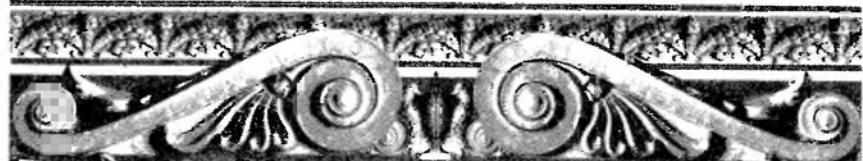


Николай Брунов

ОЧЕРКИ
ПО ИСТОРИИ
АРХИТЕКТУРЫ





Николай Брунов

**ОЧЕРКИ
ПО ИСТОРИИ
АРХИТЕКТУРЫ**

Том 1




Москва
ЦЕНТРОЛИГРАФ
2003

scan: The Stainless Steel Cat

ББК 85.11
Б89

Охраняется Законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
воспрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.

Оформление художника
И.А. Озерова

Издательство выражает благодарность за помощь
в работе над книгой кафедре истории архитектуры
и градостроительства МАрХИ и лично
профессору Ю.Н. Герасимову и доценту Н.О. Душкиной.

Брунов Н.И.
Б89 Очерки по истории архитектуры. Том 1. — М.: ЗАО
Центрполиграф, 2003. — 400 с.

ISBN 5-9524-0111-2

В книге представлена общая картина развития архитектурных стилей, анализируются основные архитектурно-композиционные проблемы, дана характеристика отдельных наиболее выдающихся произведений мирового зодчества — от эпохи доклассового общества (XII тысячелетие до н. э.) до периода восточных деспотий (V век н. э. включительно). Прилагается обширный материал о памятниках мусульманской культуры в период первоначального расцвета ислама, приведены редкие фотографии, планы и реконструкции сооружений.

ББК 85.11

ISBN 5-9524-0111-2

© Л.И. Воротницкая, 2003
© Художественное оформление,
ЗАО «Центрполиграф», 2003
© ЗАО «Центрполиграф», 2003



ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Архитектура — пожалуй, наиболее важный для человека универсальный вид искусства, но ее прикладное значение не умаляет художественной и гуманитарной ценности уникальных архитектурных произведений. История мира, мировой культуры, человеческая жизнь в ее противоречивом многообразии отражена зданиями и архитектурными объектами самого разного предназначения и стиля, возведенными на протяжении всего существования человечества.

Не менее значимы для нас и книги, которые посвящены тем или иным аспектам архитектуры. Особенно важным представляется ознакомление все новых и новых поколений мастеров, ученых и просто интересующихся (а таковых, к счастью, немало) с трудами наиболее авторитетных обладателей этого необходимого знания, уже ушедших от нас.

Николай Иванович Брунов (1898—1971) — специалист, не нуждающийся в представлении. Профессор, доктор искусствоведения, член-корреспондент и действительный член нескольких Академий, автор множества книг и статей, получивших всемирный резонанс, блестящий знаток древнерусского зодчества и зарубежной архитектуры множества эпох и периодов, оставил не изученное до конца наследие, состоящее из более чем ста публикаций и неменьшего числа неизданных материалов. Его статьи и научно-популярные книги востребованы до сих пор, а монументальный сборник «Очерки по истории архитектуры» давно стал классикой и своего рода архитектурной Библией, несмотря на то что третий том так и не был издан и сохранился лишь в виде рукописи, не доступной (быть может, временно) широкой аудитории. Между тем и первые два тома со временем стали библиографической редкостью, хотя потребность в этой книге с каждым годом все возрастает, цитаты и ссылки на нее постоянно встречаются у современных авторов.

Наше издательство с удовольствием представляет вам одно из самых масштабных исследований Н.И. Брунова, последний раз увидевшее свет почти три четверти столетия назад. История вошедшей в века архитектуры Востока, Античности и Византии, тесно переплетающаяся с особенностями быта, традиций и культур, подробно описана автором в захватывающей форме, способной заинтересовать даже очень далекого от науки человека. Теоретическая база, специальная терминология, специфика архитектурных памятников доклассового общества и восточных деспотий, античности и византийской культуры, — все это стало предметом повествования «Очерков...», содержащих тематические иллюстрации помимо занимательного и познавательного текста, почти не тронутого редакторской правкой по велению сегодняшнего дня.

Николай Иванович Брунов рассматривал памятники зодчества не как мертвые образцы обыденной деятельности человека, а как одухотворенные свидетельства богатства и разнообразия его внутреннего мира, пусть подверженного влиянию времени и среды, но неизменно воплощаемого талантом в вечно живущих шедеврах архитектуры.

Предлагая вниманию читателей книги знаменитого ученого, мы надеемся, что они будут лучшим подтверждением его правоты, не менее убедительным и вдохновенным, чем столь глубоко изученные автором творения из камня и дерева.

ПРЕДИСЛОВИЕ

История архитектуры, как часть истории искусства, представляет область малоизученную, почти не освещенную как в нашей, так и в иностранной литературе. Существующие в мировой литературе общие обзоры истории архитектуры либо излагают только фактический материал истории зодчества без всякой попытки проанализировать его, либо сосредоточиваются на анализе только техники и конструкции отдельных произведений. Комплексного рассмотрения архитектурных произведений, как произведений искусства, замечательных памятников эпохи, отражающих социально-экономическое и идеологическое развитие общества на определенном этапе, в этих трудах по истории архитектуры нет.

Первая законченная концепция истории архитектуры дана Гегелем в его «Эстетике». Эта концепция является типичной для немецкой идеалистической философии конца XVIII века и первой половины XIX века. Гегель, пользуясь своей диалектической триадой, разделяет историю архитектуры на три периода.

Тезис — символическая архитектура, первая ступень развития мировой архитектуры. Это — догреческая архитектура Востока, например вавилонский зиккурат. Архитектурное произведение этого периода представляет символ, в котором воплощается религиозная идея, объединяющая народы, как говорит Гегель. Символическая архитектура — «независимая» архитектура — имеет сходство со скульптурой, поэтому Гегель называет ее «неорганической скульптурой».

Антитезис — классическая архитектура, греческая архитектура. Она не имеет самостоятельного значения, подобно символической архитектуре, а представляет вместилище для человека или для статуи божества.

Синтез — готическая архитектура, имеющая самостоятельное, независимое значение, подобно символической архитектуре, и слу-

жащая человеку в качестве вместилища, подобно классической архитектуре.

В конце 60-х гг. XIX века в области истории архитектуры явилась тенденция к неисторическому объяснению развития архитектуры. Это была реакция против идей немецкой идеалистической философии в области истории архитектуры. Земпер в своем большом исследовании «Стиль» (1861—1863) утверждает, что архитектурный стиль определяется практическим назначением здания. Художественную форму архитектурного произведения он сводит к конструкции и технике. Цейзинг в 1854—1855 гг. публикует свою теорию золотого сечения, согласно которой основой архитектурной композиции являются пропорции. Золотое сечение — наилучшая пропорция, наблюдаемая в природе, в частности в человеческом теле, а архитектор своим творчеством продолжает творчество природы. Другие исследователи объясняли архитектурный стиль исходя из природы страны, в которой архитектура создается.

Начиная с 80-х годов XIX века получает широкое распространение циклическая теория эволюции архитектуры. основоположниками этой теории являются Вельфлин, давший исследование архитектуры ренессанса и барокко (1888), и Франкль, с его учением о фазах развития новой европейской архитектуры. В трудах этих авторов анализируется смена стилей европейской архитектуры за два века (от XV до XVII), переход от ренессанса к барокко. Вельфлин дает более общее освещение архитектуры, его наблюдения и выводы в значительной степени применимы также и к скульптуре и к живописи. Франкль больше затрагивает специфические проблемы архитектурной композиции, но оба они устанавливают общие законы развития архитектуры. Вельфлин доказывает на примере триумфальных арок, что в римской архитектуре от I до III века н. э. наблюдается эволюция, сходная с переходом европейской архитектуры в XV—XVII веках от ренессанса к барокко. Франкль в книге «Handbuch der Kunstwissenschaft» утверждает, что переход от романской архитектуры к готической подчиняется тем же закономерностям, что и переход итальянской архитектуры от ренессанса к барокко. Получается нечто вроде повторения форм развития архитектуры через какие-то периоды, получается некая циклическость в развитии архитектуры. Очень популярно и несколько грубовато такая схема развития архитектуры дана у Кон-Винера в его «Истории стилей изящных искусств». Кон-Винер считает, что архитектура проделала пять эволюционных циклов своего развития — от конструктивной архитектуры через декоративную к орнаментальной архитектуре. Эти взгляды Кон-Винера оказали некоторое влияние на общую концепцию «Социологии искусства» Фриче.

В западноевропейской науке об архитектуре циклическая теория господствует. Эта теория в конце концов разделяет историю архи-

тектуры на отдельные части соответственно расовым объединениям и таким образом сближается с фашистскими концепциями. Уже Воррингер в «Проблемах формы готики» утверждал, что запутанный динамический орнамент эпохи Средневековья в Европе, готическое зодчество и архитектура барокко близки одна к другой как различные проявления единого «германского духа». Позднее Шпенглер в «Закате Европы» доказывал, что нет истории человечества, что есть отдельные, ничем не связанные между собой культуры, как то: «аполлоническая» — античная, «магическая» — византийско-мусульманская и «фаустовская» — западноевропейская. Это всецело распространяется и на архитектуру.

Попытки преодоления циклической теории в истории архитектуры делают Ригль, Деонна, Шмит и другие. В трудах Ригля (*Stilfragen*, 1893. *Spätrömische Kunstindustrie*, 1901 и других) намечается тенденция рассматривать зодчество как нечто единое, развивающееся от первобытной эпохи до наших дней, но рассматривается оно отдельно от истории культуры. Деонна (*L'Archéologie*, 1912) говорит о развитии искусства по спирали: цикличность зодчества сочетается с поступательным его развитием. Шмит («Искусство», 1915, 1919, 1925) делит всю историю искусства на шесть больших циклов: палеолит, неолит, Древний Восток, Греция и Рим, европейское искусство от романской эпохи до наших дней, искусство будущего. Каждый цикл по сравнению с предыдущим является шагом вперед, т. е. в конечном счете получается та же спираль Деонна.

После империалистической войны западноевропейское искусствоведение занялось главным образом монографическим изучением наиболее крупных выдающихся произведений архитектуры прошлого. За последние годы особенно усложнился и уточнился формальный анализ.


Автор настоящей работы стремился взять из литературных сокровищ прошлого по истории архитектуры все то, что могло послужить созданию взгляда на историю архитектуры от первобытной эпохи до наших дней как на самостоятельную часть общечеловеческой культуры, развивающейся на социально-экономической основе.

Работая в течение шестнадцати лет над вопросами истории архитектуры, автор тем не менее столкнулся со значительными затруднениями при работе над книгой. Из них наиболее значительным было указанное выше отсутствие в мировой литературе общих курсов по истории архитектуры.

«Очерки по истории архитектуры» являются едва ли не единственным пространственным обзором истории зодчества, в котором дается общая картина архитектурных стилей на основе богатого фактического материала. Социально-экономические и исторические экскурсы в «Очерках» органически переплетаются с конкретным историко-архитектурным материалом.

Трактовка социально-классового строения древневосточных деспотий оставляет совершенно отчетливое представление о присущих им раннерабовладельческих производственных отношениях. При этом основательно учитываются условия конкретно-исторического пути развития Древнего Востока и отдельных его стран и те своеобразные особенности, которые создались на основе этих условий. Архитектуры Китая и Японии, Индии, Месопотамии, Египта, Крита, Персии, мусульманских стран отражают эти своеобразия, и автор, оставаясь на позиции их единства в основном, сумел на большом конкретном материале показать и существенные различия в развитии зодчества этих стран.

Настоящая книга, посвященная истории архитектуры доклассового общества и восточных деспотий, составляет первый том трехтомной работы.



**ОЧЕРКИ
ПО ИСТОРИИ
АРХИТЕКТУРЫ**

Том 1







I. АРХИТЕКТУРА ДОКЛАССОВОГО ОБЩЕСТВА

История архитектуры доклассового общества обнимает собой большое количество сложных и запутанных проблем, разработке которых посвящена огромная литература. Исследователи главным образом интересовались специальными вопросами назначения и хронологии отдельных памятников. За последнее время стали больше изучать общее развитие архитектурных типов и форм первобытного зодчества. Характерно все же, что во многих общих сочинениях по первобытному искусству архитектуре уделяется минимальное место или ее даже и вовсе опускают. Не вдаваясь в ученые археологические споры и рассуждения, я ставлю себе только задачу выделить основные этапы развития архитектуры доклассового общества и наметить общие линии ее развития.

Жилая архитектура

История архитектуры начинается с развития жилища.

Для первого периода доклассового общества основным является присваивающий характер хозяйства и отсутствие производящего хозяйства. Человек собирает естественные продукты природы и занимается охотой, которая с течением времени все больше выдвигается на первый план.

Пещера была древнейшим жильем человека, который пользовался первоначально естественными пещерами. Это жилье мало отличалось от жилья высших животных. Потом человек стал разводить огонь при входе в пещеру, чтобы защитить вход и согреть ее внутренность, а позднее стал замуровывать вход в пещеру искусственной стенкой. Следующим этапом огромной

важности было появление искусственных пещер. В тех местностях, где не было пещер, человек пользовался для жилья естественными отверстиями в почве, гущей деревьев и т. д. Интересна также форма полупещеры, называемая «abri sous roche», которая состоит из нависающей скалы — крыши.

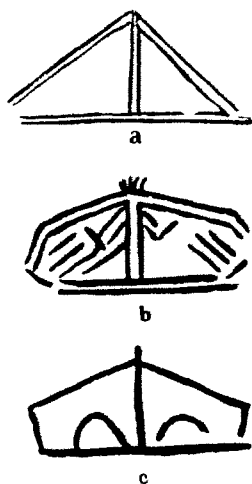


Рис. 1. Изображение палаток в пещерах первобытного человека. Испания и Франция

Наряду с пещерой очень рано появляется другая форма человеческого жилья — палатка. До нас дошли изображения древнейших круглых в плане палаток на внутренних поверхностях пещер (рис. 1). Идет спор о том, что изображают «signes tectiformes» в виде треугольника с вертикальной палочкой в центре. Встает вопрос, можно ли эту центральную вертикальную палочку считать за изображение стоячего шеста, на котором держится вся палатка, так как ведь этот шест не виден снаружи при приближении к палатке. Однако такое предположение отпадает, так как изобразительное искусство первобытного человека не было натуралистическим. Несомненно, что перед нами изображение как бы разреза круглых палаток из сучьев или шкур животных. Иногда такие палатки сгруппированы по две. Некоторые из этих рисунков заставляют предположить, что, может быть,

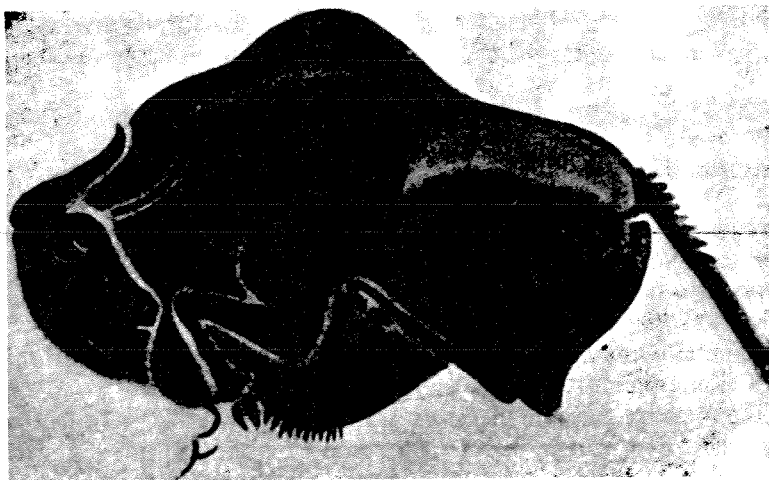


Рис. 2. Живопись в пещере первобытного человека. Испания



Рис. 3. Живопись в пещере первобытного человека. Испания

они изображают уже квадратные хижины с прямыми легкими стенами, несколько наклонными внутрь палатки или отклоняющимися наружу. На ряде рисунков можно разобрать входное отверстие и складки покрытия палатки на ребрах и углах.

Палатки и хижины служили только убежищами во время летних охотничьих экспедиций, в то время как пещера оставалась, как и прежде, главным жилищем, особенно зимой. Человек еще не строил себе на поверхности земли постоянного жилья.

Можно ли причислить к произведениям искусства первые пещеры и палатки эпохи доклассового общества? Не есть ли это только практическое строительство? Конечно, практические мотивы были решающими при создании пещер и палаток. Но в них, бесспорно, уже содержатся элементы первобытной идеологии. В этом отношении особенно важна живопись, которая покрывает стены пещер (рис. 2 и 3). Она отличается необыкновенно живыми изображениями животных, данных несколькими штрихами очень обобщенно и ярко. Можно не только узнать животных, но и определить их породу. Эти изображения называли импрессионистическими и сравнивали их с живописью конца XIX века. Потом заметили, что некоторые звери изображены пронзенными стрелами. Живопись первобытного человека имеет магический характер. Изображая оленя, на которого он собирался охо-

тяться, уже пронзенным стрелой, человек думал, что он таким путем реально овладевает оленем и подчиняет его себе. Возможно, что первобытный человек с той же целью стрелял в изображения зверей на стенах своей пещеры. Но элементы идеологической концепции содержатся, по-видимому, не только в живописи пещеры, но и в архитектурной форме пещер и палаток. При создании пещер и палаток проявились зачатки двух противоположных методов архитектурного мышления, которые впоследствии стали играть очень большую роль в истории архитектуры. Архитектурная форма пещеры основана на отрицательном пространстве, архитектурная форма палатки — на положительном пространстве. Пространство пещеры получилось в результате удаления известного количества материала, пространство палатки — путем нагромождения материала в пространстве природы. В этом отношении очень важны наблюдения Фробениуса над архитектурой дикарей Северной Африки. Фробениус различает в обследованных им местностях два больших культурных круга. Одни дикари строят себе жилища, закапываясь в землю, другие живут в легких хижинах на поверхности земли (рис. 4). Замечательно, что отрицательной и положительной архитектуре отдельных племен соответствуют различные формы быта и различные религиозные верования. Выводы Фробениуса очень интересны, но требуют осторожной проверки и объяснения. Материал, относящийся к этой проблеме, изучен еще мало, весь вопрос еще темен и не разработан. Все же есть основания полагать, что уже в противоположности пещер и палаток проявились, наряду с господствующим практическим моментом, и элементы идеологии.

Пещеры и палатки дополняли друг друга в архитектуре доклассового общества древнейшего периода. Первобытный человек временами уходил из пещеры в пространство природы и жил в палатке, а потом опять укрывался в пещере. Его пространственные представления определялись пространством природы, которое переходит в пространство пещеры.

Второй период развития доклассового общества характеризуется развитием земледелия и оседлости. Для истории архитектуры это время обозначает очень большой перелом, который связан с появлением оседлого дома. Господствует положительная архитектура — легкие сооружения на поверхности земли, но главным образом в землянках, более или менее врытых в землю жилищах, продолжают жить отзвуки пещерного восприятия.

