эпохи. Искусству Марокко 2-й половины XII столе-

тия присуще подлинно монументальное величие. В нем все крупно, четко, немногословно, торжественно. Оно покоряет единством целого, простой и ясной композицией, геометрические фигуры и обобщенные растительные мотивы симметричны, следуют спокойному ритму, надписи отходят на второй план. Искусство Альмохадов вносит обновление в андалусскую систему декора, отказываясь от изобилия форм и предпочитая безупречную гармонию линий. Орнамент не заполняет, как прежде, фон целиком, а оставляет свободные гладкие плоскости. Многие постройки созданы из камня, что усиливает впечатление их мощи, они словно порождены самой природой, их масштаб, очертания и объемы сродни ее величественным образам. Подобное искусство могло родиться только на этой земле, выросло из традиций населяющих ее народов. Но ощущение чисто берберской суровости, грубоватого почвенного начала тесно сливается в нем с эстетическим совершенством высоких и развитых цивилизаций. Идея строгого единства, отвлеченная, художественно преображенная концепция пространства, тяга к чистым и одухотворенным формам – все это свидетельствует о насыщенной духовной жизни общества, развивающегося под воздействием спиритуалистических тенденций времени.

Распад державы Альмохадов, вынужденных после поражения в 1212 году от войск испанских христиан навсегда покинуть Испанию и терявших одно владение за другим, привел к образованию трех не-

зависимых государств в Тунисе, Алжире и Марокко. Последний и яркий расцвет средневекового искусства Марокко пережило в эпоху Маринидов (1196–1465), династии из племени бану-мариин берберов-зената. Мариниды считали себя наследниками Альмохадов и стремились к созданию столь же могущественного и обширного государства. Однако их военные и политические достижения за пределами Марокко были непостоянными и кратковременными. В искусстве Маринидов XIV века высокого совершенства достиг мавританский стиль, и поныне хранящий изысканность художественного вкуса своей эпохи.

В наши дни искусство берберов – не забытая страница истории, а живая реальность, позволяющая в значительной мере представить себе это искусство в его чистом виде.

Современные исследователи не располагают конкретными сведениями о том, каковы были берберские племена в средневековый период. Образцы их творчества, формы архитектуры, возможно, в X–XI веках выглядели не совсем так, как в более поздние эпохи. Долгий гнет колонизации, проникновение капиталистических отношений в глухие сельские окраины, миграция крестьян в города и разрушение старых социальных, экономических и культурных связей – все это не прошло бесследно в истории культуры берберских племенных образований. Опустели, пришли в ветхость их старые родовые гнезда, модные городские товары вторглись в повседневную жизнь, многое обесценив. Однако

художественный консерватизм, постоянство и устойчивость форм, отражающие законы развития традиционного общества и народного искусства, допускают возможность типологического единства в творчестве берберов на различных этапах их истории. Красноречивым примером служат организуемые в странах Магриба фестивали фольклорных ансамблей, в которых музыканты, певцы и танцоры, мужчины и женщины, живут как части целого и где, может быть, ярче всего царит ощущение подлинного, захватывающего своей первобытной силой народного начала.

Попытка представить себе берберскую культуру средневековой эпохи исключает возможность каких-либо прямых аналогий с конкретными памятниками искусства. Речь может идти о духе этой культуры, ее общих особенностях, сохранившихся неизменными на протяжении столетий.

Долгое время в искусстве берберов отмечали в первую очередь черты наивного примитива, архаизм, грубость форм. В исследовании 1925 года французские ученые Ж. Марсе и Ж. Эно сетовали на то, что у искусства автохтонного населения Северной Африки слишком мало поклонников, что ему несправедливо сопутствует представление о «бедности», «тупости»⁵¹. За последние годы произошел коренной перелом, своего рода открытие европейскими странами этого самобытного и яркого творчества. В известной мере данному обстоятельству способствовали новые современные средства сообщения, которые сделали доступными отдаленные



Берберская керамика из Кабилии. Современная работа

районы Марокко, Алжира и Туниса. Многие изделия берберов появились на выставках, шумный успех, например, сопутствовал керамике алжирской Кабилии на Всемирной выставке 1968 года в Монреале. Что так восхищало раньше в позднесредневековом ремесле магрибинских городов, стало казаться старомодной «ориентальщиной». Куда привлекательнее и современнее воспринимались теперь строгие и простые изделия берберов с их лаконичной, броской декоративностью. Неожиданно широкий спрос приобрели, например, кожаные бахромча-

тые пастушьи сумки, которые крестьяне в Марокко носят через плечо. Особым вниманием стали пользоваться тканые изделия берберов, их ювелирные украшения из серебра. Почти недоступные в начале нашего века селения южного Марокко превратились в объекты активной туристской эксплуатации; в путеводителях указывается обычно специальный маршрут «дороги касб» с обозначением отелей и других примет цивилизации.

Такого рода открытие далеко не исчерпывается одной «модой». Здесь отражен аспект общей проблемы современного эстетического восприятия с его интересом к многообразию творческих региональных проявлений, и в первую очередь к искусству доантичного прошлого древних народов. Тем не менее серьезное исследование художественной культуры берберов Африки в значительной мере находится еще на историко-этнографическом уровне. Эталоном искусствоведческого подхода продолжает оставаться старая, упомянутая выше работа Ж. Марсе и Ж. Эно с ее тенденцией «защитить» искусство берберов. Но и по сей день оно рассматривается во многом изолированно, вне контекста богатой художественной культуры стран Магриба.

Несомненно, что в процессе контактов традиции искусства, сложившиеся в мавританских городах и в кругу крестьян-берберов, влияли друг на друга. Наряду с собственно берберскими регионами Магриба, такими, как Средний и Высокий Атлас в Марокко, области Кабилия и Мзаб в Алжире, оазис Матмата и остров Джерба в Тунисе, существуют центры (напри-

мер, в Тунисе – город Эль-Джем и его окрестности), где в среде преобладающего арабского населения живут художественные традиции берберов. Знаменитые ковры Шишауа, считаемые берберскими, изготавливаются бедуинами-арабами, предки которых в XIV веке переселились из Сахары в марокканскую долину Хауз. Напротив, многие мотивы развитого городского ремесла проникают в сельские мастерские. Однако в каких бы сложных и пестрых формах ни проявлялось подобного рода смешение, творчество берберов всегда сохраняло самобытный характер. Оно принадлежит к числу оригинальных явлений мировой истории искусств⁵².

С древних времен североафриканские племена разделялись на две группы. Одни, скотоводы и кочевники, жили в шатрах, коричневые или черные полотнища которых раскидываются на песке, как крылья огромной хищной птицы. Тканые из овечьей шерсти, до 15 м длины полосы флиджи, сшиваемые между собой, образуют своеобразную, растянутую на шестах «тектоническую» структуру широкого и низкого шатра. Длинная ткань из горизонтальных полос – таг – разделяет его внутреннее пространство на мужскую и женскую части. В быту первое место занимают тканые изделия – плотные ворсовые ковры, паласы, покрывала, занавеси, попоны для лошадей, вышитые торбы, сумки, мешки. Все предназначено для быстрого перемещения, не отличается тяжестью, легко складывается. Преобладает простейший в техническом отношении полосатый рисунок, четко выделены незамысловатые

геометрические узоры, естествен цвет пряжи – серой, белой, черной, коричневой. Можно обнаружить немало схожих черт с искусством многих известных с древности кочевых народов мира. Тем не менее в историю кочевых обществ берберские племена Африки внесли немало свежего и самостоятельного, что было обусловлено их историей, конкретными условиями бытового уклада и взаимодействием с традициями других этнических групп.

С кочевым миром Африки сложно и многообразно, обычно антагонистически, связан мир берберов-земледельцев, осевших в оазисах и плодородных горных долинах. Их архитектура жилищ подчас резко несхожа между собой в разных природных условиях Магриба. Пещерным жилищам тунисской Сахары сопутствует древнейшая археологическая культура Европы и Азии. В Матмате, Меденине, Метамире и других оазисах вырубленные в подножии скалистых холмов деревни-пещеры сливаются с тоном почвы. Вырытые в грунте глубокие ямы в виде небольшого квадратного двора ведут по сторонам в подземные помещения. Более самостоятельны по своей упрощенной архитектуре с небрежной кладкой из камня зернохранилища – горфы, ставшие отчасти жилыми. На плоских стенах этих расположенных вокруг двора сооружений с низкими округлыми перекрытиями тянутся яруса одинаковых дверных проемов.

Преимуществом жизни в подземных сумрачных помещениях, отмеченных приметами современной цивилизации, но неразрывно связанных с вековы-

ми традициями бытового уклада и ремесленного производства, считается то, что зимой здесь тепло, а знойным летом прохладно, окружающий воздух сух и чист, полезен для здоровья. Но обитание в столь необычной пространственной среде с ее словно остановившимся временем производит неизгладимое впечатление и служит экзотической приманкой для иностранных туристов. По мере возможности некоторые из жилищ приспособлены под отели с самыми элементарными удобствами.

Совсем по-иному сложилась жизнь берберов, составляющих большинство населения на тунисском острове Джерба.

Остров Джерба в заливе Габес, недалеко от тунисского берега, с древнейших времен легендарен. Ученые считают, что Гомер именно его имел в виду, повествуя о том, как буря прибила корабли Одиссея к острову, заселенному, согласно греческой мифологии, гостеприимными лотофагами, которые питались плодами лотоса, плодами забвения. Посланные Одиссеем разведчики, вкусив сладкомедвяные плоды, обо всем забыли и захотели навсегда остаться на острове, и ему пришлось силой возвращать их на корабли и привязать веревками к корабельным скамьям.

Финикийские мореходы основали на острове торговые поселения, по одному из них – Гирба – он получил арабское название Джерба. После разрушения Иерусалима римским императором Титом в 70-е годы до н. э. на Джербе обосновалась еврейская община, заложившая дошедшие до наших дней

(естественно, с сильными изменениями) две синагоги. Римляне воздвигли на острове несколько городков и каменную дамбу, соединившую его с сушей. В наши дни на остров переправляются на пароме.

Совсем небольшой, плоский, словно положенный на поверхность моря, остров Джерба с его благоприятным климатом, плодородными почвами, обилием источников и зелени, предстает как затерянный мир, полный безмятежного покоя и тишины. Немногие городки застроены одноэтажными побеленными домиками и мечетями со сводчатыми перекрытиями и белыми куполками. В архитектуре преобладают округлые плавные линии. Традиции арабского городского зодчества здесь упростились, приобрели более камерный, словно смягченный характер. В городках нет стен, огораживающих их владения. Только шесть старинных форпостов защищают берега.

Население Джербы издавна занимается садоводством, рыбной ловлей, изготовлением ковров, кружев, вышивок, керамики, ювелирных украшений.

Сооруженные вдоль тянущейся линии пляжей роскошные современные отели, подчас напоминающие выставочные павильоны, принимают множество туристов, особенно в зимние сезоны из стран Северной Европы.

Хочется если не навсегда остаться на острове, то хотя бы побыть на нем подольше, насладиться близостью моря, чистотой воздуха, неторопливым ритмом жизни.

Кабили – основная группа берберов Алжира, а столица Кабилии, город Тизи-Узу, – центр бербер-

ской культуры. Уже со времен французского колониализма здесь многое изменилось, приобрело европеизированный облик. Вековой традиции следуют кабилские деревни, живописно облепляющие склоны гор и состоящие из тесно сомкнутых светло-желтых и прямоугольных в плане домов с высоко и редко расположенными окнами и крытыми, по андалусской традиции, красно-оранжевыми черепичными крышами в два ската. Дома открываются в небольшие, ухоженные внутренние дворы. Кабилы, трудолюбивые земледельцы, славятся, как уже упоминалось, замечательной керамической посудой.

В Марокко, стране со стойким консерватизмом берберского начала, жилая архитектура разных племен отличается на севере и юге. На севере в горах Рифа она примитивна и однообразна. Это одноэтажные дома из глины или камня с камышовыми потолками и соломенными двухскатными крышами и внутренними дворами; встречаются селения из хижин нуала – круглых или прямоугольных в плане на глинобитной платформе, со стенами, обмазанными глиной, и конусообразными соломенными крышами.

В отличие от этой непритязательной и в своей основе традиционной для горных стран Средиземноморья народной архитектуры исключительный интерес вызывают селения в южном Марокко. Они заслуживают особого внимания.

От долины реки Сус в Анти-Атласе до обширного оазиса Тафилайт, окаймляющего с юга Высокий Атлас, протянулась зона удивительной архитектуры

с ее ярко выраженным оборонным характером. Берберские деревни, ксуры, заключены в крепостные стены, обычно они группируются вокруг одной или нескольких касб, по-берберски тигремтов, своего рода замков, где жили вожди племени, богатые шейхи, владельцы лучших угодий и пастбищ, хозяева оазиса. Стены и башни ксуров, домов, касб часто сложены из сырца или битой глины красно-оранжевого, красно-охряного цвета. Закончен, по-своему классичен тип касбы – квадратного в плане многоэтажного сооружения с четырьмя квадратными башнями по углам и глубоким внутренним двором. Стены и башни снабжены бойницами и машикулями, узкие редкие проемы высоко расположенных окон скупы обозначены в массиве здания. Верхние части башен и стен украшены простым геометрическим узором из сырцового кирпича либо расписаны мелом по штукатурке. Иногда башни побелены. Декор скрывает подчас грубую кладку, недостатки материала. Следуя основным формам, композиция строится на простых и ясных ритмах. Впечатление сухой прорисованности появляется в самых поздних по времени сооружениях, узор более старых касб при общей целостности лишен жесткой симметрии и отличается своеобразной живостью; каждая из сторон верхней части башни украшена неповторяющимся орнаментом. Господствуют те же, что и в ремесленных изделиях, мотивы – треугольники, ромбы, квадраты, кресты, зигзаги, полосы.

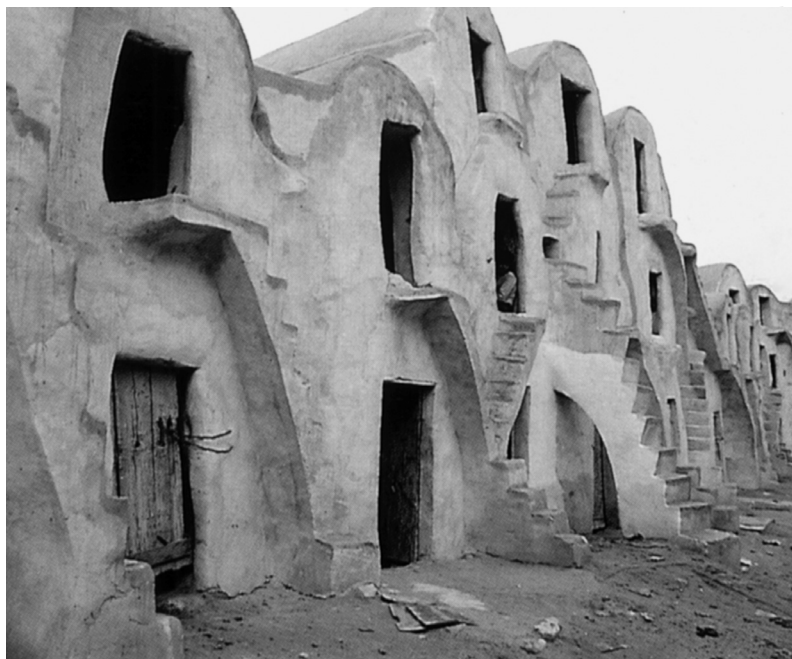
Архитектура берберских касб с их суровым, замкнутым обликом обладает вместе с тем активной

пластической силой. Все сооружение, и особенно его угловые башни, сужается кверху, что придает силуэту динамизм и торжественность. Устремленность ввысь башенных форм уравновешена горизонтальными очертаниями массы здания, его плоских земляных крыш, лентами декоративных украшений типа фриз. Достигнутое народными мастерами впечатление мощи и монументальности позволяло многим путешественникам сравнивать эти постройки, образующие подчас довольно обширные ансамбли, с архитектурными памятниками Древнего Египта и Древней Месопотамии.

Другим распространенным и характерным для всего Магриба типом берберского зодчества является агадир – укрепленное общественное зернохранилище в виде многоэтажной башни, глинобитной или сложенной из камня. Коллективные амбары-агадиры сохраняли припасы и все самое ценное в селении, их возводили обычно в самых неприступных местах, на краю ущелья, в высоких точках. Каждая семья имела в агадире свое место, во время военной опасности башня служила надежным укрытием. Те общественные амбары, которые были расположены близ скрещения торговых путей, в мирное время группировали вокруг себя оживленные рынки.

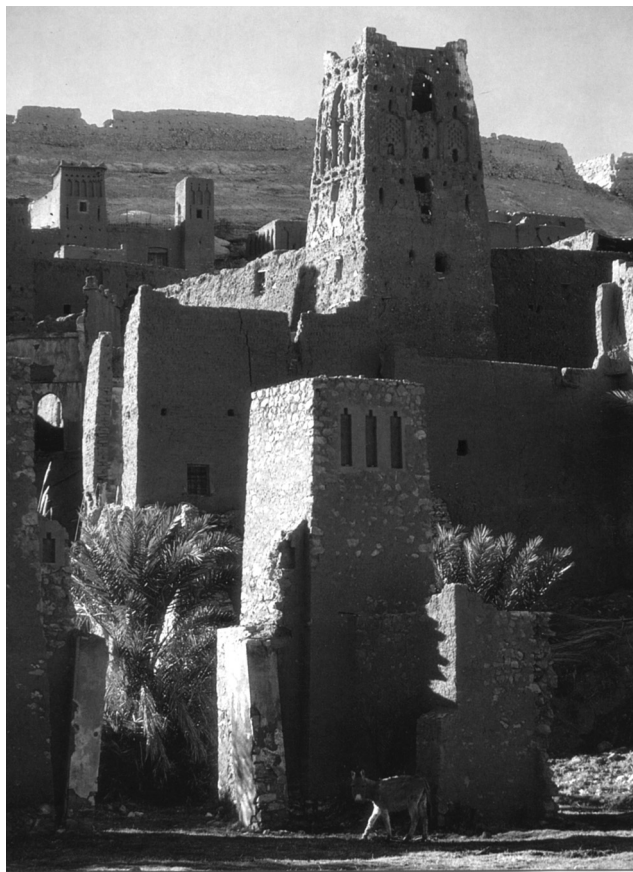
Башенная архитектура южного Марокко органически соединяет в себе функции жилья, хранения и обороны. Последнее постепенно потеряло свою актуальность, зубцы и бойницы превратились в элементы украшений, главную роль приобрели задачи организации хозяйства и повседневной жизни.

Планы зданий просты и компактны. Вокруг внутреннего двора, типичного для всех построек данного региона, располагаются прямоугольные помещения, освещенные маленькими внешними окнами. Первые этажи выполняют хозяйственную функцию, они предназначены для скота, для хранения припасов, сена, инвентаря. Жилые зимние комнаты обычно самые парадные. Беленые стены, расписной деревянный потолок делают более светлыми и нарядными сумрачные покои. Скованный вековыми архаическими традициями бытовой уклад берберов сосредоточен в пространстве этих интерьеров, глухих стен, узкого, похожего на колодец двора, слепых улочек селения. Присущий Средневековью контраст микромира человеческого жилья и макромира враждебной внешней среды особенно выразителен в природных условиях южного Марокко – воплощении неподвластных человеку грандиозных стихийных сил. Вместе с тем берберское зодчество тесно связано с окружающим ландшафтом. Такого рода созвучность окружению проявляется не только в том, что искусство берберов, как всякое народное искусство, отличается природностью используемых материалов. Берберские селения воспринимаются как естественное порождение красной земли, на которой они стоят, скалистых гор, которым вторят зубчатые очертания их башен. Они кажутся сотворенными теми же стихийными силами природы, включают в себя богатство ее красок и изменений света. Мягкий и насыщенный красно-охряный тон построек оттеняется цветовым



Зернохранилище в Меденине

многообразием растительности с ее градациями зеленых тонов, от густых сине-изумрудных до зелено-стальных, от ослепительно ярких до матовых и приглушенных. Массивы берберских касб, светлые и четкие утром и ослепленные солнцем днем, становятся багряно-розовыми, красно-фиолетовыми при вечерней заре. Связь здания с природным окружением – своего рода «общее место» при анализе архитектурного памятника – приобретает в Марокко поразительную зримую конкретность. Данное



Касба в Айт Бенхаду

обстоятельство следует подчеркнуть особо, ибо, присущее и древним эпохам, оно составляет одну из главных особенностей средневекового магрибинского зодчества.

Среди жилой архитектуры берберов южного Марокко выделяются две зоны. «Дорога касб» начинается от старого оживленного торгового центра города Уарзазата и идет по южным склонам Высокого Атласа, в долине уэда Дадес в Тафилальте. В селениях Айт Бенхадду, Таурирт, Тифултут, Скура, Келла М' Гуна, Имитер, Семрир, Бумальн живописные группы касб то громоздятся в горах, то, подобно сказочному миражу, возникают среди пальмовых рощ. Главный центр оазиса Тафилальт – город Эрфуд, поблизости от которого когда-то процветала богатая торговая Сиджилмаса, не уступавшая Фесу и Марракешу и погибшая от нашествия кочевников и песчаных бурь; за кратким подъемом при династии Алауитов последовало ее полное разрушение племенем айт-атта в XIX веке.

Другая зона частично охватывает долину реки Сус и области Анти-Атласа – преддверие Сахары. Здесь расположены южные города: укрепленный Тарудант, Тизнит с мечетью и минаретом суданского типа, отмеченный редкой красотой ландшафта Тафраут, воздвигнутый среди розовых гранитных скал, и живописный оазис Аммельн.

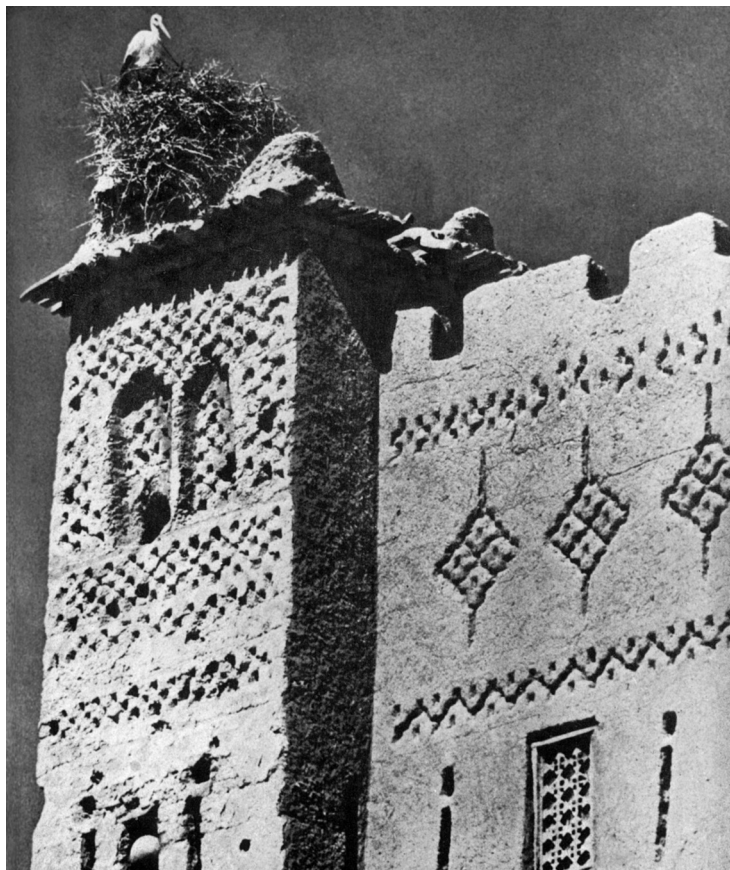
В каждой из зон архитектура несет черты разнообразия. Сооружения долины Дадес отличаются особой масштабностью, чувством ансамбля. В долинах Анти-Атласа многое выглядит проще и скромнее. Встречаются селения, не имеющие оборонного характера, для многих типичен мотив лоджии (изги), расположенной у плоской кровли. Особенностью этого края является широкое при-

менение камня (песчаник и сланец) кладкой насухо. Строгой красотой отличаются каменные агадиры области Айт-Баха, вознесенные на высокие уступы. В убранство розово-охряных касб с побеленными башнями включен черный сланец.

Башенные сооружения на юге Марокко – касбы и агадиры – воздвигнуты сравнительно недавно, самые старые из них принадлежат времени не раньше XVIII века. Однако, судя по строительному опыту, работанности приемов и законченности архитектурного образа, следует предположить, что за ними стоит длительная традиция народного зодчества.

При чертах различия рассмотренные постройки представляют в стилистическом и функционально-типологическом аспектах единую группу сооружений. Они примыкают к типу башенных жилищ, которые одновременно выполняли оборонную функцию. Строительство их получило широкое развитие в Древнем мире и в эпоху Средних веков, а зона распространения охватывала обширный географический ареал, включавший страны Азии и Европы. Интересные параллели марокканскому зодчеству можно обнаружить в постройках Йемена, Саудовской Аравии и вместе с тем в архитектуре средневекового башенного жилища Северного Кавказа.

Жизнь североафриканских племен органично связана с изготовлением разнообразной бытовой утвари. Как у кочевников, так и у оседлых земледельцев, широко развито производство тканых изделий: ковров, паласов, дорожек, покрывал, одеял, матрацев, подушек, наконец, предметов одежды. Ткаче-



Берберская касба в долине Дадес. Фрагмент декора

ство – удел женщин, они изготавливают также керамическую посуду. Техника этих древнейших видов ремесла и по сей день в берберских селениях примитивна. Тканые изделия создаются путем просто-

го переплетения ниток основы и утка, в готлисской технике, то есть с высокой основой, нити которой располагаются в вертикальной плоскости; неполированная керамика лепится вручную без гончарного круга. Тем не менее эпитет «примитивный», который в прошлом указывал на главный недостаток искусства североафриканских «туземцев», а затем стал возводиться в его своеобразное достоинство, не передает самого существа этого далеко не однозначного искусства. Пронеся через века незамутненными свои основные формы, оно уходит глубокими корнями в далекие пласты человеческой культуры. Красноречивым свидетельством служат керамические изделия. Все предметы – кувшины, амфоры, чаши, блюда, котлы, кружки, светильники – сугубо утилитарны и редко, особенно в недавнем прошлом, предназначались для рынка. Изделия Рифа и Среднего Атласа в Марокко, Кабилии и области Константина в Алжире подчас лишены стройных пропорций, приземисты, широки, «пузаты», иногда выглядят несколько небрежно, не совсем точны в очертаниях, в деталях. В своих мягких, округлых формах они словно хранят тепло прикосновения человеческих рук. Керамика сушится на солнце или обжигается в простейших печах, затем полируется камнем или раковинной и расписывается по красновато-охряной глине или белому ангобу растительными красками. Это нанесенные черным, красным и коричневым геометрические узоры – точки, полосы, ромбы, треугольники, квадраты, зигзаги; мотивы узора часто располагаются в шахматном порядке. Некоторые

фигуры, особенно треугольники и ромбы, зарешеченные косой сеткой, темные на светлом и светлые на темном фоне, уподоблены скромным орнаментальным вставкам, которые оконтурены черной линией на естественном теплом тоне глины. Мотивы круга, овала, спирали встречаются реже. Прямой геометризм черно-красного рисунка вносит неожиданную свежесть и своеобразную остроту в несложную форму сосудов. Расположение декора подчеркивает основные их части, черные полосы обозначают объем горла и очертания носика, лента узора проходит на круглящемся, самом широком месте тулова, нижняя зона изделия оставлена гладкой. Вертикальные цезуры-вставки разнообразят, прерывают монотонный ритм горизонтальных регистров. Некоторые предметы подчеркнуто просты, другие покоряют своей нарядностью, выдумкой. Очень хороши расписные глиняные светильники, составленные из нескольких чашек, вместилищ для оливкового масла (свежи появились в Магрибе только в XV столетии), забавны низкие, словно сросшиеся между собой многогорлые кувшинчики; иногда изготавливаются сосуды в форме животных.

При очевидном сходстве основных типологических признаков уровень исполнения и художественные достоинства берберской керамики в ряде центров Магриба различны. Здесь несомненно первенствующая роль принадлежит мастерицам, их многие произведения представлены в Этнографическом музее Бардо города Алжира⁵³.

Керамика берберов привлекает не только своим пластическим обаянием. В ней обнаруживаются близкие параллели к античной керамике Средиземноморья, особенно к древней керамике Крита III–I тысячелетий до н. э. Несомненно существование глубоких созвучий между гончарным делом древнейших эпох и искусством народной керамики, которые, по замечанию Т.С. Семеновой, относятся «к области культур органических и первоначальных»⁵⁴. В данном случае сходство имеет не только общий пластический «стадиальный» характер, оно основывается на адекватных зрительных впечатлениях. О древности существования в Северной Африке подобного типа расписной керамики свидетельствуют обнаруженные в погребениях Тиддиса керамические сосуды допунического времени (Алжир, музей Бардо).

Исследование берберской керамики ведется в основном в плане ее технических и этнографических особенностей, к анализу ее сложных полисемантических связей обратились лишь с последнее время. В искусствоведческом аспекте эта интереснейшая область народного творчества Северной Африки еще ждет своего всестороннего рассмотрения.

Несомненно, что рисунок на керамических изделиях берберов, общий для тканей и близкий архитектурному орнаменту, отличает символика геометризованных знаков, зародившихся в доисторическую эпоху и ставших общими для древних земледельческих культур Средиземноморья. Преобладает, естественно, символика культа плодород-

дия и природных сил. Семантика знаков часто имеет полярные значения, сочетание которых образует некое сущностное единство. Многие знаковые изображения, в том числе птиц, пчел, рыб, скорпионов, змей, ящериц, петушиных лап, бычьей головы, расшифровка которых подчас возможна лишь по аналогии, утратили в значительной мере свой сакральный смысл. Образы древней космогонии, тотемистических представлений, ритуальной магии здесь тесно перемешаны между собой, отражая распространённый в берберской среде фольклорный тип сознания.