Представим себе по возможности наглядно психологию кочевника. Для него не существует еще последовательной дифференциации пространственных и временных образов. Передви-

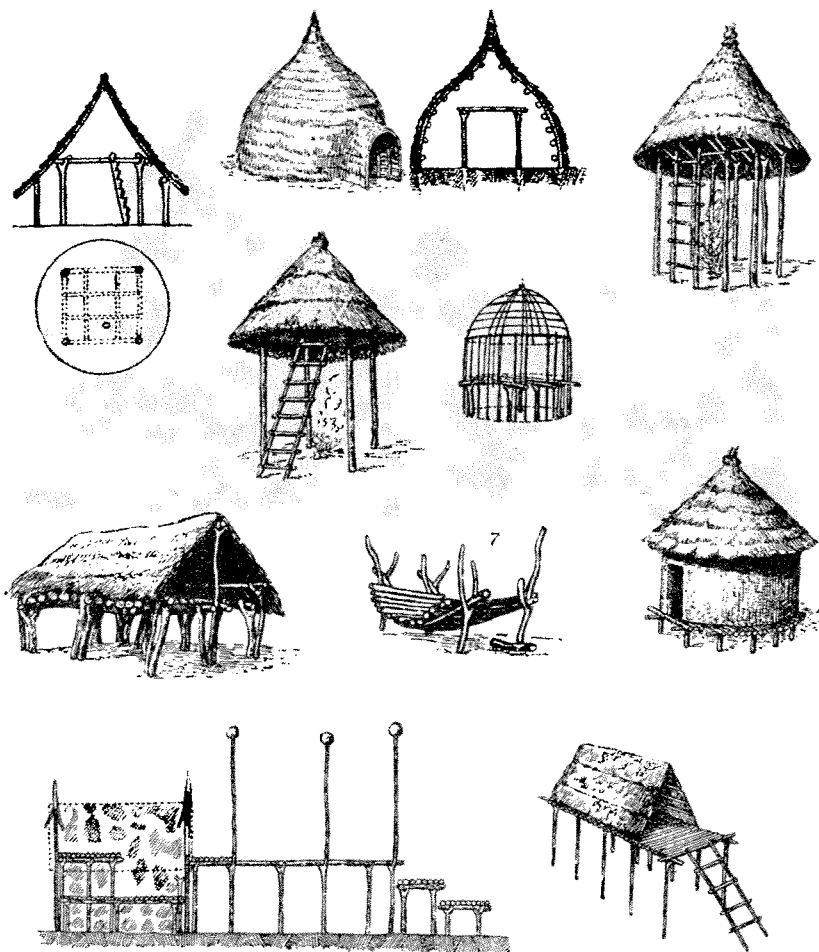


Рис. 4. Жилые сооружения африканских дикарей. По Фробениусу

гаясь по поверхности земли с места на место, кочевник живет в «пространственно-временной» стихии, в которой растворяются впечатления, получаемые им от внешнего мира. И в архитектуре кочевника еще очень мало пространственных моментов, которые все тесно слиты с моментами временными. Пещера содержит внутреннее пространство, которое является ее ядром. Но в пещере основоположной является также ось движения человека вглубь, из природы. Человек углубляется в скалу, зарывается в толщу земли, и это движение во времени тесно переплетается с пространственными образами, только начинающи-

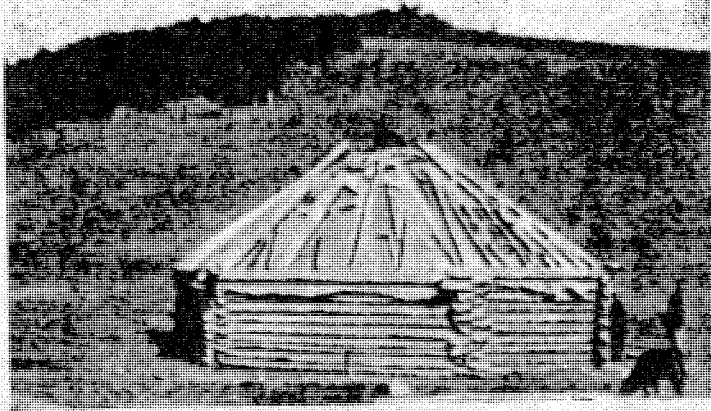


Рис. 7. Киргизский дом

областях почти исключительно камень, из которого очень легко построить круглое в плане сооружение, что относится и к глинобитным домам. В лесистых областях Средней и Северной Европы переход к однокомнатному прямоугольному дому совершился очень рано и очень быстро. Длинные бревна, положенные горизонтально, требуют прямоугольных очертаний плана. Попытки соорудить круглый дом из дерева при помощи горизонтально положенных бревен приводят прежде всего к превращению круглого плана в многогранный (рис. 6 и 7). В дальнейшем материал и конструкция наталкивают на уменьшение количества граней, пока их не доводят до четырех, так что получается прямоугольный однокомнатный дом. Его середину занимает на севере очаг, над которым в кровле имеется отверстие для выхода дыма. Перед узкой входной стороной такого дома устраивают открытую переднюю со входом, образуемую продолжением длинных боковых стен за линию передней стены.

Получившийся архитектурный тип, который впоследствии сыграл огромную роль в развитии греческой архитектуры, в сложении греческого храма, носит название мегарон (греческий термин). В Северной Европе найдены путем раскопок только основания таких домов (рис. 8 и 9). Обнаруженные при различных раскопках в большом количестве погребальные урны (рис. 10), предназначенные для хранения пепла сожженных мертвецов, воспроизводят обычно форму жилых домов и позволяют ясно представить себе наружный вид оседлого первобытного дома. Подражание в погребальных урнах форме жилого дома объяс-

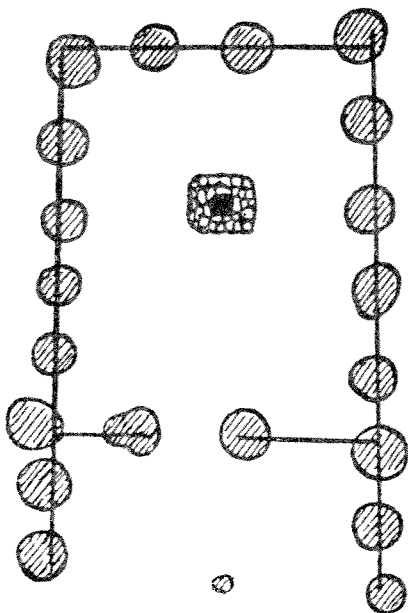


Рис. 8. Дом эпохи доклассового общества около Берлина

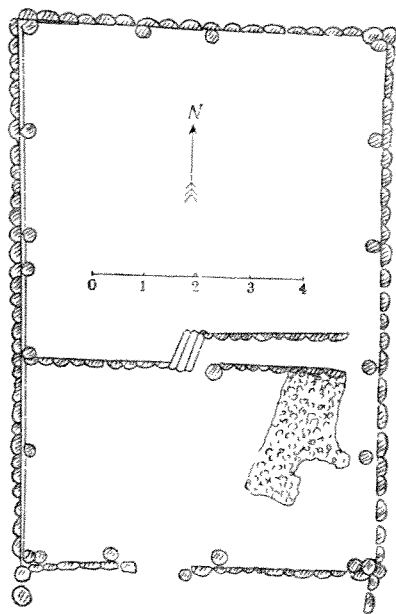


Рис. 9. Дом эпохи доклассового общества в Шуссенриде. Германия

няется взглядом на урну как на «дом умершего». Урны обыкновенно довольно точно воспроизводят формы домов. Так, на некоторых из них ясно видна соломенная крыша, подчас довольно крутая, сужающаяся вверх и образующая там дымовое отверстие. Иногда имеется двускатная крыша, под скатами которой оставлены треугольные отверстия, служащие дымоходами. В одном случае на каждой из длинных стен дома показано по два круглых световых отверстия, расположенных в ряд. Интересны венчающие двускатную крышу горизонтальные балки с человеческими головами или головами животных на концах.

Разновидностью оседлого жилья первобытного человека являются свайные постройки (рис. 11 и 12), которые связаны главным образом с рыболовством в качестве основного занятия и расположены более или менее крупными поселениями по берегам озер. Может быть, прототипами свайных поселений являются постройки и поселения на плотках, остатки которых были, по видимому, найдены в Дании. Свайные постройки продолжали строить очень долго, и наибольшего развития свайные поселения достигли в эпоху употребления бронзовых орудий, когда их возводили при помощи заостренных кольев, которые невозмож-

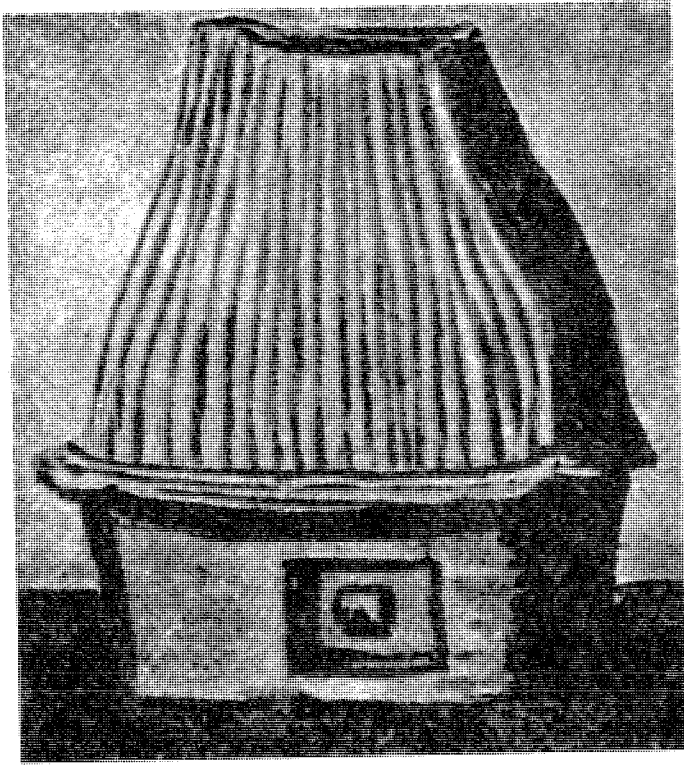


Рис. 10. Погребальная урна эпохи доклассового общества в форме дома из Ашерслебена. Германия

но было отесать каменными орудиями. Вообще отеска дерева начинается только с бронзового века.

Оседлые деревянные дома эпохи доклассового общества строили не только при помощи горизонтально положенных, но также и посредством вертикально поставленных бревен. В первом случае употребляли вертикальные связи, а во втором — горизонтальные. В тех случаях, когда количество этих связей значительно увеличивалось, получалась смешанная техника.

Кикебуш на основании своих исследований огромного поселения эпохи доклассового общества в Бухе, в Германии, высказал теорию о происхождении форм греческой архитектуры (см. том II) из форм оседлого жилья первобытного человека. Кикебуш указал прежде всего на мегарон, все фазы развития которого от простого квадрата до прямоугольника с открытой передней и двумя колоннами на лицевой стороне найдены на севере в жилой архитектуре эпохи доклассового общества; за-

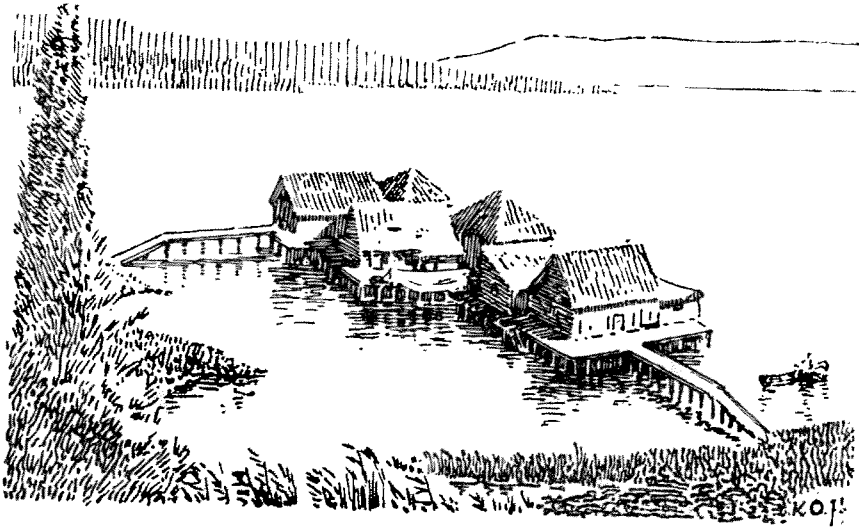


Рис. 11. Реконструкция первобытного свайного поселения

тем — на вертикальные связи, прикрепленные к стенам из горизонтальных балок, как на прототипы пилястр; наконец — на хижины, окруженные навесом на столбах, как на прототипы периптера.

Оседлые дома первобытного человека образуют ансамбли деревень. Очень распространены отдельные разобщенные усадьбы земледельцев. Но чаще встречаются поселения неправильной формы, для которых характерно случайное расположение домов. Только иногда наблюдаются ряды домов, образующие более или менее правильные улицы. Подчас поселения окружены забором. В некоторых случаях в середине поселения имеется площадь неправильной формы. Редко деревни имеют более крупное здание общественного типа; назначение таких построек остается невыясненным: может быть, это здания для собраний.

В оседлых домах эпохи родового строя наблюдается стремление к увеличению вместимости дома и количества внутренних помещений, что приводит к образованию прямоугольного многокомнатного дома.

Уже в однокомнатных домах, особенно в прямоугольных, рано наблюдается внутреннее усложнение, связанное с тенденцией к отделению кухни от горницы. Потом появляются дома, в которых живут семьями (достигающие величины 13×17 м, например во Фрауэнберге около Марбурга). Очень важно, что при увеличении внутренности оседлого дома и количества комнат архитектура эпохи доклассового общества развивается двумя раз-

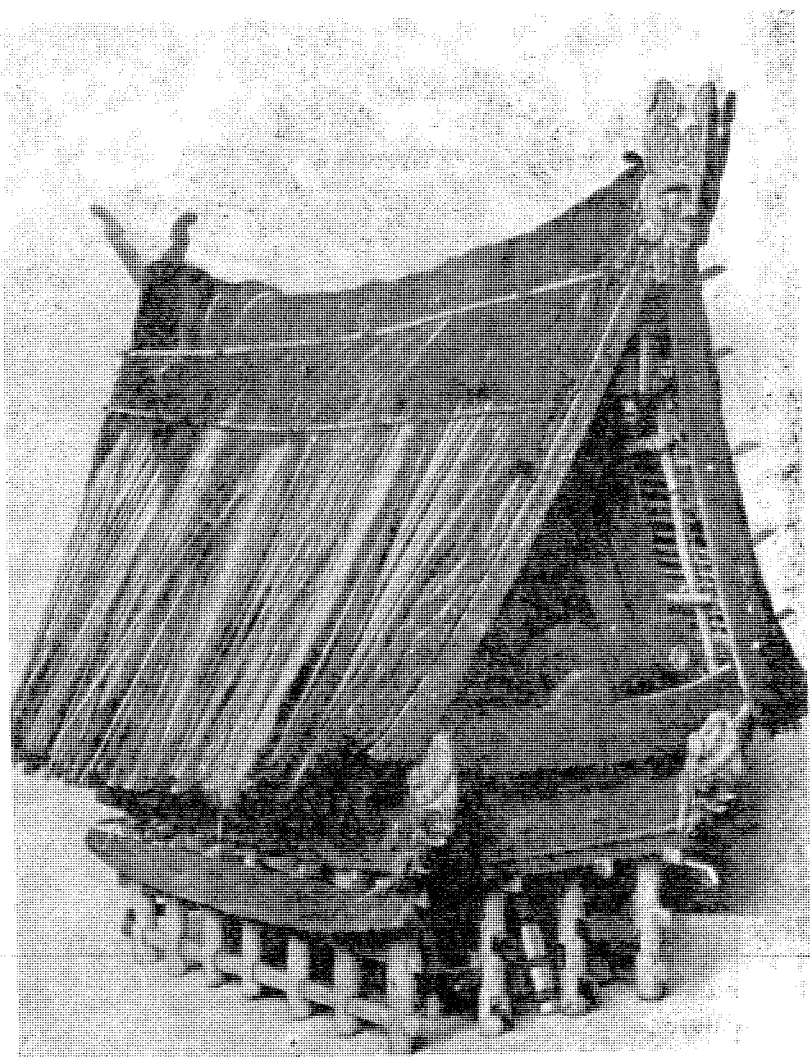


Рис. 12. Дом современного дикаря

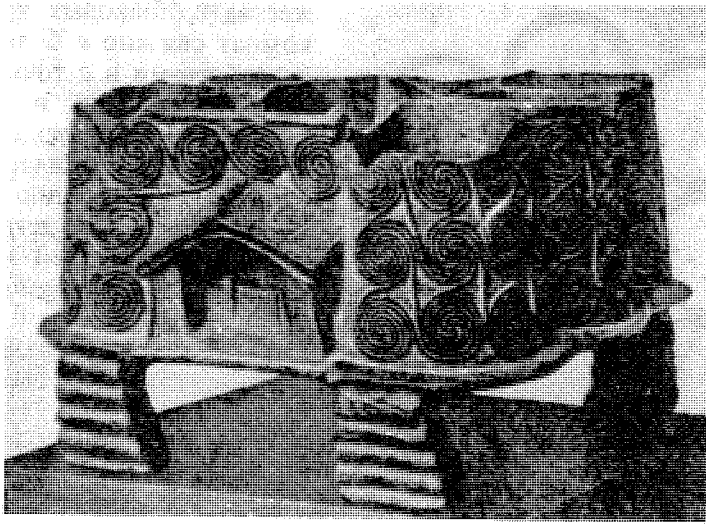


Рис. 13. Погребальная урна эпохи доклассового общества в форме дома с о. Мелоса. Мюнхен

личными путями, которые имеют общую точку отправления и общую конечную точку развития. Но между началом и концом этой эволюции архитектурная мысль движется двумя совершенно различными путями, которые имеют существенное принципиальное значение. Два памятника дают ясную картину данного развития.

Хранящаяся в Мюнхене погребальная урна с о. Мелоса в Средиземном море (рис. 13 и 14) показывает первый путь, по которому шли архитекторы. Истолкование урны с о. Мелоса как воспроизведения жилья подтверждается взглядом первобытного человека на погребальную урну как на дом умершего, и этим безусловно опровергается предложенное истолкование ее как амбара для хранения зерна. Наружное оформление дома целиком подтверждает, что изображен многокомнатный жилой дом. В типе дома, воспроизведенном в урне с о. Мелоса, архитектор при увеличении количества комнат шел путем сопоставления нескольких круглых ячеек, путем суммирования, сложения друг с другом ряда однокомнатных круглых домов. Размеры и форма первичной круглой ячейки при этом сохраняются. Круглые комнаты изображенного в урне с о. Мелоса дома расположены вокруг центрального прямоугольного двора. Форма двора отражается на форме дома в целом: в усложненном криволинейном наружном контуре намечаются простые очертания будущего прямоугольного многокомнатного дома. Соединение в ряд мно-

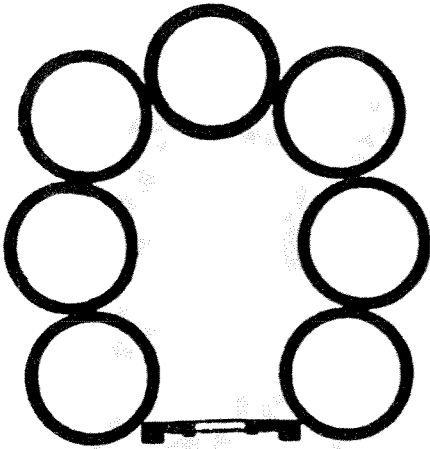


Рис. 14. План погребальной урны, изображенной на рис. 13

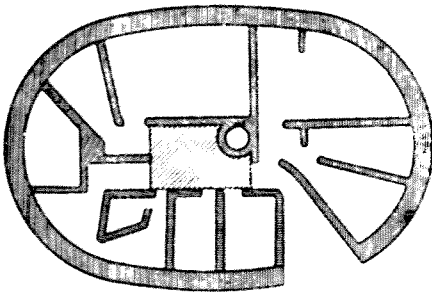


Рис. 15. Овальный дом в Хамаиси-Ситеа на о. Крите

жества одинаковых круглых комнат связано с большими неудобствами и с точки зрения конструкции, и для их практического использования. Очень рано проявилась тенденция к упрощению сложности плана, чего легко было достигнуть путем замены круглых комнат прямоугольными. Как только это произошло, прямоугольный многокомнатный дом сложился окончательно.

Дом в Хамаиси-Ситеа на о. Крите (рис. 15), имеющий овальную форму, показывает второй путь, совершенно отличный от первого, по которому тоже шли архитекторы, стремясь увеличить жилой дом. В противоположность суммированию множества одинаковых круглых ячеек в урне с о. Мелоса, в овальном доме на о. Крите взята только одна такая ячейка, которая сильно увеличена в размере и подразделена на множество комнат очень неправильной сегментообразной формы. И в дан-

ном случае середину дома занимает прямоугольный двор. Здесь он начинает подчинять себе наружные очертания здания: овал является переходной ступенью от круга к прямоугольнику. В некоторых из комнат, которые имеют почти совсем правильную прямоугольную форму, ясно выступает естественное стремление преодолеть случайные асимметрические очертания отдельных помещений. Овальный дом с о. Крита в своем дальнейшем развитии приводит к тому же многокомнатному прямоугольному дому с двором посередине, что и урна с о. Мелоса. Этот тип лег в основу дома в египетской и вавилоно-ассирийской архитектуре, где мы впоследствии проследим дальнейшее его развитие и усложнение.

Два пути развития однокомнатного круглого дома эпохи доклассового общества в многокомнатный прямоугольный дом, ко-

торые я только что проследил, свидетельствуют о том, что на этой ступени развития жилого дома архитектурно-художественный момент играет уже большую роль в архитектурной композиции и в ее развитии.

Укрепления эпохи доклассового общества исследованы еще недостаточно. К ним относятся главным образом земляные валы и деревянные заборы.

Монументальная архитектура

В истории архитектуры наступает момент очень большого значения, когда к жилой архитектуре присоединяется архитектура монументальная. Это так называемые мегалитические сооружения (с греческого: μέγας — большой, λίθος — камень), т. е. сооружения из больших камней. Они встречаются в самых различных странах: в Скандинавии, Дании, Франции, Англии, Испании, Северной Африке, Сирии, Крыму, на Кавказе, в Индии, Японии и др. Раньше думали, что они являются следами передвижения народа или расы, теперь выяснено, что мегалитические сооружения характерны для оседлого родового общества. Европейские мегалитические сооружения относятся ко времени около 5000—2000 лет до н. э. и позднее (каменный век закончился в Европе около 2000 г. до н. э.).

Одним из самых замечательных типов мегалитической архитектуры являются менгиры (кельтское слово, введенное в употребление только в XIX веке). Менгиром (рис. 16) называется отдельно стоящий на поверхности земли более или менее высокий камень. От эпохи родового строя в разных странах дошло до нас очень много менгиров, особенно много их осталось в Бретани (Франция). Во Франции официально закаталогизировано до 6000 менгиров. Из них самый высокий (Men-er-Hroecq, около Locmariaquer) достигает высоты 20,5 м, за ним идут менгиры высотой в 11 и 10 м.



Рис. 16. Менгир в Бретани.
Франция

Назначение менгиров точно не известно, так как их создал доисторический человек, т. е. человек, не имевший письменности и не оставивший о себе письменных сведений. Очень вероятно, что не все менгиры имели одно и то же назначение. По-видимому, некоторые менгиры ставились в память выдающихся событий, например побед над врагами, другие — в память договоров с соседями или как пограничные знаки, третьи — в качестве дара божеству, причем некоторые из них, может быть, служили даже изображением божества. Ни одного из этих назначений нельзя доказать. Однако несомненно, что большинство менгиров были памятниками, воздвигнутыми известному выдающемуся лицу. Это подтверждается особенно тем, что под многими менгирами находили единичные погребения. Процесс сооружения менгира, за отсутствием письменных источников, в точности не известен, но можно с большой долей достоверности о нем догадываться. Камни, которые впоследствии превращали в менгиры, находили сравнительно недалеко от того места, где потом их ставили, и приблизительно в том виде, как они дошли до нас. Эти камни занесены были в места их нахождения ледниками, которые отесали их и придали им довольно правильную сигаровидную форму. По-видимому, до места, где предстояло поставить менгир, камень катило при помощи деревянных бревен большое количество людей, с огромными усилиями толкая его перед собой. Потом поверхность камня слегка обрабатывалась при помощи каменных орудий (каменный век!). Дошедшие до нас менгиры имеют обычно очень гладкую поверхность, что объясняется многовековой работой атмосферных осадков, но в момент их постановки менгиры носили на себе заметные следы грубой обработки каменными орудиями. Наглядное представление об их первоначальном наружном виде дают, например, камни, из которых сложены погребальные камеры дольменов и которые были в течение тысячелетий засыпаны землей кургана и откопаны в наше время, так что они сохранили свою первоначальную форму. Докатив камень до места назначения, его водружали в вертикальном положении. Это происходило, по-видимому, при помощи огромного числа людей приблизительно следующим образом: около лежащего камня вырывали яму соответственной глубины; затем при помощи тех же бревен постепенно приподнимали один конец камня так, чтобы другим своим концом он соскальзывал в яму, причем постепенно насыпали к поднимающемуся концу менгира холм, который облегчал работу. Когда таким образом удавалось поставить камень в яму в вертикальном положении, его засыпали, чтобы он сам стоял прочно, а вспомогательный холм срывали. Легко представить себе, какого ко-

лоссального труда и напряжения стоила людям эпохи родового строя в Европе установка менгира высотой в 20 м. при низком уровне их техники.

Можно сказать, что менгир является почти произведением природы. Он оставался почти таким, каким его находили в природе. В чем состоит человеческое творчество в менгире и можно ли говорить в этом случае об архитектурно-художественной композиции? В менгире творчество человека состоит прежде всего в выборе камня данной формы среди всего разнообразия камней, встречающихся в природе. Выбирая сигаровидный камень, первобытный человек имел в виду общую композицию менгира, для которой совершенно не подходят другие камни. Кроме того, творчество человека в менгире состоит в том, что человек выбранный им в природе камень поставил вертикально. Этот момент является решающим.

Понять смысл вертикальной композиции менгира — значит объяснить менгир как архитектурно-художественный образ. В тех случаях, когда вертикальный камень поставлен в память какого-либо события, его вертикаль, контрастирующая с окружающим, является знаком, отмечающим это событие. Так, например, в Библии рассказывается, что Иаков поставил камень как память о виденном им сне, когда ему приснилось, что он боролся с Богом. Но вертикаль менгира нужно понять главным образом в связи с основным значением менгира в качестве памятника над могилой выдающегося лица. Вертикаль — основная ось человеческого тела. Человек — обезьяна, вставшая на задние лапы и утвердившая этим вертикаль как свою основную ось. Вертикаль является основным внешним признаком человека, который отличает его с точки зрения его внешнего вида от животных. Когда дикари или дети рисуют человека, то они ставят вертикальную палочку, к которой пририсовывают голову, руки и ноги, в отличие от горизонтальных палочек, изображающих у них животных. Менгир является изображением вертикали — основной оси человеческого тела, т. е. является изображением человека, погребенного под ним. Но менгир является не простым изображением умершего человека, а изображением его в огромных размерах, достигающих 20 м. Погребенный под менгиром человек — выдающийся. Менгир дает в повышенных размерах монументализированное изображение этого человека: он его героизирует.

Менгиры, несомненно, связаны с процессом разложения родового строя. С повышением техники земледелия, для которого особенно важна замена мотыжного земледелия плужным, что связано и с развитием скотоводства, растет прибавочный про-

дукт. Это приводит в конце концов к появлению и развитию эксплуатации и к началу классовой дифференциации. Выделяется привилегированная верхушка общества, образующая военные группировки с военачальником во главе. Ведутся войны, в результате которых появляются военнопленные. Менгир возникает в условиях развитого родового строя, по-видимому, как памятник над могилой старшины рода. Его цель состоит в том, чтобы объединить и сплотить род вокруг памяти умершего старшины, передавшего власть своему преемнику — живущему старшине. Но было время, когда в условиях сложившегося родового строя для сохранения рода и утверждения его единства вовсе не требовалось менгиров. Это наталкивает на мысль, что появление менгиров связано все же с началом разложения рода, с первыми признаками этого процесса, обозначившимися в эпоху, когда родовой строй находился на вершине своего развития. Начавшийся внутри рода процесс, который привел в конце концов к разрушению рода, вызвал, по-видимому, необходимость усиленных мер, направленных к сохранению и утверждению единства рода. Одной из таких мер, по-видимому, и является сооружение менгиров. Первые менгиры были, конечно, маленькими. С течением времени и с дальнейшим развертыванием процесса разложения родового строя размер менгиров увеличивался. При взгляде на большие менгиры невольно является мысль о том, что они сооружены трудом военнопленных. И теперь менгир в 20 м, т. е. равный по высоте пятиэтажному дому и превосходящий колонны Большого театра в Москве, которые достигают только 14 м, кажется нам грандиозным. В эпоху доклассового общества это было гигантским сооружением, которое поражало и восхищало смелостью замысла и трудностью исполнения.

Вертикаль менгира имеет, кроме того, еще значение пространственной оси, знака, господствующего над окружающей местностью. Менгир — центр для всей округи. Спорят о том, чем является менгир: архитектурой или скульптурой. Менгир следует считать архитектурой. Ведь в нем только зачатки изобразительного момента, дальнейшее усиление которого приводит к образованию статуи. Менгир не статуя, а архитектурное сооружение. Мы наблюдаем в действительности, как менгиры получают иногда голову, руки и ноги, детали обнаженного тела и покрывающей его одежды. Получаются идолы, каменные бабы. Но менгиры, особенно более крупные, стоят обыкновенно на возвышении, чем подчеркивается господство их над окружающей местностью. Менгир не только доминирует над окружающей природой, но и над теми поселениями и деревнями, которые в ней разбросаны. Менгир господствует над жилой архитектурой:

отдельными домами и их комплексами. Он был смысловым центром для ряда поселений, и это делает его архитектурным произведением, которому подчинены дома. Но вместе с тем совершенно очевидно, что в менгире архитектура и скульптура еще не дифференцировались друг от друга, поэтому не верно называть его архитектурным произведением.

Менгир является в истории архитектуры первым чисто пространственным образом. Нужно наглядно представить себе, что и в эпоху родового строя в жилой архитектуре было мало ярко выраженных пространственных форм. Беспорядочная суeta движений по поверхности земли господствовала в поселениях доклассового общества, и отдельные дома и целые поселения со своим нерегулярным расположением включались в мелочную подвижность повседневной жизни. На этом фоне особенно поражал людей того времени чисто пространственный характер менгира. Всякое движение останавливается перед этой грандиозной пространственной осью. Очень большое значение имеет впечатление вечности, на которое рассчитан менгир: оно тесно связано с крепостью и долговечностью материала менгира. Благодаря этому пространственность менгира утверждается «на вечные времена» и достигается исключение временного момента из его архитектурно-художественной композиции. Трудно вообразить себе более резко выраженный контраст с течением повседневной жизни. Необходимо представить себе психологию человека в условиях родового строя, который совершенно не знал пространственных ценностей, чтобы понять силу впечатления, которое вызывала в ту эпоху архитектурно-художественная композиция менгира. Менгир должен был воздействовать ошеломляюще, и в этом заключается его жизненная сила и то огромное значение, которое он имел для общества эпохи родового строя.

Очень важен резкий контраст тяжелых, грандиозных, рассчитанных на вечность менгиров (и всей мегалитической архитектуры) и окружающих их мелких, маленьких и подверженных быстрому разрушению жилых домов. Этот контраст повышает выразительность менгира и силу воздействия его на человека. С другой стороны, жилая архитектура оказывается включенной в композицию монументальной архитектуры, которая вносит порядок, господствуя над окружающим жильем.

Другим типом мегалитической архитектуры являются дольмены — погребальные курганы и каменные сооружения (рис. 17—19). Они широко распространены по поверхности земли. Их находят в Южной Скандинавии, Дании, Северной Германии до Одера, Голландии, Англии, Шотландии, Ирландии, Франции, на о. Корсике, в Пиренеях, Этрурии (Италия), Северной Африке,

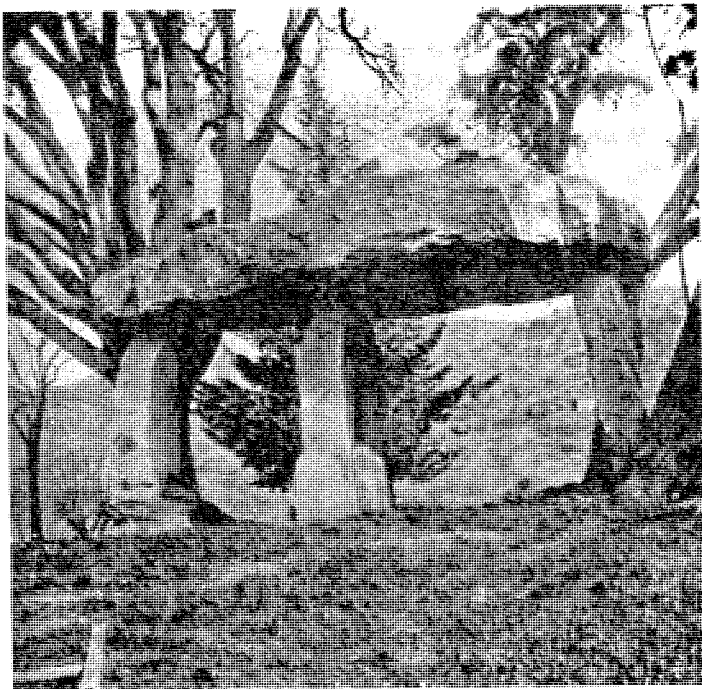


Рис. 17. Дольмен в Бретани. Франция

Египте, Сирии и Палестине, Болгарии, Крыму, на Кавказе, в Северной Персии, Индии, Корее.

По-видимому, дольмен постепенно развился из менгира. Сохранились различные ступени этого развития. Особенно хорошо можно проследить эволюцию от примитивного дольмена до совершенно развитой купольной гробницы на испанском материале. Наиболее простой формой являются два вертикальных камня, соединенные друг с другом горизонтальной перекладиной, представляющей собой третий крупный камень. Потом стали ставить три, четыре и большее количество вертикальных камней, на которые сверху водружали более или менее крупную плиту. Вертикальные камни умножались и придвигались в дальнейшем вплотную друг к другу, так что образовывалась погребальная камера. Она первоначально имела круглую форму. Это показывает, что перед нами воспроизведение круглой ячейки жилого дома. Гробница — дом умершего, этот ход мысли и в данном случае стал определяющим. Потом круглая погребальная камера постепенно превращается в прямоугольную камеру, и в этом отражается прослеженная выше эволюция жилого дома. Погребальные

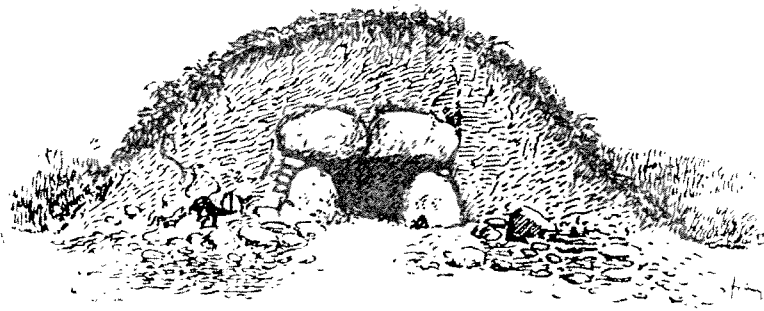


Рис. 18. Дольмен в Бретани. Франция

камеры овальной и полигональной формы представляют собой промежуточные этапы на пути этого развития. Далее мегалитическую погребальную камеру засыпают землей, так что над ней образуется искусственный холм — курган. С одной стороны сквозь толщу курганной насыпи к погребальной камере ведет ход. Это — гробница с ходом. Но более распространены курганы с наглухо засыпанной погребальной камерой, в которую после окончания работ над дольменом уже нельзя проникнуть. Большое количество таких дольменов раскопано в XIX и XX веках. Дальнейшее развитие дольменов ведет к образованию, кроме главной, еще второстепенных погребальных камер, по плану крестообразной или еще более усложненной формы. Перекрытие погребальных камер начинают делать в виде ложного свода, напуская камни друг над другом, так что они смыкаются сверху над внутренним пространством погребальной камеры, причем все это перекрытие вовсе не имеет бокового распора и только давит вниз, почему эта система и называется ложным сводом. Перекрытие погребальных камер дольменов ложными сводами встречается в Англии, Бретани (Франция), Италии и Португалии, областях крито-микенской культуры и в отдельных случаях в Северо-Западной Персии. На севере оно не встречается, но зато там известны деревянные куполообразные покрытия. Ложный свод является промежуточной ступенью развития к куполу — наиболее совершенной форме покрытия погребальной камеры дольмена. Когда погребальная камера достигает более значительных размеров, то иногда покрытие ее подпирают деревянным столбом или колонной, подчас сужающейся книзу (ср. колонны в египетских домах и критских дворцах). На стенах и на покрытиях дольменов часто встречается гравировка и живопись, особенно в некоторых дольменах Англии, Бретани и на Пиренеях. В отличие от живописи пещер эпохи палеолита (см. выше) это по преимуществу геометрические



Рис. 19. Дольмен в Брегани. Франция

мотивы условно-абстрактного характера. Часто дольмены в виде курганов бывают окружены кольцом камней. Последние иногда имеют техническое назначение: они сдерживают землю холма от расползания. Но впоследствии круг из камней, окружающий дольмен, приобретает самостоятельное композиционно-художественное и смысловое значение. Нужно помнить, что история дольменов и взаимоотношения различных типов их сталкивается со множеством спорных и далеко еще не разрешенных проблем. Не установлено окончательно, каков генезис развитого кургана: имеют ли все дольмены единый общий источник, и если да, то где его искать. Одни считают родиной дольменов восток, другие — север. Но более вероятно, что этот архитектурный тип возникал в разных странах в условиях родового строя. Так же крайне туманна и не выяснена хронология дольменов как в смысле абсолютной датировки отдельных памятников, так и их относительной хронологии, т. е. большей или меньшей древности отдельных памятников по отношению друг к другу.

Дольмены по своему назначению являются семейными усыпальницами, содержащими обыкновенно несколько погребений. Часто в дольменах находят очень много погребений, что особенно относится к гробницам с ходом, которые, таким образом, были, по-видимому, гробницами привилегированных группировок общества. В дольменах находим нередко многочисленные остатки погребальных празднеств, которые в них совершались. Что касается купольных гробниц, то в них имеется обыкновенно одно или только небольшое число погребений. Они были, по-видимому, гробницами военных предводителей. Дольмены были постройками привилегированной части населения, и развитие их нужно связать с процессом дифференциации общества в условиях родового строя, связанной с его разложением.

Смысл развития дольмена из менгира состоит в стремлении создать мертвому неразрушимое от времени жилище, что составляет основную идею дольмена. Это связано с представлениями человека эпохи доклассового общества о загробном мире. В плане архитектурной композиции очень важно влияние пещеры на дольмен, так как погребальная камера внутри кургана является искусственной пещерой в искусственном холме. Но особенно существенно влияние на дольмены и их архитектурную форму жилища человека на поверхности земли. Так, дольмены в виде четырех стоячих камней, несущих большую прямоугольную монолитную плиту, воспроизводят в мегалитической технике легкую хижину. Очень важная находка была сделана в Зеландии. Оказалось, что гробница с ходом в Uly имеет входное отверстие, которое запиралось только изнутри. Это доказывает, что в дан-

ном случае дольмен был первоначально жилым домом, оставленным впоследствии умершему хозяину в качестве его гробницы. Может быть, это часто имело место, и по крайней мере некоторые из дошедших до нас дольменов были дворцами эпохи доклассового общества.