Другой сферой применения женского труда в берберских семьях, как уже упоминалось, является ткачество. Многообразное по типам изделий и местам их изготовления, оно подчиняется нескольким главным принципам. Преобладают ограниченные, сдержанные средства выразительности. Основной, обусловленный архаической техникой ткачества мотив – полосатый прямолинейный геометрический рисунок с уже известным нам набором фигур. Небольшое, от двух до четырех, количество цветов, обычно ярко контрастных. Строгая построенность орнаментального целого при асимметрии и живой произвольности его отдельных частей, спокойный, но разнообразный ритм более широких и узких полос, крупных и мелких элементов, четких красочных аккордов. Ощущение статичности и устойчивости, которое достигается весомостью самого материала, масштабом узора и его повторяемостью, образует нерасторжимое единство с чувством ди-

намики, порождаемой обычно децентрализованной композицией берберской ткани, как бы предполагающей дальнейшее бесконечное развитие. На тканых изделиях, сшиваемых из вертикальных полос, характер построения элемента с мотивом сетчатого треугольника на светлом фоне аналогичен росписям на скорлупе яиц страуса в карфагенских погребениях VI–IV веков до н. э., обнаруженных в Испании и близ алжирского города Шершеля, – еще одно свидетельство далеких и сложных художественных истоков.

За последние десятилетия известностью во всем мире стали пользоваться ковры берберов, которые изготавливаются во всех трех странах Магриба. Особую славу заслужили изделия племен марокканского Среднего и Высокого Атласа. У каждого племени свой рисунок, своя, то более сумрачная, то более яркая, красочная гамма. В коврах Мармуша преобладают сочетания красного и коричневого, у Глауа – черного, оранжевого, зеленого, белого, в Уарзазате – красного, синего, белого. Ковры Шишауа узнаются по общему насыщенному красному тону с его разнообразными оттенками от густо-красного до кирпично-красного и розового. Красный цвет в коврах и других тканых изделиях стран Востока с древних времен самый излюбленный. По словам арабского автора X века аль-Мас'уди, лучший для глаз красный цвет – «это цвет женщин, детей и радости»⁵⁵.

В домашнем ковро ткачестве берберов одни изделия изготавливаются из толстой овечьей белой и козьей черной шерсти, а безворсовые – из корот-

кой плотной верблюжьей шерсти. Помимо геометрического орнамента ковры и ткани включают и некоторые символические знаки, иногда в виде стилизованных изображений птиц и насекомых.

Изготовление керамической посуды и ткачество связаны с консервативным и замкнутым домашним укладом, олицетворением которого является берберская женщина – хранительница традиций предков, магических ритуалов и поверий. Мужское ремесло более динамично, его изделия в значительной мере предназначены для торговли, для вывоза в город. Это украшенные резьбой деревянные кофры для хранения одежды, различные коробки, пороховницы, футляры, пряничные доски, изделия из металла, и в первую очередь ювелирные украшения.

В данной области ремесла, где практическое применение предмета отступает перед его собственным эстетическим назначением, у берберов существует давно сложившаяся художественная традиция. Оставляя в стороне присущие и другим народам мира вопросы семиотики и семантики народного праздничного костюма, мы обращаем внимание лишь на некоторые особенности ювелирного ансамбля берберских крестьянок.

В мусульманских странах, как известно, работа с драгоценными металлами, согласно религиозным установлениям, выполнялась народами других вероисповеданий. Знаменитыми ювелирами средневековой мусульманской Испании были евреи. Иммигрируя в Северную Африку, они создали в ее городах прочную и развитую традицию ювелирного

искусства, которая проникла в глубь континента, в далекие центры Магриба. С другой стороны, ювелирным ремеслом занимались берберы. Будучи правоверными мусульманами, они во многих случаях обходили и предписания исламской религии. Эти два потока очень высокого искусства непрестанно соприкасались между собой, взаимно обогащаясь, но никогда не подражая друг другу. В городах преобладали изделия из золота и драгоценных камней, в сельских местностях – серебро, кораллы, янтарь, гранаты, стеклянная паста. При несложных технических средствах берберские мастера владели техникой филигрании, черни, зернения и, что особенно удивительно, редкой техникой перегородчатой эмали на серебре, очень древней и развитой в странах высоких цивилизаций.

И поныне в Магрибе существуют три центра производства синей, желтой и зеленой перегородчатой эмали – у племени бени иенни в селении Таурирт Мимун в Кабилии, в марокканском городе Тизните и его окрестностях и в местечке Мокнин, к югу от города Суса в Тунисе. Согласно версии Ж. Марсе, эта техника была принесена в Африку в XIII–XIV веках из Испании евреями-ювелирами, но со временем оказалась забытой и сохранилась только в указанных отдаленных местностях. В далекую горную Кабилию данная традиция, по мнению исследователя, проникла из Беджайи, хаммадидской ан-Насирии, издавна открытой средиземноморским влиянием⁵⁶. Однако исследование Х. Кан-Фарбер, основанное на изучении археологических данных и ювелирно-

го дела у вандалов и традиции Византии, убедительно доказывает гораздо более раннее, доарабское происхождение техники перегородчатой эмали в трех центрах Магриба⁵⁷.

Датировка ювелирных украшений, открытых археологами, обычно становится возможной благодаря обнаруженным в этих же кладах монет данной эпохи. Такого рода возможности не возникают при датировке изделий берберов, которые имеют своеобразный вневременный характер.

Их отличает массивность, тяжесть, крупные размеры, разнообразие предметов. Это диадемы с подвесками, нередко огромные серьги, кольца, множество ожерелий, охватывающих шею и падающих многослойной завесой на грудь, броши, фибулы, которыми наподобие античной одежды застегиваются на плечах драпирующие фигуру прямоугольники тканей, пояса, браслеты, широкие, узкие, плоские, дутые, с тяжелыми зубцами, служащие средством самозащиты. На щиколотках – звенящие на ходу браслеты, нередко, как у некоторых кабийских племен, составленные из украшенных кораллами серебряных пластин. Древний языческий обычай ношения ножных браслетов, распространенный в странах Востока и Средиземноморья, звон которых привлекал к женщине внимание, был запрещен предписаниями Корана: «...и пусть не бьют своими ногами так, чтобы узнавали, какие они скрывают украшения» (Сура 24; 31)⁵⁸. Но ни в городах, ни в селах этот запрет почти не соблюдался. Одно из красноречивых свидетельств – обнаруженные в

Беджайе массивные золотые ножные браслеты XII века, изготовленные в Фесе (Алжир, Национальный музей древностей).

Многие изделия служат амулетами и талисманами, включают в себе апотропеические и символические знаки древнего доисламского происхождения. Таковы изображения рыбы, кисти руки, названной мусульманами «рукой Фатимы», полумесяца. Изображение полумесяца, часто встречаемое на карфагенских вотивных стелах как знак карфагенской богини Танит, было отнесено затем к культу римской Дианы. В странах ислама полумесяц, ассоциируемый со звездами, стал символом Воскресения. В Магрибе полумесяц приобрел характер воинственной эмблемы на марокканских штандартах XIV века. Известна та роль, которую изображение полумесяца играло в геральдике Турции, и, возможно, в этой его поздней ипостаси оно «вторично» повлияло на мотивы алжирских и тунисских украшений. Но корни лежат здесь значительно глубже, восходят к культу почитания Луны, недаром серебро считается «лунным» металлом.

В украшениях берберских женщин выделены их крупные плоскости, четко очерченные геометрические фигуры с преобладающим мотивом треугольника (особенно в фибулах – бзимах) как бы организуют объемы легких многослойных, драпирующих фигуру тканей одежды. Система мелких и более крупных серебряных цепочек, которые связывают части изделия друг с другом, прикрепляют украшение к волосам и составляют части длинных под-

весок, играет роль своеобразной тектонической структуры в этом поистине неисчерпаемом обилии драгоценных предметов.

Привлекательность украшений, более сложных в Кабилии, более простых и подчас грубоватых в южном Марокко, заключается в наполняющей их внутренней силе. При четком геометризме они лишены сухой измельченности и графичности. Крупная зернь, массивные кабошоны, выступы, зубцы придают изделиям рельефность, они приобретают округлость, подвижность форм, пластичность. Контраст серебра с чернью наполняет их поверхность почти алмазным сверканием. Сильные и чистые краски эмалей создают живой фон, на котором выделяются крупные вставки темно-розовых кораллов. Прекрасны круглые и овальные кораллы теплого тона – главные элементы кабийских композиций. Их обилие объясняется тем, что уже в Средние века у берегов Алжира (Марса аль-Хараз) существовала добыча кораллов с кораблей специальными гарпунами.

Свой ювелирный ансамбль берберская женщина надевает по праздникам, но со многими предметами не расстается и в будничные дни, даже работая в поле. Окружающие фигуру, словно струящиеся по ней каскадом, гремящие и звенящие драгоценности имеют весомую материальную ценность, престижный характер, обозначают племенную общность. Образ этих украшений сливается с образом берберской женщины, красота которой лишена изнеженности городской гаремной затворницы. Берберки ходят с открытыми лицами, не драпи-

руясь непрестанно в покрывало, отчего их руки свободны, осанка прямая и гордая, взор не потупленный, а прямой и открытый. Наряду с мужчинами женщины – участницы всех племенных празднеств, коллективных плясок; этот обычай приводил в неописуемую ярость фанатика Ибн Тумарта в вольной Беджайе. На людях берберская женщина демонстрирует свои украшения с особой охотой, преступая запрещение Корана, призывающего мусульманку не показывать их никому, кроме как в узком домашнем и родственном кругу.

В искусстве берберов, искусстве народном, все наполнено целостным смыслом, все выражает себя с исчерпывающей определенностью: энергия ритма, пластичность формы, единство рисунка, строгость композиции, чистота цвета. Здесь нет усложненной игры мотивов, изощренности контрастов и сочетаний. Несложной комбинации масс сопутствует ощущение их монументальности, простоты и ясности построений – спокойное величие целого, оппозиции красок – чувство подлинной декоративности. Четкая структурность образа выражает его жизненную силу. Источник этой жизненности кажется неиссякаемым и порождает впечатление свежести каждого изделия. Как всякое творчество народов, находящихся на стадии первобытно-фольклорного сознания, искусство берберов пронизано отзвуками ритуальной магии, культом сил природы, заключает в себе семантику знаков. Элементы эстетического и утилитарно-практического здесь тесно переплетены между собой. В берберских сказках, легендах,

пословицах и песнях гиперболизм изображения сочетается с конкретностью ситуаций, ясным рассудком, несколько жестковатой определенностью мышления. Не случайно, по-видимому, берберы зарекомендовали себя в истории Африки не только любовью к свободе, но и трудолюбием, энергией, практической хваткой.

Объективная оценка искусства североафриканских берберов исключает идеализирующий оттенок и привкус экзотики. Следует отдать себе отчет в том, что в отдаленных, еще мало затронутых цивилизацией районах современного Магриба некоторые племена сохраняют вековую отсталость и те же бытовые навыки, что и много столетий назад. Их поселения не сказочные замки среди прекрасной природы. Здесь ютится нищета, царит невежественное суеверие, распространена огромная детская смертность, подавляющее большинство жителей – неграмотно. Но с изменением уклада жизни уходит в прошлое и глубоко связанное с этим укладом традиционное искусство, порожденное мировоззрением родоплеменного общества. Судьбы творчества берберов, вопросы его сохранения и использования в современной практике стран Магриба стали за последние годы одной из актуальных задач их культурного строительства.

Не зная обновления и развития, не укладываясь в чёткие исторические рамки, берберское искусство Африки существовало как бы вне крупных художественных центров, вне требований и вкусов времени. На определенном историческом этапе ему

было суждено с особой силой раскрыть свои потенциальные возможности, внести весомый вклад в художественное наследие народов Магриба.

Мавританская медина

После арабского завоевания Северной Африки римская система градостроительства сменилась не менее значительной системой мусульманского урбанизма. Судить о ней можно на примере городов позднего Средневековья, ибо древний облик городов эпохи римского правления не сохранился. Однако, исходя из глубокого консерватизма жизненного уклада, топографии и строительных приемов в Средние века, следует предполагать существование общих черт между городами ранних и поздних эпох. Наша задача, не претендующая на полноту анализа, ставит своей целью составить общее представление об архитектурно-пластических особенностях магрибинского города и царящей в нем атмосфере жизни.

Градостроительную концепцию и облик средневекового Магриба олицетворяет медина, что по-арабски значит город, а в наши дни мединой называют старейшее городское ядро, обнесенное стенами с воротами и прямоугольными башнями; в систему медины обычно включена касба – укрепленная крепость или цитадель. Название «медина» бытует в Марокко и Тунисе, а в Алжире обведенные стенами старые кварталы называются касбой.



Портал дома в Тунисе

Начало колонизации Францией Северной Африки положило в 1831 году завоевание Алжира, затем последовало подчинение Туниса, а в 1912 году установление французского протектората в Марокко, лишь номинально сохранившего свою само-

стоятельность. Для средневековых городов Алжира пагубные последствия имела проводимая здесь колониальная политика ассимиляции, разрушавшая традиционную культурную почву. Лучше сохранились старые медины в Тунисе.

В Марокко основная тенденция нового градостроительства группой французских архитекторов Анри Проста состояла в последовательном разграничении европейской и «туземной» части – двух разных социальных и культурных миров, которые, при соблюдении торговых и транспортных связей, не должны были смешиваться. Положительной стороной этого разделения было сохранение нетронутой европейским вторжением традиционной марокканской медины.

Французское завоевание приблизило европейцев к Африке. Сюда устремились многие путешественники, историки, писатели, художники. Процесс их приобщения к неведомой, чуждой восточной культуре имел сложный, неоднозначный характер. Поверхностному европейскому взгляду, воспитанному на эталонах иного градостроительного опыта, затесненные, словно вынесенные из тьмы веков потоком истории мусульманские города казались человеческими муравейниками, воплощением хаотичности, аморфности и пряной экзотики. Впечатления такого рода быстро обросли устойчивыми словесными штампами.

Восточный город-медина – целый мир образов, красочных и ритмических созвучий, пластических форм и пространственных планов, статических и

динамичных сочетаний, контрастов ослепительно-го света и мрака, удручающей нищеты и сказочного богатства, убогой мишурности и безупречного вкуса – требует постепенного и медленного «вживания». Многоликий и изменчивый и вместе с тем вечный и вневременной, он неудержимо влечет к себе.

Как и в древние времена, в Северной Африке в эпоху Средневековья было воздвигнуто множество городов. Одни из них представляли собой, согласно традиции берберских ксуров, небольшие укрепленные поселения. Другие стали крупными торгово-ремесленными и культурными центрами, вступившими в пору расцвета в X–XII веках. Ряд городов служили значительными портами (Алжир, Тунис, Беджайя, Сус, Сфакс), но основная масса разместилась вдали от берега, нередко имея выходы к морю. Многие города возникли на скрещении важных торговых путей (Фес, Марракеш, Мекнес, Тахерт, Ашир), отличались удачным стратегическим положением (Кала бану Хаммад, Ашир, Таза), большинство же располагалось у крупных уэдов или источников (не случайно поэтому многие поселения начинаются со слова айн, что и означает «источник»).

Расцвет и запустение городов были теснейшим образом связаны с судьбами правящих династий. Лишь сравнительно немногим городам удалось перерастить рамки династических резиденций, избежать разрушений, возвыситься и приобрести самостоятельное значение.

Ранние арабские города Магриба, испытывавшие воздействие многих градостроительных традиций,

отличались простором, пространственностью, ясностью плана. Некоторые из них имели тип укрепленных лагерей (Кайруан), геометрическую планировку в виде прямоугольника (Махдия), круга (Сабра аль-Мансурийя), делились на четыре части (Сфакс). По мере разрастания и застройки города изменили свой облик, приобретя черты типично средневековой тесноты и замкнутости. В условиях процесса одновременного укрупнения и дробления городской структуры, в меняющемся ритме самой жизни, развития социально-экономических факторов старая космологическая символика города не исчезла, но и не играла, по-видимому, уже господствующей роли. Городские ворота могли обозначать части света, а их разное количество обустраиваться символикой чисел, но одновременно и связываться с локальными наименованиями земного, практического характера.

В облике восточного города можно обнаружить немало общих черт с городами средневековой Европы. В отличие от системы античного урбанизма с его стремлением к строгой планировке, развернутым ансамблево-пространственным решениям, свободным пролетам, широким аркам и открытой перспективе в городах Средневековья пространство приобрело, как известно, замкнутый характер, подчиняясь случайному, слитному, живописному принципу застройки и прихотливой конфигурации узких, кривых улиц. Города Средневековья представляли собой архитектурное целое, противопоставленное внешней среде и отделенное от нее массивными

укреплениями. Внутри них царила особая среда, своеобразная атмосфера «ремесленности» не столько потому, что улицы служили одновременно центрами торговли и ремесленного производства, сколько в ощущении как бы сотворенного человеческими руками неповторимого уличного интерьера.

Вместе с тем арабская медина во многом отличается от средневекового города Европы. Одна из ее особенностей состоит в том, что пространство города развивается по горизонтали. Немалую роль играет рельеф местности. Так, в Марокко преобладают равнинные города, созвучные африканскому ландшафту и пространственной протяженности. Самый типичный из них Марракеш, где гладкая как стол долина Хауз кажется предназначенной для поселения, тянущегося по горизонтали и замкнутого на южном горизонте гигантским массивом снежных гор Высокого Атласа. В то же время в Марокко, как и во всем Магрибе, города строились на возвышенностях. Таков Мулай Идрис, священный город, центр паломничества, долгие годы недоступный для иноверцев. Светлый городок, облепивший верхушки и склоны двух холмов, Кибер и Тазга, издали кажется нереальным. По мере приближения он приобретает четкие графические очертания. Нагромождения его простых белых домов представляются уступчатыми структурами, спонтанно развивающимися из одного центра – расположенного внизу культового комплекса гробницы Идриса I, основателя в Марокко арабской династии Идрисидов. В силуэте города, лишенном внушительных вертикальных акцентов,



Город Мулай Идрис

отсутствует то напряжение, которое несет в себе усложненный, развивающийся в высоту средневековый город Европы.

В гористом Алжире сама природа диктует особенности городской структуры. Константина, во II веке до н. э. столица Нумидийского царства Цирта, разрушенная при подавлении антиримского восстания и восстановленная императором Константином, расположена на горном плато, которое на северо-востоке стремительно обрывается в скалистое трехсотметровой высоты ущелье реки Рюмель. В труднодоступных горах алжирской Ходны

затерялись руины уже упомянутого Кала бану Хаммада, столицы берберской династии Хаммадидов (1014–1152), правившей в Центральном Магрибе. Каменные массивы, острые голые скалы запирают город, создают картину дикой горной страны, которую давно покинула жизнь. Образ погибшей берберской столицы словно домысливается формами самой природы. Столица Алжира город Алжир, далекое прошлое которого исчезло под колониальной эклектической застройкой, напоминает грандиозный спускающийся к морю амфитеатр, его улицы располагаются одна над другой, на разных уровнях и связаны между собой разнообразными лестницами. С современными кварталами граничит знаменитая алжирская касба XVI века с сумрачными улицами-ущельями, построенная в турецкой традиции.

На редкость своеобразны города предсахарской зоны Алжира, особенно оазиса Мзаб, из пяти городов которого самый богатый, крупный, процветавший в торговле – Гардая. Опоясанные крепостными стенами, они надежно укреплены. Жилые кварталы расположены по склону холма, на вершине которого – мечеть с высоким, суданского типа четырехгранным сужающимся минаретом. Скрывающие дома глухие каменные стены в полтора-два человеческих роста тянутся вдоль мощеных, перекрытых сводами улиц. Подъем по улицам, иногда с лестницами в несколько ступеней, невысок, спокоен, замкнут стенными плоскостями. Стены окружают не только дома, но и мечеть, искусственно возделан-

ные сады и пальмовые рощи. Атмосфера скрытности жизни, сурового аскетизма не уничтожает в городах Мзаба впечатления известного разнообразия архитектурно-пластических форм. Особенно по контрасту с тем удивительным зрелищем, которое создают аэрофотосъемки алжирского городка Эль Уэд: на плоской земле положен словно сплетенный из однообразных прямоугольников геометрический узор. Из-за нехватки дерева низкие дома с внутренними дворами вместо обычных крыш покрыты тесно сомкнутыми куполами из камня на алебастре, так что здание, среднее по величине, может иметь примерно пять таких небольших куполов. Эль Уэд называют городом тысячи куполов. За ним начинаются безжизненные пески пустыни, которые отталкивают дальнейшее размещение этой однообразной городской структуры.

В средневековых городах Магриба, как равнинного типа, так и сооруженных на возвышенностях, вертикальные акценты в их силуэте лишь подчеркивают горизонтальную систему застройки на плоской земле или расположенной террасами в гористой местности. В отличие от средневековых городов Западной Европы они не знают динамичного контраста высотных и горизонтальных объемов.

Немалое значение имеет и то, что в городах Магриба отсутствует «лицевая сторона», во всех случаях – будь то поселение морского побережья или оазис, династическая столица или центр караванной торговли – сохранен принцип «бесфасадности». Характерно, что марокканские города Рабат и

Сале не только защищены от океана глухой стеной (что объяснимо задачами обороны), но и в самых выгодных точках их пространственной панорамы помещены вынесенные, согласно традиции, за пределы крепостных стен огромные мусульманские кладбища. В тунисском Хаммамете, ныне модном курортном городке, средневековая медина расположена недалеко от средиземноморского берега. К открытому морю она обращена массивом глухой каменной стены, отсюда открывается вид на прекрасную обширную прибрежную зону, тесно заполненную множеством низких плоских могильных плит.

Издали арабский город – скопление одинаковых белых кубиков-домов – образ, одновременно геометрически рациональный и фантастически призрачный, – не находит аналогий в современном ему европейском урбанизме. Черты несходства проявились и в других аспектах.

В отличие от Западной Европы в мусульманском обществе отсутствовали сословные привилегии, порождавшие автономию городов. В условиях непрестанной борьбы с кочевниками горожане Магриба, как и других регионов Востока, искали защиты у сильной феодальной власти, местопребыванием которой служили города, жившие по нормам мусульманского права. «Мусульманское право не знает города как особого социального организма, в нем нет даже намек на возможность существования какого-то социального правового статуса города. Это не изобретение ислама, он лишь довел до конца тенденцию централизации городской власти, по-

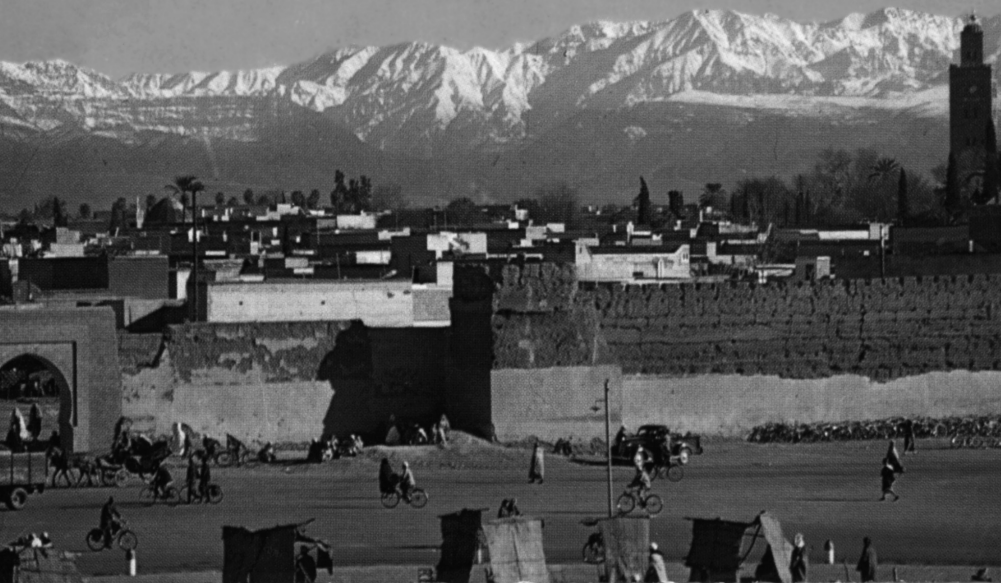
давления муниципальной автономии, начавшейся в Византии в IV веке и несомненно существовавшей в сасанидском Иране. Мусульманское право признает лишь один вид организации людей – мусульманскую общину. Государственный аппарат – средство управления ею и покоренными неполноправными общинами иноверцев»⁵⁹.

Отсутствие городского самоуправления, активной муниципальной организации наложило заметный отпечаток на структуру мусульманского города. Он развивался чаще всего вокруг дворца правителя, цитадели и соборной мечети, а не вокруг той общественной площади, которая в европейских городах формировалась перед собором либо отдельно и независимо перед зданием ратуши. Такого рода двухцентричность усложняла и обогащала композицию города и отражала типичное для средневековой Европы разделение светской и духовной власти, но была немыслима на исламском Востоке. Хотя площади европейского Средневековья отличались чаще всего неправильным и случайным планом, они, как и форумные площади римского времени, становились воплощением разлитого в городской среде общественного начала. Не случайно в эпоху Возрождения роль «главного зала» в «большом доме», которым стал ренессансный город, во Флоренции, например, играла средневековая соборная площадь⁶⁰.

Арабский город между тем знал, особенно на ранних этапах своего развития, широкие пространства площадей, чей регулярный облик, вероятно, был навеян античными традициями. Однако площади

эти – дворцового типа или расположенные перед мечетями – становились в основном средоточием правительственной жизни. С разрастанием и расширением городов масштабы и значение площадей значительно сократились. Многие из восточных властелинов создавали новые резиденции за пределами городской черты. Вокруг мечетей издавна тесно группировались торговые ряды кейсарии, заполненные самыми дорогими товарами, лавки парфюмеров, ювелиров, бани, богатые постоянные дворы – фундуки. Трактат Ибн Абдуна конца XI – начала XII века, повествуя о жизни Севильи того времени, сообщает ряд сведений о старой мечети Абд ар-Рахмана III, небольшое здание которой во время пятничной молитвы уже не могло вместить молящихся, а сам подход к мечети был затруднен, поскольку ее окружали обширные базары с их суетою, торговцами, назойливыми нищими и стоянками вьючных животных, что составляло в целом «постоянное стеснение для тех, кто приходил совершать свои благочестивые обязанности»⁶¹.

В Магрибе, как и в других городах арабского мира, существовали торговые площади, втиснутые в жилую застройку либо вынесенные за пределы стен. Знаменитая площадь Джамма аль-Фна в Марракеше служила не только центром торгового обмена с сахарскими племенами (в давние времена на площади выставляли головы казненных), но и в течение столетий была местом для народных зрелищ под открытым небом, где и по сей день выступают рассказчики, певцы, музыканты, танцоры, акроба-



Город Марракеш

ты, фокусники, заклинатели змей, дрессировщики голубей, прорицатели, гадалки и просто предприимчивые шарлатаны. Но пространство площади аморфно, никак не организовано, это своего рода огромный пустырь, возникший на окраине медины. Напротив, площадь Гардаи, окруженная аркадой, сформирована окружающими ее зданиями. Замкнутая площадь напоминает открытый внутренний двор в мечети, медресе, фундуке, жилом доме.

Такого рода статичное пространство играет в структуре города пассивную роль. Ее самым активным началом стала улица, главный нерв обществен-

ной жизни. С образом улицы сливается представление о городе в целом. Улицы обычно пересекают город из конца в конец – средоточие торговли и вместе с тем единое русло движения, предназначенное для пешеходов и верхового транспорта. Отсутствие в странах арабского мира колесных дорог в значительной мере определило характер этого движения, небольшую ширину магистралей, их резкие изломы и повороты. Главные улицы – общее достояние горожан – не разрешалось застраивать, сужать, загромождать выступами домов, засаживать деревьями. Специальный государственный чиновник, мухтасиб, который исполнял в городе множество обязанностей, наблюдал за соблюдением порядка и чистоты на улицах. Но внутриквартальные улочки и тупики принадлежали частным владельцам, отличаясь особой причудливостью и произвольностью планировки. Улица полнее всего воплощает идею замкнутости, присущую образу восточного города, отгороженного от внешнего мира, разделенного внутри на изолированные по этническому и производственному признаку кварталы, застроенные слитной линией глухих, обращенных внутрь бесфасадных домов. Сама сеть улиц, зажатых между плоскостями стен, и система тупиков тяготеют к замкнутости. Тупики расположены так, чтобы противостоящие друг другу дома не выстраивались на одной оси, а, как и входы в них, были немного сдвинуты в сторону, дабы жизнь их обитателей оставалась невидимой и скрытой. В условиях африканского зноя многие улицы закрыты сверху щитами-циновками,

а некоторые торговые ряды имеют своды. Господствует ощущение интерьерного пространства, по масштабам вполне соразмерного человеку и подчас составляющего вместе со стенами домов общую архитектурную среду, как, например, в мединах Тетуана, Касабланки, Рабата, где от дома к дому перекинуты арки-контрфорсы.

Замкнутый, «коридорный» облик медины особенно заметен в пятницу, когда закрыты лавки. Улица с ее мерным ритмом входов-дверей кажется поразительно отчужденной. К вечеру она совсем пустеет. В наши дни медины освещены электричеством. Но всего несколько десятилетий назад даже главные магистрали при слабом газовом свете были почти темными. Жители Феса носили с собой жестяные, иногда резные, украшенные цветными стеклышками фонари. Маленький герой романа Ахмада Сефриуи «Ларчик чудес», возвращаясь с отцом поздно домой, потрясен видом ночных улиц, которые тонут во мраке и становятся чужими и неузнаваемыми: «Мертвый город оживляли только звуки наших шагов, шорох одежд и учащенное дыхание»⁶². В более отдаленные времена, когда запирались не только внешние ворота города, но и ворота стен, разделявших его внутренние кварталы, такого рода ощущение было значительно сильнее и тревожнее. При солнечном свете медина сказочно преображается. Ощущение отчужденности и драматизма уступает место иным, многообразным, богатым и сложным впечатлениям.

Пространство улиц медины включает в себя не только архитектурный аспект, оно синтетично и

ассоциативно по своему существу. Стремление некоторых современных писателей Магриба персонафицировать и театрализовать это пространство является не модернистским приемом, а в значительной мере данью традиции, ибо для человека Востока улица, то враждебная, то благожелательная, разделяющая с ним радости и горе, издавна была и воплощением самой жизни, и непосредственным зрелищным началом.

Среди центров Магриба, где первенствуют старые города Марокко, несомненно самыми поэтичными являются медины, основанные выходцами из Андалусии. В отличие от алжирской касбы, улицы лестницы которой затенены нависающими над ними балконами на мощных деревянных консолях, андалусские кварталы Рабата, касбы Удаи, Сале, Феса, Танжера, Тетуана, Касабланки, Туниса хотя и построены из камня, но кажутся бесплотными, светлыми, радостными. Улицы в них открыты небу, а дома украшены разнообразными порталами, начиная от простых наличников, окрашенных в синие, розовые, зеленые тона, до подражания ордерным формам испанского Возрождения.

Побелка (от дурного глаза) нередко с добавлением синьки придает постройкам впечатление странной, лишенной материальности голубоватой белизны. Блуждание в тихих тупичках Сале, в кварталах белой касбы Удаи, подобно драгоценности, вставленной в оправу тяжелых красновато-оранжевых крепостных стен, создает образ необычной, застывшей на века театральной декорации.