Важной деталью многих более поздних дольменов является круглое или овальное отверстие в одной или двух каменных плитах, завершающих сверху их внутреннее пространство. Отверстие связывает внутреннее пространство погребальной камеры с пространством природы, так что изнутри сквозь него видно небо; это так называемое «отверстие для души». По представлениям первобытного человека, душа умершего сообщалась через это отверстие с внешним миром. Кроме того, через то же отверстие умершего снабжали едой и питьем. «Отверстия для души» встречаются в дольменах Германии, Англии, Южной Франции, Сардинии, Сицилии, Палестины, Кавказа, Северной Персии, Индии. В Декхане (Индия) из общего числа 2200 мегалитических гробниц около 1100 имеют описанное отверстие. Несомненно, что и «отверстие для души» дольменов заимствовано из жилой архитектуры, где оно служило дымоходом и световым отверстием (см. стр. 16, а также рельеф из Куянджика). Отсюда идет линия развития к Пантеону (см. том II).

Если в истории архитектуры менгир является первым памятником, то дольмен — первое монументальное здание человека. Дольмен тоже рассчитан на «вечные времена». Он имеет и внутреннее пространство, и наружный объем, ясный в своих очертаниях. Для дольмена характерна бесформенность массивной оболочки, охватывающей его внутреннее пространство. В противоположность нашим стенам, с их геометрической правильностью и проходящей через всю стену постоянной толщиной, эта оболочка имеет в различных местах различную толщину, что и позволяет назвать дольмен искусственным холмом, содержащим внутри искусственную пещеру. Пространство погребальной камеры сжато и сконцентрировано охватывающим его массивом, внутренняя поверхность которого видна стоящему в погребальной камере зрителю. Конусообразная наружная форма дольмена-кургана имеет некоторое сходство с менгиром, но в погребальном холме вертикаль содержится как бы в скрытой форме. Дольмен, так же как менгир, стоит обычно на высоком месте и является мощным пространственным центром, господствующим над окружающими деревьями. Кольцо камней, которое иногда окружает курган, выделяет его из окружающего.

В раскопанных дольменах на камнях, из которых сложена погребальная камера, видны ясные следы отески каменными орудия-



Рис. 20. Вереницы камней (алиньман) в Бретани. Франция

ми. Обработка старается только сгладить неровности камня: его основная форма создана силами природы. Ударами каменных орудий отламывались лишние куски, так что после такой обработки поверхность камня оставалась крайне неровной и угловатой.

Третьим типом мегалитических сооружений являются аллеи камней, обозначаемые часто французским термином «alignements» (рис. 20). Это правильные ряды небольших камней, которые образуют параллельные дороги. Аллеи камней встречаются в различных частях света, но особенно много их в Бретани (Франция). Размеры площадей, занимаемые алиньманами, различны, но самую большую площадь имеют аллеи камней в Карнаке, в Бретани, которые растянуты на 3 км². Алиньманы не являются аллеями менгиров или кладбищами, как можно было бы подумать с первого взгляда, — на этот раз под камнями нет погребений: назначение верениц камней отличается от назначения менгиров. Однако несомненно, что аллеи камней произошли от менгиров, точно так же как и дольмены, только развитие в данном случае пошло совершенно в другую сторону. Этот пример особенно наглядно показывает, как из общего первоисточника могут развиваться архитектурные типы, имеющие мало общего друг с другом. Назначение этих камней остается неизвестным. Было высказано предположение, что это места собраний, другие видят в них аллеи, предназначенные для религиозных процессий. Карнакская группа связана с несколькими дольменами. Имеются примеры таких аллей, в конце которых стоит большой менгир. По-видимому, аллеи камней являются оформлением куль-

товых шествий. Нам известно, что культ и жречество развились еще в эпоху доклассового общества.

С точки зрения архитектурно-художественной композиции в аллеях камней большое значение имеет включение временного момента в монументальную композицию. В этом существенное отличие менгиров и дольменов, этих чисто пространственных образов, от алиньманов. Таким образом, в алиньманах намечается в этом смысле известное сближение с жилой архитектурой. Но в противоположность беспорядочным движениям повседневной жизни, которые составляют бытовое ядро жилой архитектуры, культовые шествия состояли в медленном, правильном, торжественном движении в прямом направлении, которое оформлялось, узаконивалось и монументализировалось рядами тяжелых и долговечных камней, поставленных по сторонам пути. Характерной чертой аллей камней является возможность бесконечного продолжения их композиции во все стороны. Параллельно каждой аллее можно по обе стороны ее провести любое количество других аллей. Эта композиционная особенность соответствует так называемому бесконечному раппорту в орнаменте, где один и тот же мотив повторяется любое число раз во все стороны. Аллеи камней не только оформляют пути, но и овладевают поверхностью земли путем расстановки на ней пространственных знаков.

Наконец, последним типом мегалитической архитектуры является кромлех. Он состоит из расставленных по кругу вертикальных камней, которые часто соединяются с аллеями камней. Назначение кромлехов выяснено тоже недостаточно.

Я ограничусь разбором наиболее развитого из дошедших до нас кромлехов, который вместе с тем является самым замечательным памятником мегалитической архитектуры и наиболее значительным ее сооружением. Это Стоунхендж в Англии (рис. 21), сооруженный, по-видимому, за 1600 лет до н. э. В это время в Европе был уже бронзовый век. В Стоунхендже с первого же взгляда бросается в глаза большее совершенство техники по сравнению с рассмотренными выше мегалитическими сооружениями. Металлические орудия позволили добиться гораздо лучшей отески каменных блоков, которым придана теперь уже довольно правильная форма, приближающаяся к параллелепипеду. По сравнению с блоками, обработанными каменными орудиями, в Стоунхендже наблюдается довольно гладкая поверхность камней. Но особенно важно, что рука человека добилась тут не только более совершенной отески поверхности камней, форма которых является результатом деятельности природы, но что человек изменил и общую форму блока, приблизив его к правильному

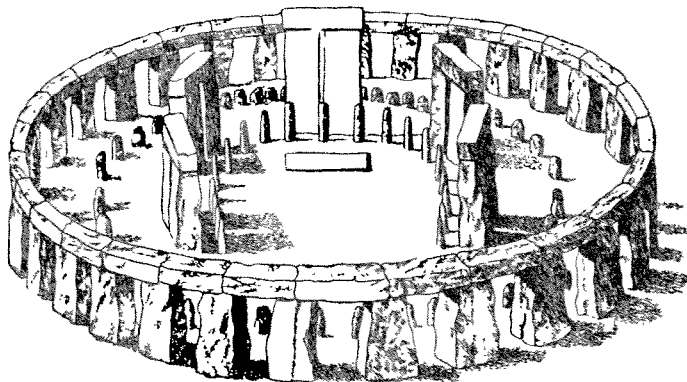


Рис. 21. Кромлех в Стоунхендже. Англия

параллелепипеду. Все же, несмотря на огромный шаг вперед, по сравнению с техникой каменного века, в Стоунхендже еще нет совершенной технической обработки, и остается довольно значительная неточность исполнения, которая соответствует приблизительности формального замысла.

Назначение Стоунхенджа не выяснено окончательно. Его средняя часть, несомненно, представляла собой святилище, так как плита, которая в ней сохранилась, была жертвенником, что доказывается остатками жертвоприношений, найденными при раскопках. Центральное святилище Стоунхенджа отмечено и выделено парными камнями, несущими горизонтальный камень, которые отделяют его от окружающих его частей. Эти парные камни очень напоминают некоторые дольмены самой примитивной формы. Центральная часть Стоунхенджа окружена рядом камней, прерывающимся с одной стороны. Было сделано наблюдение, что приносивший жертву у алтаря 21 июня, в день летнего солнцестояния, должен был видеть утром солнце встающим над менгиром, который стоит отдельно, вне круга. Это показывает, что жертвоприношения, совершавшиеся в Стоунхендже, имели отношение к культу солнца. Кроме того, несомненно, что Стоунхендж и совершаемый в нем культ были связаны со значительными погребениями, расположенными вокруг памятника. Ясно, что Стоунхендж, относящийся к эпохе уже сильно продвинувшегося процесса разложения родового строя, был местом сложного и развитого культа. Спорным является назначение двух concentрических кругов вокруг святилища. Наиболее вероятно предположение, что они служили для конских состязаний и были своего рода ипподромом. Характерно, что оба круга отделены друг от друга только маленькими камнями. Нужно представить себе огромные разме-

ры Стоухенджа, чтобы понять возможность его истолкования как конского ристалища. Общий диаметр памятника равен приблизительно 40 м, из которых около 20 м падает на центральное святилище и приблизительно столько же на окружающие его части, так что диаметр обоих наружных кругов составляет около 10 м, каждый круг имеет ширину около 5 м — совершенно достаточную для конских состязаний. Известно, какое значение лошадь имела для господствующих группировок эпохи разложения родового строя, и поэтому можно предположить, что в Стоухендже происходили конские состязания представителей военной группировки, связанные с культом солнца и культом мертвых. Зрители стояли вокруг Стоухенджа и смотрели на зрелище через кольцо отверстий, окружающих грандиозный по тому времени кромлех. Может быть, в Стоухендже уже имело место разделение зрителей соответственно двум основным намечавшимся группировкам общества эпохи разложения родового строя. Может быть, привилегированные слои населения помещались в центральном кругу святилища, который слишком велик, чтобы вмещать одних только жрецов. Стоухендж был крупным культовым центром. В связи с этим особенно понятно расположение его на высоте, господствующей над окрестностью.

По сравнению с аллеями камней в кромлехах, и особенно в Стоухендже, определяющим является замкнутый круг, который придает всей композиции сильно выраженную централизацию. В Стоухендже временной момент играет очень большую роль: два наружных круга, для чего бы они ни были предназначены, несомненно являются дорогами, путями, обтекающими святилище и монументально оформленными. Но, в противоположность аллеям камней, центральный круг, в который замыкаются аллеи в Стоухендже, подчиняет движение во времени пространственной композиции, создавая своего рода пространственно-временной синтез. Композиция Стоухенджа особенно резко контрастирует с менгиром. Менгир воздействует на зрителя акцентом своей вертикальной массы, контрастирующей с окружающим ее движением людей и останавливающей его. Стоухендж монументально оформляет бытовой процесс. Но оба архитектурных типа дают строго пространственные образы. Стремление замкнуть композицию, которое лежит в основе общей композиции Стоухенджа, проявилось также в том, что разрозненные вертикальные камни алиньманов в Стоухендже связаны друг с другом общей горизонтальной линией камней-перекладин. Это очень важный момент в истории архитектуры. Образовался архитектурный пролет. Правда, нечто вроде пролета дают уже входные отверстия в дольменах. Но там это скорее отверстие пещеры. В Стоухенд-

же впервые пролет осознан как логическое архитектурное построение и возведен в систему. Пролеты наружной ограды Стонхенджа имеют двоякое художественное назначение. Через них смотрят на происходящее внутри Стонхенджа. С другой стороны, изнутри через те же пролеты смотрят наружу. При таком восприятии эти пролеты являются средством художественного овладения пейзажем и его обрамления, что особенно бросается в глаза благодаря расположению Стонхенджа на высоком месте. Но особенно важно, что в наружной ограде Стонхенджа зародилась идея структурного построения, идея тектоники. Архитектурная масса начинает распадаться на вертикальные активные подпоры и пассивную, лежащую на них тяжесть. Это — зародыши идеи, которая развернется впоследствии в композицию классического греческого периптера (см. том II). По сравнению с мегалитическими постройками каменного века архитектурно-художественный образ принял в Стонхендже гораздо более откристаллизовавшуюся форму. Но все же архитектурные идеи Стонхенджа подобны черновым наброскам: они не доработаны до полной ясности и приблизительны.

Стонхендж можно было бы условно назвать первым театром в истории человечества. Греческий театр (см. том II) с его круглой средней оркестрой, алтарем на ней и кольцом окружающих ее зрителей развивает дальше идею, в зародыше содержащуюся в Стонхендже.

* * *

Изучая мегалитические сооружения эпохи доклассового общества, необходимо отметить исключительность относящихся сюда памятников Европы. И по количеству и по величине сооружений, и по грандиозности замысла они значительно отличаются от аналогичных построек других стран.

Мегалитические постройки эпохи доклассового общества непосредственно связаны с громадными монументальными зданиями восточных деспотий, которые развивают и разрабатывают архитектурные идеи, начавшие складываться уже в эпоху родового строя, особенно во вторую половину этой эпохи, когда начался процесс дифференциации общества и расслоения его на классы.

Ebert M. Reallexikon der Vorgeschichte. V. 1926; VIII. 1927. E. v. Sydow. Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit // Propyläen-Kunstgeschichte. I. 1923. Hoernes-Menghin. Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. 1925. Frobenius L. Das unbekannte Afrika. 1923. Fergusson. Rude Stone Monuments. Bezier. Inventaire des monuments mégalithiques du département d'Ille-et-Vilaine. 1860—1906. Oelmann. Das Haus. Брюсов А. Жилище. История жилища с социально-экономической точки зрения. Л., 1926.



II. АРХИТЕКТУРА ВОСТОЧНЫХ ДЕСПОТИЙ

Введение

Произведение архитектуры классового общества легко отличить от произведения архитектуры доклассового общества. Различие между ними состоит в том, что здания классового общества более совершенны по своему техническому исполнению и являются более законченными по своему оформлению (что обусловливает собой адекватность замысла и исполнения), чем здания доклассового общества. Создается впечатление, что в доклассовом обществе строитель только начинает ориентироваться в мире архитектурных образов и технических возможностей их осуществления. Получается вывод, что развитая монументальная архитектура окончательно сложилась как искусство лишь в достаточно развитом классовом обществе и только подготавливалась в обществе доклассовом.

Не все восточные деспотии реально-исторически связаны друг с другом, как те из них, которые прилежали к Средиземному морю, где от Вавилона, Ассирии и Египта и до наших дней идет непрерывная цепь развития человеческой культуры. Архитектура каждой восточной деспотии возникает на социально-экономической основе данного общества, воспринимая достижения непосредственно предшествовавшей ей в данной области архитектуры эпохи родового строя и развивая дальше идеи последней. Впоследствии некоторые из архитектур восточных деспотий соприкасаются друг с другом и перенимают друг у друга отдельные формы и даже стилистические особенности. Но некоторые из архитектур восточных деспотий до конца своего развития остаются исключительно своеобразными. Таковы особенно Китай, Япония и Индия. В развитии архитектуры Китая,

Японии и Индии мало преемственности форм и идей мировой архитектуры. Как архитектура Китая и Японии, так и архитектура Индии должны быть рассмотрены поэтому в особых главах. Формы и композиционные приемы в архитектуре Китая и Индии очень своеобразны; памятники каждой из этих архитектур очень друг на друга похожи и резко отличаются от памятников всех других архитектур. Архитектуры Китая, Японии и Индии теснее архитектур других восточных деспотий связаны с зодчеством эпохи родового строя и типологически архаичнее архитектур средиземноморского круга. Стоит только вспомнить башнеобразные храмы Индии, являющиеся своего рода искусственными холмами. Изобразительная органика этих башен, благодаря которой они скорее похожи на фантастические тропические растения, чем на здания, делает архитектуру Индии типологически более архаичной, чем геометризованное формообразование вавилонских зиккуратов (ступенчатых культовых башен) и египетских пирамид.

Зодчество Древних Вавилона и Ассирии, с одной стороны, в зиккуратах геометризует башню — искусственную гору, превращаемую таким композиционным приемом в более отвлеченный образ. С другой стороны, в этих странах на основе дворового типа многокомнатного прямоугольного дома, своими корнями восходящего к дому эпохи родового строя, создается монументальный дворец. Еще более прогрессивным характером отличается архитектура Египта, в которой зарождается тектоника и структурная архитектурная форма. Намечается даже переход к греческому ордеру. Несколько в стороне стоит архитектура о. Крита, которая перерабатывает, примыкая к египетскому дому, вавилоно-ассирийский монументальный дворец во дворец интимный и живописный. Искусство о. Крита тоже очень тесно связано с искусством доклассового общества.

Наконец, несколько особняком стоят архитектура Персии и зодчество мусульманских стран. Персидская архитектура усваивает достижения ассирийской и египетской архитектур. Но в архитектуре восточных деспотий мы наблюдаем совершенно иное понимание преемственности, чем в зодчестве торгово-рабовладельческих Греции и Рима и в последующей архитектуре Европы. В восточных деспотиях нет такого быстрого движения вперед в смысле восхождения на следующую ступень прогрессивного развития, как это имело место в Греции по сравнению с деспотическим Востоком, в Риме по сравнению с Грецией и в Европе, где прогрессивное движение архитектуры развивалось особенно быстро вплоть до наших дней. Архитектура Персии, существовавшая одновременно с греческой архитектурой, не

только не усваивает греческого ордера, но глубоко видоизменяет его структуру с точки зрения принципов восточно-деспотической архитектуры. Зодчество мусульманских стран идет по этому пути еще гораздо дальше и, заимствуя греко-римские формы и типы, в корне перерабатывает их и совершенно видоизменяет основной их смысл. Мусульманская архитектура распространяется по всему Востоку, от Испании до Китая, она объединяет зодчество отдельных восточных деспотий. Зодчество Востока не базируется на архитектурном ордере. Созданный греками архитектурный ордер лег в основу всего дальнейшего развития мирового зодчества.

Для восточных деспотий, как для всякого классового общества, характерно резкое противопоставление огромных масс эксплуатируемого населения и небольшой группы эксплуататоров. Громадное значение имеет земля и ее обработка. В теории вся земля принадлежит монарху, фактически же — представителям господствующего класса. Плодородие земли зависит обычно от больших рек, в связи с чем вошло в употребление обозначение «речные культуры». Урожай обусловлен разливом рек, и обычно необходимы большие канализационные работы и сооружение огромных плотин для регулирования этих разливов и орошения страны. Такие подчас гигантские работы давали толчок к объединению стран в строго монархические государства. Центральный бюрократический аппарат, сложный и разработанный, возглавляется монархом и крепко держит в своих руках страну, глубоко впуская свои щупальцы в ее недра и сосредоточивая в одной точке управление подчас гигантскими территориями.

Для осуществления колоссальных ирригационных мероприятий требовалось огромное количество рабочей силы. Ее в основном черпали из рабских масс. Деление на рабовладельцев и рабов составляет первое классовое строение общества по основной линии. Хотя разложение старинного общинного строя происходит в древневосточных странах чрезвычайно медленно, все же уже очень рано общинная масса попадает в зависимость от местной знати и жречества, что приводит к возникновению рабства в его первобытной форме. Наряду с этим все больше расширяется другой источник комплектования класса рабов — войны Древнего мира, которые становятся чуть ли не экономической его функцией. Долгое сохранение общинного строя, связанного с поглощающим огромные массы труда ирригационным хозяйством, вызывает и долгое сохранение рабовладением его коллективного характера: существуют государственные, храмовые и общинные рабы.

Крестьянские массы также привлекаются к ирригационным и иным крупным работам в порядке общегосударственных повинностей. Этим объясняется своеобразие в развитии классовой борьбы в древневосточных деспотиях. Так, например, в Египте чаще, чем где бы то ни было в Древнем мире, наблюдаются случаи объединения рабов с эксплуатируемыми массами свободного населения для совместной борьбы против эксплуататоров. Характерна огромная роль, которую в восточных деспотиях играет религия. На ней держится авторитет господствующего класса и монарха. Все проявления человеческой культуры пронизаны религиозными идеями и находятся на службе у религии.

Восточные деспотии на первый взгляд очень сильно отличались друг от друга по своей архитектуре. Так, может показаться, что нет почти ничего общего между архитектурой Китая и Египта, Индии и мусульманских стран и т. д. Как будто легкие дома-павильоны в Китае и Японии представляют собой полную противоположность громадным массивам пирамид, а фантастический лес причудливых башен ансамбля в Бхубанешваре не имеет точек соприкосновения с развертывающимся во все стороны от зрителя размеренными рядами колонн пространством мечети в Кордове. Различия форм в архитектурах разных деспотий очень велики и объясняются тем, что они в своем развитии были совершенно разобщены друг от друга, параллельно развиваясь из архитектуры доклассового общества. Различия географических и других внешних условий народов, со своей стороны влиявшие на развитие той или иной архитектуры, играли при этом очень большую роль. Особенно важны различия в строительных материалах, которые природа предоставляла в распоряжение архитекторов в отдельных восточных деспотиях, и в уровне технического умения обработать этот материал, а также в высоте конструктивных приемов и навыков. Однако, несмотря на все эти различия, которые сразу бросаются в глаза, архитектуры восточных деспотий все же имеют друг с другом настолько существенные общие черты, что все эти архитектуры естественно соединяются в одну группу, противоположную другим архитектурам и группам архитектур, которые будут изучены в следующих томах.

Архитектура восточных деспотий должна быть в целом охарактеризована прежде всего отрицательно как архитектура доордерная. Создание архитектурного ордера классической греческой архитектурой (см. том II) обозначает следующую, по сравнению с восточными деспотиями, ступень в развитии мировой архитектуры. Восточные деспотии не знают ни ордера, ни колонны как элемента строгой тектонической системы (см. том II). В вос-

точных деспотиях колонна известна только в совершенно другом смысле. Она либо изобразительна и символична (Китай, Египет), либо это — пространственный знак (Персия, мусульманские страны).

Эта отрицательная характеристика, выдвигающая очень важный признак доордерности, должна быть дополнена характеристикой положительной. Сюда относится прежде всего теснейшая связь архитектуры восточных деспотий с религией, на службе у которой находится восточно-деспотическое зодчество. Это — та ступень развития человечества, когда религия целиком пронизывает собой не только архитектуру, не только искусство, но и всю человеческую культуру. Объясняется это той огромной ролью, которую религия играла в эксплуатации громадных масс населения, сидящего на земле и ее обрабатывающего, сравнительно очень немногочисленным господствующим классом, утверждавшим свою власть не только физической силой, но и силой экономического принуждения и детально разработанной, очень сложной системой религиозного мировоззрения, широко распространяемого и глубоко внедряемого как, особенно, в эксплуатируемые массы, так и в среду самого господствующего класса. Религия обосновывает господствующее положение небольшой кучки людей и эксплуатацию подвластных им масс. В связи с этим в восточных деспотиях отдельные области культурной деятельности человека еще не отделились от религии как самостоятельные стороны культурного строительства, имеющие свои специфические принципы. Еще господствует общая недифференцированная человеческая культура, насквозь религиозная, служащая религии, еще не разложившаяся на отдельные самостоятельные области. Поэтому и все искусство, и в частности архитектура, проникнуты религиозными идеями и служат религии. Это относится не только к культовым зданиям, но и к архитектуре дворцов и даже частных домов. Так, ассирийский или персидский дворец с таинственными крылатыми чудовищами, охраняющими вход, несколько не отличается в этом отношении от культовых зданий. Также и критский дворец или Альгамбра связаны с религиозными идеями, которые наложили на них неизгладимый отпечаток. В Китае и Японии перед нами характерный пример того, как господствующие религиозные идеи пронизывают собой даже самые незначительные на первый взгляд постройки. При этом особенно существенным является, что в восточных деспотиях не только здание в целом связывается с культом непосредственно или через посредство придворного ритуала или освященных религией традиционных обычаев, но что сама ар-

хитектурная форма не имеет еще самостоятельного значения, а является только языком, выражающим религиозную идею или сложный комплекс религиозных представлений. Архитектура еще не выработала свои собственные, ей одной присущие принципы, точно так же как не выработало их еще и искусство в целом. Символика и мистицизм характерны для зодчества всякой восточной деспотии. Здание в целом толкуется обычно как замкнутый в себе мирок, микрокосм, который отражает в своей структуре построение Вселенной, как ее толкует та или иная религия. В связи с этим все части зданий, вплоть до мельчайших деталей, истолковываются символически и мистически. Особенно характерно, что в восточных деспотиях здание не ограничено само собой, а включает в архитектурный образ и окружающую природу, накладывая на природу тот или иной отпечаток, истолковывая природу в том смысле, как это предписывает религия, у которой на службе находится данная архитектура. Китай и Египет дают, может быть, наиболее грандиозные, целостные и последовательные архитектурные истолкования природы, создавая поразительные ансамбли китайских и японских садов и пирамид в пустыне. Но то же самое наблюдается и в зодчестве всех других восточных деспотий.

Параллельно общему процессу дифференциации человеческой культуры на отдельные обособившиеся области, имеющие каждая свой собственный спецификум (частью этого процесса является и обособление искусства от религии), в качестве последствия идет и процесс разложения первоначально единого пространственного искусства на архитектуру, скульптуру и живопись. В восточных деспотиях эти три искусства еще теснейшим образом связаны друг с другом. Решительный шаг в сторону их отделения друг от друга был сделан только в Греции (см. том II). Поэтому в восточных деспотиях архитектурная форма изобразительна, что глубоко роднит ее с живописью и скульптурой. Уже включение природы в архитектурный образ, о чем речь была выше, приводит к восприятию архитектурного произведения вместе с окружающей его природой как всеобъемлющей реальности. Неправильно было бы понимать такой архитектурный образ как «архитектурную картину», что наблюдается только отчасти в эллинистическую эпоху (см. том II), но главным образом в эпоху барокко (см. том III). В восточных деспотиях элементы еще не развившейся картинности тесно переплетаются с элементами намечающейся архитектурной структивности и скульптурной органической пластичности. Характерным примером в этом смысле является хотя бы индийский храм новобрахманского периода, который заставляет зрителя

воспринимать его на фоне ландшафта вместе с окружающей его природой и вместе с тем строит в этом ландшафте до известной степени противопоставленную природе башню и одновременно с этим лепит эту башню как скульптурную массу.

Но и здание, взятое в отдельности, и даже отдельные его части, а также отдельные архитектурные элементы и члены в архитектуре восточных деспотий изобразительны. В главе об египетской архитектуре это будет подробно разобрано на примере храма Нового царства в целом, и особенно на примере египетской колонны, которая играет в нем такую существенную роль. Полную аналогию священной роще гипостильного зала представляет собой фантастическая растительность башнеобразных храмов новобрахманского периода в Индии. Во дворце Саргона в Хорсабаде создается впечатление, что быки при входе не только сторожат, но и несут стены и весь дворец. Из персидских колонн, как и из столбов в зданиях Индии, вырастают фантастические животные, которые воспринимаются не только как декорация в архитектуре греко-римской и европейской, но и как реальные чудовища, порождаемые архитектурными формами, проникнутыми таинственной жизнью, одухотворяющей мертвый камень и представляющей собой реальную силу. Эти примеры можно было бы продолжать бесконечно. Здание в архитектуре восточных деспотий — это живое существо. Оно вырастает в природе, живет и развивается как органические формы. Основная часть здания пускает от себя ростки, которые стоят в полной зависимости от породивших их частей. Это относится столько же к трактовке архитектурных объемов, сколько и к внутреннему пространству зданий. Вспомним хотя бы египетский монументальный храм Нового царства или критский дворец, в которых отдельные помещения вырастают друг из друга, подобно тому как рождаются одна из другой массы индийского башнеобразного храма. Изобразительность архитектуры восточных деспотий теснейшим образом переплетается с ее символикой. Проникнутые религиозно-мистическим символизмом, изобразительные архитектурные формы выражают религиозные темы.

Из этой общей установки вытекает основное отношение восточно-деспотической архитектуры к человеку и природе. Одной из задач этой архитектуры является принижение человека и противопоставление ему колоссальных образов, точно созданных не человеком, а сверхчеловеческими силами, божеством. При этом играет огромную роль включение природы в архитектурный образ: здание композиционно сливается с формами природы, которые, таким образом, истолковываются в желательном для данной

религиозной системы смысле. Гигантские архитектурные формы кажутся созданием тех же могущественных и господствующих над человеком сил, что и формы природы. Другими словами, громадные формы природы приравниваются к архитектуре количественного стиля. Динамический масштабный ряд (т. е. постепенное увеличение размеров и масштабов; см. об этом ниже) — типичное для архитектуры деспотического Востока средство понижения человека и противопоставления ему колоссальных образов архитектуры и природы. Это решение наиболее ясно и наглядно в египетской архитектуре, особенно в таких храмах, как Дейр-эль-Бахри и Абу-Симбел, или в индийских башнеобразных храмах новобрахманского периода. Динамический масштабный ряд легко проследить и в дворцах Вавилона, Ассирии и Персии, и в архитектуре мусульманских стран. Он играет большую роль и в критских дворцах, и в ансамблях Китая и Японии. В критском зодчестве отдельные архитектурные члены, как, например, колонны, дверные пролеты, являются промежуточными звеньями между зрителем, фигурой человека и живописной светотеневой средой внутреннего пространства лабиринта, в котором человек растворяется. Подобно этому, в архитектуре Китая и Японии отдельные формы, приближающиеся к человеку и приспособленные для того, чтобы он ими пользовался, связывают зрителя с огромным ансамблем парка и еще шире — со всей природой в целом, вместе с тем противопоставляя человеку природу, в которой он совершенно теряется и которая абсолютно над ним господствует. На этом основано глубокое внутреннее сходство китайской и египетской архитектуры, которое, несмотря на все различия между ними, тесно соединяет их друг с другом в одну группу.

Одной из самых характерных и важных особенностей архитектуры восточных деспотий является ее антирационалистичность. Разум и рациональные способности человека играют лишь очень небольшую роль в сложении архитектурного образа и в воздействии его на зрителя. Отсюда вытекает тот сравнительно небольшой интерес к разработке проблем техники и конструкции, который наблюдается в восточных деспотиях; для них типично примитивное колоссальное нагромождение мертвого материала, искусственных гор, как индийские башнеобразные храмы, зиккураты, пирамиды. Вопросы расчета опор и покрытий находятся в самом зачаточном состоянии. В связи с тем, что отсутствует тенденция создать очень большие внутренние пространства, перед архитекторами не встает проблема перекрытия больших пролетов и уменьшения массивности стен и сводов. Такая неразвитость рационалистической стороны архитектурного творчества

зависит от того, что на деспотическом Востоке наука находится еще на службе у религии, т. е. это, по существу, еще не самостоятельная наука, а система практических знаний, связанных с культом, руководимая жрецами.

В архитектуре восточных деспотий мы наблюдаем не только отсутствие ярко выраженного рационалистического начала, но и сознательную тенденцию к усыплению разума или к его подчинению религиозным целям, подобно тому как это происходит в так называемых религиозных науках, когда сложнейшую систему строго логических умозаключений возводят для доказательства априорных догматов, как это было, например, в средневековой схоластике.

Антирационалистический характер архитектуры восточных деспотий теснейшим образом связан с ее эмоциональностью. Эта архитектура воздействует на чувства и фантазию. Ее главная цель — захватить пафосом религиозного переживания мира, заставить замолчать ум, заразить и увлечь религиозно-мистической патетикой. Восточно-деспотическая архитектура доходит на этом пути до неслыханных тонкостей. Все сделано для того, чтобы затянуть зрителя в орбиту своего влияния, разжечь в нем религиозное чувство и превратить его в пламенного адепта той или другой религиозной доктрины. Достаточно вспомнить такие шедевры психологического воздействия, как египетский храм Нового царства или китайский и японский сад, чтобы понять, каким могущественным средством была в руках господствующего класса восточно-деспотическая религиозная архитектура.

Из эмоциональности восточно-деспотических архитектурных образов вытекает их цельность и неразложимость. Всякий анализ, членение, разложение связано с деятельностью разума. Наоборот, переживание, построенное целиком на чувстве, приводит к целостным данностям. В архитектуре восточных деспотий формы и образы не дифференцированы, не проанализированы, не разложены на части. В высшей степени характерно, что произведения восточно-деспотической архитектуры не имеют самостоятельных развитых частей. Как здание в целом связано с почвой, на которой оно стоит, с природой, которая его окружает, находится в зависимости от более крупных и всеобъемлющих форм и образов природы, так и части, намечающиеся в пределах самого здания, находятся в теснейшей зависимости от целого. Законченное в себе здание, если оно не связано с окружающим, есть законченная вещь, сделанная человеком. Нужна развитая деятельность рассудка, чтобы оформить часть здания так, чтобы она, помимо значения в композиции целого, воспринималась бы еще и как самостоятельная законченная вещь. На

деспотическом Востоке часть здания связана с целым настолько, что она не может быть отделена от него. В архитектуре деспотического Востока целое является первичным и всегда господствует над частью. Здание представляет собой своего рода живое существо. Образы, которые должны воздействовать эмоционально и выражать собой проявление сверхчеловеческих сил, что характерно для архитектуры восточных деспотий, могут быть только такими образами, в которых неразложимое целое является первичной данностью.

Перед архитектурой восточных деспотий стоят три основные задачи. Она прежде всего распространяет господствующую религиозную идеологию среди широких масс эксплуатируемого населения в целях утверждения и укрепления существующего строя и маскировки факта эксплуатации. Во-вторых, эта архитектура оформляет жизнь обожествленного монарха и господствующего класса. При этом наблюдаются различные оттенки и переходы между замкнутой интимной дворцовой жизнью, как на о. Крите, и открытой репрезентативной, парадной, показной жизнью дворца, как в Ассирии и Персии. Дворцовый ритуал тоже имеет значение в смысле распространения среди широких масс эксплуатируемого населения религиозно обоснованной монархической идеологии. В-третьих, архитектура восточных деспотий воспитывает кадры господствующего класса в духе религиозно-мистической идеологии. В этом отношении характерны такие здания, как храмики при пирамидах, индийские буддийские храмы, храмики при дворце Саргона в Хорсабаде и т. д.

Все же процесс дифференциации культуры и искусства не только зарождается, но уже довольно сильно развивается в восточных деспотиях. В этом отношении наиболее передовым государством является Египет. Однако это развитие, как бы значительно оно ни было, еще не разрушает границ восточно-деспотической культуры и все время сдерживается ее рамками. Процесс дифференциации культуры и искусства скрыто протекает внутри культуры восточных деспотий, и только в торгово-рабовладельческой демократической Греции на новой экономической и социальной базе создается совершенно новый тип культуры, искусства и архитектуры. Культура Персии и мусульманских стран, соприкасавшаяся с Грецией и Римом, представляет собой реакцию восточных деспотий на греко-римскую культуру. Это определяет собой также и характер персидской и мусульманской архитектуры. В них мы, в противоположность Греции и Риму, наблюдаем полное утверждение всех основных принципов восточно-деспотического зодчества.

1. Архитектура Китая и Японии

Я рассматриваю архитектуру Китая и Японии вместе. Конечно, между ними имеется очень существенное различие: в большинстве случаев их произведения можно отличить друг от друга по непосредственному зрительному впечатлению. Но черты сходства между ними гораздо важнее и значительнее, чем черты различия, поэтому архитектуры Китая и Японии должны быть объединены в одной главе не только при общем обзоре мировой архитектуры, но и при обзоре архитектуры Востока.

Китайское и японское зодчество испытывало на себе влияние других архитектур, но эти воздействия всегда оставались чисто внешними, никогда не проникали глубоко и быстро растворялись в типичных для Китая и Японии своеобразных и оригинальных формах и композиционных приемах. Так, архитектура Индии влияла на зодчество Китая и Японии. Но массивный индийский башнеобразный храм был вскоре переработан, и в результате получилась легкая китайская и японская пагода. Еще поверхностнее было в Китае и Японии греко-римское влияние, которое наблюдается в отдельных декоративных мотивах, восходящих к ионическому и коринфскому ордерам. Помимо того что речь идет о незначительных деталях, эти мотивы на почве Китая и Японии очень скоро совершенно перерабатываются и включаются в новое композиционное целое. Самостоятельные композиционные принципы в архитектуре Китая и Японии всегда оказываются гораздо сильнее привнесенных извне мотивов, которые быстро растворяются и стусеиваются. Китайское и японское зодчество непосредственно развивается из архитектуры доклассового общества и до XIX века остается на доордерной, догреческой стадии развития.

Совершенно неверной является распространенная в Японии точка зрения, выраженная особенно последовательно у Какузо Оакура, в его «Идеалах Востока» (Kakuzo O. Ideale des Ostens. Leipzig, 1923), что в Японии сливается и завершается культура всего Дальнего Востока. Рассматриваемая со всемирно-исторической точки зрения, японская архитектура является только ветвью, вариантом большого китайского искусства, без которого она немыслима. Значение китайской архитектуры в истории мирового зодчества несравненно больше роли японской архитектуры, материал которой мы часто привлекаем главным образом потому, что он больше изучен.

Зодчество Китая и Японии в большей степени, чем другие восточные архитектуры, стоит на базе основных принципов архитектуры доклассового общества и меньше всего от нее удале-

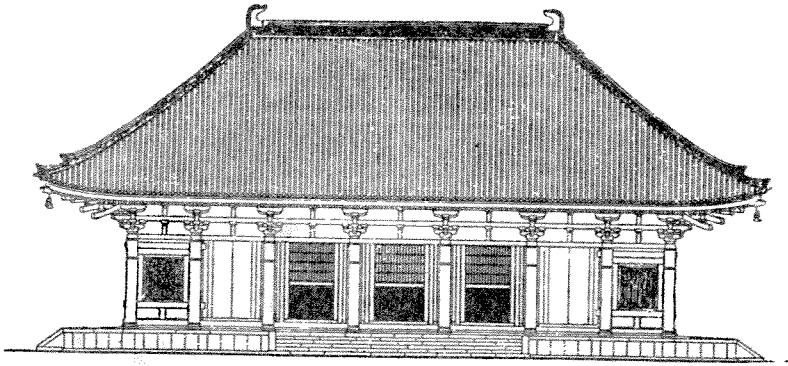


Рис. 22. Здание в храмовом комплексе около Нары. Япония

лось (поэтому ни китайская, ни тем более японская архитектура не может быть «синтезом» всего восточного зодчества). При современном состоянии науки невозможно хронологическое рассмотрение истории архитектуры Китая и Японии. Не может быть сомнения в том, что архитектура Китая и Японии сильно менялась в течение отдельных периодов своего развития, которые отчасти начинают вырисовываться уже теперь. Нужна еще долгая, кропотливая работа над изучением отдельных памятников и относящихся к ним документов, над исследованием дошедших до нас теоретических сочинений китайских и японских архитекторов, чтобы можно было написать историю архитектуры Китая и Японии хотя бы в общих чертах. Но даже по выяснении отдельных этапов ее развития архитектура Китая и Японии окажется, как можно предположить уже сейчас, мало изменившейся на протяжении столетий, не только по сравнению с европейской архитектурой, но даже по сравнению с зодчеством других восточных деспотий, например Египта. Достаточно известен колоссальный консерватизм Китая, который проявлялся в течение тысячелетий во всех областях культуры. В Китае и Японии вплоть до XIX века на всех этапах развития архитектуры господствуют неизменные композиционные приемы.