Пространство улицы на первый взгляд не обладает самостоятельной архитектурной ценностью, особенно в отличие от волевого, целенаправленного, организованного пространства городской улицы римского времени. Отличен и темп движения, в котором есть элемент иллюзорной активности: замкнутое ограниченной зоной, оно напоминает движение в лабиринте. Ассоциация подкрепляется и тем, что архитектурные объемы и формы сходны между собой, строятся на принципах тождества и подобия, а ритмическому строю присуща известная монотонность. Однако возникает и иное впечатление: улица, подобная живому потоку, упорно пробивает себе дорогу среди инертной массы городской застройки. Путь то кажется однообразным, длительным, то приобретает напряженность и прерывистость. Тупики – как бы промежуточная зона между частным владением и главной улицей, владением общим и ничейным, – служат своего рода «цезурами» в общем темпе движения и одновременно его осложняющими элементами. Если на магистралях, по которым идут люди и двигаются выючные животные, время отсчитывается в реальном измерении, то в тупиках с их безличным пространством оно словно замирает.

Господствующие в арабском городе пространственно-временные отношения в значительной мере определяют его образную структуру. Они многообразны и неоднозначны, выступая то в объективном виде, то в субъективном преломлении, в пассивных и активных формах, в контрастном сочетании центробежных и центростремительных сил, статич-



Улица в Рабате

ных и динамичных состояний. Но единство образа не нарушается, скрепленное общностью геометрически сходных архитектурных форм.

Непрерывная смена впечатлений – один из решающих факторов эмоционального воздействия

образа города эпохи Средневековья. В арабском городе шкала этих впечатлений ограничена отмеченной выше однотипностью и в данном аспекте отличается от городов Европы. Характерно, например, что принцип «бесфасадности» стирает в застройке улиц отчетливую градацию между жилыми домами и постройками дворцового типа, что находит подтверждение и в арабском языке, который словом «дар» обозначает и дом, и дворец. Многочисленные здания квартальных мечетей также включены в слитную застройку улиц, из которых они чаще всего почти ничем, кроме минарета, не выделены. Подобные особенности обнаруживают несходство с культовым зодчеством Европы, где в ансамбле улицы простая приходская церковь представляет собой самостоятельный архитектурно-пластический образ.

Но при однотипности впечатлений восточный город захватывает неисчерпаемостью вариантных и контрастных решений. Чем монотоннее тянется улица, тем острее воспринимаются ее резкие изломы, и взгляд с особым вниманием фиксирует новые и неожиданные детали. То это невысокие, встающие на пути минареты, вертикали которых служат главными ориентирами, то нарядные козырьки порталов, покрытые зеленой черепицей, то на расширениях улиц, типа крошечных площадей, красивые пристенные фонтаны. Фантастическими кажутся участки, защищенные покрытиями от зноя; солнечные лучи, проходя сквозь щели, повсюду рисуют резкие узоры, наполняя пространство дробным золотым мерцанием. А за поворотом неожиданно

открывается ликующе яркое пятно неба. На экранах плоских стен – густые тени, которые отбрасывают здания, выступы и навесы. Господствует первый этаж улицы, самая близкая к прохожему зона, область его активного и непосредственного контакта с городской средой.

Подобно драгоценным ларцам, распахиваются тяжелые двери домов, за ними расположены помещения лавок и мастерских. Улица как бы расширяется, «впускает» в себя пространство архитектуры, наполняется красками, звуками, запахами мяты, шафрана, полыни, меда, ладана, разогретого металла. Насыщенность цветом – одна из главных особенностей восточного города. Даже бесплотная белизна андалусских медин, по выражению некоторых авторов, построенных то из «снега», то из «сахара», таит множество оттенков. Здесь нельзя обойти молчанием превосходные строки Мопасана, который по дороге из Кайруана в Сус описал куббу в оливковой роще. Анализ красочного строя ее купола – яркое словесное воплощение новых принципов пленэрной живописи импрессионизма, современных и близких писателю. Многообразие оттенков улавливаешь не сразу, отмечает он, «а лишь после того, как ослепленный взгляд привыкнет к ним... Чем больше в них всматриваешься, тем ярче они выступают. Золотистые волны текут по этим контурам и незаметно гаснут в легкой сиреневой дымке, которую пересекают местами голубоватые полосы. Неподвижная тень ветки кажется не то серой, не то зеленой, не то желтой. Под

карнизом стена представляется мне фиолетовой; я догадываюсь, что воздух вокруг этого ослепительного купола розовато-сиреневый, а самый купол кажется мне сейчас почти розовым, да, почти розовым, когда слишком долго в него всматриваешься, когда из-за утомления, вызванного сиянием его, сливаются все эти тона, такие мягкие и светлые, что они опьяняют глаза»⁶³.

Красочность толпы на туниских улицах восхищала Мопассана не только экзотичностью, но и живописной сгармонированностью. В различных типах народных костюмов, по его словам, «играют, наслаиваются друг на друга самые нежные расцветки. Все это розовое, лазоревое, сиреневое, бледно-зеленое, пастельно-голубое, бледно-коричневое, палевое, оранжевое, бледно-лиловое, аспидно-серое. Эта волшебная процессия цветов от самых блеклых тонов до самых ослепительных, но и последние тонут в таком потоке сдержанных тонов, что ничто не кажется резким, нет ничего кричащего, ничто не бьет в глаза»⁶⁴.

Трудно переоценить значение этих описаний, тем более если учесть, что магрибинский город был увиден писателем более ста лет тому назад. С тех пор облик его улиц, «светлых коридоров», несомненно изменился.

Помимо господствующей и самой близкой к пешеходу зоны первого этажа в медине существует и условная верхняя зона, «попасть» в которую можно, поднявшись лишь на крышу одного из зданий или на минарет. Эту зону составляют плоские крыши

домов с невысокими парапетами, образующие в целом систему близко сомкнутых открытых террас. Днем здесь царят женщины и дети, после того как спадает зной, семьи коротают на крышах вечерние часы. Сверху черные теснины улиц напоминают разбежавшиеся трещины в пересохшей земле. Когда же улицы закрыты циновками, то ощущение нижней зоны застройки почти исчезает и образ города строится по условному второму плану. Он также развивается в горизонтальном направлении. Расположение домов создает прихотливую ритмическую композицию из кубических объемов. Высоки лишь некоторые, самые крупные минареты, большинство из них немного превышает уровень зоны. Если общая панорама города вычерчивает жестко-геометрический рисунок, то точка зрения сверху и как бы изнутри архитектурной среды придает городу большую пластичность, согревает его теплом идущей вокруг человеческой жизни. Отсюда раскрывается подчас его истинная цветовая гамма. Следы ветхости, осыпи, потеки, пятна на стенах — все сливается в общий пожухший, мягкий палевый тон, в который изредка вкраплены крупные густо-изумрудные пятна крыш мечетей и медресе и нарядные серебристо-зеленоватые изразцовые столбики минаретов. Вознесенное над сутолокой улиц статичное зрительное восприятие менее контрастно и субъективно, кажется спокойным и гармоничным. Но и во второй условной, открытой лишь взору пришельца зоне частная жизнь мусульман остается в значительной мере скрытой. Само расположение

крыш не допускает бестактного заглядывания в чужие дворы и покои.

Интерьер жилого дома составляет, по существу, третью зону города, одно из важных и самых изолированных слагаемых в формировании его образа. Обособленность жилища от окружающей среды типична для архитектуры эпохи Средневековья. Только дворцы Возрождения стали смотреть открытыми глазами на окружающий мир. Малоприметный и «незрячий» наружный облик восточного дома вырос на основе многовекового, освященного религиозной и правовыми нормами бытового уклада, вобрал в себя традиции многих древних народов, приемы и формы, приспособленные к местным природным и климатическим условиям. Так, решетки закрывают редкие окна второго этажа, и это не только своего рода образ запрета и преграды, но прежде всего – шторы, защищающие внутренние помещения от солнечного перегрева. Применяемые в городах Магриба ажурные решетки – из кованого железа андалусского происхождения.

К этой же традиции восходят и одностворчатые деревянные двери, обитые гвоздями, крупные медные шляпки которых образуют строгий, тускло поблескивающий геометрический рисунок. Красивые входы, обрамленные наличниками и нишами, иногда карнизами из изразцов – почти единственные пластические и цветовые акценты на гладких стенах. Каждый вход по-своему индивидуален, форма портала, узор двери в чем-то различны, но в целом их так много, что они создают своего рода обезли-

ченное ритмизированное единство. Вспомним, что сходный принцип лежал в основе ранних арабских мечетей, где среди входов, прорезанных в толще стен, ни один не был выделен в качестве главного. В закрытую дверь надо стучать дверным молотком в виде тяжелого металлического кольца или сердцевидной фигуры. Подобно крепостному коленчатому проходу, скифа – прихожая – образует излом, благодаря которому посетитель не видит внутренней жизни дома.

Нет необходимости доказывать, насколько разнообразны в Магрибе формы жилища не только в каждой из стран, но и, тесно связанные с природными условиями и местными строительными навыками, в пределах определенных городских и особенно сельских регионов. Тем не менее сам тип магрибинского жилища заключает в себе некие общие черты. Его ведущей особенностью является выделение в планировке дома центрального открытого двора, вокруг которого группируются основные помещения. Они либо просто выходят во двор, либо отделены от него аркадой на столбах или колоннах. Если дом двухэтажный, то галерея, служащая связующим проходом между всеми комнатами, также двухъярусная.

Идея внутреннего двора, композиционного и эмоционального центра, который объединяет и связывает многочисленную патриархальную семью, получила цельное художественное воплощение в марокканской и андалусской архитектуре.

Обращаясь к традиционным формам городского марокканского жилища, мы пытаемся восстано-

вить лишь некую общую идеальную модель дома, не ставя своей целью исторически точное исследование какого-либо памятника со всеми его архитектурными деталями и строительными приемами.

Мавританский, андалусский тип жилища долго жил в католической Испании, особенно в ее южных районах; в историю искусств его внутренний двор прочно вошел под испанским названием патио. Традиции мавританского дома были завезены испанцами в их заморские колонии, где они пережили новый и яркий расцвет.

Для жителя Магриба патио – это маленький мирок, где проходит его жизнь, это нечто большее в эмоциональном плане, чем просто необходимая часть жилища. В историческом аспекте образ внутреннего двора с его статичным замкнутым пространством (происхождение перистильного двора, как известно, в Северной Африке относится к доримскому времени) – изначальное звено в цепи развития композиции дворовой мечети, городской площади, а позднее медресе. Сходство между марокканским домом и медресе XIV столетия объясняется общей художественной эпохой их создания. В отличие от медресе атмосфера жилого дома придает пространству двора особое ощущение интимности и уюта, но и само оно, соразмерное человеку, проникнуто ясным и безмятежным покоем. Господствует гармоничный, созерцательный характер пребывания в этом маленьком, долго хранящем ночную прохладу подобии рая с фонтаном, цветами, синим куполом неба над головой.

Традиция сооружения внутренних дворов известна с древности в странах жаркого климата, и арабы не были здесь первооткрывателями. Они сумели, однако, внести в традицию немало поэзии, «одухотворили» саму идею.

Восприятие внутреннего двора как части введенной в жилище природы находит дальнейшее развитие в богатых домах, включающих в себя андалусский сад, называемый по-арабски ар-риадом.

Небольшой риад представляет собой прототип огромного плодового сада – агведаля, которым славились резиденции марокканских султанов. Планировка сада отличается строгой регулярностью и делится на четыре части. Расположенные на торцовых сторонах участка дом и садовый павильон соединены осевой аллеей. Нередко вдоль главной оси идет оросительный канал, а в центре сада на скрещении основных осей находится водоем с фонтаном. Распространена андалусская форма фонтана в виде круглой чаши с низким бортом, позволяющим легко пить воду. Сад вписывается в тесную городскую застройку, лишенную зелени. Глухой четырехугольник стен подчеркивает изолированность этого цветущего оазиса среди пыльного и сжигаемого солнцем города. Но природа в пространстве сада, статичном и упорядоченном, кажется «художественно усмирённой». Характерно, что участки земли, образующие прямоугольники между пересечениями дорожек, углублены, благодаря чему создается впечатление наложенной на живую природу четкой геометрической сетки, своеобразного

жесткого каркаса, которым определен маршрут прогулок, ограниченных в пространстве и времени. Вместе с тем природные формы представлены в своей первозданной и дикой красоте. Здесь можно любоваться разнообразием прекрасных фруктовых деревьев и декоративных кустарников, множеством цветов с сильным запахом: розами, лилиями, нарциссами, левкоями, свободной, намеренно не подстриженной травой.

Гармония рационального и чувственного, рукотворного и естественного создает пленительный образ, отвечающий представлениям мусульманина о райском саде.

Созерцательный характер образов сада и внутреннего двора раскрывает существенные грани в структуре мавританского жилища, где, естественно, не менее важную роль играет его бытовая сторона, связанная с повседневной жизнью. Парадные, жилые, хозяйственные помещения, которые группируются вокруг патио, при всем разнообразии своих назначений и размеров в общем невысоки и вытянуты в длину. Такого рода особенность «узких» пропорций – свидетельство того, что помещения сложились как пространства, обрамляющие внутренний двор. На торцовых сторонах расположены ниши-альковы; иногда альков помещен и на длинной стороне главной комнаты, что придает плану Т-образный характер, – исследователи видят в этом воздействие архитектуры Самарры и доисламской традиции.

Составить представление о мавританском интерьере более ранних эпох на материале интерь-

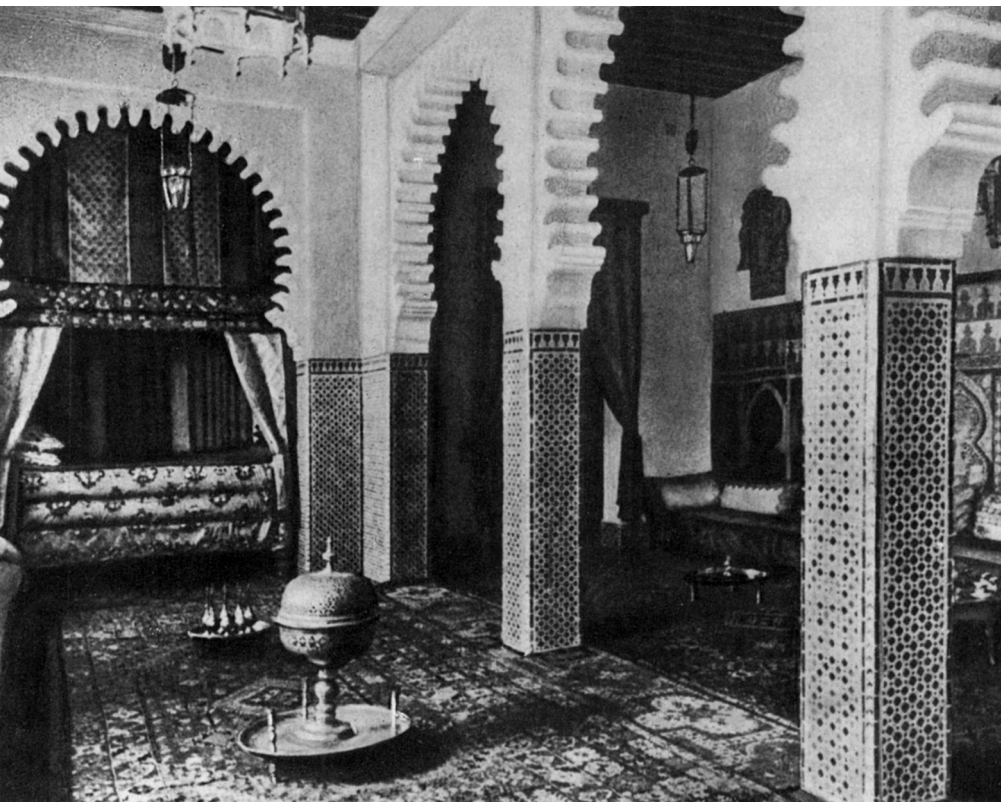
еров конца XIX–XX столетий – задача довольно сложная. Многое в настоящее время может показаться чрезмерным, не отвечающим требованиям безупречного вкуса, особенно в тех зданиях, которые имели дворцовый характер и принадлежали марокканской феодальной знати и крупным правительственным чиновникам. Более строгое и естественное впечатление производят жилища рядовых горожан, но существенные особенности оформления интерьеров с течением времени в них постепенно изменились. Вместе с тем образ марокканского интерьера, лишенный бытовых предметов, кажется лишенным души. В настоящее время самые ценные произведения марокканского, алжирского и тунисского прикладного искусства начиная от более ранних эпох до современности, собраны в крупнейших музеях этих стран. Среди них следует назвать музеи Бардо в Тунисе и Алжире, Музей народного искусства, несколько лет тому назад открытый в одном из дворцов алжирской касбы, музей в Кайруане и множество марокканских музеев, которые существуют почти в каждом крупном городе – Фесе, Рабате, Марракеше, Мекнесе, Тетуане, Танжере.

Шедевры прикладного искусства, от изделий берберов до изощренных образцов городских ремесел – тканей, ковров, вышивок, керамики, ювелирных изделий, костюмов, изделий из кожи, – представленных на стендах и витринах музеев, производят сильнейшее впечатление. Большинство из этих музеев расположены в старых дворцовых постройках, что, казалось бы, создает возможность восста-

новить ту естественную связь, которая существовала между архитектурой интерьера и предметами бытового уклада. Однако в условиях музейной экспозиции подобной связи, разумеется, достичь нельзя, и произведения прикладного искусства живут здесь отчужденно и обособленно. Возможно, поэтому исследователи мало занимались художественными проблемами средневекового мавританского, как и вообще арабского, интерьера, их особенности чаще всего рассматривались в этнографическом плане. Представление о художественном ремесле стран Магриба и особенно искусства Марокко осложнено и еще одним, побочным обстоятельством. В Марокко существует огромная армия мастеров прикладного искусства. Возрождение и охрана народных ремесел, как известно, одна из задач культурного строительства в развивающихся странах. В марокканских городах (не говоря уже о селах) и сейчас мастера работают так, как работали много веков назад. Зрелище гончарных печей на окраинах Феса и Сафи, где горшечники тут же на глазах изготавливают прекрасные керамические изделия, или знаменитых красилен кож в Фесе и Марракеше, великолепие торговых рядов узорчатых тканей, вышивок, расшитых поясов, шалей – все это удивительные, словно остановленные в потоке времени картины. Но массовый характер продукции как бы стирает неповторимую уникальность старинного предмета, который послужил исходным прототипом для тысячи повсюду возникающих подражаний. Чтобы ощутить строгую продуманность старого марокканского интерьера,

необходимо отбросить многие поздние впечатления и попытаться восстановить его общие художественные принципы.

Большое, несколько вытянутое, слабо освещенное пространство интерьера четко обозначено в своих границах не только плоскостями стен, но и системой их декоративного убранства. Система эта, по-видимому, послужила исходным образцом при строительстве медресе. Следует только отметить, что деление декорирующей поверхности на три части, как то: изразцовый фриз зиллидж, зона резных гипсовых панно, деревянные карниз и потолок, придает жилому интерьеру оттенок холодноватой парадности. Поблескивающий изразцовый фриз и светлые стены – нередко вместо резного орнамента применялась простая побелка – расширяют пространство комнаты. Напротив, потолок не создает впечатления высоты. Намеренно подчеркнут «атектонический» контраст мавританской архитектуры: более светлое пространство интерьера и венчающий его темный драгоценный потолок. Украшенный резьбой и расписанный красками балочный потолок из дерева, а в случае двускатной крыши (более типичной для андалусской традиции) потолок объемно-пространственной композиции бершла – поэтический образ звездного неба, космического шатра, в странах мусульманского Средневековья – символ универсума. Сама идея такого покрытия, как бы стущающего тени, которые нависают над головами людей сумрачной, таинственно мерцающей красками пеленой, тесно связана с об-



Интерьер дома. Тетуан, Музей марокканского искусства

шей концепцией арабской архитектуры. Искусство наборных потолков в жилых постройках южной Испании и Северной Африки достигло высокого совершенства. Потолки такого типа проникли затем в архитектуру храмов Испании, получив распространение в ее заокеанских колониях. Их ши-

рокое применение вошло в явное противоречие с насаждаемой католической церковью модой на барочные иллюзионистические плафоны.

Что же касается мавританского дома, где интерьер по своей природе требует более теплых материалов, создание резных деревянных потолков стало одной из самых его привлекательных особенностей. Цветовая роль потолка в композиции комнаты весьма активна, и более светлые стены служат здесь своего рода нейтральным промежуточным звеном между ее верхней и нижней зоной – средой существования человека и его предметного мира. Выделения того, что условно названо нами нижней зоной, не случайно, ибо, как известно, в жилище стран Востока жизнь проходит на полу, поэтому все тяготеет книзу и рассчитано на соответствующий низкий зрительный горизонт. Границы этой зоны обозначает изразцовый фриз, который, подобно единой узорчатой ленте, охватывает пространство комнаты по ее периметру. Нижняя зона насыщена цветом, но, в отличие от темных, мягких, порой неуловимых тонов потолка, здесь господствуют более яркие, звучные, определенные, подчас контрастные краски, среди которых выделяется как самое крупное цветовое пятно – поверхность пола. В интерьере восточного дома, как известно, почти отсутствует мебель. Немногие пристенные шкафы и этажерки расположены в нишах, а в спальне – постель в виде лежащей горки матрасов помещена в альковной нише. Иногда в комнате стоят большие расписные сундуки, в них хранят самые дорогие вещи. Вдоль стен тянутся низкие диваны с

подушками. Все предметы тяготеют к стенам, оставляя пространство пола свободным и незагроможденным. Каменный или выложенный керамическими плитками пол в бедных домах покрыт циновками, а в богатых коврами.

Главные центры ковроделия в Тунисе – Кайруан и Бизерта, в Алжире – Джебель Амур и Кала бану Рашид, в Марокко – Рабат. Марокканские городские ворсовые ковры известны с конца XVII века. Их тип сложился под воздействием малоазиатской традиции ковроткачества, завезенной при турецком владычестве первоначально в Тунис и Алжир, а затем распространенной и в Марокко. Композиция рабатских ковров представляет собой прямоугольное красное, густо-розовое или малиновое центральное поле, обрамленное несколькими, чаще всего тремя полосами бордюра, разными по ширине и узору. Иногда центр ковра занимает крупный медальон, иногда же вся поверхность поля заполнена цветочным орнаментом. Большую роль в узоре играют оттенки синего. Симметричное построение композиции прослеживается четко не только в основных частях и крупных членениях, но и в более мелких элементах рисунка, подчиненных строгой ритмической связи форм. Старые ковры Марокко толще и несколько грубее восточных образцов. Главным мотивом украшений в них является образ прекрасного сада, претворенного то в изображении цветов и деревьев, то в более условном плетении растительного узора, который служит поэтической формулой того же образа.

Коврами не только застилали пол, их иногда вешали на стену, ими обычно покрывали пристенные диваны. Образ ковра в интерьере ценностен сам по себе как произведение искусства. Вместе с тем ковер тесно связан с жилым помещением не только как реальная часть быта, но и как эстетический элемент общей структуры интерьера, в которую он входит своей композицией, цветом, масштабом, сочетанием и равновесием темных и светлых масс. Ковер придает внутренней среде здания праздничную, радостную эмоциональность. Однако ковер – лишь один из видов тканых изделий, которым украшен интерьер жилого дома.

Ткачество занимало в Средние века главное место среди ремесел, торговля тканями считалась самым благородным видом торговли. Прекрасные ткани, украшавшие жилище, как и искусство одеваться, служили для человека Востока престижной маркой. Имея самое широкое применение в быту, ткачество было вместе с тем связано с некоторыми принципами общей концепции мусульманского мира.

Образ узорчатой ткани, которой маскируют, декорируют поверхность или предмет, – своего рода не менее выразительное зрительное воплощение особенностей эстетической концепции ислама, как образ ожерелья («множественность в единстве») или образ ларца («скрытое сокровище»).

Идея покрывала восходит к глубокой древности и в разные эпохи находила разное применение. Одно из них, имеющее смысл буквального одевания здания, воплощено в мекканской Каабе, со времен

Аббасидов покрываемой черной тканью с выткан-ными на ней золотом и серебром словами Корана (такого рода обычай имеет, по-видимому, доисламские, древнесемитские корни, связан с библейским представлением о переносной «скинии собрания», имевшей вид шатра). У кочевых племен ткани, как известно, с давних времен служили основным строительным материалом, главным средством «архитектуры» и одновременно выполняли функции защиты и ограждения. Подражание в керамической облицовке тканям и коврам, украшавшим стены и пол в храмах и дворцах, нашло применение еще в архитектуре древней Передней Азии. Мотив изразцового фриза в мавританских постройках одновременно как украшения и ограждения восходит к этой древней традиции. Не случайно там, где отсутствует фриз, стены декорированы в нижней части длинными полосами тканей. Подражание тканям в мавританском зодчестве зашло так далеко, что некоторые из архитектурных форм (как, например, оформление арок и ниш) стали уподобляться свисающим завесам.

Между тем нельзя не учитывать ту особую активную роль, которую в интерьере играли настоящие ткани. Различные по фактуре, по цвету, по типу узора, начиная от тяжелых ковров и полосатых «дерюжек», ханбелей, до легких драпирующихся шелковых занавесей, пологов и изящных вышитых покрывал, они необычайно оживляли внутренний вид комнаты, придавали ей нарядный и в то же время более интимный, обжитой вид. Они

создавали «настроение пространства», порождаемое полихромией восточной архитектуры⁶⁵. В эту атмосферу ненавязчиво и естественно включались немногочисленные предметы, как все предметы средневекового художественного ремесла, имевшие утилитарное бытовое назначение и одновременно художественную ценность как произведения искусства.

С древних времен семейная трапеза была для всех народов священным символом. И поныне ни одно из событий в марокканском быту не обходится без традиционной обильной трапезы (диффа). Согласно старой арабской традиции, сидели и ели на полу. Объединяющим началом здесь могла служить скатерть, постеленная на ковре или циновках, вырезанный из кожи круг, плита из оникса, а позже низкий столик, чаще круглой формы на трех ножках, который приносят только во время еды. Размеры столиков различны, иногда они могут достигать более метра в диаметре. Столик часто напоминает медный чеканный поднос, поставленный на ножки. Изготовлением столиков из полированной туи с инкрустацией перламутром, черным и лимонным деревом и по сей день славится марокканский город Эссауира. Хозяйка дома, а возможно, и слуги, которые готовят комнату к трапезе, разбрасывают вокруг объединяющего центра множество разнообразных подушек. Сам жест давно стал традиционным, как традиционно и расположение людей вокруг стола. Но создаваемая в статичном и полупустом пространстве интерьера композиция

в значительной мере свободна, случайна и подвижна. Ее могут дополнить большие медные подсвечники, прорезные бронзовые курильницы для благовоний. После завершения трапезы стол и подушки убираются.

Подушки – красочные зримые объемы в пространстве комнаты, разнообразны по размерам и формам. В изголовье постели кладется подушка удобной вытянутой формы в виде валика; на диванах – вышитые подушки обычно четырехугольной формы, в более позднее время получили распространение круглые и квадратные пуфы для сидения (под этим названием они известны в странах Европы), сшитые из черных, белых, коричневых, красных, зеленых, вишневых кусков кожи.

Утварь, которая находится в комнате, доступна для обозрения. Полочки в стенных нишах, расписные деревянные этажерки заполнены в основном посудой, самой красивой и ценной. Наряду с местными изделиями в старых марокканских домах были расставлены привозные европейские изделия. Почетное место занимали настенные часы в футляре; зеркало вставлялось в узорчатую раму из кованого металла. Присутствие в комнате тяжелых и нарядных сундуков служило напоминанием о существовании в доме и недоступных чужому взору сокровищах. В сундуки складывалась главным образом дорогая одежда – расшитые позументом жилеты, вышитые цветами шали, узорные пояса, знаменитые марокканские женские кафтаны из сукна, бархата, атласа, парчи с серебряными или золоты-

ми галунами, дфины – женские платья из прозрачного легкого муслина.

Типичное для архитектуры Магриба сопоставление в интерьере различных материалов с их подчас контрастной фактурой, возможно, вытекало из общих особенностей в понимании самой природы предметного мира, что проявилось нагляднее всего в прикладном искусстве. Каждая из групп – ткани, керамика, изделия из кожи, металла, дерева – жила своей жизнью и вместе с тем дополняла и оттеняла друг друга. Встречающиеся в искусстве стран мусульманского мира попытки «заменить» один из материалов другим не имели характера прямой имитации, изделия оставались связанными со спецификой того или иного вида искусства и конкретного материала. История эффектной, словно отливающей металлическим блеском люстровой керамики может служить тому лишним подтверждением. Выразительность материала умело использовалась мастерами художественного ремесла. Иногда это шло по пути выявления его первородной красоты, как, например, в изделиях резного дерева, иногда же сопровождалось введением некоторого преобразующего начала (глазурь, инкрустация и т. д.).

Во время трапезы утварь предстает во всем своем разнообразии. Предметы связаны между собой функционально и вместе с тем образуют художественное единство. Взаимосвязи между ними строятся то на основе сходства, то, напротив, по принципу контраста. Простая глиняная посуда мягких

очертаний, в большинстве своем предназначенная для практических целей приготовления пищи, хранения воды: кувшины, пиалы, специальные сосуды с крышкой, в которых готовятся национальные блюда кус-кус и тажин, – соседствуют с более парадными фаянсовыми узорчатыми изделиями: блюдами, чашками, вазами, чайными сервизами, тарелками, праздничными тамбуринами. Вся керамика с подглазурной росписью (плотные ангобные краски под прозрачной свинцовой поливой). В Марокко керамическое производство издавна сосредоточено в нескольких известных центрах. Это города Фес, Сафи и Мекнес. В Фесе, и особенно в Сафи, преобладает синий (кобальт) рисунок на белом фоне, но иногда однотонный растительный и геометрический узор бывает зеленым, черным или коричневым. В Мекнесе орнамент более пестрый, с применением лимонно-желтых тонов. Не без прошедшего из восточного Магриба влияния можно встретить на марокканских тарелках изображение лодки со скошенным парусом. В вещах из Сафи сохраняется связь со старой традицией люстровых изделий Малаги. В целом городская керамика Марокко с ее несколько суховатой прорисованностью рисунка представляет собой один из поздних вариантов мавританского стиля, в котором можно обнаружить черты местного бытового уклада. Распространенной во всем Магрибе формой подноса, или, вернее, большого фаянсового блюда, пользуются, чтобы подать к столу кус-кус. Во время торжественных религиозных празднеств – муссемов – огром-

нейшие блюда с этим национальным кушаньем в состоянии нести только несколько человек.