Дом-павильон является основной формой китайского и японского здания. Кикебуш и другие высказывали парадоксальную точку зрения, что китайский дом и греческий классический храм, окруженный колоннами (периптер — см. том II), представляют собой в основном одну и ту же архитектурную идею, объясняемую общностью происхождения из легкого дома доклассового общества. Китайский дом-павильон теснейшим образом связан с домом эпохи родового строя, но этого нельзя утверждать про

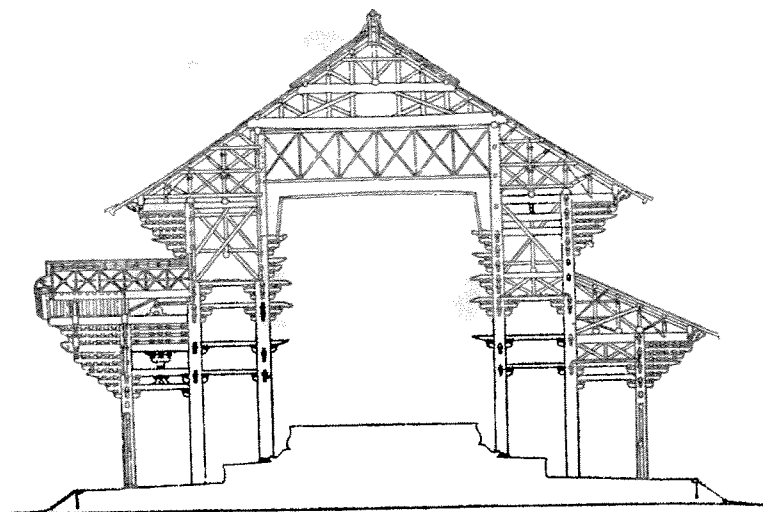


Рис. 23. Разрез здания в храмовом комплексе Тодайдзи. Япония

греческий храм. Сравнение китайского дома-павильона с греческим периптером позволяет глубже заглянуть в некоторые основные композиционные принципы китайской и японской архитектуры. В китайском и японском здании (рис. 22, 23, 24 и 25) круглая подпора, в противоположность греческой колонне, не трактуется как индивидуальность, так как она не имеет ни базы, ни капители. Наиболее существенно для Китая и Японии, в полную противоположность Греции, отсутствие ясного тектонического членения на несущие и несомые части. Горизонтальные балки не лежат, как в Греции, на подпорах, а впущены в них сбоку и пропущены сквозь них. Кроме того, стропила крыши кладутся на дополнительные вертикальные столбики, впущенные сверху на основную вертикальную подпору. Таким образом, в Китае и Японии, вместо греческого ясного структурного взаимоотношения, получается взаимопроникновение вертикальных и горизонтальных конструктивных элементов. Так называемая китайская «консольная капитель» составляет, собственно, не часть вертикальной подпоры, а часть горизонтальной балки, которая пропущена сквозь столб. Наконец, в противоположность архитектуре Греции и Западной Европы, в которой крыша лежит на стене и подпорах (колоннах), в Китае и Японии крыша парит над зданием. Она сильно отделена от подпор, что усиливается ее слоистостью и загнутыми вверх концами.

В китайском и японском доме-павильоне (рис. 26) композиция пространства стоит на первом месте. Все формы легки.

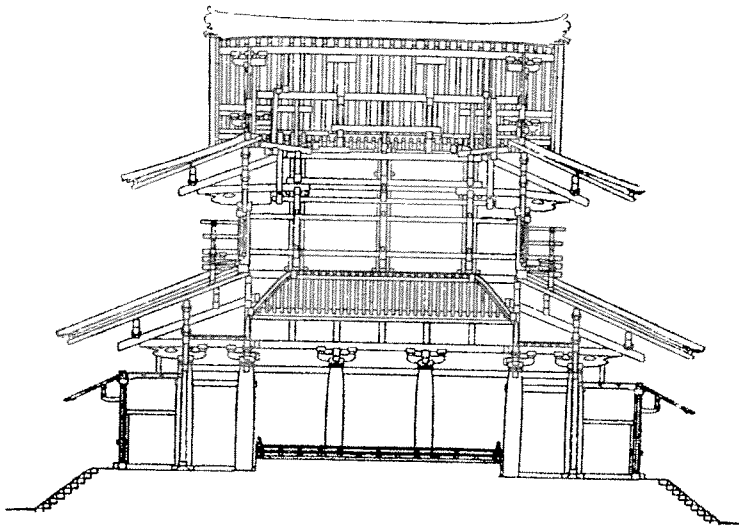


Рис. 24. Разрез здания в храмовом комплексе около Нары. Япония

воздушны и пронизаны атмосферой. Масса отступает на второй план и не столько имеет самостоятельное значение, сколько служит для оформления пространства. Внутреннее пространство здания понимается архитектором как часть неограниченного пространства природы, как вырезка из него. Легкое балочное сооружение только слегка ограничивает внутренность и условно отгораживает его от пространства вне здания. Широкий наружный обход играет особенно большую роль. Он создает впечатление, что пространство является главным композиционным элементом также и в наружном виде здания. Характеристика материальных частей, ограничивающих наружный обход, сводится к следующим чертам: столбики, несущие крышу, очень тонки; они очень широко расставлены, так что образуются большие пролеты между ними; столбы далеко отставлены от стен, благодаря чему наружный обход делается очень глубоким. Все это подчеркивает пространство наружного обхода, которое совершенно господствует над оформляющими его материальными столбиками. Находясь в обходе, зритель уже не в пространстве природы, так как он видит над собой крышу, но вместе с тем он еще не находится внутри здания, так как основная стена — перед ним и ему предстоит преодолеть ее, чтобы проникнуть внутрь здания. Пространство наружного обхода является промежуточным связующим звеном между внутренним пространством здания и пространством природы, соединяя их друг с другом и делая внутреннее пространство зависимым от про-

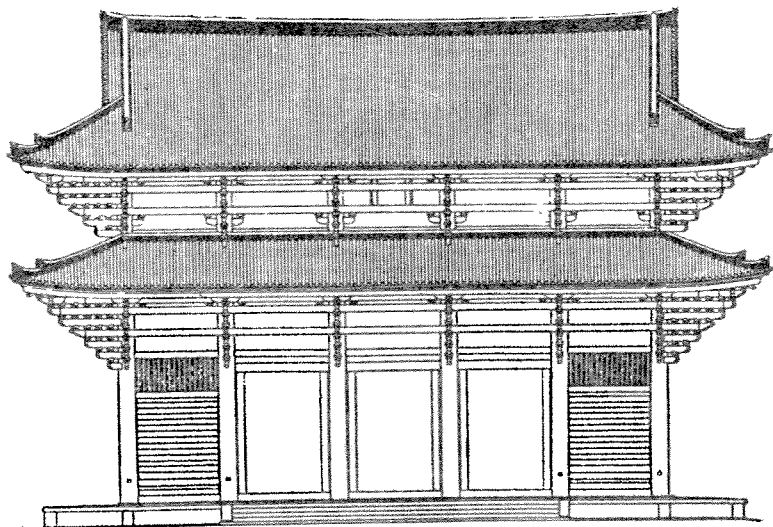


Рис. 25. Ворота храмового комплексу Тодайдзи. Японія

пространства вне здания. В китайском и японском зодчестве пространство господствует над массами, которые совершенно перед ним ступеньются. (В классическом греческом периптере V века до н. э., наоборот, масса господствует над пространством, которое служит только фоном для композиции наружных объемов; в связи с этим совершенно меняется и смысл наружного обхода — см. том II.) В китайском и японском доме материальная граница между пространством природы и внутренним пространством здания не сконцентрирована в одном месте, как в стенах европейских домов, начиная от дворцов Ренессанса, а разложена на три плоскостных слоя — на воображаемую плоскость, обозначаемую столбами, на реальную плоскость перегородок, отделяющих внутренность, и на пространственный слой обхода между ними. Благодаря этому образуется постепенность перехода ~~снаружи внутрь и обратно~~. Границу между ними невозможно перешагнуть сразу, как при входе в двери наших домов. Проникновение внутрь дома длится долго и совершается постепенно. Кроме того, стены в нашем смысле слова отсутствуют совершенно. Они очень легки, что зрительно отчетливо видит и снаружи и изнутри. Стены так или иначе раздвигаются или открываются, что придает им характер временных, условных перегородок, до XIX века сохраняющих воспоминание о подвесных циновках, которыми первобытный человек защищал себя и внутренность своего жилья от непогоды.

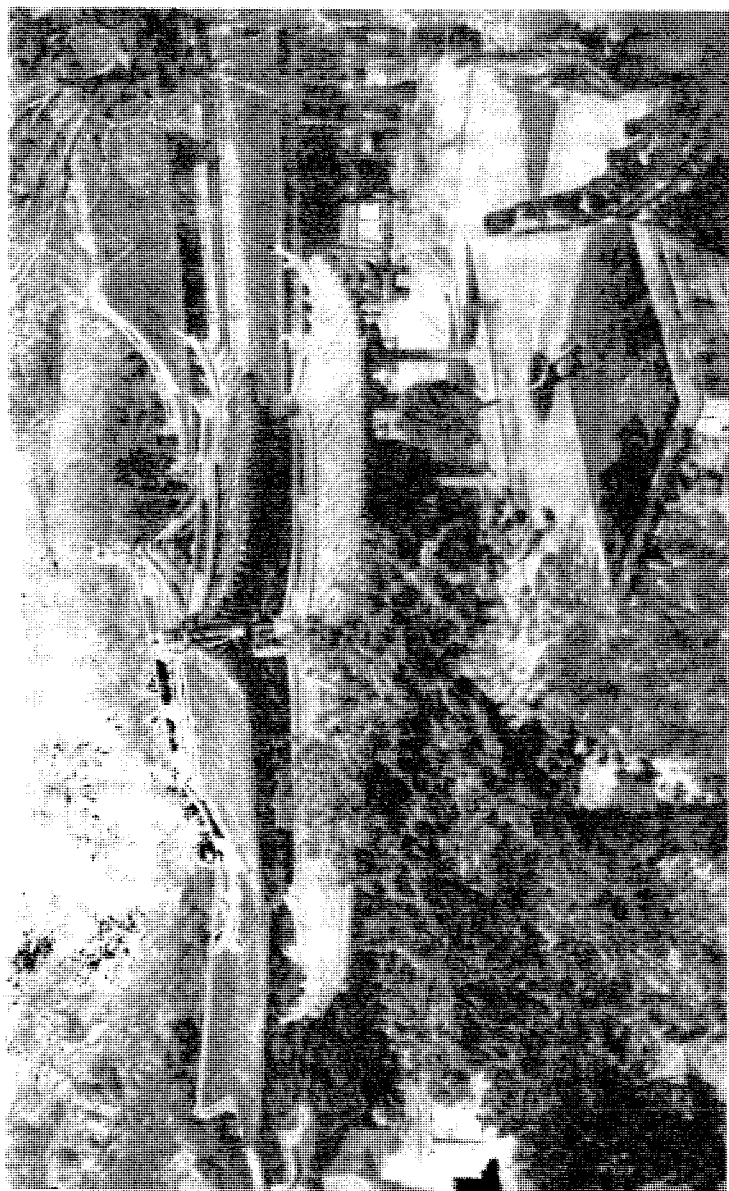


Рис. 26. Здание монастыря Пу-то-сан. Китай

Когда стены-перегородки китайского или японского домика раздвинуты или открыты, внутреннее пространство непосредственно сливается с пространством природы. Когда они задвинуты или закрыты, внутреннее пространство реально отделено от пространства вне здания, но зрительно перегородка охарактеризована как условная временная граница, так что в художественном смысле утверждается полная зависимость внутреннего пространства здания от пространства природы.

Все же в пространстве природы, пронизывающем здание снаружи, архитектором воздвигается наружный объем, намеченный слабо, растворяющийся в пространстве, но тем не менее играющий существенную роль в общей композиции архитектурного образа. Структура наружного объема китайского и японского здания отличается своеобразными особенностями. Кровля, по контрасту с архитектурой Греции или Европы, занимает большую часть здания по вертикали. По высоте поддерживающие кровлю столбики меньше самой кровли. Кровля китайского и японского здания имеет сложную форму и состоит из двух, иногда из трех и больше слоев свисающих друг над другом кровельных скатов. Углы кровли заметно загнуты вверх. Все эти особенности приводят к тому, что масса кровли, которая является основной частью наружной композиции здания, разрыхляется и растворяется в пространстве. Китайская и японская кровля проникнута динамикой, захвачена сильнейшим движением. Это децентрализованное движение, направленное изнутри наружу. Загнутые вверх углы кровли, многократно повторенные благодаря ее слоистости, являются главными носителями движения. Они направлены во все стороны изнутри наружу, здание точно стремится распылиться и слиться с окружающим. Загнутые концы кровель переводят движение за пределы здания на то, что его окружает, на соседние деревья и запутанное движение линий их листвы. Так создается тесная связь архитектурных форм с формами природы. Движение усиливается украшениями кровли (рис. 27) — мелкими архитектурными и скульптурными деталями, извивающимися драконами и т. д. Само здание снаружи уподоблено деревьям. Тонкие стволы наружного обхода напоминают древесные стволы. Слоистая кровля в своей сложности и динамичности напоминает листву. Если внутреннее пространство здания является частью пространства природы, то и наружная форма здания понята как часть наружных форм природы: она вписывается в общую картину зелени и деревьев и подчинена ей. Это впечатление усиливается яркой раскраской китайских и японских зданий, отличающейся необычайной пестротой. Так, например, «Зал Будд из драгоцен-

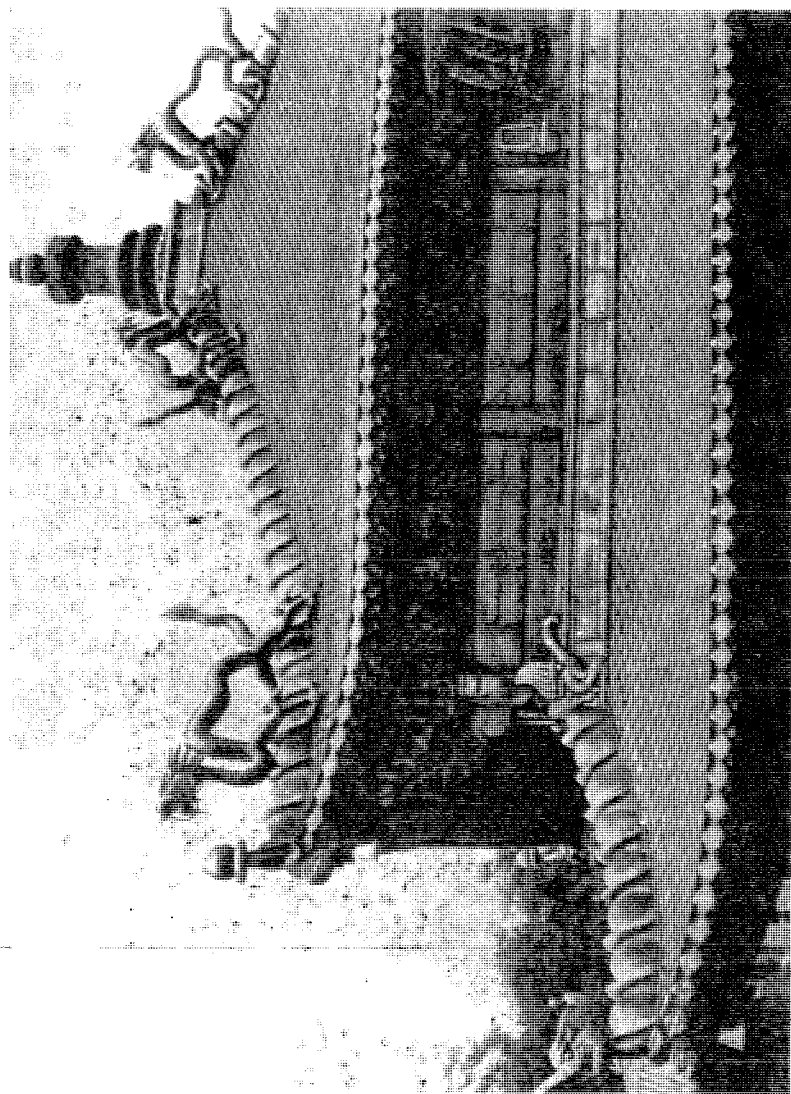


Рис. 27. Крыша здания в Исхол. Китай

ных камней» монастыря в Пу-то-сан, в Китае, имеет крышу из желтых глазированных плиток, зеленые и белые консоли под нижней крышей; другие деревянные части у него красные, заполнение между столбами внизу тоже красное, а над ним — оранжево-зеленое.

Здание связано собственно не с природой, а с садом, который образует промежуточный слой между зданием и природой. Как наружный обход создавал постепенный переход между наружным и внутренним пространством, делая последнее частью первого, точно так же сад создает постепенный переход от природы к зданию, которое он вписывает в природу.

Для внутреннего устройства китайского и японского дома основоположным является принцип «дом-комната», согласно которому каждое здание имеет внутри только одно помещение. Иногда внутри располагают тонкие подпоры для потолка, но они расставлены настолько широко друг от друга, что не в состоянии расчленить внутреннее пространство, остающееся цельным и единым, несмотря на внутренние подпоры. Мебель и обстановка в домах почти совершенно отсутствуют. Сидят на полу или на низких площадках, предусмотренных для сидения, подложив под себя циновки. Об этом дают наглядное представление древние изображения внутренности домов вместе с людьми (рис. 28). Раздвижные наружные стены создают впечатление зависимости внутренности от окружающего пространства. Иногда устраивают постоянные стены, сплошь покрытые пейзажами, на которых изображены виды вдаль (рис. 29) с высокой точки зрения, так что создается иллюзия, что раздвижные стены открыты и что во все стороны открываются виды на природу. В обоих случаях внутреннее пространство растворяется в пространстве природы. При необходимости подразделения внутреннего пространства дома употребляют передвижные стены, особенно стены, спускающиеся сверху вниз (рис. 30), или ширмы. Всем этим дается только условное и временное подразделение внутреннего пространства. Выделенные таким образом внутрипространственные отделения относятся ко всей внутренности дома в целом совершенно так же, как эта последняя сама относится к пространству природы. Из этого метода пространственной композиции и родилась идея ширм, распространенных впоследствии в Европе.

Сад — главный элемент китайской и японской архитектуры. Он является промежуточным звеном между природой и зданием-павильоном. Китайские и японские сады еще далеко не достаточно изучены, но все же сохранилось и исследовано довольно много старых садовых ансамблей, изображений садов в живописи, а также теоретических сочинений о садах.

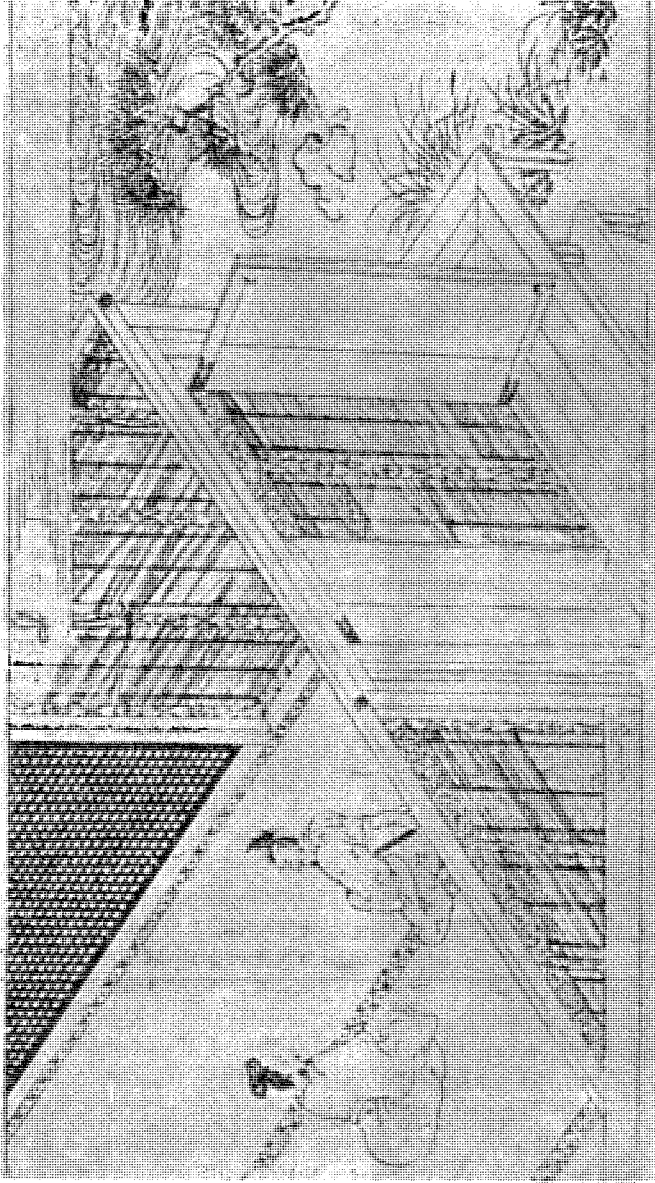


Рис. 28. Часть макимоно Фуйвара Таканоу. Конец XIII в.