С керамической утварью соседствуют изделия из красной и желтой меди: кувшины, большие и малые блюда, подносы, чайники, котелки, изящные графины, сахарницы, флаконы. Создания медников с давних времен пользовались большой популярностью. Медь, которая в странах мусульманского мира к XVI веку почти вытеснила бронзу и своим жарким блеском вносила немало праздничности в атмосферу каждодневного быта, контрастировала с подчас скромной красотой керамических предметов. Ощущению тяжести и «приземленности» текущей, податливой керамической массы противостоит отточенное искусство обработки металла с его способностью создавать изысканный силуэт и отражать свет. Массивные, крупные формы сосудов и подносов облегчены тончайшей сеткой гравированного рисунка, орнаментальной чеканкой, а инкрустация серебром наполняет их поверхность прихотливой игрой холодных искрящихся бликов. Не следует забывать еще одну группу изделий, материалом которой служит трава альфа. Из нее плетут не только циновки, коврики, веревки, мебель, обувь, сумки, но и красивые орнаментированные корзины и тарелки для хлеба и фруктов, а также высокие конусообразные колпаки для накрывания пищи, украшенные аппликациями из разноцветной кожи и ярким кожаным навершием (так называемые м'каббы).

В создании предметно-материальной среды интерьера, в насыщении его пространства эстетиче-

ским и эмоциональным содержанием необходимо учитывать огромную роль освещения, особенно в жилище южных и восточных стран. Помещения магрибинского дома, которые обращены во внутренний двор, либо не имеют окон, и свет входит в них через открытые резные двери, либо окна закрыты ажурными решетками или деревянными расписными ставнями. В комнатах стоит полумрак, и в этих условиях многое, что при ярком солнце кажется слишком ярким и даже пестрым, неузнаваемо преобразается. Сама система интенсивно-звучных красок, крупных плоскостей, четких узоров, блестящих поверхностей рассчитана на то, чтобы служить «царству тени». При слабом свете свечей, керамических ламп с оливковым маслом или свисающих с потолка кованых светильников-люстр комната приобретает и вовсе таинственный вид. Особой, как бы нераскрытой до конца красотой наделены изделия, которые так или иначе включают в себя элементы золота. В призрачном освещении мерцают тяжелые златотканые вышивки, узорочье золотого тиснения кож, тускло переливается парча, вспыхивают нити в шитье одежд. Подобно маленьким солнцам, загораются предметы из меди и латуни, особенно блюда и подносы, исполняющие здесь роль своеобразных рефлекторов. Свет поблескивает на поверхности глазури, в изразцах стен, в складках атласных и шелковых тканей.

Люди естественно «вписывались» в свободное пространство жилого интерьера, в котором их фигуры, движения, просторные и длинные до зем-

ли национальные одежды выглядели значительно. Дом освобождал женщину от ношения обязательной для улицы маскирующей, окутывающей ее ткани (хаик, хендира), он был единственным местом, где мусульманка могла демонстрировать свой праздничный наряд. Золотые украшения горожанки – разнообразные браслеты, охватывающие запястья рук и щиколотки, ожерелья, кольца, серьги, подвески, диадемы, пояса, цепи, броши, фибулы – отличались роскошью, прихотливым ажурным рисунком, обилием драгоценных камней – изумрудов и рубинов. Распространенные в североафриканских городах нарядные фибулы-застежки (бзимы) скрепляли женскую одежду на груди и плечах. В витом узоре браслета «солнца и луны» допускалось сочетание золота с серебром. Достигавшие более двадцати сантиметров подвески, которые обрамляли лицо, уподоблялись как бы сверкающему потоку drobных форм. Богатое ожерелье из золотых крупных овальных бус завершалось тремя (тип тазра) или семью-девятью (тип лебба) подвесками в виде пышных, насыщенных орнаментом розеток. Каждое изделие представляло собой драгоценное произведение ювелирного искусства. Особой известностью пользовались еврейские мастерские Феса и Эссауиры, владевшие в совершенстве техникой филигрانی. В ожерельях и кольцах часто можно было встретить стилизованный цветочный мотив рарнати, то есть происходящий из Гранады. Как в среде берберов, так и в городах ювелирные украшения заключали в себе

символику камней, форм, орнаментальных мотивов, служили амулетами, имели охранительный характер. По сравнению с более поздними и нередко банальными образцами древним изделиям была присуща благородная сдержанность строгого крупного узора, связанного с плоскостью и тяготеющего к меньшей ажурности. Ансамбль богатых украшений предназначался для праздничных и торжественных событий⁶⁶.

С жизнью дома тесно связывалось устройство семейных праздников. Род необычного, сложного, растягиваемого на семь дней ритуального и театрализованного действия представляла собой свадьба в городах Марокко. Отметим здесь одну характерную черту. Паланкин для невесты – своего рода пример синтеза архитектурных и прикладных форм. Это маленькое деревянное здание, типичная кубба с четырехскатной крышей, обрамленная деревянной решеткой. На фасаде большая подковообразная арка изысканного очертания, в которой, плотно вписываясь в пространство «интерьера», сидит покрывая с головой идолоподобная невеста, в своих роскошных тяжелых одеждах сама по себе – произведение искусства. Паланкин богато украшен орнаментом, гирляндами жасмина, задрапирован дорогими тканями. В поздних сооружениях появились черты мишурности, но более старые отличаются строгой законченностью стиля.

Ансамблевый характер решения жилого интерьера, объединяющий архитектурное пространство и предметный мир в целостный художествен-

ный образ, в значительной мере основан на полном сходстве декоративно-пластических форм и мотивов как в элементах архитектуры, так и в предметах прикладного искусства. Этот устойчивый общий язык, который иногда склонны совершенно ошибочно рассматривать только как средство украшения, возник в результате длительного процесса формирования общей эстетической культуры народа, кристаллизации его художественного идеала, стал реальной частью его жизни.

В Королевстве Марокко особое внимание уделяется сохранению медин как национального достояния. Практически каждая медина не только центр рыночной торговли и традиционных ремесел, но и объект туризма. При активном современном строительстве городов и поселков значение этих городов – летописи истории марокканской художественной культуры – трудно переоценить.

Искусство книги на арабском Западе

Небывалый, сопровождаемый активной переводческой деятельностью расцвет в Средние века арабской литературы и науки, охватившей многообразные области знания, развитие письменности, сам характер мусульманского образования, тесно связанный с книгой, породили поистине неисчерпаемое богатство рукописных сочинений. Особое значение приобрела идея книги как источника знания; возрос культ каллиграфии, одновременно конфес-

сионального и эстетического воплощения писаного слова. Манускрипты копировались, украшались орнаментом и миниатюрами, заключались в дорогие кожаные переплеты и хранились как сокровища. Во всем исламском мире возникло множество придворных, частных и общественных вакфных библиотек. С годами большинство из них было разрушено, погибло в результате военных потрясений и стихийных бедствий. Обычно об их существовании повествуют литературные источники. Такова в значительной мере судьба поистине легендарных книжных собраний мусульманской Испании, где во времена Кордовского халифата библиофилизм стало подлинной страстью. Спрос на книги был настолько велик, что в Кордове множество людей жило перепиской редких и ценных рукописей. Арабы познакомили европейцев с китайским изобретением – бумагой, производство которой было налажено в специальной мастерской испанского города Хативы в XI веке. Чрезвычайно сильное воздействие арабской науки на европейские страны в XII–XIII столетиях происходило главным образом через книги. Особая роль здесь принадлежала Испании, через которую Европа получала не только переводы научных произведений арабских ученых, но и впервые познакомилась с трудами великих античных мыслителей.

Наряду с Испанией центрами книжной учености стали и города Магриба: Тахерт, Кайруан, Фес, Марракеш, Тунис, Алжир, Тлемсен, Рабат. Старейшая библиотека в Северной Африке сохранилась в ме-

чети Сиди Окба в Кайруане. Название альмохадской мечети в Марракеше аль-Кутубийя, то есть «Книжная», свидетельствовало о том, что мечеть была воздвигнута в квартале, известном книжными лавками. Первоначально местом собрания книг во всех исламизированных странах служили мечети, позднее стали строиться специальные здания. Наглядный тому пример – история сооружения в XIV веке библиотеки, примыкающей к мечети аль-Кайравийин в Фесе. В эпоху Маринидов были заложены многие традиции культуры и обихода магрибинского общества, была выработана мавританская ка'ида – своего рода правила хорошего тона, куртуазии, введенные затем в Марокко в ранг национальных качеств. Среди этих правил вежливости, гостеприимства, манеры поведения, регламентации одежды, почитания старших значительное место занимало уважение человеческих знаний, идеал образованного мусульманина (адиба), владевшего религиозными науками, классической поэзией, красноречием. В интеллектуальной жизни Магриба книга занимала почетное место. В начале XVI столетия, по утверждению Льва Африканского, в Фесе насчитывалось более тридцати библиотек.

Как и в других странах арабского мира, в Магрибе применялась каноническая система почерков. Широкое распространение в архитектурном декоре получил так называемый цветущий куфи, в котором куфическое (геометризированное) начертание букв сопровождалось сложными переплетениями стилизованных растительных мотивов. При-

менялись и другие разновидности почерков, среди них курсивное письмо насх, сливавшееся, в отличие от статичного куфи, округлые буквы в едином движении. Каллиграфия Магриба, арена распространения которой простиралась от восточного Туниса до Испании, использовала вариант письма, известного под названием магриби, то есть магрибинского. В нем соединялись особенности монументального куфи и гибкого насха. Почерк магриби находил применение только в рукописях; в архитектуре и изделиях художественного ремесла сохранялись традиционные шрифты.

На арабском Западе, как и на арабском Востоке, особым почитанием пользовалась священная книга мусульман. Знаменитым Кораном, восходящим к VII веку и к халифу Осману, славилась когда-то Соборная мечеть Кордовы. Образ этого огромного Корана, покрытого драгоценным покрывалом, и столь тяжелого, что его выносили два человека, в значительной мере легендарен. К ценным и редким памятникам арабской письменности принадлежат дошедшие до наших дней религиозные тексты в собрании кайруанской библиотеки, ранние из которых датируются IX столетием. Самые старые из них написаны на пергаменте и папирусе. Главным украшением рукописей служило само письмо, исполненное искусными каллиграфами. Постепенно списки Корана приобрели орнаментальное убранство с преобладающей геометрической системой узора. Иллюминированные рукописи Испании и Магриба известны с XII–XIII веков, а поздние (уже

только магрибинские) датируются XVI–XVIII столетиями. Один из великолепных образцов – Коран 1182 года из Валенсии (Стамбул, библиотека Университета).

Искусство иллюминированной рукописи, строго каноничное и одновременно вариантно разнообразное, пронесло сквозь века свою высокую художественную ценность. Даже в условиях застоя и упадка это искусство сохранило совершенство стоящей за ним огромной орнаментальной культуры. Подъем книжного дела, расцвет каллиграфии стимулировали развитие миниатюры как иллюстрации рукописных текстов.

Этому камерному и хрупкому искусству суждено было играть весьма важную роль в сложении художественных принципов культуры исламского мира. Чем глубже погружаются исследователи в изучение его проблематики, тем сложнее, богаче и многозначнее раскрывается поэтика миниатюры, искусства амбивалентного по своей природе. Мы не имеем возможности коснуться всех возникающих здесь проблем. Отметим лишь некоторые моменты.

Миниатюре принадлежит огромная роль в создании высокой художественной ценности восточных манускриптов. Она служила не только иллюстрацией текста, но и составляла важную и органическую часть архитектоники книги, определяла композиционное решение страницы и разворота, вносила в рукопись изысканный ритм декоративных пятен. Достигалась глубокая слитность стилевых особенностей миниатюры и книги в целом.

Наделенное условной образной структурой, искусство миниатюры представляло собой определенный исторически и художественно обусловленный этап отражения действительности. Отношение к миру, круг образов и характер изобразительного метода этого вида живописи были ограничены конкретным периодом развития, глубоко обусловлены мировоззрением эпохи, ее этическим и эстетическим идеалами, что находило естественную аналогию в средневековом искусстве других регионов, например в древнерусской иконописи. Отсюда тот оттенок художественной неповторимости, драгоценной уникальности, который всегда волнует в художественных произведениях ушедших эпох.

В общей картине художественной практики стран ислама миниатюра в силу своего светского и изобразительного характера стала видом творчества, наиболее приближенным к реальности. Данное обстоятельство особенно очевидно при сопоставлении миниатюры с произведениями художественного ремесла. Между этими видами искусства существовало немало общего, сближало их и общее декоративное начало. Изделия художественного ремесла включали, как и миниатюра, мотивы, связанные с изображением живых существ и человека. Но искусство миниатюры было единственным искусством в странах мусульманского мира, где изображение человека оказалось соотнесенным и связанным с ощущением реальной, хотя и во многом преобразенной, но все же земной жизни. В прикладных изделиях человеческая фигура со-

ставляла часть узора, она вплеталась в ритмическое движение форм, и по самому типу изображения, по тому, как взаимодействовали фигуры друг с другом, с предметами, с фоном, была подчинена специфическим орнаментальным закономерностям. В миниатюре же изображение человека впервые приобрело сравнительно большую самостоятельность и активность, вошло в контакт с окружающей средой, обогатилось разнообразием сюжетных связей, окрасилось национальной и социальной типичностью. Иллюстрации заполнялись изображением архитектуры, пейзажа, предметов бытового обихода. Такого рода вторжение жизни, которое сопровождалось не только обогащением изобразительных мотивов, но и расширением тематического и сюжетного круга, естественно вытекало из самой природы миниатюры, искусства повествовательного, сюжетного, изобразительного по своей природе. Реальность натуры при изображении людей и окружающей среды представляла собой одну из особенностей средневековой миниатюры как жанра живописи. Не случайно накопление жизненных впечатлений, конкретизация представлений о человеческой личности стали главной тенденцией развития миниатюры в Европе, путь ее оказался перспективным, ибо он шел к станковой картине, к искусству Нового времени. Иная судьба у восточной миниатюры, которая существовала до тех пор, пока поиски новых, более реальных средств изобразительности не вышли за рамки присущей ей условной образной структуры.

В произведениях миниатюры реальное жизненное содержание воплощалось не вопреки, а именно благодаря ее поэтически преображенной и декоративной форме. В этом глубоком единстве художественного образа наиболее полно раскрывается своеобразие восточной миниатюры. Многозначность ее изобразительного языка выявляла себя в слиянии реального и фантастического, идеально-отвлеченного и жизненного. Изображение то обладало конкретно-чувственной данностью, то приобретало черты причудливого вымысла, как бы возникало на грани реально увиденного и воображаемого. Многие мотивы имели не достоверный, а обобщенный, понятийный характер. Значительная роль в создании образа принадлежала совокупности самих художественных приемов. Образ «преображенного мира» с его арсеналом особых пересоздающих изобразительных средств был выражен в восточной миниатюре гораздо полнее, чем в миниатюре средневековой Европы. Миниатюра далеко не всегда играла роль книжной иллюстрации в современном понимании. Преобладали общие условные мотивы, иконографические типы определенных ситуаций, которые сопровождали текст, а сами по себе представляли своего рода декоративные образы-формулы. Как и в поэзии, широко применялась система так называемых ответов – назира, традиция повторения знаменитых, получивших признание сюжетов и художественных приемов. С течением времени условный изобразительный язык миниатюры приобрел черты безжизненного, формально

понятого канона. Но в целом миниатюра – это совершенное создание средневекового Востока – не была обезличенным и вневременным искусством. В ее произведениях художники отразили не только благоговейное преклонение перед традицией, но и чувство современной им действительности, ее художественных идеалов. Не случайно в каждом памятнике ощущается эпоха его создания, почерк местной школы или рука знаменитого мастера.

В настоящее время представление об арабской миниатюре исчерпывается кругом произведений, созданных в конце XII века и в основном в XIII веке. Главные центры этого искусства связаны с Сирией, Ираком и отчасти с Испанией и Магрибом. Роль каждого центра неравнозначна, что объясняется в первую очередь недостаточным знанием материала. Особенно затруднено в данном случае изучение испанско-магрибинской книжной миниатюры, образцы которой дошли до нас в виде редких исключений.

Сама характеристика арабской миниатюры включает в себе немало противоречий. Искусство это ограничено недолгим временем расцвета, уже к середине XIV столетия оно в значительной мере угасло. Ограничено оно и узким кругом книг, подлежащих иллюстрированию, что изумляет на фоне грандиозной лавины бытовавших в ту пору научных и поэтических сочинений. Несомненно, что в данном факте сказалась строгость религиозных предписаний. Следует представить себе, насколько неблагоприятно складывались условия для искус-

ства миниатюры в Испании и Магрибе периода господства берберских государств. Вместе с тем арабская миниатюра отличалась широкой эстетической восприимчивостью, активным творческим усвоением чужого художественного опыта. Процесс ее формирования под воздействием эллинистически-византийских, иранских, коптских традиций протекал достаточно сложно, приводил к неравноценным результатам. Элементы наивного примитива соседствовали здесь с отточенной виртуозностью, воздействие придворных вкусов – с крепкой фольклорной основой, многие традиционные изобразительные штампы отступали под напором новшеств быстро расцветавшей городской культуры.

Высказанное итальянским востоковедом Ф. Габриэли положение о средневековой арабской литературе справедливо по отношению к арабскому искусству в целом и арабской миниатюре в частности. Ф. Габриэли говорил о взаимовлиянии в гармоничном согласии или в противоборстве двух культурных потоков: местного, собственно арабского, доисламского, элементарно гуманистического в интеллектуальном отношении, замкнутого в своей национальной гордости, и второго, общемусульманского, межнационального, универсалистского, открытого для контактов и взаимообмена с другими цивилизациями. Сосуществование этих двух потоков придало, по мнению исследователя, арабской литературе присущий ей размах и широкую гамму интересов⁶⁷. Применительно к искусству миниатюры мысль Ф. Габриэли может

быть использована в нескольких аспектах. Своеобразный универсализм, открытость этого искусства иноземным влияниям породили ту образную масштабность, которая вывела арабскую миниатюру за рамки чисто локального художественного явления, включила ее как одно из самых ранних, но весьма значительных звеньев в общий процесс развития миниатюры стран Центральной Азии, достигшей в XV–XVI веках своего высшего расцвета. Вместе с тем арабская миниатюра, тесно связанная с местными корнями, самобытна и самостоятельна, черты различия между художественными центрами, школами, манерами живописцев здесь исключительно наглядны. Там, где арабские корни были особенно глубоки, где сопротивляемость иноземным воздействиям оказалась особенно сильной, арабская миниатюра, не утратив своей второй, общемусульманской природы, дала наиболее зрелые и полноценные результаты. Такова миниатюра Ирака XIII столетия, вершина этого искусства. Возможно, нечто подобное, хотя и значительно более ослабленное и трудно уловимое, происходило и в испано-магрибинской «школе», отмеченной чертами присущего ей своеобразия. Следует также подчеркнуть, что впечатление размаха, образной масштабности, столь успешно достигнутое иракской миниатюрой, послужило основой для сложения своеобразного «стиля» эпохи, а общемусульманский элемент нашел отражение в общем для тогдашних художественных центров устойчивом репертуаре сочинений, подлежащих иллюстри-

рованию. Такими манускриптами стали научные ботанико-медицинские трактаты и астрономические каталоги звезд, «Книга песен» Аль-Исфাহани, сборник сказок и басен, как «Калила и Димна», знаменитые «Макамы» Аль-Харири и еще некоторые второстепенные сочинения.

Все они были хорошо известны в странах арабского Запада, а такие произведения, как «Книга песен», «Калила и Димна» и особенно породившие комментарий и местные подражания «Макамы», пользовались широкой популярностью. Известны были и научные сочинения. Переведенный в X веке в Кордове на арабский язык труд греческого врача Диоскорида «О лекарственных средствах» спустя два столетия был обильно проиллюстрирован (Париж, Национальная библиотека). Популярное сочинение, повествующее о целебных свойствах растений, украсилось на арабском Западе одними из самых ранних арабских миниатюр. Как и в других переводных списках Диоскорида, источником копирования послужили прекрасные греческие миниатюры начала VI века из Константинополя (Вена, Национальная библиотека). Миниатюры выполнены несколькими мастерами. В уверенной манере одного из них можно обнаружить тщательное следование классическому образцу с его объемной светотеневой моделировкой в изображении особенностей того или иного растения. Работы другого мастера выглядят беспомощнее. Рука третьего узнается в вольной, далекой от натуры интерпретации форм, тяготеющей к условно-

декоративному, геометризованному решению. Согласно традиции, во всех иллюстрациях манускрипта изображение растений крупно выделено на гладкой плоскости листа без обрамляющей его рамки. Миниатюры, трактованные более реально или более условно, обведены темным контуром, их краски с преобладанием желто-коричневых, красных, зеленых, серых и розово-фиолетовых тонов разнообразны. Вверху и внизу листа расположены надписи по-арабски; в отличие от других списков Диоскорида греческие названия растений здесь не переведены на арабский язык.

Как редкое явление можно рассматривать графическую миниатюру (Ватикан, библиотека) из разрозненной и погибшей рукописи 1224 года, переписанной в Сеуте и копировавшей «Книгу неподвижных звезд» астронома X века Абд ар-Рахмана ас-Суфи. Это единственная датированная миниатюра западноарабского региона с точным указанием ее марокканского происхождения. Сопоставление с ранними, созданными в Ираке иллюстрациями к трактату ас-Суфи (1009 год, Оксфорд, Бодлеянская библиотека) выявляет немало новых черт.

В астрономических и астрологических трудах издревле существовала устойчивая схема изображения, в которой созвездия представляли собой фигуры, соответствующие их названиям; обозначение звезд наносилось на них красными и черными кружками и отмечалось надписями. В оксфордском манускрипте господствовала тонкая, изысканная линия, которая очерчивала прихотливый силуэт

крупных, обычно танцующих фигур, складки развевающихся одежд, детали их несколько манерного и сильно ориентализированного облика. Иногда применялась легкая подцветка. В миниатюрах данного круга, уже отошедших от классических прототипов, скрещивались влияния многих традиций, в том числе искусство Индии и Китая.

Интересующий нас лист из Сеуты с изображением Гёркулеса, созвездия Северного полушария, согласно иконографии представленного в позе танцора, является более поздним и собственно арабским вариантом традиционной схемы. Замечательна сама факт создания миниатюры западноарабским мастером. Исследователи отмечают в ней отход от иконографических принципов: вместо традиционного Геракла – юноши в тюрбане с кривой саблей в руке – изображен бородатый муж с непокрытой головой и без оружия. Более существенна во многом иная графическая трактовка образа. Тонкие штрихи отличают лишь рисунок головы, в то время как линейное очертание фигуры, усиленное тройным – красным, синим и золотым – контуром, приобретает большую простоту, устойчивость и обобщенность. Особая роль принадлежит подцветке и золоту. Живописца интересует не столько ритмика складок, сколько передача самой одежды, где крупные заливки красной краски, перемежающиеся с желтовато-белым фоном бумаги, создают впечатление полосатой ткани. Одежда танцора опоясана золотым кушаком, украшена золотым воротником, ногти рук и ног позолочены, запястья

охвачены золотыми браслетами. Даже обозначение звезд, нанесенное золотыми кружками, превращается в часть нарядного одеяния. В работе мастера XIII века нарастает тяга к декоративному пониманию иллюстрации. Вместе с тем трактовка странно-го, наделенного «житейским» восточным обликом Геркулеса, его статичная, нескладная танцевальная поза обнаруживают черты «приземленности», своеобразной реальности образа.

Отмеченные качества не случайны, они в какой-то мере отражают складывающиеся особенности в искусстве миниатюры того времени. Особого внимания заслуживают иллюстрации к «Макамам» Аль-Харири. Известные в десяти списках, они создавались в разное время. Среди них главенствуют две рукописи первой трети XIII в собрании Национальной библиотеки Парижа и в Санкт-Петербурге (Петербургское отделение Института востоковедения Академии наук РФ). Иллюстрации к популярнейшему во всем арабском мире произведению Аль-Харири определили особенности этапа в развитии средневековой миниатюры, сформулировали «стиль» времени.

«Макамы» – собрание кратких новелл, повествующих о проделках проходимца, бродяги и поэта Абу Зайда ас-Саруджи. Произведение Аль-Харири, включающее аспекты философского, социального, этического, религиозного характера, многосложно. По своему жанру это образец изощренного красноречия, цветистой восточной словесности. Многие из новелл лишены доступных для иллюстрирования ярко выраженных сюжетных ситуа-

ций. Вместе с тем в них существует внутренний содержательный слой, проникнутый живым ощущением подвижного, авантюрного духа времени с его жестокими контрастами богатства и нищеты, порока и добродетели, правды и несправедливости. «Макамы» открыли возможность проникновения в сферу миниатюры сюжетов и образов повседневности. Предметом иллюстрирования миниатюристов (имя одного из них, Йахьи аль-Васити, создателя парижского манускрипта, широко известно) становились, второстепенные эпизоды, подчас вскользь упомянутые автором. Именно благодаря данному обстоятельству в миниатюрах «Макам» впервые с такой полнотой и выразительностью были как бы извлечены на свет и воспроизведены многочисленные эпизоды городской и сельской жизни современности, народные типы, детали архитектурной и бытовой среды. В истории средневековой миниатюры стран Востока эти произведения заключали в себе демократическое начало, по сравнению с поздними этапами они отличались более свободным и живым воплощением специфики книжной иллюстрации.

Близость к стилевым особенностям миниатюр «Макамов» можно проследить в иллюстрациях, повествующих о перипетиях платонической любви Байяда, купца из Дамаска, и красавицы Рийяд. Однако это другой тип иллюстраций, связанный с иным литературным жанром. Сильно пострадавшая от времени рукопись конца XIII века была обнаружена востоковедом Джорджо де ла Видой в Ватиканской

библиотеке. Канву рассказа составили странствия Байяда, во время которых он встретил Рийяд, спутницу дочери знатного сановника. Действие происходит в Ираке, на что указывает название реки Тартар. Сохранились только три разрозненные миниатюры. О принадлежности рукописи Магрибу свидетельствует прежде всего изящный каллиграфический почерк – магриби, то есть западный. Французский исследователь Александр Пападопуло видит марокканские черты в трактовке архитектуры с ее солидной каменной кладкой в типе милонидных округлых девичьих лиц⁶⁸.

Оригинальный характер иллюстраций не вызывает сомнения. Тема возвышенной любви, встречающей на своем пути множество препятствий, которые обрекают влюбленных на разлуку и бесчисленные страдания, восходит к доисламской поэзии и еще глубже – к греческому роману. Получив широкое распространение в средневековой арабской литературе, тема эта почти не иллюстрировалась. В данном случае три миниатюры ватиканского собрания – своего рода уникальный памятник арабской книжной иллюстрации XIII века. Развиваясь в русле «стиля» времени, они расширяют представление о нем. Изысканно-светский характер миниатюр, отличный от грубоватой жизненной силы, активности и демократизма персонажей «Макамов», не находит современных им аналогий в искусстве восточноарабского региона.

Жанр данного литературного произведения, значительно более узкий, чем цикл новелл Аль-Харири,

замыкает развитие сюжета в рамках романтического повествования. С его эпизодами непосредственно связаны иллюстрации. В них выражено стремление придать определенную эмоциональную окраску происходящим событиям. На одной из миниатюр изображена компания женщин в саду, слушающая пение Байяда, который аккомпанирует себе на лютне. Его любовной песне внимают знатная госпожа и ее подруги, среди них смуглая черноокая Рийяд. Сад обозначен двумя деревцами, вода реки – вертикальными коричневатыми полосками на зеленом фоне. Композицию завершают два архитектурных фрагмента богатой дворцовой постройки. Мотив светского общества, пирующего в саду, станет впоследствии одним из ведущих в изобразительном репертуаре миниатюры XV–XVI веков, его образное воплощение приобретет подчеркнуто праздничное звучание. Такого рода тенденция заметна уже в данной иллюстрации, хотя ее приемы могут показаться элементарными. Тем не менее уверенно построенная на плоскости композиция, плавный очерчивающий фигуры линейный ритм, крупные цветовые пятна украшенных золотыми манжетами и воротниками одежд, золотой головной убор госпожи, яркие архитектурные детали и узорчатый рисунок деревьев – все призвано создать эффектное декоративное зрелище. В другой миниатюре Шамул, служанка Рийяд, передает Байяду, сидящему у стены сада и дворца, любовное письмо от своей госпожи. Здесь больше движения, действия своегообразного напряжения. Особую выразительность



Миниатюра манускрипта «История Байяда и Рийяда». Конец XIII в.

приобретают очертания фигур – непомерно высокой, одновременно стремительной и неустойчивой Шамул и гибкой, вписывающейся в овал фигуры Байяда. Как и в иллюстрациях к «Макамам», главную роль играет язык жестов, всегда конкретный, живой, осмысленный. Протягивая письма Байяду, Шамул правой рукой, закутанной в оранжевое покрывало, закрывает лицо. Ее жест может быть истолкован и в символическом плане, как традиционный в искусстве мусульманских стран жест изумления: палец, поднесенный ко рту. Третья миниатюра

принадлежит к числу самых удачных. У стены сада и дворца, там, где скрыта Рийяд, Байяд, воспевавший возлюбленную, теряет сознание от полноты чувств. Рядом с ним стоит исполненный сочувствия мужской персонаж, возможно посланец друзей Байяда. Как и в других миниатюрах, действие происходит на берегу реки, написанной в необычных коричневато-зеленых тонах; значительную часть композиции занимает огромная нория – колесо для перекачивания воды, все детали которого исполнены с исключительной тщательностью; вместе с тем нория уподоблена красивой орнаментальной фигуре, ажурной на фоне розово-оранжевого здания. Миниатюру отличает изысканность линейного ритма и в трактовке главного героя, в достаточно сложной позе которого есть что-то беспомощное и несколько манерное, и в облике «соглядатая» со слегка поникшей головой. Пропорции обеих фигур вытянуты, что отражает, возможно, влияние византийского канона. Одежды обоих – блеклых светлых тонов: Байяд – в розовом одеянии, украшенном золотом, и в белой чалме. Черты известной наивности, заметные в двух первых миниатюрах, уступают более зрелому мастерству. Иллюстрации присуща своеобразная печальная элегичность.

Рассмотренные миниатюры обнаруживают руку одного живописца. В них господствует четкое линейное начало, усиленное тем, что все изображения обведены темным контуром. Цветовая гамма с преобладанием зеленых, коричневых, оранжево-красных, оранжево-розовых, фиолетовых тонов и с красоч-

ными ударами белого и желтого не имеет аналогий в восточноарабской миниатюре. Композиционное построение тяготеет к асимметрии, что также не совсем обычно. В двух последних иллюстрациях фигуры действующих лиц не замыкаются элементами архитектуры, фоном им служит поле листа, на котором они смотрятся особенно выразительно.

То чувство реальности, которое привлекает в иллюстрациях к «Макамам», в значительной мере присутствует и здесь. Мастер уделяет большое внимание изображению человека, голова и руки которого обычно трактованы наиболее живо. Вместе с тем очевиден интерес к конкретной среде, где происходит действие. Заметны попытки расширить арсенал изобразительных средств, в частности поместить фигуры, предметы, здания хотя бы в условно понимаемом пространстве. Изображение архитектуры отличается наивной тщательностью, сочетание ее форм порой фантастично, но в деталях связано с конкретными андалусско-магрибинскими прототипами: наблюдательные башенки – мирадоры, двойные окна, опирающиеся на колонку, нарядные решетки – мушарабии, высокие треугольники многоскатных крыш. Массивные тесаные розово-оранжевые или фиолетовые камни кладки моделированы тон в тон и написаны на свету белым и желтым. Однако в изображении архитектуры преобладают жестковатые, словно по линейке прочерченные линии; больше объемности угадывается в позах фигур с их гибкими формами. Особую роль играет движение складок тканей, переданных то более темными, то светлыми

нанесенными белыми линиями (напоминающими так называемые пробела в произведениях византийской живописи). Часто складки воспринимаются схематично, подчиняясь определенному орнаментальному принципу. Но все же просторные одежды крулятся на коленях, на стигах рук, плавно ниспадают с плеч, живописно драпируют фигуры. Впечатление жизненности усиливает отсутствие типичных для иллюстраций «Макамов» нимбов вокруг голов, своеобразного отголоска византийской традиции, призванной подчеркнуть декоративность и округлую обобщенность фигур. Здесь нимбы заменены большими тюрбанами.

Однако наряду с конкретизацией живых деталей в миниатюрах манускрипта «Байяд и Рийяд» ярко выражена склонность к условному изобразительному языку, символической, к созданию преобразенных форм жизни. Однотипные образы духовно изолированы, при наличии живых жестов связи между фигурами достигаются главным образом ритмическим способом. Событийное время вовлекается в план вневременности. Сюжет изобразительно не драматизирован, само состояние обморока Байяда длительно, как сон или смерть. В ритме, композиции, в принципах изобразительности присутствует орнаментальное, геометризированное начало.

Многие мотивы – дворец, дерево, река – имеют понятийный характер или включают второй семантический план: образы воды, сада и особенно огромной нории как олицетворения круговращения времени, колеса Судьбы.

При современных знаниях науки трудно судить, с какой мерой полноты рассмотренные произведения отразили своеобразные черты западноарабской «школы» миниатюры. Ее дальнейшее развитие неизвестно. Вероятно, какие-то местные живописные традиции наряду с другим кругом влияний определили характер стенных росписей начала XIV века в небольших жилых зданиях, примыкавших к так называемой Башне дам в гранадской Альгамбре. Дошедшие до нас в виде плохо сохранившихся фрагментов, росписи располагались ярусами и изображали светские и бытовые сцены. Плоскостные и многокрасочные, с применением позолоты, написанные, как и миниатюры, яичной темперой, они отличались небольшими размерами (высота фигур не превышала 20 см). Известный историк Ибн Халдун указывал на существование росписей в андалусских домах. В Магрибе, по-видимому, такого обычая не существовало.

Сравнительно слабое развитие изобразительной традиции находило выход здесь в бурном развитии декоративного искусства и художественного ремесла, о чем свидетельствуют памятники синтетического архитектурно-орнаментального стиля XIV века. О высоком подъеме творческой активности магрибинских городов повествуют литературные источники. XIII–XIV столетия в истории Магриба заложили прочные традиции художественных ремесел, которые не претерпели резких и существенных изменений до нашего времени.



ИСКУССТВО ИСПАНИИ И ПОРТУГАЛИИ В СРЕДНИЕ ВЕКА И ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Стиль эпохи, по определению Е.И. Ротенберга, подразумевает «принципиально всеобщую форму творческого созидания, которая, благодаря своей синтетической природе, охватывает все виды пластических искусств в чётко узнаваемом, тяготеющем к синтетическим формулам единстве образно-содержательных и пластических качеств»⁶⁹. Вместе с тем порождённые магистральной идеей стиля вершины эпохальной художественной концепции нередко соседствуют с явлениями маргинального характера, отмеченными размытостью стилевых категорий, вторжением иных, подчас чуждых эстетических признаков и средств пластического языка. Внутри «стилей эпохи» послеантичного времени – романики, готики, Ренессанса, барокко – возникают некие во многом условные «стили», несоизмеримые по масштабу всеобщности творчества, художественной значительности и длительности существования во времени.

*Окно на западном фасаде нефа монастыря ордена Христа
в Томаре. Между 1508–1531*

В истории отечественного искусствознания, укрепившего свою методологию в накоплении и осмыслении огромного наследия прошлого, изучение вершинных явлений искусства было закономерным. Но в настоящее время, когда перед наукой встала разработка проблем теории общего художественного процесса, когда в орбиту её интересов включается творчество народов различных стран, а также ранее не исследованные периоды и явления в истории мировой культуры, угол нашего зрения резко расширяется. Искусство разных стран мира, определившее магистральные пути развития мировой культуры, как и искусство так называемой художественной периферии, предстаёт перед нами как историческая целостность, в сложном взаимодействии локальных традиций и традиций, привнесённых извне, в соотношении местных истоков с миром общих стилевых форм эпохи, в последовательном чередовании этапов, когда явления кризисного порядка, отсталости и провинциализма не в силах уничтожить творческую жизнеспособность нации, народа и общества.

Следует сразу же оговорить условный характер понятий «маргинальная культура», «художественная периферия», страны «второго круга», «второго порядка». Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что проблема магистральных и маргинальных путей художественной эволюции имеет глобальный характер, как во времени – от древних эпох до современности, – так и в пространстве, охватывая весь ареал мировой истории искусств – и европейские, и восточные страны.

Широкое поле исследования различных и уникальных по своим особенностям и образному воплощению стилевых форм открывает искусство стран Центральной Европы и Латинской Америки, России, Испании и Португалии. Наше внимание привлекает в данном случае малоизвестная и исключительно богатая проблематика художественного наследия Пиренейского полуострова. Несомненно, что в оценке стилевых явлений, порождённых конкретными историческими условиями того или иного региона, возникает опасность упрощённого подхода, вульгаризации чрезвычайно сложного процесса, где каждое определение требует осторожности и продуманности.

Основным вопросом в аспекте интересующей нас проблемы стало выявление типа движения, его сложного характера, сглаживающего уровень развития национальных школ и обуславливающего своеобразие эволюции их стиля. Исходная посылка может быть обозначена как стадияльное отставание. Между тем само понятие «отставание» представляется относительным. Ведь речь может идти и о таких случаях, когда тот или иной регион до определённого периода формировался в русле другой художественной системы, другой цивилизации. В отличие от поэтапного, логического развития «образцовых» школ, темп движения «догоняющих» стран подчас на редкость стремителен, неравномерен, скачкообразен.

В советском искусствознании в работе Н.Н. Коваленской о русском искусстве XVIII века, изданной

в 1940 году, впервые появляется идея о том, что «многие этапы, последовательно проходимые другими европейскими странами, в России оказались как бы сросшимися, уплотнёнными». По словам автора, «это вносило своеобразие и богатство в развитие русской культуры, иногда отравляя её остатками варварства, иногда же создавая особую ценность»⁷⁰. В 1944–1945 годах Б.Р. Виппер, обращаясь к русской архитектуре XVII века, указывал на то, что русское искусство, догоняя Европу всё более ускоряющимися темпами, попутно решало задачи предыдущих этапов развития, а иногда, напротив, неожиданным скачком опережало Европу и «выходило из рамок закономерного, казалось бы, развития, сочетая, таким образом, на одной и той же стадии эволюции передовые черты с элементами отсталыми, с традициями глубоко консервативными»⁷¹. Теория «сращивания этапов» была оригинально разработана в трудах Д.В. Сарабьянова, в широкое концепционное русло которых частично оказались включены и некоторые аспекты интересующей нас проблемы⁷². На материале зарубежного искусства особую ценность в историко-теоретическом и концептуальном плане представляют исследования Л.И. Тананаевой, посвящённые сарматскому польскому портрету, европейскому маньеризму, колониальному искусству Латинской Америки⁷³. Становится очевидным закономерный характер движения от «периферии» к «центру» – как движения ускоренного, неравномерного, уплотнённого во времени, то допускающего сращивание, напластование стадий развития, то исключаяющего

целые художественные пласты. Такого рода скачкообразный характер эволюции стиля проявился, например, в том, что ряд стран миновал эпоху Возрождения и переход к барокко совершался в них непосредственно из Средневековья. Случалось и так, что в некоторых регионах художественный процесс прошёл все фазы развития, тогда как в других имел незавершённый, нечётко выраженный характер.

Одна из принципиальных особенностей историко-культурного движения «художественной периферии» состоит не только в необычности темпа движения, сбивчивом ритме и разнородности стадий развития, но и в его подчас неожиданных результатах, сочетающих полярные и на первый взгляд взаимоисключающие явления, о чём отчасти речь уже шла выше. И действительно, слияние тех «диких архайзмов», о которых говорил Б.Р. Виппер в применении к русскому искусству, с новаторскими завоеваниями, опережающими свою эпоху, – феномен, для маргинальных культур в высшей степени характерный. Обычно маргинальность эта носит более или менее временный характер, будучи типичной лишь для отдельных периодов развития; в иные эпохи данный регион, напротив, оказывается в авангарде мирового процесса (что не раз случалось в художественной истории России).

Стадиальная динамика такого рода в значительной мере присуща и искусству стран Пиренейского полуострова. С древних времён культуры Испании

и Португалии были включены в широкий контекст развития мировой цивилизации. Самым активным выражением этой глобальной тенденции стала эпоха кратковременного подъёма колониальных империй обеих стран.

Казалось бы, ни одно из европейских государств не обрело столь благоприятных условий для самого широкого развития, определяющего главные пути новой культуры, как мировая империя Габсбургов в XVI веке. Однако ни политически, ни экономически, ни в сфере культуры Испания не была подготовлена к высокой миссии европейского гегемона. Обращение к «образцовым» созданиям искусства принимало здесь, как правило, свободные, произвольные, а подчас и вневсестильные формы, что в первую очередь отразилось в области архитектуры, где педантичное следование классическим принципам уживалось с такой вольной их интерпретацией, которая способна вызвать, используя выражение Б.Р. Виппера, «впечатление полной тектонической беззаботности»⁷⁴.

Особенно нагляден в этом плане пример маленькой Португалии, когда-то великой колониальной державы, но по существу – типичной периферийной страны, самой окраинной из государств Европы. Замкнутость жизни на полуострове сочеталась в её истории с широкой открытостью внешним влияниям. В наследии Португалии немало сугубо провинциальных памятников. Вместе с тем встреча с выдающимися явлениями португальской культуры XV–XVI веков производит эффект чего-то

небывалого, уникального, порой труднообъяснимого. Солидные «образцовые» европейские школы XV века не знают произведения, аналогичного по ощущению запечатленного исторического времени, по предчувствию будущего, наконец, по оригинальности изобразительной концепции, подобного знаменитому алтарю Сан Висенте (Святого Винсента), шестичастному полиптиху Нуньо Гонсалвиша (Музей старинного искусства, Лиссабон).

Что касается здания испанской культуры, которое воздвигалось на сложнейшем субстрате, то оно вместило в себя традиции разных народов, сменявших друг друга на древней иберийской земле. Средневековое искусство Испании шло своим путём и месте с тем сближалось с искусством других стран Европы, обогащаясь опытом Франции, Италии, Нидерландов. Развитие Испании в русле относительно единой культурной общности западного Средневековья, подкреплённое различными её формами, – закономерное явление эпохи. Гораздо сложнее (если взглянуть на эволюцию испанского искусства с позиций более широких художественных связей) то, что наряду с Португалией она была единственной страной Европы, где издавна тесно взаимодействовали традиции искусства Запада и Востока. Начатая ещё с VIII века вестготско-римским населением Испании Реконкиста – отвоевание захваченных мусульманами земель – была не только цепью военных походов, но и широким колонизационным движением, направленным на закрепление и экономическое освоение возвращённых территорий. Этот проти-

воречивый и длительный процесс определил особенности дальнейшего становления феодализма на Пиренейском полуострове, оказал влияние на уклад жизни народа, содействовал росту национального самосознания. Жестокие сражения, атмосфера военной напряжённости, в которой развивалось общество, не препятствовали интенсивным контактам с завоевателями в экономической и духовной сфере. Иберийские народы оказались вовлечёнными в орбиту высокой арабской культуры, чьё воздействие непосредственное проявилось в сферах, в открытой форме не связанных с религиозными воззрениями: в языке, архитектуре, музыке, танце, орнаменте, костюме, отчасти – в бытовых навыках, в технике, медицине, точных науках, астрономии. Известный советский испанист А.А. Смирнов отмечал, что арабское влияние стало возможным здесь потому, что оно отвечало глубокой внутренней потребности испанского народа, искавшего в арабском искусстве и литературе – гораздо более рационалистических, реалистических и в целом демократических, чем европейская феодально-католическая культура эпохи в целом, – опоры и оружия в борьбе против удушьяющих церковных и феодальных догм. «Арабская культура и литература в Средние века сыграли для испанского народа роль, отчасти аналогичную той, какую в эпоху Возрождения сыграла для всей Европы Античность»⁷⁵.

Многовековая Реконкиста закрепила раздробленность Испании чёткой локализацией исторических областей. В условиях долгой военной ситуа-

ции возникли промежуточные группы местного населения, отличающиеся своеобразным характером искусства, сложившимся на территории христиан, занятой мусульманами, и мусульман, покорившихся христианам. Эти уникальные в истории средневековой Европы художественные явления имели далеко идущие последствия и заслуживают специального внимания.

Особыми промежуточными группами населения Испании в процессе многовековой Реконкисты стали мосарабы (от искажённого арабского *мустариб* – «арабизированный») и мудехары (от искажённого арабского *мудаджжан* – «получившие разрешение остаться»). И те и другие сохраняли свою религию, обычаи, художественные традиции. История их искусства как маргинального явления, наделённого рядом стилевых признаков, его вхождение в европейскую христианскую среду не имеет аналогий в других регионах мира.

Мосарабы принадлежали к числу первых посредников между культурой испанских христиан и испанских мусульман. Искусство мосарабов принесло на христианские земли некоторые приёмы и мотивы, заимствованные у мусульман, но в то же время, наследуя христианскую традицию, оно служило прочной нитью, связавшей разорванные звенья единой цепи развития католической традиции на Пиренейском полуострове. Искусство мосарабов, несомненно, оказало воздействие на испанскую культуру, однако это воздействие не следует преувеличивать.

Первый период истории мосарабов (с конца IX века) соотносится с вестготской и испаноримской группами населения на территории Кордовского халифата. В условиях царившей в ту пору веротерпимости – залога расцвета этого мощного государства на западе исламского мира – мосарабы имели церкви и монастыри даже в самых крупных городах, могли участвовать в различных формах местного управления, сохраняя собственную администрацию – ответственное лицо (дефенсор или протектор), сборщика податей и систему судоустройства. Говоря на искажённой латыни, называемой по-арабски *аль-джамирия* (т. е. язык иностранцев), мосарабы владели и арабским, причём настолько хорошо, что самые просвещённые из них писали по-арабски книги, стихи, переводили на арабский произведения греческих и латинских авторов, Священное Писание. В первые века ислама на Пиренейском полуострове среди городского населения возникло увлечение арабской литературой, о чём свидетельствуют негодующие и часто цитируемые строки современника той эпохи – кордовского епископа Альваро (IX век). Этот ранний халифатский период искусства мосарабов известен скупо и фрагментарно. Значительная часть мосарабов жила в сельской местности, где церковные здания и утварь несли отпечаток бедности и провинциализма. Постройки того времени почти бесследно исчезли.

Второй этап истории мосарабов охватывает процесс их переселения (с конца XI века) на хри-

стианскую территорию страны, на земли северных испанских королевств, освобождённые в процессе Реконкисты. Искусство этого периода, представленное памятниками архитектуры, книжной миниатюрой и некоторыми драгоценными изделиями церковной утвари, сохранилось гораздо полнее, став предметом тщательного научного исследования, тем более что мосарабы ещё не утратили самостоятельности и не слились с общей массой христианского населения Испании.

Первое упоминание об искусстве мосарабов появилось в 1919 году, после публикации книги известного испанского учёного М. Гомеса Морено «Мосарабские церкви»⁷⁶. Спустя тридцать лет видный искусствовед Хосе Камон Аснар настойчиво предлагал пересмотреть этот термин, ибо, по его мнению, сначала возникло искусство мосарабов, созданное группой местного населения на мусульманских землях, а затем сложилось христианское «искусство заселения»⁷⁷. Однако предложение Камона Аснара не получило активной поддержки в научном мире. Работы современных испанских учёных⁷⁸ отличается стремление рассмотреть искусство мосарабов как целостное художественное явление в контексте конкретной эпохи.

Центрами распространения искусства мосарабов стали в первую очередь области королевства Леон, а также Галисии и Кастилии. Культовая архитектура здесь не отличалась стилевым единством и по художественному уровню была неравноценна. Небольшие однефные и трёхнефные церкви

строились не только из камня на растворе, но и из кирпича. В них применялись плоские деревянные потолки и каменные своды, колонны вместо столбов; подковообразные арки, более замкнутые по очертаниям, чем в вестготских постройках Испании, включались, согласно мавританской традиции, в прямоугольные рамы-алфис. Основу архитектурного решения составляла вестготская традиция и зодчество Астурии IX века. На неё как бы наслаивались конструктивные приёмы и декоративные мотивы, заимствованные из кордовского наследия. Такого рода «цитаты» – например, изящные двойные окна, стройные арки или изысканные по рисунку капители – контрастировали с упрощёнными кубообразными объёмами зданий, с их сумрачными, нередко стеснёнными интерьерами, напоминавшими «гроты» и «лабиринты». В отличие от христианской базилики, где вход всегда находился на западном, более узком фасаде, что подчёркивало осевую направленность храма, в мосарабских церквях вход располагался, как правило, на боковой, широкой стороне. Отсутствие чётко выраженного фасада, децентрализация внутреннего пространства здания, тяготевшего к взаимосвязанности замкнутых пластических единств и изменчивой игре светотеневых контрастов, – все эти черты, пусть в нечёткой и непоследовательной форме, восходили к регионально разным принципам средневекового арабского зодчества. Отразившись в какой-то мере в пространственной концепции архитектуры «арабизированных» христиан, они нарушали сложив-

шие стереотипы традиционной базиликальной системы.

Возникавшие в искусстве мосарабов некие «переходные», «смешанные» по стилевым характеристикам постройки вызывали у исследователей различные мнения. Когда-то украшенные (ныне исчезнувшими) росписями, большими, подвешенными на цепях крестами, светильниками и тканями занавесями, закрывавшими алтарную часть, эти необычные храмы служили истинным убежищем веры. Отправление культа у мосарабов отличалось особым характером литургии и называлось мосарабским обрядом; в XI веке он был отвергнут как еретический и заменён римско-католическим.

По-своему уникальное место занимает изобразительное искусство мосарабов в истории европейской миниатюры. Исследование истоков средневековой миниатюры Испании, образный строй которой тяготел к европейской традиции и вместе с тем развивался под восточным влиянием, ставит немало серьёзных и не всегда решённых научных проблем.

Мировой известностью пользуются миниатюры манускрипта «Комментарий к Апокалипсису», написанного в конце VIII века монахом Беато из Льебаны. В X–XI веках так называемые «Beatus» были созданы в разных центрах Испании. Среди их авторов – художников и каллиграфов X века – упоминаются прославленные Магио, Флоренсио, Вигила. При всей несхожести эти памятники объединены первоначально заложенной в них экспрессивно-

стью изобразительного строя. Их отличает стремление к условной стилизации и плоскостной двухмерности, интенсивный и контрастный цвет, резкий линейный ритм. Эти миниатюры открывают странный мир образов (особенно в изображении сказочно-фантастических мотивов и inferнальных сил), далёких от христианской иконографии. Иногда поле листа делится на разноцветные геометрические полосы, на фоне которых фигуры обретают вид декоративных аппликаций, иногда используются восточные орнаментальные мотивы и изобразительные детали.

В целом же проблема арабизации книжной миниатюры мосарабов исключительно сложна. Возможность сопоставления произведений отсутствует, ибо появление собственно арабской миниатюры относится к более позднему времени. Сама же постановка вопроса предполагает, по-видимому, более широкий аспект ориентализирующего воздействия мосарабов на изобразительное искусство испанцев. С появлением мусульман на Пиренейском полуострове влияние восточного художественного наследия неизмеримо возросло. Господствующая роль здесь принадлежала литературе, высоко развитой культуре слова, значительное место занимала и фольклорная традиция. Мир образов мосарабской миниатюры, подчас ни на что не похожий, оригинальный (что очевидно в изображении потусторонних фантастических персонажей), вероятно, формировался в атмосфере общего арабо-исламского воздействия, имеющего древние корни.

Искусство мосарабов, порождённое конкретными условиями испанской истории, представляло собой не цельное стилевое явление, а более или менее устойчивую совокупность смешанных художественных приёмов и форм. Становление культуры народов Пиренейского полуострова шло в упорной борьбе за освобождение от иноземного владычества, и это обстоятельство заострило и рельефно выявило стилевые особенности испанской и португальской романики. Искусство мосарабов сравнительно быстро исчерпало себя и было поглощено общеевропейским романским стилем, получившим в Испании и Португалии мощное развитие.

Более сложная и творчески насыщенная жизнь стиля отличала период с XII по XVI век в искусстве мудахаров.

Границы испанских государств в XIII столетии расширились за счёт земель, отвоёванных у мавров. Крупнейшими политическими объединениями стали Леоно-Кастильское и Арагоно-Каталонское королевства. Распространение готики по территории страны происходило неравномерно. Если в Кастилии строительство всех значительных готических соборов относится к XIII веку, то в Каталонии романский стиль отступал гораздо медленнее: памятники готики появились здесь лишь в XIII–XV веках. Позднее, уже во второй половине XIV столетия, готика проникла и на юг, в Андалусию. Для готического искусства Испании характерно многообразие местных форм, обусловленных различиями в социально-экономическом и культурном

укладе отдельных областей. Тем не менее в нём явно прослеживаются общеиспанские черты. В пределах этого стилевого единства достаточно чётко выступают два круга памятников, созданных в Кастилии и Каталонии.

XII и особенно XIII век в истории Испании – период наиболее активного и плодотворного освоения духовных и художественных ценностей арабомусульманской культуры. Носители этой культуры – мудехары – составляли важную и многочисленную часть населения Испании. Они исповедовали ислам, следовали мусульманским обычаям и законам, покоряясь испанцам либо в силу договора об уплате дани, либо на основе капитуляции и союза. Хотя в городах мудехарам отводили специальные кварталы, а в XIII веке им была вменена в обязанность одежда определённого покроя и цвета, они поддерживали тесные связи с христианским населением. По мере успехов Реконкисты и усиления религиозной нетерпимости их положение заметно ухудшилось. Однако во всех сферах испанского ремесленного производства мудехары играли первостепенную роль: они славились как искусные каменщики, резчики по стуку и дереву, мозаичисты, орнаменталисты, гончары. Их артели строили церкви, монастыри, жилые дома, дворцы, крепости, замки, применяя традиционные для мавританской архитектуры материалы (кирпич, дерево, стук), а также конструктивные и декоративные элементы (подковообразные и многолопастные арки, сводчатые перекрытия, образующие в плане восьмилу-

чевую звезду, купола на декоративных нервюрах, наборные раскрашенные деревянные потолки, резной стуковый орнамент и цветные изразцы на стенах; башенные колокольни церквей напоминали минареты). Приёмы искусства мудехаров широко использовались в испанской готике, обогащая и усложняя её стилевую систему необычными средствами выразительности. Взаимодействие художественных культур Запада и Востока, принимавшее здесь многообразные формы, приводило подчас к выдающимся результатам.

Но наше внимание обращено к собственно мудехарскому искусству – сложному стилевому и синтетическому явлению, возникшему в конкретных исторических условиях испанского общества, на почве нового культурного единства. В нём оказались слиты элементы мавританского, романского, готического, а позднее и ренессансного искусства. Роль его нельзя свести к чисто внешнему факту сотрудничества, где главенствовали функции строительства, техника и материал.

Произведения искусства создавались и мусульманскими, и христианскими мастерами, что заставляло исследователей определить это явление как *стиль мудехар*, признавая условность данного термина. То, что в науке получило понятие *народный мудехар*, развивалось спонтанно, притом в областях, отвоёванных испанцами, где традиция мавританского искусства естественно оказалась применённой к культу и обычаям христиан. Постройки в стиле народного мудехара, как правило, были скромными

и небольшими. Несколько позже, по мере закрепления испанцев на завоёванных землях, складывается так называемый *придворный мудехар*, отразивший стремление светской и духовной власти Испании к роскоши и комфорту, источником которого стала ещё живая восточная традиция (вспомним, что Гранада – последний оплот мусульман на Пиренейском полуострове – была взята Католическими королями лишь в 1492 году). Ареал распространения искусства мудехаров был чрезвычайно широк, сферы его творческого применения – многообразны⁷⁹.

Арабо-мусульманская цивилизация оставила на Пиренейском полуострове памятники высочайшей художественной ценности: подобно мощному магниту, они влекут к себе из поколения в поколение путешественников, учёных, любителей искусства. Однако эти вершинные явления творчества единичны и уникальны, поскольку многие произведения мавританского искусства XI–XII веков не сохранились. Если образ Кордовы связывается с её прославленной Соборной мечетью, а образ Гранады – с комплексом Альгамбры, то другим испанским городам придают необычный восточный облик именно постройки мудехаров.

Средоточием искусства мудехаров – от небольших кирпичных церквей с колокольнями до таких великолепных построек, как синагоги XIII–XIV веков, превращённые в храмы Санта Мария ла Бланка и Эль Трансито, – предстаёт прекрасный и суровый Толедо, в чью историю вписываются судьбы евреев, римлян, вестготов, мавров, кастильцев. Восточная

традиция преобразила его напряжённый облик ощущением покоя, созерцательности, приветливости, оживила и расцветила его строгую гамму мягким и тёплым тоном розовато-золотистого кирпича, приёмами простой, но нарядной кладки из светлого необработанного камня. Дух мудехара господствует в юго-западной части города – в бывшем еврейском гетто.

В Севилье облик интенсивно сооружаемых мудехарами церквей, основанием которых служили многочисленные мечети, вобрал в себя черты мавританской традиции, причём её воздействиеступает гораздо отчётливее и глубже, чем собственнототические стилиевые формы. Севилья более, чем другие андалусские центры, славилась изысканной роскошью дворцов, возведённых мудехарами.

Оригинальный вариант искусства сложился в Арагоне – здесь, уже после завершения Реконкисты, мудехары пользовались большими привилегиями, чем в иных испанских областях. В Арагоне, бедном лесом, но богатом глиной разных пород, развернулось строительство кирпичных мудехарских церквей, придавших городам необычный облик и цветовую гамму. Теруэль знаменит своими колокольнями – квадратными в плане башнями с рельефным орнаментом из кирпича и узорчатыми вставками из зелёных, синих и белых изразцов, как в минаретах Магриба того времени.

Искусство мудехаров развивалось свободно, подчас отказываясь от стилиевой определённости. Оно то входило в содружество с формами роман-



Внутренний двор дома Пилата в Севилье. 1520–1523

ской архитектуры (так называемая кирпичная романтика) – как в строгих церковных постройках Сан Тирсо и Сан Лоренсо в городе Саагун, к юго-востоку от Леона; то причудливо и изобретательно вторгалось в область крепостной архитектуры – как в удивительном замке Ла Кока, расположенном недалеко от Сеговии (конец XV века). Массив расширяю-

щихся книзу гладких стен из мелкого золотистого кирпича завершается в верхней части сложным нагромождением башен и зубцов с полосой округлых выступов, создающих впечатление гофрированной поверхности. Непрístupность этой громады – мнимая. Замок Ла Кока, построенный для могущественного испанского рода Фонсека, никогда не использовался как оборонительное сооружение. Внутри он был оформлен в декоративном стиле, как роскошная резиденция.

Мудехары распространили в средневековой Испании принципы мавританского искусства в использовании природных и эстетических возможностей различных материалов, в умелом освоении климатических и ландшафтных условий, в организации водоснабжения, наконец, в естественном включении элементов природы в архитектурно-пространственную среду. Руками мудехаров точное начало, подобно сверкающим нитям, вплелось в убранство зданий, в изделия художественного ремесла, в орнаментику испанских рукописей, в частности в рисунок инициалов. В преломлении мудехаров мавританская традиция обогатила западный мир, по выражению Э. Леви-Провансаля, «новой жизненной эстетикой»⁸⁰.

С наибольшей полнотой эта традиция проявила себя в архитектуре. Особая роль здесь принадлежала интерьеру, преображённому цветом и словно затканному узором, что в первую очередь отличало постройки придворного мудехара. Воздвигнутый в самой высокой и узкой части одного из отрогов

Сьерры-Гвадаррамы Королевский Алькасар в Сеговии из суровой средневековой крепости превратился в XV веке в резиденцию кастильских королей. Замечательное украшение этого сказочно-романтического замка – парадные интерьеры, восстановленные в 1940-х годах. Дворцовые покои (среди них – Зал королей, Зал трона, Зал Кордон) – образец декоративного стиля мудехаров, где чарующей красотой отличаются наборные потолки-артесонадо – поистине роскошные «потолки из золота», созданные «мавром учёным», которые воспевал в XVI веке испанский мистик и поэт Луис де Леон.

Искусство мудехаров, охватившее длительный период, представляет собой значительное явление в истории Испании. Оно достаточно сложно, противоречиво и не всегда бесспорно по художественному качеству. Сами термины «стиль мудехар» и «искусство мудехар», возникшие в конце 1850-х годов, подразумевают их эклектический характер. Но столь упрощённая трактовка модернизирует суть феномена, неоправданно выхватывая его из историко-культурного контекста своего времени. Подчас искусству мудехаров недостаёт чёткой определённости формального языка. На наш взгляд, успехи и просчёты мудехаров объясняются в первую очередь тем, что их искусство, как и искусство мосарабов, но гораздо сильнее и глубже, отражает закономерно возникающие особенности маргинального художественного направления. Так называемый стиль мудехар – боковой поток, сопутствующий развитию магистральной линии испанской

художественной культуры в том же времени и в том же пространстве. Как маргинальное ответвление, не имеющее аналогов в Европе и возникшее в конкретных исторических условиях Испании, он имеет свою специфику и выступает в ослабленной формальной оболочке. Типичный для таких культур темп движения, допускающий сращивание, напластование художественных этапов, приводит здесь к неравноценным результатам.