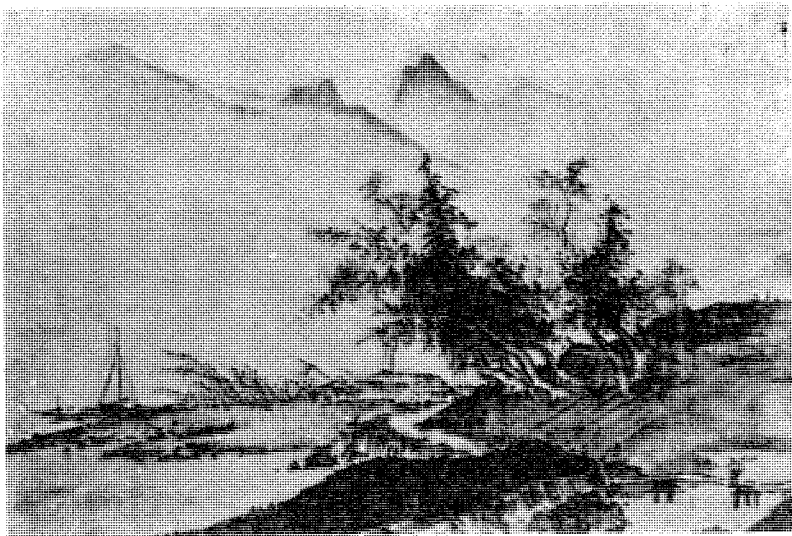


Рис. 29. Японский ландшафт. Токио

В китайском и японском саду (рис. 31) все его части и формы созданы обыкновенно искусственно и с совершенно сознательным расчетом. Очень часто по саду течет речка, которую запруживают. Берегам придают заранее обдуманное очертание. Пруд предназначен для катания на увеселительных лодках. Через него перекинут декоративный мост. На пруду имеются островки, контуры которых заранее обдуманы, как и формы групп деревьев, посаженных в разных местах сада. Виды вдаль, открывающиеся в разных точках сада, оформлены архитектором и включены им в его общий композиционный замысел.

Китайская и японская архитектура сознательно стремится вызвать впечатление, что все формы сада созданы природой, а не человеком. Господствует живописная кривая, которой подчинены все очертания. Таковы извивающиеся берега пруда и островов и переходы из камней между ними; таковы контуры групп деревьев, живописно разбросанных по саду. Все эти линии сливаются с очертаниями гор вдаль, в которых тоже господствует живописная кривая. Те же изогнутые линии доминируют и в самом здании, преимущественно в его крыше. Зритель видит, что здание составляет только часть всей живописной игры извивающихся линий сада и природы. Обыкновенно китайские и японские сады во все стороны постепенно теряются в пространстве природы, и, наоборот, оформление нарастает к зданию через сад.

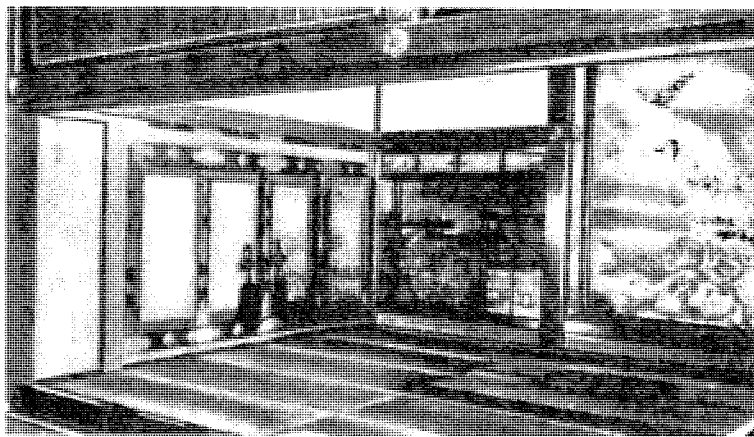


Рис. 30. Приемная храма в Киото. Япония

Одним из наиболее блестящих образцов китайской садовой архитектуры является мост (рис. 32; ср. рис. 33) в императорском саду (рис. 34) в Пекине (1723—1735). Живописная кривая моста является главным элементом архитектурно-художественной композиции. Зрителю открываются две возможности восприятия моста: при проходе по нем и при проезде под ним на увеселительной лодке. В первом случае мост реально пронесит зрителя через пространство сада. Крутой подъем моста является главным композиционным эффектом. Высота моста, связанная с тем, что он состоит из одного-единственного арочного пролета, не может быть объяснена только техническими причинами, так как мы знаем более низкие многопролетные китайские мосты, гораздо более удобные для движения по ним, и так как общий художественно-композиционный замысел пекинского моста захватывает зрителя с первого же взгляда. При подъеме на мост и спуске с него зрителю открывается бесчисленное количество сменяющих друг друга точек зрения на сад и окружающую его природу, которые с каждым шагом по-новому преподносят ему один и тот же ландшафт благодаря различной высоте, занимаемой зрителем в различных точках моста по отношению к разворачивающемуся вокруг него пейзажу. При проезде на увеселительной лодке под мостом точки зрения на мост, сад и природу не менее разнообразны, живописны и увлекательны. Когда лодка находится еще далеко от моста, кривая моста включается в общую систему живописных кривых сада и природы. С приближением к мосту его арка, дополненная отражением ее в воде, образует раму, которая охватывает

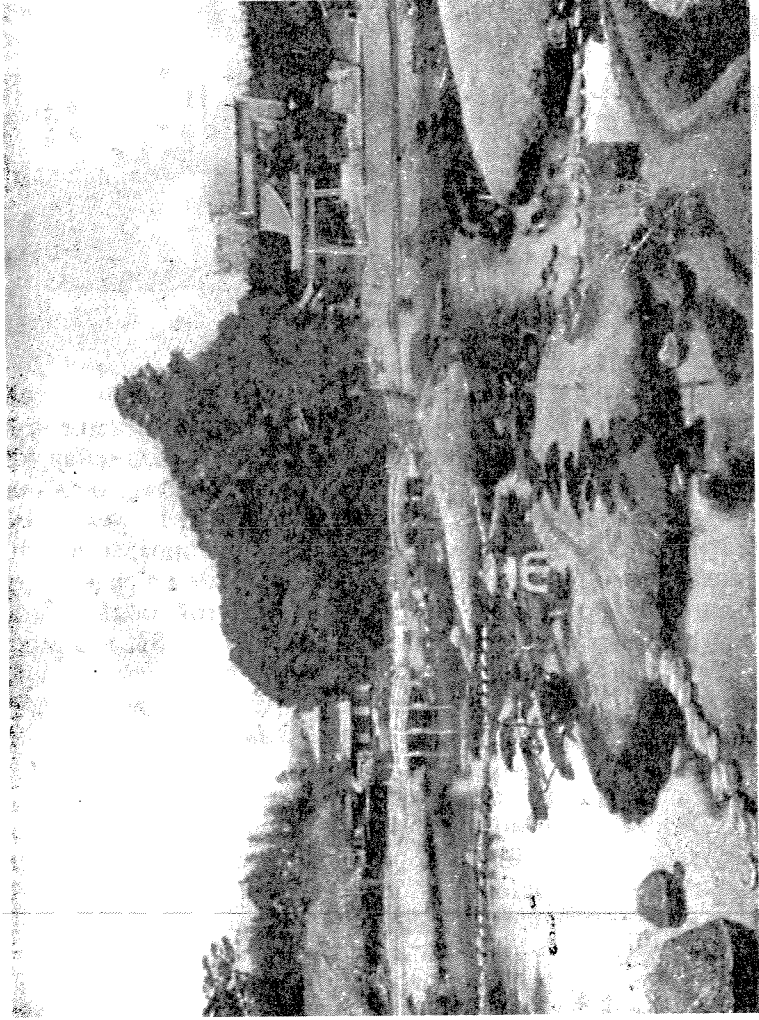


Рис. 31. Сад в Киото. Япония

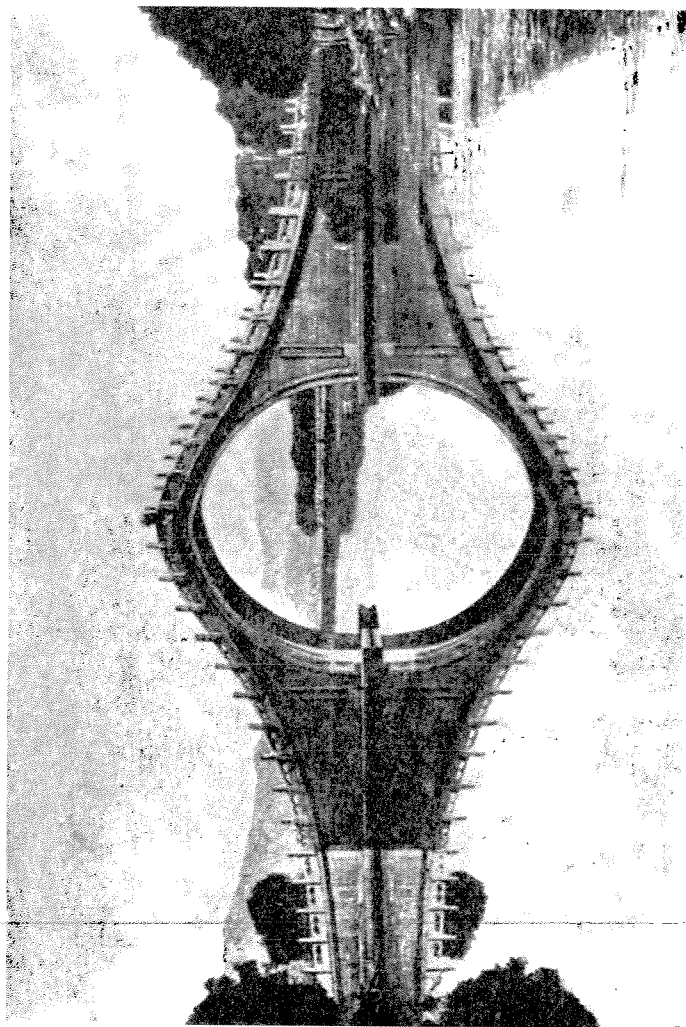


Рис. 32. Мост в императорском саду в Пекине

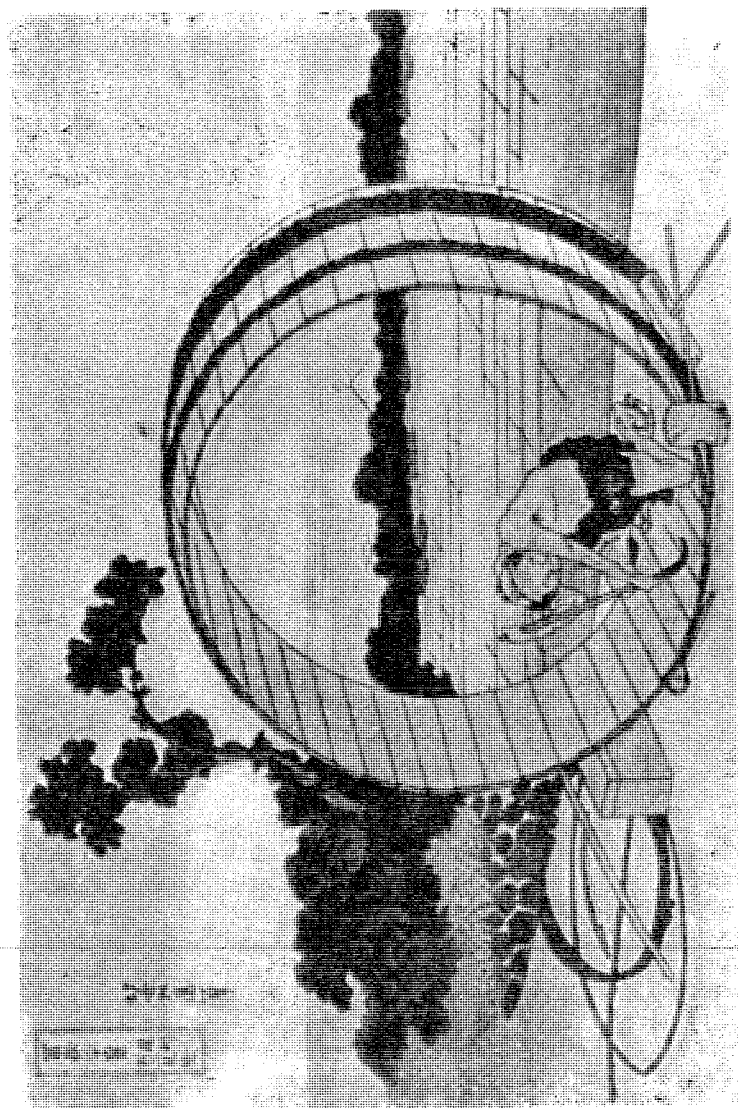


Рис. 33. Гравюра Хokusai

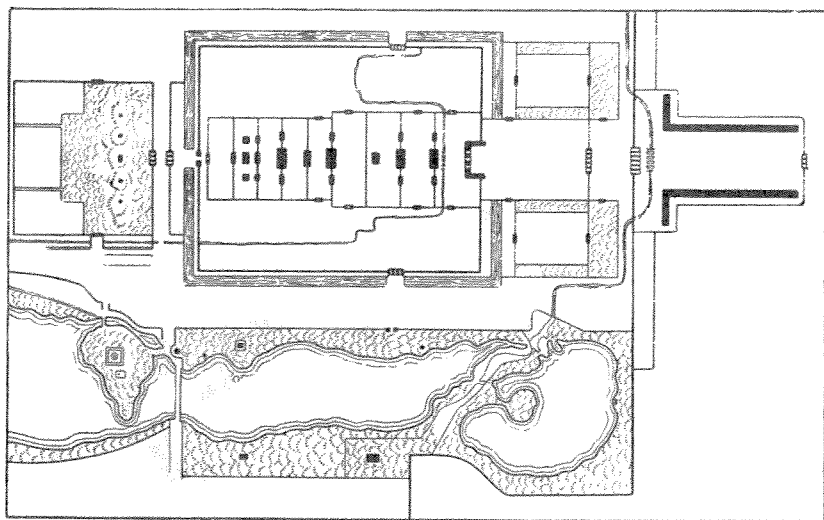


Рис. 34. Императорский дворец в Пекине

собой часть пейзажа, давая ему обрамление. В тот момент, когда лодка проезжает под мостом, рама исчезает и вновь разворачивается освобожденный от нее ландшафт. Доехав до противоположного конца пруда, лодка поворачивает обратно, и зритель видит издали мост, вписанный в ландшафт, как с первой точки зрения. Таким образом, пекинский мост в различных смыслах составляет часть живописного ландшафта, дополненного садовым ансамблем.

Но мост, как все формы китайской и японской архитектуры, имеет и религиозно-символическое значение. Эта проблема разработана еще очень мало. Символика моста сложна и разнообразна. Распространено истолкование моста как формы, концентрирующей воды запруды в одной точке, перед тем как им течь дальше. Так же и все мысли человека, все его страдания, вся его жизнь концентрируются в одной точке — именно в мысли о вечной истине. Мост в храмовом комплексе ведет через все страдания людей и их радости, через их стремления и дела к истине, к храму. Так в китайских источниках определяется символика моста.

Привожу еще другой характерный уголок китайского сада. В саду монастыря Миао-тао-дзе (рис. 36) устроена каменная лестница (рис. 35), ведущая на сравнительно невысокий холм. Она идет не прямо вверх, хотя для этого не было никаких практических препятствий. Лестница поднимается зигзагами, в ко-



Рис. 35. Лестница в саду монастыря в Мiao-таo-дэе. Китай

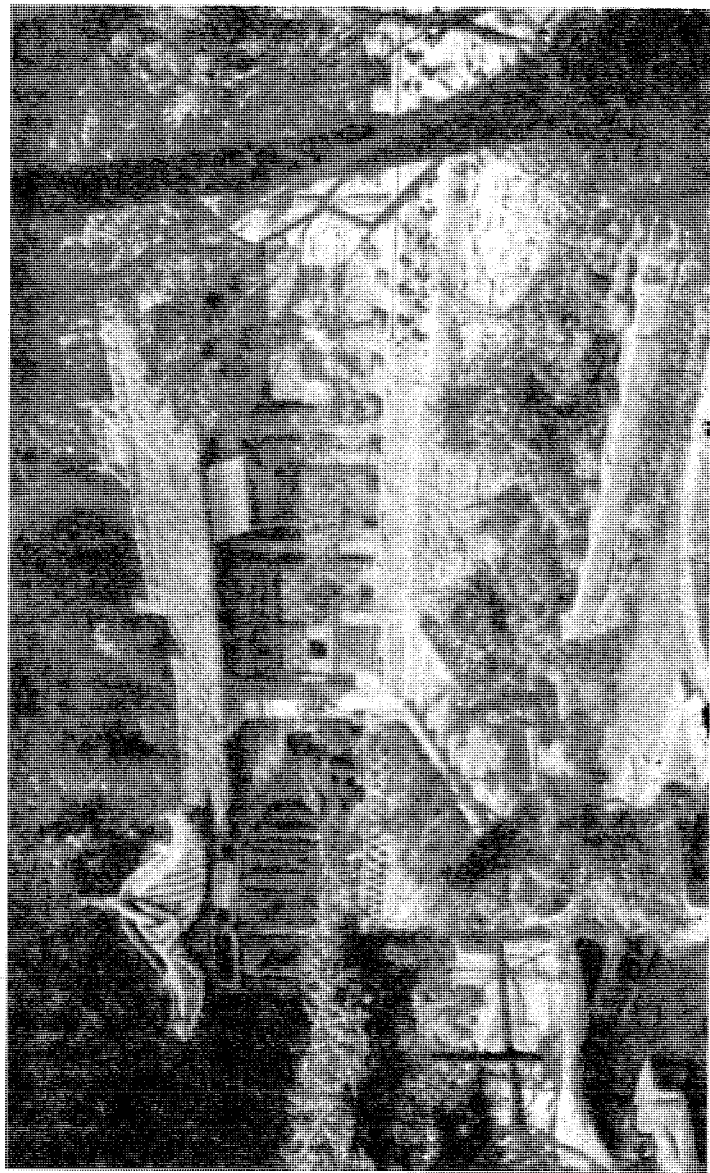


Рис. 36. Сад монастыря в Миао-тао-дэе, Китай

торых легко узнать типичную живописную кривую китайского сада.

При изучении китайской садовой архитектуры нужно учесть своеобразный характер китайского ландшафта (рис. 37), в котором теряются сады. Сам пейзаж динамичен. Господствуют разобщенные холмы вулканического происхождения, асимметрические и неправильные по очертаниям. Почва сырая, и земля покрыта множеством мелких водных поверхностей. Общее впечатление напоминает облака или волны беспокойного моря. Контуры холмов подвижны. Спокойная поверхность земли уничтожается водой, очертания луж так же динамичны, как и холмы, которые, кроме того, отражаются в воде. Все в движении. Древние китайцы называли горы и обрывы «пульсами духа». В основе этого образа лежит представление о том, что земля имеет свою скрытую деятельность и что внутри ее действуют могучие силы, которые «пульсируют», вздымают поверхность земли, благодаря чему образуются холмы. В этих верованиях продолжает жить первобытный анимизм, населяющий природу таинственными силами, господствующими над человеком.