Памятники пластических искусств, созданные на Пиренейском полуострове в позднее Средневековье и в эпоху раннего Возрождения, характерны чертами антиклассицизма, полярными проникающей на полуостров волне итальянских влияний. Антиклассичность само по себе определяет сущность испанской национальной культуры, и, возможно, в силу данного обстоятельства стиль мудехар, включающий активное народное начало, приобрёл здесь такую популярность и долгую жизнь. Сочетание даже в декоративных мотивах традиций средневекового Востока и ренессансного Запада далеко не всегда безусловно. Но такой результат вполне закономерен, ибо он порождается своеобразной несовместимостью двух художественных систем, различных и стадийально, и стилистически.

Необходимо отметить и другое важное обстоятельство. Пластическое искусство арабо-мусульманских стран тяготело к эстетизации художественной формы. Сочетание в нём умозрительно-рационального и эмоционального начал основывалось на богатстве зрительных впечатлений, разви-

вавшихся в пределах общей, строго организованной стилевой системы. Слияние полярных сторон обуславливало внутреннее напряжение и гармоническое равновесие художественного образа. Преобладание одной из них неизбежно его нарушало: образ терял выразительность, приобретая оттенок либо рассудочной сухости, либо чрезмерной декоративной перегруженности. Основываясь на принципах повтора, сочетания и умножения традиционных форм, замыкаясь в кругу изжитых приёмов, это великое искусство – детище Средневековья – постепенно как бы лишилось живого дыхания и зашло в тупик. В искусстве мудехаров, отличавшемся некой вторичностью эстетического воздействия, такого рода процесс, естественно, резко усилился. Стремление к стилизации соседствовало в нём с безудержной пышностью и измельчением орнаментальных форм, а консерватизм ремесленного мышления немало способствовал стереотипности образа, оперирующего языком привычных декоративных формул.

К числу наиболее живых и привлекательных созданий мудехаров принадлежат изделия художественного ремесла, и в первую очередь – широко известная испано-мавританская керамика, центром которой был валенсийский город Манизес. Валенсийская керамика строится на контрасте крупных, насыщенных звучным (часто тёмно-синим) тоном цветовых пятен и люстра, переливающегося всеми оттенками золота. Композиция узора, любое изображение – предельно лаконичны, торжественны. Иногда декор обладает строгой, ритмически чёткой

системой, иногда – свободен и живописен. С течением времени в керамике всё более чувствовалось воздействие европейского искусства, но традиция валенсийского керамического производства продолжалась в Испании вплоть до XIX века.

Как самоценное явление искусство мудехаров фактически прекратилось в XVI столетии, чему активно способствовала реакционная политика испанского абсолютизма. Вскоре, после падения Гранадского эмирата, победители начали притеснять мусульманское население, ограничивая его свободу, обременяя налогами и насильственно обращая в христианство. В 1609–1610 годах последовало изгнание из Испании морисков – крещёных потомков мудехаров. Но преломленная в их творчестве мавританская традиция оказала значительное влияние на последующее развитие культуры страны, став важным компонентом латиноамериканского колониального искусства.

* * *

В эпоху позднего Средневековья и раннего Возрождения, когда Испания и Португалия вступили в пору политического подъёма и вышли на мировую историческую арену, в этих странах сложились уникальные художественные направления, известные в науке под названием стилей *исабелино* и *платереск* – в Испании, *мануэлино* – в Португалии. В мировой истории искусств они представляют не магистральные явления, а художественные ответвления сравнительно узкого характера. Однако их

эстетическая ценность и размах позволили создать на этом историческом этапе, по справедливому замечанию Л.И. Тананаевой, «наиболее точный эквивалент национальному восприятию формы»⁸¹. В той или иной мере здесь удалось достичь отличающего понятие «стиль» единства образно-содержательных признаков пластического языка.

Названия «исабелино» и «мануэлино» произвольны и принадлежат более позднему времени. По старомодной, принятой в науке традиции они связали искусство со вкусами и претензиями царствующих особ – испанской королевы Изабеллы и португальского короля Мануэля I Счастливого. Понятие «платереск» происходит от слова *plateria* («ювелирное мастерство») и подразумевает декоративное украшение, подобное чеканному ювелирному изделию, которое накладывалось на плоскость стены. Близость европейским формам проявилась в этих маргинальных вариантах стиля в первую очередь в господствующей роли архитектуры как главной объединяющей силы художественного образа, а также в несомненной связи с мировоззрением времени.

Вместе с тем эти маргинальные варианты не подчинялись закономерностям ни одного европейского исторического стиля. В своей основе они были антиклассичны, существовали сравнительно недолго и отличались индивидуальностью художественных решений. Главная их особенность, как и (за редким исключением) всей архитектуры Пиренейского полуострова послеантичного времени, – в устойчивости средневековой планово-конструктив-

ной традиции и господстве декоративности. Речь идёт не об упрощённом внешнем украшательстве, а о типе художественного мышления, подчинённого содержательным качествам.

Исключительную трудность для исследования представляет материал испанского искусства, сотканный из взаимодействия различных традиций, подчас резко несхожих между собой, но развивающихся в одно и то же время. Следует представить себе, что на рубеже XV–XVI веков, в эпоху грядущего подъёма Испании до уровня крупнейшей державы мира, в её культуре, переживавшей расцвет, сталкивались и смешивались не только западные и восточные влияния, но и наследие поздней готики, и италянизирующие тенденции.

Исабелино – национальная гордость испанцев. Значение этого направления, процветавшего в Испании в последние десятилетия XV и первые годы XVI века, не столько в его сравнительно узком практическом применении, сколько в порождаемых им новых художественных импульсах.

Условное понятие «стиль исабелино» впервые введено в 1911 году французским учёным Эмилем Берто во «Всеобщую историю искусств» Андре Мишеля. Х. Камон Аснар переименовал его в «стиль Католических королей» – объединителей Испании Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского. Иногда встречается название «испано-фламандский стиль», что обусловлено широким приглашением к испанскому двору архитекторов, скульпторов, живописцев из Фландрии, Бургундии, Гер-

мании и Франции. Обращение к архаизирующим приёмам европейской поздней готики отражало личный вкус королевы Изабеллы.

Дело, однако, не в названии, а в существе самого художественного явления, получившего дальнейшее развитие в Испании. Его яркое своеобразие заключалось в сочетании позднеготической традиции и искусства мудехаров. Удивительно, что следование уже изжитым консервативным стилевым формам не создавало впечатления провинциальности памятников исабелино. Напротив, они выглядят смело, необычно, даже экстравагантно. Основной композиционный приём здесь состоит в контрастности противопоставления насыщенных декором живописно-пластических элементов и гладких плоскостей стен. Фасад представляет собой самостоятельную целостность по отношению к остальным частям здания: он не выявляет его внутреннюю структуру и утверждает свою декоративную плоскость в ущерб значимости объёмного массива.

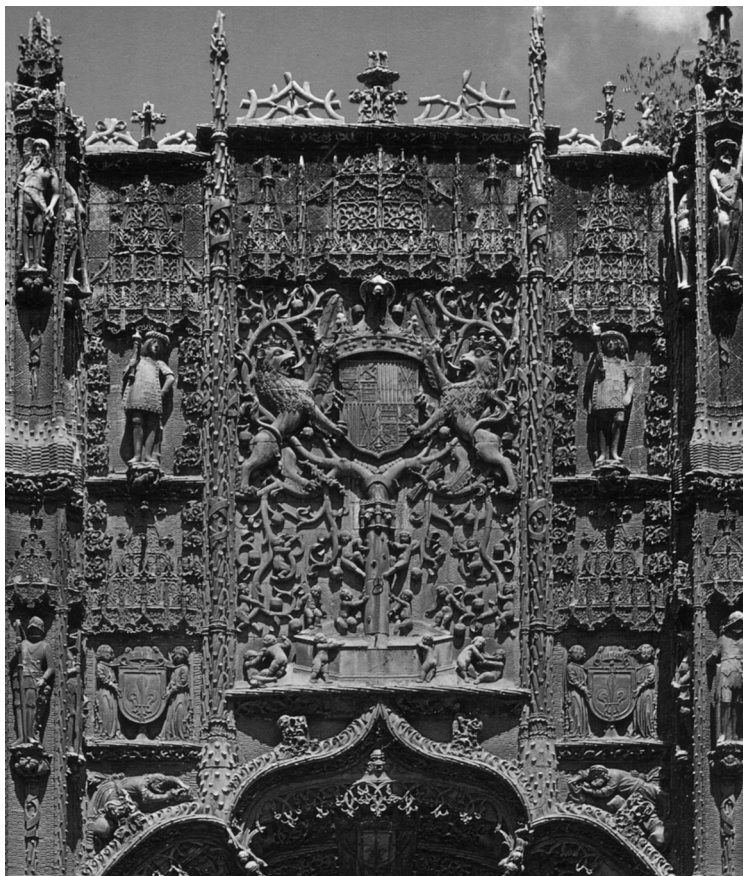
Живописно-пластический язык исабелино не всегда был обусловлен религиозной тематикой и часто включал круг декоративных тем. Идея крепнущего абсолютизма, отражённая в эмблемах, гербах, медальонах, надписях, сочеталась в нём с фантастическими мотивами, навеянными образами самой природы.

Особенности стиля проявились уже в первых сооружениях, хотя пока только в решении интерьера. Возведённый в Толедо монастырь Сан Хуан

де лос Рейес (1476) внешне по-готически строг и традиционен. Но его зодчий, выдающийся мастер исабелино Хуан де Гуас (умер ок. 1497 года), насытил просторный светлый зал монастырской церкви невиданным убранством. В скульптурной орнаментике стен, в плетении форм и тянущихся строчек латинской надписи, напоминающих узор из Корана, в многократно (как в восточном орнаменте) повторяющихся изображениях огромных распростерших крылья орлов с коронами и гербами Католических королей, в перекрытии купольного пространства мавританской восьмиугольной звездой, в прихотливой красоте окружения двора двухэтажными многолопастными арками сложного и тонкого рисунка и великолепными наборными потолками-артесонадо верхней галереи – во всём отразился особый, торжественный и фантастически-сказочный стиль эпохи. Именно этому храму, сооружённому в ознаменование победы испанской монархии над Португалией в битве при Торо, первоначально предназначалась роль королевского пантеона.

Своего рода программные памятники исабелино – прославленные церковь доминиканского монастыря Сан Пабло и Коллегия Сан Грегорио – украшают старинный город Вальядолид. Их фасадные композиции – настоящие шедевры. Тот, кто впервые видит фасад церкви Сан Пабло, возведение которой в конце XV века приписывается работавшему в Испании немецкому мастеру Симону де Колония (т. е. уроженцу Кёльна), даже не стремится войти

в храм, а стоит перед ним как перед неожиданно представшим чудом. Грандиозная композиция портала из резного камня, заполненная множеством изобразительных и орнаментальных мотивов, ограничена гладкими плоскостями боковых выступов-башен. Её золотистый камень словно пронизан светом. Поблизости расположена Коллегия Сан Грегорио, соединённая с церковью внутренним проходом. Она создана в 1487–1489 годах по проекту Хуана де Гуаса и, возможно, при участии знаменитого скульптора Хилия де Силоэ (в настоящее время здесь находится Национальный музей скульптуры). Фасад Коллегии напоминает гигантский резной щит на плоскости стены, серый цвет камня по сравнению с церковью Сан Пабло кажется более сумрачным. Расчленение фасада на вертикальные полосы, несколько сдерживающих и организирующих расположение скульптурных форм, введение большой трехлопастной арки не играют всё же определяющей роли. Фасад создаёт яркое, напоминающее узорчатый ковёр декоративное зрелище. Традиционная готическая программа включает новые мотивы – эмблемы основателя капеллы и герб Католических королей, поддерживаемый геральдическими львами в коронах, статуи герольдов и рыцарей, «дикарей» в звериных шкурах, огромное гранатовое дерево, произрастающее из фонтана, путти, которые резвятся, плещутся в фонтане, карабкаются по стволу дерева и качаются на его ветвях. Изобразительная символика фасада во многом конкретна: фонтан олицетворяет бессмертие, гранатовое де-



Фасад Коллегии Сан Грегорио в Вальядолиде. 1487–1489

рево – Древо жизни, а плод граната – единство Вселенной. Излюбленный мотив исабелино – фигуры обнажённых «дикарей», лесных жителей, – сложный иконографический образ держателей щита,

олицетворение низменной физической силы, призванное уравновесить в геральдике возвышенное начало.

Образ портала в искусстве Запада и Востока, складываясь веками, имеет древнюю традицию. В памятниках исабелино декоративное решение фасада превращает его в основную тему, но сама идея портала – как главного, влекущего к себе входа в храм – выявлена не в первую очередь. В отличие от готического портала, перспективная арка которого, заполненная скульптурой, несёт в себе динамичное, ярко выраженное пластическое начало, в исабелино формы портала статичны и плоскостны. Как уже упоминалось, фасад исабелино напоминает огромный узорчатый щит, словно вынесенный наружу, и, что самое главное, представляет трансформированный, но цельный в своих основных очертаниях и архитектурно-пластических элементах испанский алтарный образ-ретабло. Не случайно среди исследователей архитектуры Испании и стран Латинской Америки бытует термин «фасад-ретабло». То есть исабелино принадлежит решающая роль в том, что декоративная система ретабло оказала влияние на сложение стилевых особенностей испанской архитектуры.

Поясним некоторые моменты.

Характерная и неременная принадлежность храмов Испании, Португалии и их заокеанских колоний, от скромных сельских приходов до грандиозных городских соборов, – заалтарный образ, т. е. ретабло. Он стал одним из главных слагаемых

сакральной пространственно-живописной среды церковного здания. Ретабло (от лат. *retro* – «сзади» и *tabula* – «доска») – высокое, огромное, многоярусное архитектурно-декоративное сооружение из раскрашенного и позолоченного дерева (иногда – из алебаstra), включающее живописные и скульптурные элементы. Объект поклонения и любования, восходящий к XIV веку (в исходной форме – стенка с чётко выявленными гранями), образует прямоугольный каркас, чаще всего с тремя полями, обозначенными вертикальными тягами: с более крупным изображением – в центре и вертикальными композициями меньших размеров – на боковых полях. У подножия ретабло, образуя его основание, тянется узкая пределла. Но строгая иконографическая программа допускала множество её вариантов. Алтарный образ в Испании, словно «прошитый» нитями узора, в отличие от нидерландских и немецких створчатых алтарей-складней, всегда открыт. Каждое его изображение составляет часть фантастического, единого ритмического целого. Ретабло служило вдохновляющим образом для фасадных композиций зданий исабелино и пережило блестящий расцвет в границах этого стиля.

Шедевр скульптурного ансамбля – капелла монастыря Мирафлорес в Бургосе, созданная Хилем де Силоэ в содружестве с Диего де ла Крусом в 1496–1499 годах. Капелла служила местом погребения родителей королевы Изабеллы, Хуана II и Изабеллы Португальской. Гробницы королевской четы имеют общее основание в форме восьмиугольной звез-

ды, исполненное, как и фигуры усопших, из белого алебастра. У подножия гробницы высится алтарь в виде многоярусного прямоугольника из резного дерева, включающего геометрические фигуры круга и квадрата. Древнейшие символы Солнца и Земли насыщены множеством скульптурных и орнаментальных мотивов. В центральном, самом крупном круге, образованном единым движением летящих ангелов, помещено Распятие. Издали алтарь кажется мерцающей узорчатой поверхностью драгоценной восточной ткани. Его общий тон тёмного золота (по преданию, в нём было использовано золото, привезённое Христофором Колумбом из первого плавания) обогащается акцентами белого и синего. Сумрачное золотое свечение алтаря оттеняет призрачную нереальность светлого погребального монумента с его хрупкими очертаниями. Таинственная, изысканная красота капеллы Мирафлорес сродни впечатлению, рождаемому великими алтарными сооружениями испанских соборов, и в первую очередь знаменитым ретабло собора в Севилье почти того же времени. Следует особо отметить высокий уровень мастерства, которым одухотворили пластику 이사белино скульпторы и резчики из стран Северной Европы.

Образ жизни испанской знати, преодолевшей рамки замкнутого феодального уклада, а также новые запросы общества способствовали возведению дворцовых зданий, где использовались пространственно-планировочные принципы итальянской ренессансной архитектуры. Наибольший интерес в

этом плане представляет дворец герцогов Инфантадо (1477–1485) в Гвадалахаре – первый памятник, основанный на местной архитектурной традиции без прямого воздействия итальянских образцов. Дворец Иниго Лопеса Мендосы, герцога Инфантадо, построили при участии испанских и мавританских мастеров Хуан де Гуас и Эгас Кеман, резчик и декоратор. Роскошная резиденция славилась не только красотой и богатством – это был своего рода «салон» гуманистически образованной придворной знати.

Родовитый заказчик герцог Инфантадо тяготел к необычайному, затейливому образу своих дворцовых сооружений. Воздвигнутый Хуаном де Гуасом в селении Мансанарес Эль Реаль (близ Мадрида) замок выглядел как крепость, суровый облик которой, по заведённой мудехарами традиции, контрастировал с нарядными внутренними покоем. Но дворец Инфантадо был постройкой нового типа. Изначальным образцом его приземистого массива мог служить замкнутый каменный блок итальянского палаццо или мавританского замка Алькасара. Смешение западных и восточных форм и мотивов придало фасаду дворца, лишённому чёткой пластической организации, впечатление произвольности. Главный портал сдвинут влево; окна, разные по величине, словно разбросаны по поверхности фасадной стены; к мавританской традиции восходит причудливая верхняя галерея на консолях. Примечательная особенность декоративного убранства, получившая дальнейшее развитие, – украшение плоскости фасада ромбовидными выступами, расположенными в шахматном

порядке. Выступ ромба, широко используемого мудехарами, образует на глади стены яркое в игре света и тени декоративное пятно.

Прекрасное дополнение дворцового ансамбля – двухэтажный внутренний двор, окружённый галереями. В архитектуре исабелино сравнительно небольшие внутренние дворы, в которых традиция средневековых монастырских клуатров преломилась в камерных и изысканных формах, порождают фантастический мир красоты. С двориком дворца Инфантадо может соперничать лишь дворик коллегии Сан Грегорио, созданный немного позднее. В первом, более лёгком, «кружевном», галереи состоят из арок новой, любимой Хуаном де Гуасом широкой стрельчатой формы со сторонами, заполненными неглубокими лопастями. Поля арок украшают геральдические композиции с фигурами львов (нижняя галерея) и крылатых грифонов (верхняя галерея), держащих гербы и эмблемы. У них – массивные головы, показанные в фас, округлые тела, крупные лапы, однако свойственное скульптуре исабелино пластическое начало в этих изображениях не нарушает плоскую поверхность арки. Ещё более плотной и чувственной, даже тяжеловатой выглядит пышная резьба, заполняющая тимпаны низкой аркады второго этажа во дворе Коллегии Сан Грегорио. Но даже здесь, как и во всём декоре исабелино, скульптурное убранство, при всей его насыщенности, имеет двухмерный характер: под скульптурным узором угадывается гладкий массив стены.

Эта особенность становится главной приметой *платереска* – единого национального стиля испанского Возрождения, наиболее полно и ярко проявившего себя в архитектуре, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве Испании первой половины XVI века. Возникший в эпоху общенационального подъёма, сопровождаемого экономическим, политическим и культурным расцветом страны, *платереск* вобрал в себя как черты *исабелино*, так и местных школ. Его условное название восходит к XVII столетию, когда в труде испанского историка Диего де Суньиги понятие *fantasias platerescas* (ювелирные фантазии) было применено к каменной резьбе Королевской капеллы собора в Севилье.

Даже в зрелом *платереске* заимствование элементов итальянской архитектуры в её северо-итальянском варианте не затронуло готической основы конструкции и плана зданий. Значительное место среди построек *платереска* заняли светские сооружения – дворцы, учебные заведения, госпитали. Основные достижения стиля относятся к композиции фасада, портала, внутреннего двора. Фасады отныне насыщаются классическими архитектурными и скульптурными формами: элементами ордера, растительным орнаментом, цветочными гирляндами, гротесками, медальонами, рельефами, портретными бюстами, статуями и фигурами пугги. Скульптурное убранство подчиняется иконографической программе неоплатонизма. Включение новых ренессансных элементов в местную, во многом ещё средневековую архитектурную среду произво-

дит в данном случае впечатление не эклектического смешения традиций, а их органичного слияния в целостный художественный образ.

В большей мере это объясняется тем, что мастера платереска по-своему интерпретируют классические формы, не столько выявляя с их помощью конструктивную логику здания, сколько подчиняя их живописной нарядности общего облика. Для платереска характерно декоративное понимание ордера, хотя его элементы выполняют уже определённую организующую роль в композиции. Измельчённый, подобный ювелирному изделию каменный узор словно накладывается на плоскость стены, на массив здания. Образ строится на остром и эффектном контрасте статики архитектурного объёма и прихотливой игры форм его каменного убора, строгости и изящества, простоты и изощрённой фантазии.

Памятники этого стиля украшали всю страну. Но настоящим городом платереска стала Саламанка, необычайную привлекательность которой придаёт издавна применяемый здесь золотистый с медовым оттенком местный песчаник. Среди сооружений платереска в Саламанке главенствует ансамбль зданий Университета (1515–1533). Как и в Коллегии Сан Грегорио, его западный фасад напоминает гигантский резной плоский щит. Но, в противоположность более живописной свободе декора вальядолидской постройки, здесь выражена логическая система вертикальных и горизонтальных членений общей композиции с чётко обозначенным центром в каждом ярусе. Гербы, медальоны, рельефные

бюсты, статуи, гротески, гирлянды заключены в ячейки, обрамлённые линиями карниза и орнаментированными ребристыми пилястрами. Сдержанность и уравновешенность композиции сочетается с поразительным богатством и насыщенностью пластических форм – то крупных, то покрывающих каменную поверхность подобно паутине, то обладающих чётким графическим рисунком (особенно в изображении гербов). В верхнем ярусе пышный карниз своими причудливыми резными формами напоминает готическое ограждение – крестерию. Скульптуру отличает чеканная законченность каждой детали. Однако это изобразительные мотивы уже нового, ренессансного искусства. Наивная конкретность символики исабелино сменяется усложнённой иконографической программой неоплатонизма, свойственной гуманистической учёности того времени.

Здание Университета вписывается в композицию прямоугольного двора, окружённого фасадами учебных помещений. Светский, изящный образ архитектуры соответствует духу Университета в Саламанке, одного из старейших в Европе, который даже в условиях Испании XVI века оставался центром передовой мысли.

В стиле платереск в Саламанке сооружали дома дворцового типа, коллегии, госпитали. Среди строгих и компактных дворцов, украшенных порталами, уникален так называемый Дом с раковинами (Каса де лас Кончас, 1475–1483), фасад которого покрывают крупные раковины, расположенные в шахмат-



*Медальон с изображением Католических королей.
Западный фасад Университета в Саламанке. 1515–1538*

ном порядке, – эмблема владельца дома, кавалера ордена Сант Яго (раковина – атрибут апостола). Здесь особенно наглядно отличие оформления фасада от итальянской «алмазной» рустовки, в которой каж-

дый камень приобретает объёмность, что усиливает тектонику кладки. Несколько позже испанцы применили итальянскую рустовку во дворце в Сеговии, известном как Каса де лос Пикос (Гранёный дом; в России она использовалась в Грановитой палате в Московском Кремле, сооружённой итальянскими мастерами в 1487–1491 годах). Но в убранстве саламанкской постройки стена сохраняет плоскостной характер. На её поверхности выделяются яркие в игре света и тени объёмы раковин, редкие окна в изящном обрамлении. В нижней, цокольной части они наглухо забраны полукруглыми выпуклыми решётками из кованого железа изысканного рисунка. На гладком, освещённом солнцем каменном массиве здания чёрные пятна решёток походят на фантастические фигуры.

Архитектурные памятники платереска, типологически разные, но вместе с тем несущие общие приметы стиля, украшали не только такие крупные испанские города, как Саламанка, Толедо, Сеговия, Вальядолид, Севилья, Гранада, но и второстепенные, провинциальные – как Алькала де Энарес недалеко от Мадрида, Убеда и Баэса близ Хаена. Чертами неповторимого своеобразия отмечена раннеренессансная архитектура Арагона. В светских зданиях Сарагосы, с их массивными прямоугольными стенами и внутренними дворами с арочными галереями, прослеживается традиция флорентинского палаццо XV столетия. Одновременно в них очевидны влияния традиции мудехаров и местных приёмов: в строительстве из кирпича, в широких выносных

карнизах на консолях, в применении наборных потолков-артесонадо и изразцовых облицовок в интерьерах. Появление платереска в Арагоне обусловлено церковными постройками, порталы которых, в отличие от кирпичного объёма зданий, исполнялись из резного камня или мрамора.

Стиль платереск господствовал и в декоративной скульптуре Испании, щедро насыщая церковные интерьеры изделиями художественного ремесла: коваными решётками, резными скамьями из дерева с рельефами, предметами литургии и знаменитыми в XVI веке серебряными и позолоченными реликвариями – творениями испанской семьи ювелиров Арфе. Исключительного совершенства достигло искусство решёток, существует даже специальный термин «рехерия» (от слова *reja* – «решётка»).

В эпоху расцвета платереска синтетический тип этих архитектурно-скульптурных изделий вошёл в общее русло развития испанского зодчества и пластики. Образу испанской решётки, с её чётко и богато разработанной в деталях трёхчастной композицией, отвечала сама природа стиля, фантазия которого тяготела к плоскости и двумерности. Массивные решётки приобретали лёгкость и прозрачность, а используемые в них изобразительные мотивы производили впечатление изысканных золотых аппликаций. Одно из чудес Гранады – позолоченная кованая решётка 1518 года мастера Бартоломе из Хаена в Королевской капелле.

Выросший на местной основе, национальный стиль платереск формировался в соприкосновении

с итальянской традицией. Её воздействие становилось всё более заметным. Обращение к Италии, несомненно, сыграло роль в поступательном развитии испанского Возрождения, приближая его к передовым исканиям эпохи, к формированию нового образительного и декоративного языка. Несомненно и то, что завоевание новых эстетических рубежей сопровождалось уничтожением того неповторимого, синтетического духа творчества, который отличал испанское Средневековье. Само приобщение испанских художников и архитекторов к искусству Италии шло в определённом направлении: оно соответствовало уровню испанского ренессансного восприятия в ориентации на североитальянские произведения, с их обилием орнамента, пышностью и декоративностью форм, яркой праздничной образностью.

Первоначально приобщение к итальянской традиции осуществлялось при посредничестве немецких, фламандских, французских мастеров, работавших в Испании. Затем в строительной практике наметились прямые контакты с Италией, чему способствовал ввоз в страну произведений искусства, архитектурных деталей и особенно – приглашение североитальянских артелей мастеров. В целом же влияние Италии на испанскую культуру не отлилось в форму единого художественного процесса, проявляясь в известной мере хаотично и противоречиво. В первой половине XVI века различные стилевые направления в испанском искусстве существовали одновременно – порой резко

контрастируя, порой взаимопроникая и смешиваясь друг с другом.

То, что искусство исабелино и платереска развивалось в сложных условиях воздействия различных художественных традиций, тенденций и исканий, отягчало и подчас размывало их стилевые черты. Даже в платереске, национальном стиле испанского Возрождения, обогатившем мировое наследие замечательными памятниками, очевидны признаки некоего компромисса: ярко самобытный по своему характеру, он оперировал языком декоративных мотивов, хотя и переработанных, но заимствованных из арсенала североитальянского искусства.

Между тем целостным и оригинальным явлением национального стиля предстаёт португальский *мануэлино*. Как и в Испании, он был недолговечен, но отличался более концентрированным и активным выражением духа своего времени в его содержательном пластическом образе, подчас возведённом до уровня художественной формулы.

Как известно, расположенная на западной стороне Европы, маленькая Португалия пережила за свою историю много необычного и героического. С древних времён этот плодородный край привлекал внимание иноземных народов: финикийцев, греков, карфагенян, кельтов, римлян, германских племён свевов и вестготов, арабов и берберов. На португальских землях селились выходцы из Франции, Бургундии,

Нидерландов, Англии, Испании. Став в 1143 году независимым феодальным королевством, Португалия раньше других государств Пиренейского полуострова освободилась от мусульманского владычества. Уже к концу XIV века здесь сложилась единая монархия с прочными традициями мореплавания и международной торговли.

Португальцы, первыми из народов Европы, сыграли значительную роль в Великих географических открытиях. В XVI столетии малозаметная страна превратилась в огромную колониальную державу, владеющую землями от Бразилии до Индонезии. Однако её расцвет продолжался недолго. Едва насчитывающая миллион жителей экономически слабая метрополия, в хозяйстве которой широко применялся дешёвый рабский труд негров из Африки, быстро превратилась в государство паразитического типа. Экономический упадок, возраставший религиозный фанатизм, оккупация Испанией (1581–1640), утрата многих колоний, двухвековая кабальная торговая зависимость от Англии – всё это привело к тому, что Португалия утратила своё бывшее политическое значение. Пережив затем отдельные периоды хозяйственного и культурного подъёма, она уже не смогла подняться до уровня передовых европейских государств.

Бурный расцвет Португалии, охвативший примерно одно столетие (от последних десятилетий XV до середины XVI века), ознаменовался высокими творческими свершениями и обычно называется эпохой португальского Возрождения. Его свое-

образие – во внезапности рождения на свет явлений нового художественного порядка, возвещающих о наступлении ренессансной эры. Парадоксально уже то, что представление о португальской живописи Возрождения вмещает в себя единственное произведение – уже упомянутый алтарь Сан Висенте (1465–1467) Нуно Гонсалвиша. Стремительный рывок живописи Португалии тем более удивителен, если учесть, что её архитектура и скульптура во 2-й половине XV века ещё целиком были связаны со средневековой традицией.

Имя Нуно Гонсалвиша, одного из крупнейших мастеров раннего европейского Возрождения, стёрлось в памяти его соотечественников и только в XX веке вошло в историю мирового искусства.

Шесть разрозненных створок огромного алтаря были обнаружены в 1882 году в лиссабонском монастыре Сан Висенте де Фора, его исследование, истолкование, идентификация персонажей породили в португальской науке множество проблем, гипотез и разногласий. Исходя из примерного возраста изображённых исторических лиц, алтарь датируется 1465–1467 годами. Установление авторства Нуно Гонсалвиша основано на трактате 1548 года. *Da Pintura Antigua*, в котором его автор, португальский художник Франсишко де Оланда, впервые назвал имя этого придворного живописца короля Афонсу V, создавшего несколько работ, в том числе алтарь Сан Висенте для собора в Лиссабоне, высоко оценил его мастерство, причисляя художника к породе «орлов» в европейской живописи.

Алтарь – шестичастный полиптих (дерево, масло, темпера, высота более 2 м, ширина центральных панно – 1,28 м, боковых – 0,64 м) изображает поклонение святому Винсенту – покровителю Лиссабона и Португалии – представителей королевского дома, духовенства, знати, рыцарей, мореплавателей, монахов, рыбаков. Шестьдесят фигур почти в натуральный рост тесно сверху до низу заполняют гладкий фон, размещаясь в трёх условных зонах. Вокруг святого, запечатлённого дважды в центральных панно, группируются, словно на узкой авансцене, главные действующие лица: король Афонсу V, королева Леонор, наследник престола Жоан, принц Генрих Мореплаватель. Впечатлению развёрнутой на плоскости сияющей красками «ковровой» композиции сопутствует чёткая уравновешенность групп, разнообразие поз и жестов фигур, их материальная осязательность, пластика объёмов. Но ничто так не оживляет полиптих, как его великолепное живописное решение, пронизанное золотым мерцанием (но золота нет – одна жёлтая краска!).

По самому типу алтаря, по конкретности восприятия, драгоценности красок мастер созвучен произведениям нидерландской живописи, но по степени художественного обобщения, по организации крупных живописных и пластических масс Гонсалвиш оказался ближе к искусству итальянского кватрогенто, не даром его полиптих по величию и мощи напоминает монументальную фреску. Однако художник твёрдо шёл своим путём, и главное в его творчестве – непохожесть на других.

Создавая героический образ португальского общества, Гонсалвиш воспевает свою родину, устремлённую в будущее. Главная роль в полиптихе отведена остро индивидуальным портретам современников. Вместе с тем изображённые им люди с резкими чертами лиц словно опалены дыханием сурового времени, отмечены внутренним родством, воплощают тип волевого и целеустремлённого человека ренессансной эпохи. Мастер смело вводит в религиозную картину с традиционным мотивом божественного предстояния принципы группового портрета, достигая спаянности большого человеческого коллектива. Многозначные связи, объединяющие здесь людей, отражают не только сакральные и феодально-иерархические представления, но, что особенно важно, общность исторического призвания человека.

В мире образов, созданных Гонсалвишем, история и легенда, светское и сакральное, реальное и идеальное, архаичное и передовое, земное и небесное живут в нерасторжимом единстве. Феноменален сам факт существования художника такого творческого уровня, столь ярко выявившего заложенные в обществе высшие силы художественного гения времени.

Если в творчестве Нуно Гансалвиша отразилась суровая героика тех лет, когда Португалия выходила на широкие океанские просторы, вела жестокие завоевательные войны в Африке, то вскоре в культуре наивысшего подъёма португальской державы возобладали новые впечатления и формы.

В начале XVI столетия наступил расцвет стиля мануэлино.

Португалия – страна древней и мощной традиции зодчества, памятники которого – поистине каменная летопись национальной истории. Грозный дух войн за независимость, как с маврами, так и с Кастилией, постоянно стремившейся к захвату португальских земель, воплотился в постройках романского времени XI–XIII столетий. Традиция романского зодчества сказалась в сложении «стиля мануэлино», условное название которого появилось лишь в 1840-х годах и в португальской литературе эпохи романтизма приобрело значение почти национального символа.

Будучи единой формой художественного мышления, стиль мануэлино охватил все виды пространственных искусств: архитектуру, скульптуру, отчасти живопись, художественное ремесло. Для мануэлино характерно отмеченное Д.С. Лихачёвым «эстетическое единство жизни»⁸², хотя и выраженное в основном в сфере придворной культуры. Время Мануэля I (1495–1521) не привело к коренным сдвигам в общественном сознании; политические установления, идеалы художественной привязанности сохранили средневековые корни; принципы ренессансного гуманизма не обрели ещё силу необходимости в духовном преобразовании общества. Реформы этого периода призваны были служить укреплению престижа португальской короны и идее богоизбранности монарха. Развитие наук и образование, ограниченные средневековой

схоластикой, подчинялось главной цели – прогрессу мореплавания. Жизнь Лиссабона, прекрасной и богатой столицы, уподоблялась калейдоскопу невиданных, непрерывно сменявших друг друга парадоксальных впечатлений. Культ роскоши, нарядная, рассчитанная на всеобщее обозрение обрамлённость событий и явлений – будь то сопровождаемые музыкой придворные празднества, приёмы, пышные посольства, королевская геральдика или богато иллюминированные рукописи и щедро украшенные здания – составляли неприменную и естественную примету времени. Развитый вкус к прекрасным вещам сочетался с признанием их материальной ценности, а трезвый расчёт не исключал восхищённого любования созданиями природы. В португальской литературе начала XVI века границы придворного театра далеко перешагнули народные драмы и фарсы Жила Висенти (1465–1537). Характерно, что именно в Португалии возник новый литературный жанр, посвящённый далёким и опасным морским путешествиям, в котором красочность описаний не препятствовала множеству точных деталей. «Нельзя понять духовный мир португальского Возрождения <...> без историков и хронистов, путешественников и миссионеров, авторов объёмных томов и лубочных брошюр. Географические трактаты, путевые дневники, хроники путешествий и завоеваний играют такую же роль в формировании этого мира, как философские трактаты в Италии»⁸³.

Необычайно яркая по тональности португальская культура эпохи мануэлино – это заряд творче-

ской энергии, покоряющее чувство праздничности и силы. К ней в буквальном смысле применимо понятие «открытие мира» – одно из главных в определении ренессансного идейного переворота.

В искусстве мануэлино, как уже упоминалось, сложилась некая изобразительная программа, где преобладала идея мощи и процветания португальского абсолютистского государства. В этом направлении развивались все виды искусств⁸⁴, но решающая роль принадлежала архитектуре, которая с исключительным блеском отразила дух времени, приверженность традиции и дерзкую новизну, сам стиль жизни, вобравший в себя пёстрое многообразие впечатлений и сплавивший их в некое нерасторжимое единство.

Расцвет строительного искусства, охвативший период между 1490 и 1522 годами, ознаменовался значительным расширением старых зданий и возведением новых. Наряду со знаменитыми постройками – как ротонда-мавзолеей «Имперфейта» («Неоконченная капелла», 1490–1522, арх. Матеуш Фернандиш и Диогу Бойтак) и Королевский клуатр (1516–1522, арх. Диогу Бойтак) в монастырском комплексе Батальи, монастырь Жеронимуш (Иеронимитов) в Лиссабоне (1502–1521, арх. Диогу Бойтак и Жоан ди Каштилью), новый неф монастыря Христа в Томаре (1510–1514, арх. Диогу ди Арруда), сторожевая башня Торри ди Белен в Лиссабоне (1513–1520, арх. Франсишку ди Арруда) – по всей Португалии можно обнаружить множество превосходных сооружений мануэлино. Сохранив ощущение

ние по-романски мощного простого объёма здания и тип готической конструкции (нервные своды), мастера мануэлино по-новому использовали выразительные возможности пластической формы в решении фасада. На его гладком массиве выделяются портал и окна-«ажимес» (в виде двухчастной арки с колонкой в центре) с характерным оформлением из резного камня. Обычно по бокам прямоугольной композиции портала витые с высокими пинаклями колонки переходят (подчас с гибкостью каната) в причудливые очертания архивольты многолопастной выемчатой арки, включающей эмблематику мануэлино: герб королевства, крест ордена Христа, браслетчатую сферу – герб Мануэля I. Для богатого репертуара декоративных мотивов типичны листья дуба, лавра, чертополоха, жёлуди, початки маиса, коробочки семян мака, артишоки, цветы лотоса, цепи, звездчатые кораллы, обрубки сучковатого дерева, мощные верёвки, которые завязаны в узлы или охватывают здание наподобие карнизов, усиливая впечатление его цельности.

Исполненный монументального величия, мануэлино пронизан жизнеутверждающим началом, обращён к миру природы. Вторжение изобильных природных форм в его декоративную систему активно по своему существу: архитектурно-скульптурные детали, лишённые условности орнаментального стереотипа, несут в облике здания особую эмоционально-образную нагрузку.

Весомая роль пластики в искусстве этого времени чрезвычайно оживила развитие португаль-

ской скульптуры, не игравшей столь существенной роли в романское и готическое время. Традиционным осталось лишь преобладание декоративных элементов над сюжетными композициями. Но сам тип пластического видения, тяготеющий к крупным, обобщённым, грубовато-сочным динамичным формам, заметно изменился. При детальном следовании формам природы синтетическая архитектурно-скульптурная система мануэлино обладает более сложным эстетическим уровнем, где много значит воображение и образная ассоциативность. Приёмы метафорических уподоблений словно погружают памятники в атмосферу романтического небытия, поэтического вымысла. В известной мере в этом сказывается воздействие ориентализма, наличие черт которого – один из признаков мануэлино. Что же касается мавританской традиции, то её можно обнаружить в конкретных мотивах и элементах, в характере преображённой, рафинированной, проникнутой созерцательным настроением внутренней среды монастырских и дворцовых зданий и, вероятно, в самом принципе образной ассоциативности.

Тенденция оценивать мануэлино как вариант поздней готики, испытавшей в условиях Португалии влияние восточных и ренессансных форм, замыкает его истолкование в узких рамках стилевого этапа. Между тем это искусство, зародившееся на гребне коренного перелома национальной истории, представляет собой более сложное и подвижное единство уходящего старого и того, что фор-

мировалось в жизни и культуре народа. Вырастая из поздней готики, оно одновременно утверждало нечто качественно иное, принадлежащее явлениям уже ренессансной эпохи. Взаимодействие различных художественных тенденций – то в противоборстве, то в смешении и слиянии – открыло возможность претворения в нём несхожих и оригинальных, при ярко выраженной стилевой целостности, творческих решений.

Выдающиеся памятники мануэлино отмечены печатью яркой авторской индивидуальности их создателей. Среди них – такой изысканный и лиричный готизирующий мастер, как Матеуш Фернандиш, или уроженец Лангедока Бойтак, смелый новатор, тяготевший к монументальным решениям. С именем Бойтака связаны почти все значительные (как ранние, так и поздние) сооружения мануэлино. Для Диогу ди Арруды, представителя целой семьи мастеров из Эворы, объектом наиболее яркого творческого самовыражения стал в основном памятник в Томаре.

В монастыре Христа новый неф Арруды, пристроенный к ротонде тамплиеров XII века, – величественное прямоугольное двухэтажное здание, крытое плоской кровлей с узорчатым готическим ограждением и выступающими на северном фасаде округлыми башнями-контрфорсами. У основания контрфорсов, перетянутых широкими «поясами» с застёгнутыми пряжками, каменная резьба в виде переплетённых, похожих на водоросли растений переходит как бы в нагромождение кораллов или

обрубленных сучковатых стволов, которые образуют причудливый силуэт башенных завершений. В круглом оконном проёме второго этажа северного фасада изображено некое подобие паруса, раздуваемого ветром и сдерживаемого перехватами морского каната. Мировую известность получило огромное прямоугольное окно нижнего этажа. Его наличник украшен мотивами листьев пробкового дуба, корней и гирлянд растительных и порой труднообъяснимых форм, перевязанных тяжёлыми набухающими узлами верёвок, словно навешанных таинственным миром океана. Тело здания охватывают горизонтальные тяги – то в виде гладких мощных канатов, то с нанизанными на них поплавками. При свете вечернего солнца оно словно соткано из золотистых и жемчужно-серых тонов. Издали постройка Арруды кажется сказочно-прекрасным замком, тающим в воздухе; вблизи захватывает суровой пластикой стенных плоскостей и грубоватых крупных элементов архитектурного и скульптурного убранства. Время и дождевые потоки деформировали и разрушили некоторые детали и изменили первоначальный цвет камня, местами придав ему почти оранжево-жёлтый оттенок, усилив невиданный, наделённый почти циклопической силой характера пластический образ. Изобразительная программа фасадной композиции включает немало символических мотивов. Среди них – геральдика Мануэля I, ордена Христа. С символикой ордена, вероятно, связаны редкие для мануэлино изображения человеческих фигур: рыцарей на боковых вы-

ступах, а в нижней части окна – бородатого старца, согбенного под тяжестью огромного корневища пробкового дуба, – по-видимому, ветхозаветного Иисуса, распространённого в Средневековье.

При сопоставлении северного фасада нефа в Томаре и прекрасного портала (1507) «Имперфейты» Матеуша Фернандиша в Баталье становится очевидно, насколько создание Диогу ди Арруды отошло от пластического приёма одного из более ранних, готизирующих произведений мануэлино, в котором господствует вертикализм линий и длительность бесконечного, по-восточному понятного ритма. Принципы объёмно-пластической и орнаментально-ритмической организации памятника в Томаре сконденсировали в себе самые оригинальные и вместе с тем типичные особенности стиля. Преобладает горизонтальная направленность компактных, цельных, статичных масс. Вертикальная устремлённость декоративных элементов сплошь и рядом прерывается «цезурами» – кольцами, перевязками, поперечными полосами. Иногда создаётся впечатление «нанизанности» форм, иногда орнамент словно «прошит» по горизонтали веревками. Стремление к замкнутости и объединению форм отражено в главенствующем мотиве туго завязанных узлов. Если попытаться определить характер декора здания Томара, то его можно уподобить наростам природных образований. Мотивы произрастания, вставания, скопления – отличительные признаки мануэлино. Массивы плоских стен как бы «обрастают» в строго определённых ме-

стах декоративными формами, которые становятся их неотделимой частью.

Несомненно принципиальное отличие португальского мануэлино от современного ему испанского платереска. Чтобы в этом убедиться, стоит увидеть один только центральный вход (1515) монастыря Христа в Томаре, созданный Жоаном ди Каштилью, выходцем из Испании. Творчество этого мастера, в котором сильнее проявились элементы собственно ренессансной архитектуры в её северо-итальянском варианте, сыграло значительную роль в развитии зодчества Португалии. Жоан ди Каштилью принёс на португальскую почву новые орнаментальные мотивы испанского платереска. Наряду с Бойтаком он стал одним из создателей монастыря Жеронимуш в Белене.

Монастырь Жеронимуш – прославленный архитектурный памятник португальской столицы. Пантеон королей и великих сынов Португалии – Васко да Гамы и Луиса де Камозэнса – чудом уцелел во время землетрясения 1755 года. Здесь всё создаёт ощущение праздничности, грандиозности, художественной зрелости. В интерьере храма, разделённом на три нефа равной высоты, шесть огромных стройных и очень высоких восьмиугольных столбов, покрытых резным орнаментом, поддерживают нервюрные своды прихотливого рисунка. Этот удивительный интерьер сравнивали с грандиозным морским гротом, с рощей пальм, с тянущимися ввысь образованиями сталагмитов. Достигнутое единство пространственного впечатления вызыва-

ет ассоциации с великолепным залом, залитым ясным светом.

К северо-западу от церкви расположен знаменитый квадратный клуатр (50×50 м), окружённый двухъярусной галереей. Легко читается его тектонически выраженная, ренессансная структура: аркада на пилонах с тщательно профилированными архивольтами арок, пилястрами, карнизом, балюстрадой, лоджиями на углах. Но уже в верхней части формы более открыты, напряжены. Декоративный мотив уподоблен изображению пальмы с широким разлётом кроны, исполненному неожиданной экспрессии. Все архитектурные элементы покрыты резным орнаментом. Хотя здесь, как и в интерьере монастырской церкви, господствуют новые для Португалии мотивы платереска, нельзя не заметить иной, более грубоватый, энергичный, а порой даже небрежный характер их пластического решения. Для Жоана ди Каштилью, создателя декоративной программы лиссабонского памятника, встреча с искусством мануэлино не прошла бесследно. В ансамбле Жеронимуш он сумел сохранить характерную для национального стиля образную ассоциативность, впечатление сказочности.

В широком устье Тежу на каменной платформе стоит, защищая монастырь, башня Белен (1515–1520, арх. Франсишку ди Арруда). Строгая уравновешенность масс сочетается с прихотливым силуэтом постройки, украшенной крепостными зубцами, дозорными башенками с мавританскими ребристыми куполками, балконами, окнами, открытой лоджией,

ажурной балюстрадой и гербами. Светлая, нарядная, она воспринимается как поэтический, овеянный морской романтикой образ.

Мастера мануэлино широко практиковали возведение дворцовых зданий, в некоторых из них непосредственно использовался опыт мавританского светского строительства.

Рождение большого дворцового ансамбля в португальской Синтре связано с именем Мануэля I, который произвёл перестройку старой королевской резиденции после своей поездки в 1496 году в Андалусию. Из Севильи он привёз искусных мастеров, создавших новые апартаменты, тихие дворики с фонтанами, насытившие дворец красочным убранством. Важная роль здесь принадлежала деревянным наборным потолкам с росписью (тип артесонадо) и узорчатым изразцовым панелям. Полихромные изразцы азулежус с геометрическим рисунком в покоях дворца Синтры представляют собой ранний этап развития этого вида искусства на португальской земле, ставшего впоследствии уникальным явлением в художественном наследии страны.

В убранстве дворцового комплекса Синтры мавританская декоративная система подверглась сильной модификации, мусульманская символика сменилась иным изобразительным рядом, где возобдало геральдическое начало. Одно из замечательных произведений мануэлино – великолепный восьмиугольный деревянный наборный потолок на трюмах с росписью (1508) на темы гербов семидесяти двух древних португальских родов (Зал гербов). Тёмные

фигуры оленей с ветвистыми золотыми рогами несут на шеях щиты с феодальными гербами, выделяющимися на общем сумрачно-коричневатом фоне звучным жёлто-красным, чёрно-белым и красно-белым рисунком. Сзади, на развивающихся белых свитках – золотые надписи с фамилиями знати. Заключённые в резные позолоченные рамы изображения допускают лишь самые незначительные вариации в позах и поворотах животных.

Привлекательность ансамбля Синтры, расположенного среди зелёных холмов и гранитных скал, состоит в живописном нагромождении многих построек, фантастический облик которых усиливают восходящие к готике конусообразные вытяжные трубы дворцовых кухонь.

Особая роль в мануэлино принадлежала скульптуре с её главными центрами в Коимбре, Томаре и Лиссабоне. Её функция, как мы убедились, состояла в пластическом насыщении зданий внешним убранством. Резчики по камню в тесном содружестве с зодчими, работавшими в области скульптуры, создали ряд невиданных доселе произведений. К их числу следует отнести изваяния экзотических животных: носорога – опоры одной из угловых башенок Торре де Белен; разъярённого гривастого льва – у среднего пилон портала монастыря Жеронимуш; крокодилов – в основании крестильной чаши в церкви госпиталя в Леса де Байлию.

Элементы мануэлино использовались при оформлении гробниц (чаще всего это были гербы, которые держат ангелы) и купелей. Крестильные ку-

пели – обычно многогранные чаши на массивной ножке, основание которой закруглено или имеет выступы в виде фигур лежащих львов и химер. Заимствуя многое из готической традиции, они приобрели тяжеловесность, грубоватость и сочность форм, полных витальной силы.

Массивная купель в церкви Леса де Байлиу скульптора Диогу Пиреша Младшего представляет типичный набор декоративных мотивов мануэлино: растительные формы перемежаются гербами и браслетчатыми сферами; початки маиса вычерчивают на ножке острый динамичный рисунок; головки мака сплетаются в гирлянду вокруг борта чаши; ножки завершаются фигурами с открытыми пастями. Одним из самых ранних мотивов – изображение ангелов, несущих гербы или надписи. В трактовке Диогу Пиреша Младшего, самого крупного мастера того времени, традиционный в средневековом европейском искусстве образ ангела приобретает то живость нарядно одетого придворного паж, то возвышенную отвлечённость (статуя архангела Михаила, взвешивающего души). Иногда, будучи глубоко декоративным мотивом, изображения бескрылых ангелов с вышитыми шапочками на головах напоминают кудрявых губастых мальчишек.

В названных произведениях сказалась связь со средневековой народной традицией, получившей распространение в среде безвестных резчиков по камню, работавших для небольших церковных приходов. Этот маргинальный круг памятников, характерный для португальской скульптуры в целом,

продолжал развиваться в XVII–XVIII столетиях как бы параллельно с творчеством прославленных мастеров, свободно владевших приёмами классической школы.

Скульптура мануэлино отличается большей целостностью стилевых признаков по сравнению с живописью, ограниченной консерватизмом традиционного изобразительного репертуара. Длительная, растянувшаяся почти на столетие волна нидерландского влияния в Португалии в начале XVI века получила новые импульсы. Многие португальские живописцы учились в Антверпене и Брюгге. Приглашение ко двору нидерландских мастеров стало традицией. Из Нидерландов в Португалию посылались произведения искусства – картины, миниатюры, гравюры, ковры, шпалеры. Работы нидерландцев украшали не только храмы, но и дворцы. Колония португальских купцов в Антверпене прекрасно ориентировалась в вопросах художественного рынка.

В своей основе португальская живопись первой половины XVI века не была оригинальной, вместе с тем её нельзя назвать только подражательной. Португальские художники были связаны кругом заказов на исполнение больших живописных циклов, предназначенных для церковных алтарей, как в крупных, так и в небольших городах страны. Вкусы и идеалы придворной среды накладывали на их работы печать некоторой однотипности. В их картинах, не выходявших за рамки церковного искусства, отразился дух времени, стремление примирить благочестие и светскость, христианство и Античность,

реальное и фантастическое. Не зная этапа Высокого Возрождения, португальская живопись испытала воздействие маньеризма, который служил здесь внешним приёмом.

Португальская книжная миниатюра более тесно связана со стилевыми признаками мануэлино. Наряду с книгопечатанием и книжной гравюрой, где подвизались иностранные мастера, в Португалии XVI века распространились рукописные иллюминированные манускрипты. Подобный анахронизм типичен для эпохи мануэлино, когда драгоценность рукописной, роскошно украшенной книги, с её изобразительной символикой, выросшей на почве Средневековья, но уже вобравшей в себя веяния Нового времени, могла реализоваться только в этом, уникальном по своей природе виде искусства. Позднегоготическая португальская миниатюра возникла под влиянием традиций самой крупной из европейских школ – франко-фламандской миниатюры XIV века – и развивалась с конца XV века и в XVI столетии в русле школ Гента и Брюгге.

Знаменитый «Часослов Мануэля I» (1517–1518, Лиссабон, Национальный музей старинного искусства) создан, по мнению современных исследователей, Антонио де Оландой (работал в Португалии между 1518 и 1557 годами) и известными португальскими живописцами Грегорио Лопешем и Криштованом де Фигейреду. В неравнозначных по художественному качеству миниатюрах сходна общая композиция: центральное место занимает главная сцена; поля украшены иллюзорно-правдоподобными

изображениями насекомых, цветов, птиц, монет либо сплошь заполнены второстепенными эпизодами, не следующими непосредственно за текстом, а допускающими яркие жизненные наблюдения. В образном строе центральных сюжетов и композиций на полях заметно стремление художника к передаче убедительных примет реальности, что в гораздо меньшей степени отражено в алтарной картине эпохи мануэлино, но воплощено именно в миниатюре. Представленные здесь сцены многочисленных сельских работ, религиозных процессий и торжественных церковных служб чередуются с камерными сюжетами: пастухи пасут овечьи отары в горах, где их хижины тонут во влажном тумане; во дворе крестьянской усадьбы закалывают кабана; семья собирается за уютной трапезой, и им прислуживает чёрнокожий слуга. Если многие элементы пейзажа, особенно городского – с фахверковыми домами и высокими щипцами крыш, – следуют нидерландской традиции, то в жанровых эпизодах немало черт сугубо португальского народного быта.

В кругу жанровых сюжетов встречаются образы, чётко локализованные временем, действительностью страны и непривычные для европейского глаза. Входящие в португальскую культуру начала XVI века экзотические мотивы выглядят в миниатюрах убедительно. Сцена «Поклонение пастухов» происходит у подножия пальм, в пышных кронах которых, подобно фантастическим птицам, восседают крылатые ангелы; на полях листа – увиденный с высокой точки пейзаж с пальмовым оазисом

и полосатыми шатрами кочевников, важно шествующим слоном и верблюдами. В «Поклонении волхвов» архитектурные руины служат фоном, на котором в отдалении изображена Богоматерь с Младенцем. Внимание зрителя сразу привлекают персонажи первого плана: представлены три богатых индуса, стоящие спиной к зрителю у античной колонны. Особенно хорош самый молодой, в белой чалме: в отличие от своих спутников в пышных одеждах стройный, мускулистый, очень смуглый юноша полуобнажён.

В «Часослове Мануэля I» можно увидеть типичное для искусства мануэлино обращение к теме морской стихии: сцены жестоких бурь, кораблекрушений, парусные суда в спокойных водах Тежу и у Королевской площади Лиссабона, тающие в тумане очертания холмистого силуэта города, увенчанного крепостью Сан Жоржи. Всё это – узнаваемые приметы исторической реальности, одна из обаятельных черт стиля мануэлино, в котором через сложный сплав различных художественных традиций, напластований и зрительных впечатлений пробивается живой интерес к окружающей действительности, к природе, к своей стране. Этот интерес проявляется то в открытых формах, романтических и ярких, то почти намёком, облекаясь в систему символических обозначений.

В начале XVI столетия в Португалии возникли новые области для развития миниатюры: сборники геральдики, архивных документов, королевских ордонансов, карты и морские атласы. Длительным

(1504–1592) и не имеющим себе равных в то время начинанием стало создание в Португалии свода переписанных заново и иллюминированных королевских указов под названием «Лейтура нова» («Новое чтение») ⁸⁵. Огромный свод из шестидесяти томов, охвативший всю историю португальского государства, украшали сорок три фронтисписа. Их решение следовало единой схеме: трёхчастное деление листа; в центральном поле, в рамке – текст, увенчанный именем монарха, при котором создавался данный документ; выше – герб королевства, поддерживаемый ангелами; по сторонам – браслетчатые сферы; поля заполнены орнаментом. Сохранение этой схемы в течение долгих лет, отразивших изменение вкусов и идеалов португальского общества, помогает проследить развитие искусства страны в первой половине XVI века. «Лейтура нова» зримо свидетельствует об эволюции не только орнаментального декора, но и самого художественного образа – от позднеготического до ренессансного.

Первая серия свода начала XVI столетия принадлежит Антонио де Оланде, создателю исходной композиции – торжественного декоративного образа, утверждающего идею богоизбранности и всевластности португальской короны в лице Мануэля I, и вместе с тем полного наивной привлекательности, простоты, душевной ясности в восприятии мира. Миниатюры этой серии, используя нидерландскую традицию, активно включили в свою изобразительную систему мотивы и символику стиля мануэлино.

В последующих трёх сериях возобладали итальянизирующие тенденции.

Стилевые особенности мануэлино проникали и в область португальского прикладного искусства, которое в первой половине XVI века развивалось неравномерно и еще не представляло целостного художественного явления. Мотивы мануэлино – браслетчатые сферы, кресты, раковины – можно обнаружить в золотой, традиционной по формам кустодии (тип реликвария) 1506 года (Лиссабон, Национальный музей старинного искусства). В заветчании короля Мануэля I монастырю Жеронимуш эта кустодия и большой чеканный крест (не сохранился) названы произведениями Жила Висенти, знаменитого драматурга и золотых дел мастера. Лиссабонский музей Ажуда хранит коллекцию серебряных изделий начала XVI столетия. Все они массивны, причудливы по силуэту. Кувшин из позолоченного серебра густо «оброс» декоративными украшениями; огромные блюда достигают в диаметре одного метра, чеканный объёмный рисунок на их широких бортах разграничен на секторы, заполненные сюжетными сценами, центр занимает более плоский герб королевства. Борт одного из серебряных блюд разделён изображениями финиковых пальм с крепкими стволами и пышными кронами; в секторах между ними – полуобнажённые африканцы, которые охотятся, несут в паланкине своего господина, готовят пищу, играют на маримбах – африканских барабанах; в отдельные ячейки помещены фигуры пузатых слонов, в просветах

неба видны летящие птицы; завершает композицию герб Португалии в центре блюда, окружённый изображением звериного гона.

Экзотические животные заморских стран поражали воображение европейцев. Мореплаватели и купцы обычно привозили в метрополию обезьян и попугаев. В искусство Португалии африканская тема вошла тоже с расцветом мануэлино. Вытканные во фламандском городе Турне огромные шпалеры так называемых «жирафов Турне» представляли фантастические праздничные шествия пёстрой толпы европейцев, охотников, музыкантов, слуг в сопровождении собак и обезьян. Всю шпалеру заполняют фигуры жирафов, на которых восседают участники шествия. Высокие шеи животных перевиты лентами и украшены бубенцами. Повсюду снуют юркие дети: они сидят на плечах взрослых, на плодовых деревьях, карабкаются на шеи жирафов. Земля покрыта густым ковром цветов. Хотя шпалеры исполнены вне Португалии, они, судя по создаваемому ими впечатлению праздничности, грубоватой силы и несколько демонстративно преподнесённой выразительности, органично связаны с общими особенностями португальского искусства данного времени.

В художественном феномене мануэлино отразился подъём самосознания португальского общества с огромным расширением его горизонтов и образного воображения. Расцвет его продолжался всего несколько десятилетий. Как стилевое явление это искусство было вызвано духовным возбуждением, проистекавшим из столкновения ещё активной

общеевропейской традиции готики и самобытной национальной культуры, порождённой конкретными историческими условиями и новыми общественными импульсами ренессансного мироощущения. Достигнув за краткий период исключительной яркости и образной силы, мануэлино исчерпал возможности дальнейшего развития.

С 1530 года в художественной политике португальского государства произошёл существенный перелом с ориентацией на гуманистическую культуру Италии. Резкий, «директивный» характер трансплантации иноземной художественной культуры на местную почву не сразу оказался эстетически плодотворным. За короткий период времени искусство мануэлино успело завоевать широкую популярность. По всей стране, в больших и маленьких городах, в монастырских комплексах и скромных церковных приходах он постоянно напоминал о себе, вплоть до какой-нибудь детали оформления входа, окна или скульптурного геральдического украшения. И сейчас в старых центрах Португалии любуешься этими выразительными знаками исторического и художественного прошлого. Можно вообразить себе, какой подкупающей силой и привлекательностью обладали произведения этого стиля в пору их непосредственного создания, образуя в ансамбле с ренессансными и готическими памятниками художественную среду жизни португальского общества. Включённые в эту среду здания итальянизирующего направления, следовавшие правилам доктринальной архитектуры и в боль-

шинстве своём соорудавшиеся мастерами-подражателями, и сейчас выглядят чужеродно.

Новый расцвет искусства Португалии приходится на XVIII столетие, эпоху барокко. Особенности барокко отвечали характеру национального творчества, тяготевшего к повышенной декоративно-пластической выразительности художественного образа. Претворяя общую магистральную линию эволюции барокко, искусство Португалии XVIII века отразило подъём и оживление национальной традиции, представленной маргинальным стилем мануэлино.

Но вернёмся в Испанию.

Вторая половина XVI века – время наивысших достижений испанской культуры и её нарастающего кризиса. Художественная жизнь страны являла собой картину стилевого разнобоя. Между тем сохранение мирового господства стало актуальной задачей для державы Габсбургов, нуждавшейся в искусстве, способном создать впечатление целостности и порядка в беспокойном, раздираемом противоречиями государстве. Впервые в Европе официально-репрезентативное начало получило такое чёткое и всеобъемлющее выражение, впервые художественный образ строился в первую очередь на эффекте авторитарности. Возможность создания стиля империи отчасти заявила о себе в первые десятилетия XVI столетия, в правление императора Карла V с его политикой итальянизма.

Проблема воздействия культуры ренессансной Италии на испанское общество XVI века – тема специального исследования. Она достаточно сложна и не исчерпывается фактами слепого подражания классическим образцам. Отметим только один из её аспектов, который проявился в форме своеобразного «верхушечного» Ренессанса, насаждаемого правящими кругами и неспособного привести к удачным творческим результатам. Ещё более чуждым местной традиции оказался итальянизм в Португалии, воспринятый здесь в основном через вторые, испанские руки.

Стиль империи обрёл свои черты только в правление Филиппа II – в образе знаменитого комплекса дворца-монастыря Эскориал, воплотившего в себе содержание целой исторической эпохи. Автором плана, первого макета и первоначального замысла ансамбля стал по поручению Филиппа II главный королевский архитектор Хуан де Толедо. После смерти зодчего строительство возглавил его талантливый помощник Хуан де Эррера (1530–1597), человек ренессансного склада, прошедший сложный жизненный путь. Получив прекрасное гуманитарное и философское образование в Вальядолидском университете, Эррера сочетал глубокое увлечение архитектурой с упорными занятиями точными науками, особенно математикой. Состоя в личной свите тогда ещё инфанта Филиппа, а затем участвуя в военных экспедициях, он посетил Фландрию, Германию и дважды Италию, где вошёл в круг широких проблем архитектуры своего времени,

смог тщательно изучить произведения Античности и великих зодчих итальянского Возрождения. Аналитический, философский характер мышления Эрреры не препятствовал тому, что в своей деятельности он проявил себя и как отличный и опытный практик, обогативший строительную технику искусными изобретениями и новшествами.

Стиль, в котором был возведён в нескольких десятках километров от Мадрида грандиозный ансамбль из светло-серого гранита, включавший монастырь, дворец, семинарию, усыпальницу испанских королей, библиотеку, коллегию и госпиталь, получил название эрререск, или безорнаментальный. Это редкий в истории придворного зодчества пример, когда название обозначало индивидуальную манеру мастера, создавшего памятник искусства. Строгий стиль Эрреры, отличившийся холодным величием крупных масс, малорасчленённых объёмов, симметрией форм, геометризмом линий и почти полным отсутствием во внешнем облике зданий декоративного убранства, безусловно соблюдался в каждой мельчайшей детали – даже дубовые шкафы библиотеки были исполнены Джузеппе Флеккой по рисункам Эрреры.

Замысел Эскориала как Храма победы, королевского пантеона, сооружение его в уединённой местности, его масштабы, слишком огромные, чтобы должным образом использоваться в полном объёме, – всё производит впечатление утопичности. Эскориал не только воплощает ирреальный дух эпохи – он одно из совершенных его порожде-



Эскориал. Гравюра. 1600

ний. Вместе с тем в истории мировой архитектуры нелегко найти другой памятник, где столь сильно была бы выражена сухая рассудочность, строгая логика чисел. Сама искусственность мира Эскориала – особого рода: она лишена вычурности, подчеркнутой контрастности, маньеристической причудливости. Можно сказать, что его образ – это воплощение доведённой до предела ясности. В нём нет ничего мрачного, таинственного, романтического. Зато чётко выражен момент подчинения: зависи-

мость единой объёмно-пространственной структуры комплекса от пропорциональных и числовых отношений, от математических модулей и эстетических норм. Здесь человек не может чувствовать себя свободным, здесь само продвижение как будто заранее задано определённым маршрутом, причём с чётко установленной сменой сходных между собой зрительных впечатлений.

Что касается характера ансамбля, то он отличался переходными формами, возникающими на рубеже эпох, когда на смену традициям Возрождения приходят первые провозвестия нового художественного этапа искусства XVII века. В образе монастырско-дворцового комплекса скрещиваются художественные принципы Ренессанса, черты маньеризма, элементы классицизма и барокко. Вместе с тем уже к моменту завершения строительства Эскориал превратился в памятник, уходящей в прошлое деспотической империи. Не случайно он был воздвигнут именно в Испании – Европа XVI столетия не знает подобного зодчества.

Стиль эрререск, который определённый период времени задерживал развитие национальных форм архитектуры, насаждался по всей Испании и отчасти оказал влияние на испанские колонии в Новом Свете. После того как аскетические идеалы наследия Хуана де Эрреры были поколеблены, испанские мастера охотно обратились к барокко – общеевропейскому стилю эпохи.

Эрререск стал стилем архитектуры. Попытки испанской монархии создать единое направление

в области живописи реализовались с неизмеримо меньшим успехом. В последние десятилетия XVI и в начале XVII века живопись Испании переживала период стиливого разнобоя. Придворно-официальную линию, связанную со школой Эскориала, олицетворяли мастера романизма – эклектического направления, распространённого в странах Европы со второй половины XVI столетия и названного так из-за подражания произведениям римской школы. Работы приезжих итальянцев и местных мастеров – эпигонов Рафаэля и Микеланджело – не представляли художественного интереса. Вместе с тем углубление связей с искусством Италии – одна из характерных особенностей позднего Возрождения в Испании – служило своего рода подготовкой к сложению искусства XVII века с его широким, всеевропейским охватом, в результате чего уровень художественных школ сглаживался и повышался.

Среди местных направлений первое место занимали живописные школы торговых городов Севильи и Валенсии с их поисками неприкрашенной жизненной правды. Даже в рамках придворной культуры с её консервативными устоями намечались новые искания. Чёткой стиливой определёностью отличалась сложившаяся во второй половине XVI века национальная школа портретистов, связанная с именами Алонсо Санчеса Коэльо (1532–1588), его учеников и последователей. Испанский придворный портрет – единственный светский жанр, развитие которого поощрялось в живописи, – следовал парадной схеме, требованиям этикета и

идеализации и в то же время сохранял удивительную достоверность модели, подчас её житейскую заурядность. Сочетание полярных качеств – жизненной правды, объективного сходства и замкнутости образа, словно отделённого от зрителя невидимой преградой, – обусловило своеобразие испанского сословного портрета, превратило его в бесценный документ эпохи. Памятно-репрезентативная функция не препятствовала отражению в нём непредвзятого чувства натуры.

Творчество испанских живописцев сыграло значительную роль в сложении типа сословного портрета, возникшего в Европе на основе маньеризма и обращения к принципам эпохи барокко, охватившего обширный художественный ареал и меняющиеся хронологические границы. Портрет этого стиля обладал стойкими признаками формально-изобразительной системы, сочетая физиономическую точность и узорчатую плоскостную условность, материальную конкретность реалии и рафинированность придворной культуры. Созданная в нём «испанская формула» (термин Л.Н. Тананаевой) получила широкое распространение в Центральной и Восточной Европе, её наиболее отдалённый отзвук заметен и в ранней (допетровской) русской парсуне.

Стилевой разнობой в испанской живописи второй половины XVI столетия принимал напряжённые, противоречивые формы. В создании общества неукоснительно сохранялись традиции Средневековья, идеи Контрреформации, религиозный мистицизм, гиперболизированные проявления нацио-

нализма и сословно-дворянских представлений. Кризисное мироощущение способствовало нарастанию экзальтированной, фанатичной веры, окрашенной трагическим предчувствием «конца света». Испанская живопись того времени составила разнородный, пёстрый фон, на котором внезапно вспыхнуло великое искусство Эль Греко.

Доменикос Теотокопулос (в итальянской транскрипции – Доменико Теотокопули), более известный как Эль Греко, – необычайная и одинокая фигура в истории мировой живописи. Грек по происхождению, уроженец острова Крит, работавший в молодые годы как иконописец, затем в Венеции и Риме вовлечённый в орбиту мощного воздействия художественной культуры позднего Возрождения, он почти сорок лет прожил в Испании, где нашёл наиболее благоприятную почву для развития своего творчества. Проблематика искусства Эль Греко выводит его за пределы какой-либо школы. В его работах получает дальнейшее развитие субъективно-эмоциональное начало, активизация которого характерна для кризиса всей позднеренессансной культуры. Субъективную линию восприятия мира он предельно заостряет и исчерпывает до конца, находя при этом возможности для выражения истинной художественной красоты⁸⁶.

В Испанию Эль Греко приехал в возрасте 36 лет. Это был уже уверенный в себе мастер, избалованный успехом в Италии, создавший ряд первоклассных произведений. Существуют разные предположения о причине переезда Эль Греко в Испанию.

Вероятно, его привлекла возможность получить заказы в Эскориале, строительство которого находилось в самом разгаре. Но творческому содружеству Эрреры и Эль Греко не суждено было осуществиться. Они, несомненно, были знакомы. Возможно, Эррера привлекал Эль Греко в качестве рисовальщика скульптурных деталей. Однако честолюбивые мечты художника разлетелись в прах, его придворная карьера не состоялась, и до самой смерти он был связан с Толедо, с городом, ставшим его родиной, жизнью, домом, вдохновляющим образом. Судьба спасла искусство Эль Греко, ибо в Эскориале ему грозила творческая гибель.

Создатели самых современных художественных тенденций своего времени, Хуан де Эррера и Эль Греко – крупнейшие фигуры в истории мирового искусства, но их можно назвать и великими маргиналами, творцами уникальных, глубоко индивидуальных стилей. Их совместная работа не могла бы быть успешной, их искусство словно отторгалось национальной традицией, местной средой: эрреск просуществовал сравнительно недолго, не породив прочной традиции; Эль Греко, со временем забытый в Испании, был открыт только в XX веке. Вместе с тем появление на испанской земле таких мастеров-одиночек, как Эль Греко в XVI веке, Веласкес – в XVII столетии, Гойя – на рубеже эпох Просвещения и романтизма, было порождено велением самого времени. При полном отличии друг от друга их сближает то, что можно условно назвать «испанским началом». Понятие такого рода с труп-

дом поддаётся конкретному определению, оно многозначно, противоречиво, включает в себя глубинные пласты и более общие, как бы лежащие на поверхности приметы, как, например, обострённое чувство человеческой личности, тягу к портретности, господству колорита с его непревзойдёнными особенностями. Здесь возникает немало проблем, касающихся не столько Веласкеса, Гойи, сколько чужестранца Эль Греко.

Испания предстаёт перед Эль Греко как незнакомая ему страна. Но именно на этой земле заключённый в его творчестве внутренний заряд необычайного, то, что призвано выразить дух кризисной эпохи, получает наивысшее художественное выражение. Чувством гения он ощущает в окружающей его действительности, в жизни общества, в среде людей, в облике городов, в самой природе проявления «испанского начала», связанные полнее всего с чувством трагического. Этому мироощущению созвучно и всё то, что вносит Эль Греко в испанскую живопись: огромная духовная наполненность, ощущение дисгармонии и напряжённости, антиклассичность изобразительных приёмов. Многое в искусстве Эль Греко оказалось отброшенным последующими поколениями испанских живописцев, вставших на путь национального реализма. Среди них истинным воплощением гармонии, гуманизма, жизненной правды предстает искусство Веласкеса. Эль Греко и Веласкес принадлежат разным художественным эпохам, они мастера-антиподы. Но образный строй произведений Веласкеса многопла-

нов, бесконечно богат, загадочен, включает светлые и тёмные стороны жизни, её скрытый драматизма. Ему, испанцу Золотого века, современнику Гонгоры, Кеведо, Кальдерона и наряду с Рембрандтом величайшему реалисту мировой живописи, глубоко знакомо чувство трагического.

Наступающее Новое время заявляет о себе резким подъёмом национального самосознания. «Испанское начало» наиболее полно выражает себя в остро конфликтном искусстве Гойи. Ответ трагического мироощущения лежит на всей испанской культуре XX века, с особой силой воплощаясь в творчестве Пабло Пикассо.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Памятники мировой средневековой латинской литературы IV–IX веков. М., 1970. С. 85.

² *Шифман И.Ш.* Возникновение Карфагенской державы. М.; Л., 1963.

³ *Cintas P.* Un sanctuaire précarthaginois sur la grève de Salambo – «Revue Tunisienne». Tunis, 1948. P. 1–31.

⁴ *Аристотель.* Политика. Кн. 11, 8, 4–8, М., 1911. С. 86.

⁵ *Тураев Б.А.* Карфаген // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 14. СПб., 1895. С. 654.

⁶ *Циркин Ю.Б.* Финикийская культура в Испании. М., 1976. С. 5.

⁷ *Жюльен Ш.-А.* История Северной Африки. Алжир, Тунис, Марокко. От древнейших времён до арабского завоевания (647 год). М., 1961. С. 140.

⁸ *Gobert E.G. et Cintas P.* Les tombes puniques de Djebel – Mlezza – «Revue Tunisienne». 1939. № 38–40. P. 135; *Picard C.* Le monde de Carthage. P., 1956. P. 52–53; *Harden D.B.* The Phoenicians. London, 1962.

⁹ Литература античного мира. М., 1946. С. 490.

¹⁰ *Cintas P.* Céramique punique. P., 1950.

¹¹ *Авдиев В.И.* Международные связи пунического Карфагена (Карфаген и Египет) // *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungariae*, t. 15, fasc. 1–4. Budapest, 1967. P. 267.

¹² *Gsell S.* Histoire ancienne de l'Afrique du Nord. T. 4, 2 ed. P., 1929. P. 468–469.

¹³ *Kukabn E.* Antropoide Sarkophagen in Beyrouth und die Geschichte dieser Sidonischen Sarkophagenkunst. B., 1955.

¹⁴ *Delattre A.* Les grands sarcophages antropoïdes. P., 1902.

¹⁵ *Merlin A.* Le Sanctuaire de Baal et de Tanit près de Siagu – Notes et documents publiés de gouvernement tunisien. P., 1910.

¹⁶ *Ours-Miedan M.* Les représentations figurées les stèles de Carthage – «Cahiers de Byrsa». P., 1951. T. 1. P. 15–160.

¹⁷ *Bertbier A., Charlier R.* Le sanctuaire punique de el Hofra à Constantine. Vol. 1–4. P., 1959.

¹⁸ *Тураев Б.А.* История Древнего Востока. Изд. 3-е. Т. 2. Л., 1936. С. 267.

¹⁹ *Шифман И.Ш.* Из истории пунийской литературы // Фольклор и культура народов Африки. М., 1970. С. 13–17.

²⁰ *Toutain Y.* Les sites romaines de la Tunisie. P., 1896. P. 226.

²¹ *Энгельс Ф.* Происхождение семьи, частной собственности и государства // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: Т. 21. С. 146.

²² *Жюльен Ш.А.* История Северной Африки. Алжир, Тунис, Марокко от древнейших времён до арабского завоевания (647 год). Т. 1. С. 223.

²³ *Lézine A.* Carthage. Utique. Etudes d'architecture et d'urbanisme. P. 1968.

²⁴ Архитектура античного мира. М., 1940. С. 57.

²⁵ *Courtois C.* Timgad, antique Tamugadi. Alger, 1951; *Lassus Y.* Visite à Timgad. Alger, 1969.

²⁶ *Мурамов П.П.* Образы Италии. Т. 2. М., 1913. С. 153.

²⁷ *Allais G.* Djemila. P., 1938; *Fevrier A.* Djemila. Alger, 1968.

²⁸ *Poinso t L.* Les ruines de Dougga. Tunis, 1934. Мавзолей Атебана, одного из правителей Нумидии, – башенное трёхэтажное сооружение из тёсаного камня с пирамидальным завершением и скульптурой; упрощённый вариант малоазийских гробниц IV века

до н. э. выполнен во II веке до н. э. в греко-римской традиции пуническим зодчим Абаришем, сыном Абдаштарта из Карфагена. Двухязычная надпись была разломана и увезена английским консулом в 1842 году в Британский музей. В 1910 году мавзолей восстановил Л. Пуансо.

²⁹ *Picard C. Ch. Castellum Dimmidi. Alger, 1947.*

³⁰ *Кантерева Т.П., Стародуб Т.Х. Города Марокко, М., 1996. С. 45–50.*

³¹ Курьер ЮНЕСКО. 1979. Декабрь. С. 36.

³² Там же.

³³ История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935. С. 164.

³⁴ *Ангулей. Золотой осёл. Метаморфозы в одиннадцати книгах. М., 1956. С. 227.*

³⁵ Архитектура античного мира. С. 59.

³⁶ *Блок А. Равенна. Итальянские стихи. – Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М., Л., 1960. С. 98.*

³⁷ *Руссо Ж.-Ж. Исповедь. М., 1949. С. 246.*

³⁸ Архитектура античного мира. С. 59.

³⁹ *Ангулей. Золотой осёл. Метаморфозы в одиннадцати книгах. М., 1956. С. 99, 100.*

⁴⁰ *Кантерева Т.П. Римская мозаика. Африка. М., 2007.*

⁴¹ Мозаичное искусство Испании и Португалии стало предметом научного исследования сравнительно недавно. За последние десятилетия появилось немало публикаций нового материала. С середины 1970-х годов организовано издание Корпуса мозаик Испании, принадлежащее ведущим антиковедам страны. Памятникам Испании и Португалии посвящались доклады на международных коллоквиумах Национального центра по изучению греко-римской мозаики. Тем не менее эта область нуждается в расширении и гораздо большей популяризации, особенно путём воспроизведения на современном полиграфическом уровне самых ценных в художественном отношении произведений.

⁴² *Garcia y Bellido A. Los mosaicos romanes de la Plaza de la Corredera de Córdoba // Bulletin de la Real Academia de Historia. Madrid, 1965 (151); Kapp R. Roman Córdoba. L., 1983.*

⁴³ *Almagro M., Grejreiro A. Mosaicos romanos de Mérida. Madrid, 1978.*

⁴⁴ *Quet M.* La mosaïque cosmologique de Mérida. Proposition de lecture. P., 1963.

⁴⁵ La mosaïque greco-romaine. Colloque internationaux du Centre National de la recherche scientifique. I. P., 1965.

⁴⁶ *Bianchi-Bandinelli R.* Rome. La fin de l'art antique. P., 1969. P. 183.

⁴⁷ *Bairrao Obeiro M.* Mosaïques romaines du Portugal // Colloque internationaux du Centre National de la recherche scientifique. I. P., 1965.

⁴⁸ Советское искусствознание '79/I. М., 1980. С. 249.

⁴⁹ *Леви-Провансаль Э.* Арабская культура в Испании. М., 1967. С. 21.

⁵⁰ *Жюльен Ш.А.* История Северной Африки. Алжир, Тунис. Марокко. От арабского завоевания до 1830 года. Т. 2. М., 1961. С. 131.

⁵¹ *Terrasse H., Hainaut J.* Les arts décoratifs au Maroc. P., 1925.

⁵² P.A. Documents d'architecture berbère. P., 1925; *Montagne R.* Villages et Kasbahs berbères. P., 1930; *Jacques-Meunié D.* Sites et forteresses de l'Atlas. P., 1931; Idem. Greniers citadelles au Maroc. Vol. 1–2. P., 1951; *Probst E.* Maroc. Pays de casbahs. Lausanne, 1956; *Marçais J.* L'art des berbères. Alger, 1956; Maroc, terre aux ailes de sable. Casablanca, 1963; *Wrage W.* Die Strasse der Kasbahs. Leipzig [б.р.].

⁵³ *Васильев А.А.* Ремесла горных народов Алжира // Декоративное искусство СССР. 1981. № 10. С. 25–27.

⁵⁴ *Семенова Т.С.* Народное искусство и его проблемы. М., 1977. С. 33.

⁵⁵ *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. М., 1966. С. 361.

⁵⁶ *Marçais J.* Les bijoux musulmans de l'Afrique du Nord. Alger, 1958. С. 17.

⁵⁷ *Camps-Farber H.* Les bijoux de Grande Kabylie. P., 1970.

⁵⁸ Коран. М., 1963. С. 279.

⁵⁹ *Большаков О.Г.* Средневековый арабский город // Очерки истории арабской культуры V–XV вв. М., 1982. С. 156–214.

⁶⁰ *Данилова И.Е.* Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М., 1970. С. 40.

⁶¹ *Lévi-Provençal E.* Seville musulmane au début du XII siècle. P., 1947. С. XV.

⁶² *Сефруи Ахмад.* Ларчик чудес. М., 1970. С. 50–51.

⁶³ Мопассан Ги де. Бродячая жизнь. Полн. собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1958. С. 135.

⁶⁴ Там же. С. 88–89.

⁶⁵ Виттер Б.Р. Статьи об искусстве. М., 1970. С. 450.

⁶⁶ Besancenot J. Bijoux arabes et berbères du Maroc. Casablanca [б. г.].

⁶⁷ Табриэли Ф. Основные тенденции развития в литературах ислама // Арабская средневековая культура и литература. М., 1976. С. 44.

⁶⁸ Papadopoulos A. Esthétique de l'art musulman. La peinture. Lille, 1974. Vol. II. P. 868.

⁶⁹ Ротенберг Е.И. Искусство готической эпохи. Система художественных видов. М., 2001.

⁷⁰ Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.; Л. 1940. С. 5.

⁷¹ Виттер Б.Р. Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 10.

⁷² Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980; Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. XVIII – начало XIX века. М., 2003.

⁷³ Тананаева Л.И. Польский портрет XVII–XVIII веков (к вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени) // Советское искусствознание'77/1. С. 100–129; Тананаева Л.И. Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века // Советское искусствознание'25. С. 123–167; Тананаева Л.И. Между Андами и Европой. СПб., 2003.

⁷⁴ Виттер Б.Р. Итальянский Ренессанс. XIII–XVI века. Т. 1. М., 1977. С. 108.

⁷⁵ Смирнов А.А. Средневековая литература Испании. Л., 1969. С. 33.

⁷⁶ Gómez Moreno M. Iglesias mozárabes. Madrid, 1959.

⁷⁷ Actes XVI Congreso Internacional historia de Arte. Lisboa, 1948. С. 106–123.

⁷⁸ Fernández Arenas. Arquitectura mozárabe. Barcelona, 1952; Congreso internacional de Estudios mozárabes de Toledo. Toledo, 1975.

⁷⁹ Actas del primer Simposium Internacional de mudejarismo. Teruel, 1975.

⁸⁰ Леви-Провансаль. Э. Арабская культура в Испании. С. 11.

⁸¹ Тананаева Л.И. Между Андами и Европой. С. 143.

⁸² Сведения о жизни Нуно Гонсалвиша крайне скудны, даты жизни (1403–1491) предположительны. Возможно, он учился в Португалии, затем во Фландрии, где в Турне – центре фламандского ковроделия – работал над картонами для шпалер. В 1450–1472 годах – придворный художник короля Афонсу V Африканского. Созданные мастером другие алтари (в 1470 году алтарь Святого Духа для города Синтры) не сохранились. Попытки приписать его кисти некоторые произведения оказались несостоятельными. См.: *Figueiredo Y. de O Pintor Nuno Yongalves*. Lisboa, 1910.

⁸³ *Лихачёв Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. М., 1973. С. 166.

⁸⁴ История всемирной литературы. Т. 3. М., 1985. С. 395.

⁸⁵ *Dos Santos R.* O estilo Manuelino. Lisboa, 1952; *Dos Santos R.* Historia del arte portugues. Barselona, 1960; *Diaz P. A* Arquitectura Manuelina. Porto, 1988.

⁸⁶ *Кантерева Т.П.* Эль Греко. М., 2008.



Маски-амулеты из Карфагена. IV–III до н.э. Тунис, музей Бардо





Капитолий в Дугге. II в.

Амфитеатр в ЭльДжеме. III в.

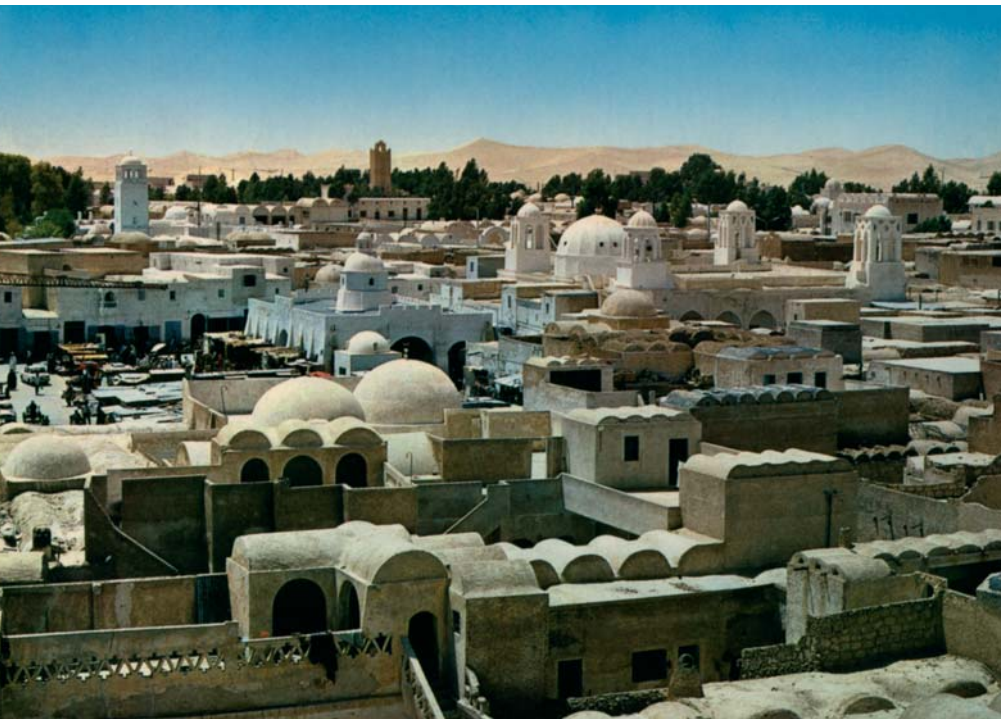




*Эмблема мозаики III в. Фрагмент.
Музей Санта Крус, Толедо*

Морской кентавр. Мозаика из Конимбрига





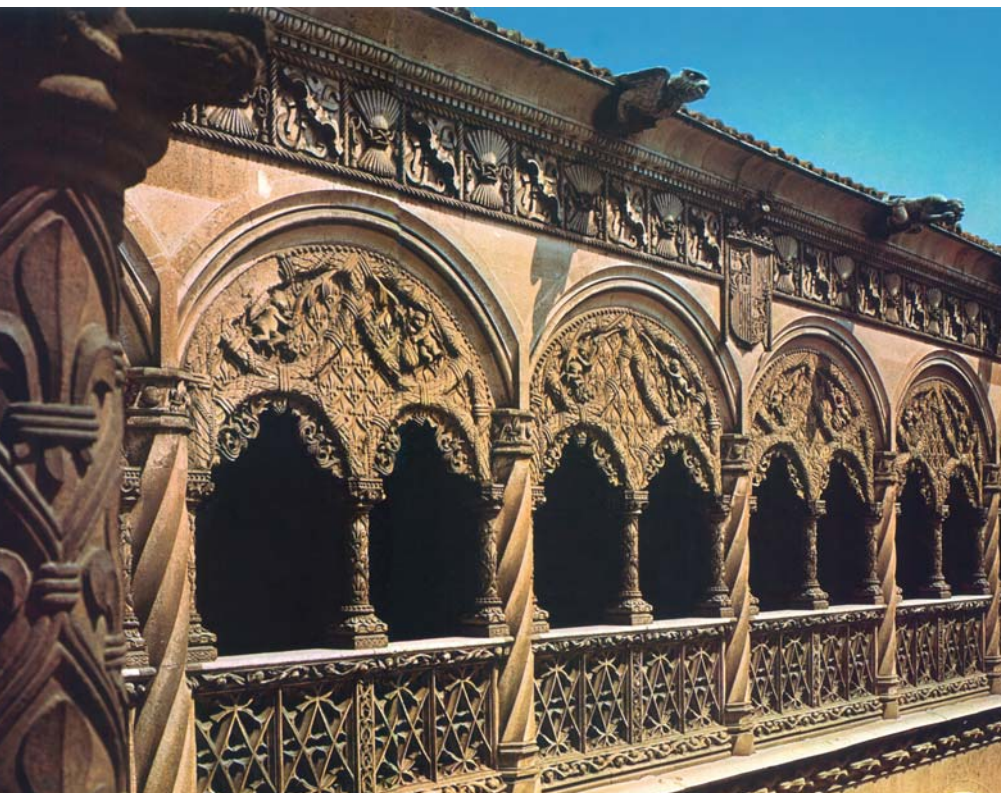
*Берберская касба. Южное Марокко
Город Уэд в Алжире*



Фонтан Неджарин в Фесе



Миниатюра манускрипта «История Байяда и Рийяда». Конец XIII в.



Двор Коллегии Сан Грегорио в Вальядолиде. Фрагмент. 1487–1489
Университет в Саламанке. Западный фасад. 1515–1538





*Нуно Гонсалвиш. Алтарь Святого Винсента.
Лиссабон, Музей старинного искусства*







Башия Белен в Лиссабоне. Фрагмент

Двор монастыря Жеронимуш в Лиссабоне. Фрагмент



Эль Греко. Встреча Марии и Елизаветы. 1640–1644. Вашингтон, Думбартон-окс

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Каптерева Татьяна Павловна
Западное Средиземноморье
Судьбы искусства

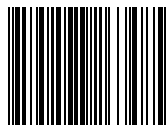
Директор издательства *Б.В. Орешин*
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Компьютерная верстка
И.В. Орловой

Формат 60х84/16
Гарнитура GaramondC. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Объем 29,0 пл. + 2,0 пл ил.
Тираж 1000. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, к. 9
Тел. (495) 245-49-03

ISBN 9785898263485



9 785898 263485

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6