Божества не персонифицировались. Это были боги неба, земли, звезд, духи гор и рек, лесов, ручьев, ключей, колодцев, боги почвы, посева и т. д. Небо — высшее божество. Отсюда название «Небесная империя». Император — единственный посредник между небом и народом. Замкнутой касты жрецов не существовало: представители правящих классов выполняли их функции. Особое внимание обращалось на сохранение семьи и дома. Китайская религия — религия природы, которая стоит в непосредственной связи с анимизмом эпохи доклассового общества и представляет собой его усложнение и развитие. Природа истолковывается как населенная духами, от которых зависит благополучие человека. Как и во всякой восточной деспотии, господствующий класс мыслится в заговоре с этими силами, и это дает ему право и возможность эксплуатировать массы. «Шань-линь» — это скрытая деятельность земли. Тремя основными стихиями являются вода, воздух (главным образом облака) и земля. Человек вышел из природы и после смерти опять растворяется в ней. Эти воззрения глубоко проникают в китайскую и японскую архитектуру, которая является средством распространения и внедрения в широкие массы населения этих религиозных идей, укреплявших господствующее положение китайской и японской аристократии. Господство садовой архитектуры и растворение при помощи сада человека и его жилья в природе являются наглядным выражением взглядов древних китайцев и японцев на человека, природу и божество, характерных для китайской и

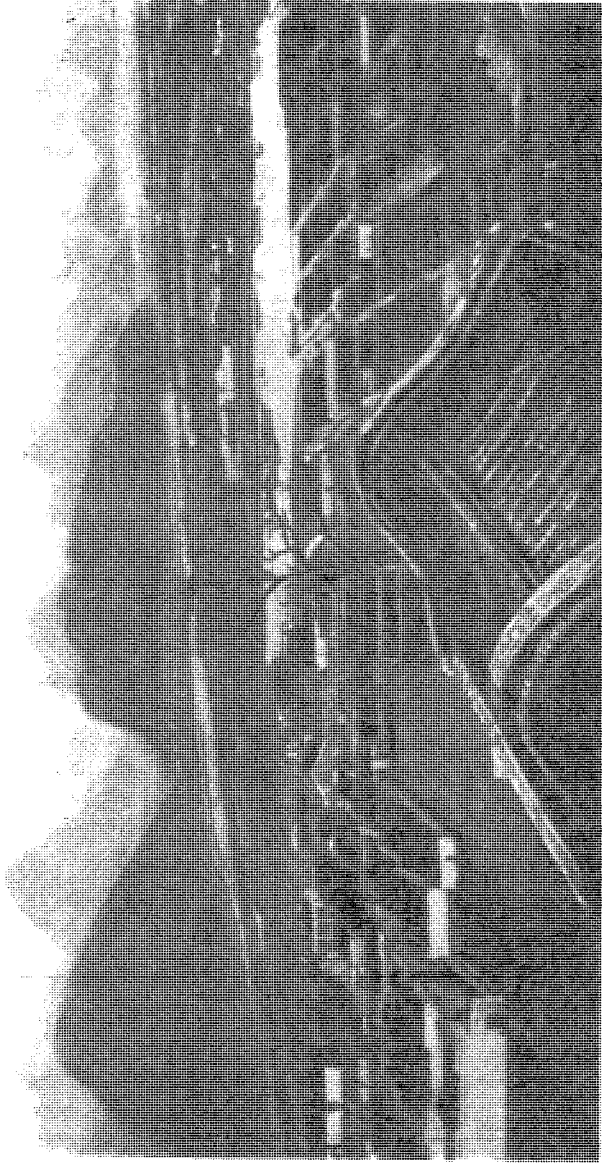


Рис. 37. Вид природы в Китае

японской монархий. В Японии наиболее выдающиеся архитекторы-садовники, которые больше всего имели значение в истории развития садового искусства, были священниками. Правда, и китайская и японская религия переживала ряд крупных периодов своего развития и с течением времени разветвлялась на различные направления, подчас очень усложняющие их историю. Особенно важны конфуцианство, даосизм и буддизм, которые вносят существенные изменения в религию природы и получают широкое распространение. Но каждое из этих религиозных течений в конце концов более или менее растворяется в религии природы, самой древней и пустившей в Китае и Японии наиболее глубокие корни. Так, например, культ Конфуция не есть, в сущности, поклонение человеку Конфуцию или его человекоподобному образу, а скорее благоговение перед ним, которое является чем-то средним между культом природы и культом предков.

Очень характерен для китайской и японской религии природы взгляд на человека, который сводится к полному подчинению его природе. Я приведу несколько выдержек, которые дают об этом наглядное представление. «То, что гнется, сохраняется целым, то, что сгибается, будет стоять прямо». «О великий человек! Его свойства сливаются с небом и землей, ясность его составляет одно с солнцем и луной, его путь — с временами года, его радости и горести одно с Квей и Сен [добрые и злые духи]». Святой человек — идеал человека: «...он не показывается, поэтому он светится; он не существует ради себя самого, отсюда его сияние; он не борется за себя, отсюда его превосходство. Да, действительно, так как он ни к чему не стремится, никто в мире не стремится против него». Китайская философия устанавливает сильно разработанную систему правил и обычаев, основанную на наблюдении, подражании и истолковании природы и нормирующую поведение человека в частной, домашней и общественной жизни. «Стремление к разумности есть безудержное влечение к внешнему, стремление к человеческой любви создает путаницу в упражнении добродетели, стремление к исполнению долга означает возмущение против естественных законов, стремление к выполнению жизненных правил приводит к искусственности... стремление к знанию приводит к ссорам». Лао-Цзы говорит про себя: «Я живу как складываются обстоятельства, как бездомный... Мое сердце — сердце глупого человека. Все представляется мне таким смутным и неясным».

Пока невозможно еще проследить историю китайского сада, который, несомненно, очень древен. Что сады раннего времени не отличались существенно от более новых, показывают и древ-

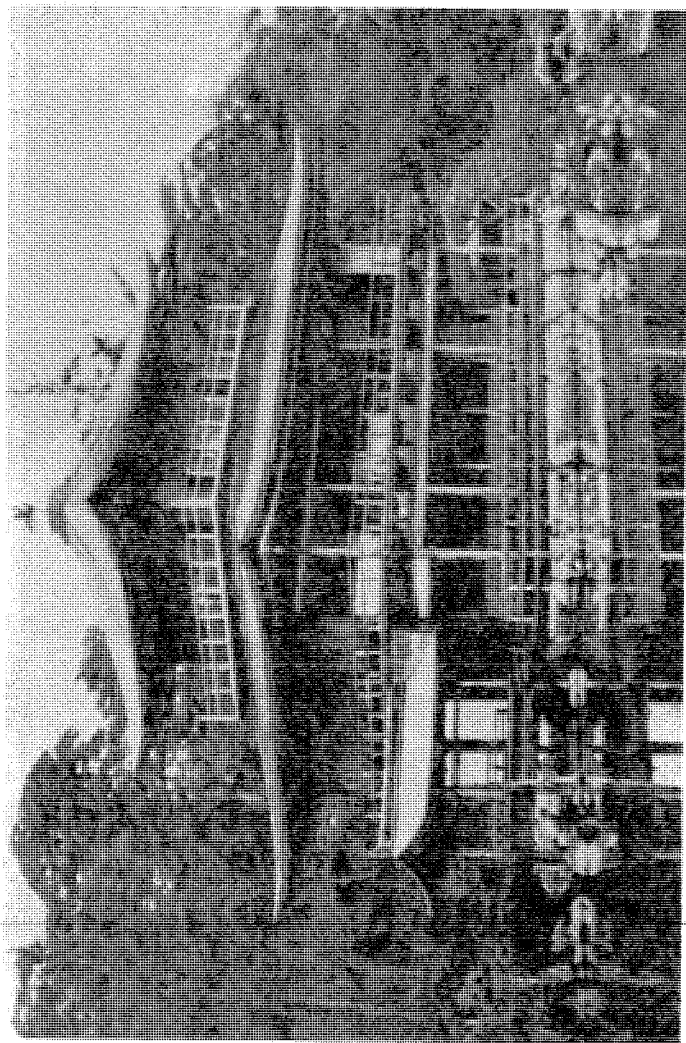


Рис. 38. Здание в храмовом комплексе около Киото, Япония

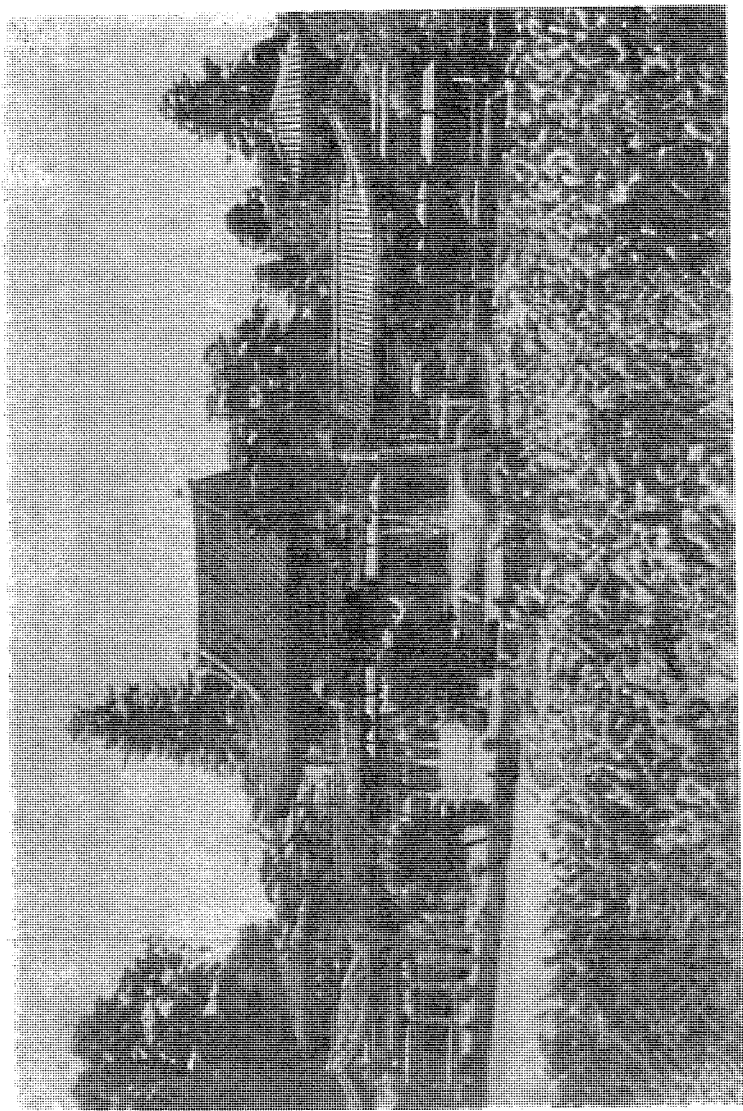


Рис. 39. Павильон храмового комплекса в Удзи, Япония

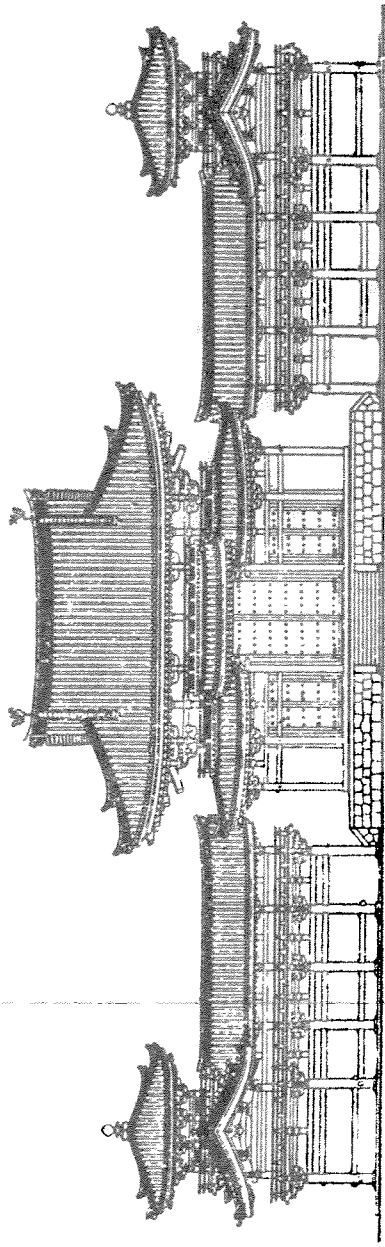


Рис. 40. Павильон храмового комплексу в Удзи. Японія

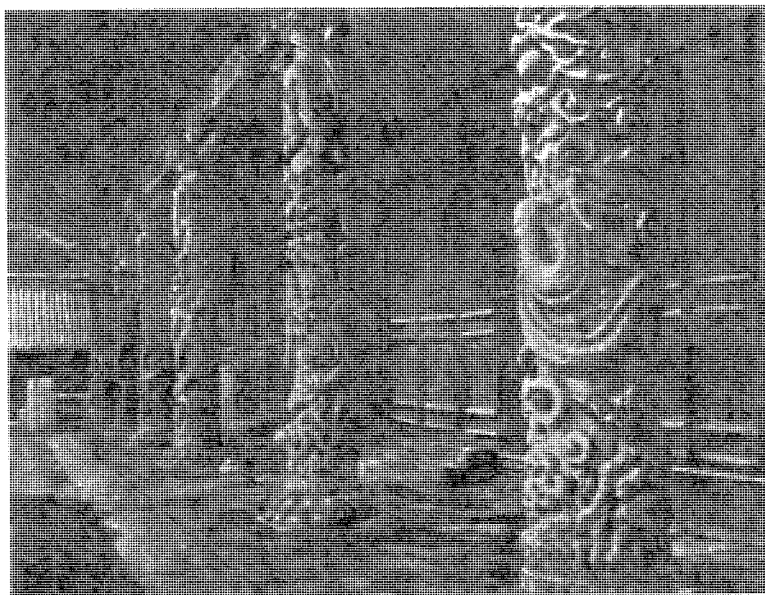


Рис. 41. Деталь храма в провинции Шаньдун. Китай

ние тексты, особенно один литературный источник 1026 г. н. э., в котором читаем следующие описания сада. В нем павильоны «...разбросаны случайно тут и там, одни на холмах, которые возвышаются над другими холмами, как мать над своими детьми, другие построены на склоне, несколько из них расположены в маленьких ущельях, образующих холм, и видны только наполовину». Связь китайского сада с легкой жилой архитектурой доклассового общества не подлежит никакому сомнению.

Китайское садовое искусство и китайская архитектура очень рано начали влиять на Японию (рис. 38—44). История японского сада разработана гораздо больше и известна много лучше. Японское садовое искусство существует уже в начале VII века н. э. До XIII века продолжается первый период его, для которого характерна символическая интерпретация садовых форм. Уже в это время в японских садах широко распространено воспроизведение существующих в действительности пейзажей в миниатюрном виде (рис. 45). Небольшой холм делают похожим на формы какого-либо горного хребта, пруд изображает море, ручеек — реку и т. д. Но вместе с тем неизменным требованием является впечатление реальности, которое должен производить не только сад в целом, но и все его части, даже самые маленькие. Какой тонкости достигали при этом японские архитекторы-садоводы, мож-

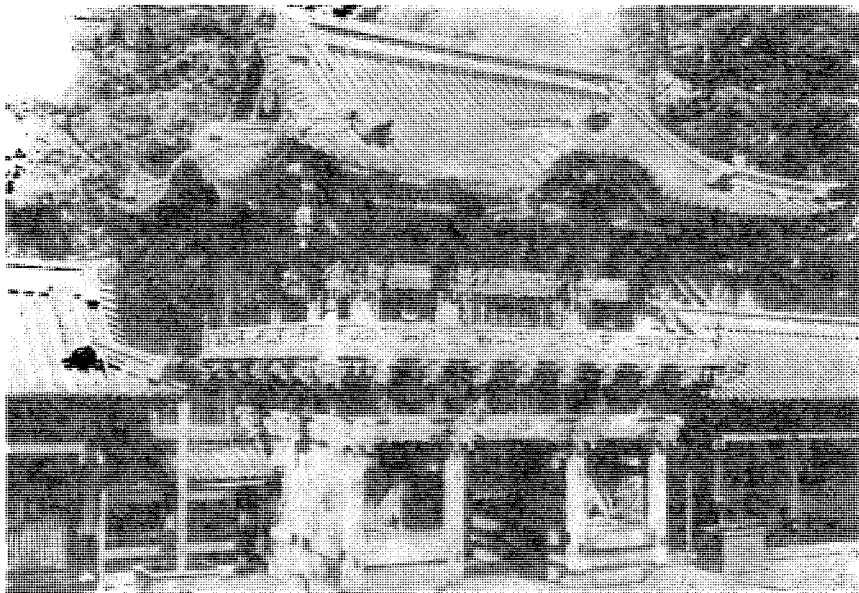


Рис. 42. Храм в Никко. Япония

но себе представить на основании того, что древнейшее японское теоретическое сочинение о садовой архитектуре различает, например, следующие типы искусственных островов: гористый остров, остров, на котором расположены поля, лесистый остров, остров у берега моря, остров в форме облака, остров в форме тумана, остров с песчаным берегом и т. д. То же сочинение перечисляет различные типы падения воды водопада: контрастное падение воды, боковое падение, скачкообразное падение, спиралевидное падение, падение воды большой массой, струйкой, подобное нитке, двойное падение воды, падение воды направо и налево, косое падение и т. д. Кроме того, рассчитаны все обстоятельства, при которых будет совершаться падение водопада, вплоть до мельчайших деталей. Особенное внимание уделяется освещению: например, в известных случаях водопад должен быть обращен к луне.

Первый период истории японского сада характеризуется символической интерпретацией его в целом и натурализмом деталей, причем наблюдается постоянный переход от символики к натурализму и обратно.

Особенно важна для японского сада различных периодов символика камней. Характерно, например, такое расположение камней около тропинки, что оказывается возможным истолкование

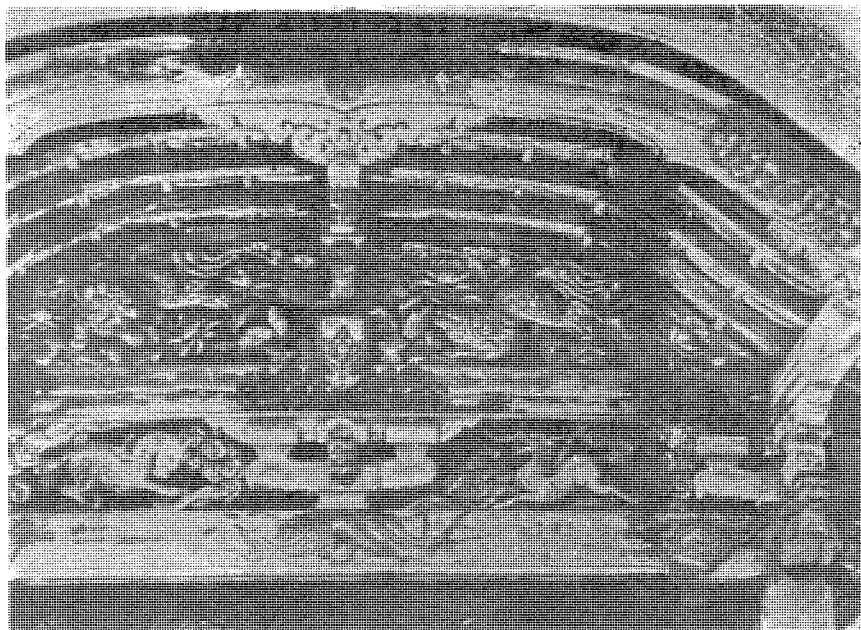


Рис. 43. Деталь ворот храма в Киото. Япония

их как убегающего стада, причем часть камней означает животных, которые преследуют убегающих. На основании теоретических сочинений (рис. 46) можно установить некоторые общие принципы понимания и истолкования камней японскими архитекторами; при этом выясняется, что камням в японском саду придавали очень большое значение. Искусственно обработанные камни считались мертвыми. Сюда относятся особенно камни, которым придана правильная геометрическая форма; японец, конечно, счел бы мертвыми правильные квадраты строительного материала, какими пользуется архитектура Греции (см. том II) и Западной Европы (см. том III). В своем естественном состоянии камни представлялись японским архитекторам живыми существами. Камень — это душа выдающегося отшельника. Или, например, с камнем связывали идею чистоты; это относится особенно к камням на дне прозрачного ручья. Камни через установленные промежутки времени смачивали чистой водой. Особенно любили камни, покрытые от времени мхом. Теоретики говорят о душе камня. Символика камней очень разнообразна. Вот несколько характерных названий камней в японских садах: камень черепашей головы (считается, что из всех живых существ у черепахи самая долгая жизнь), камень, охраняющий людей,

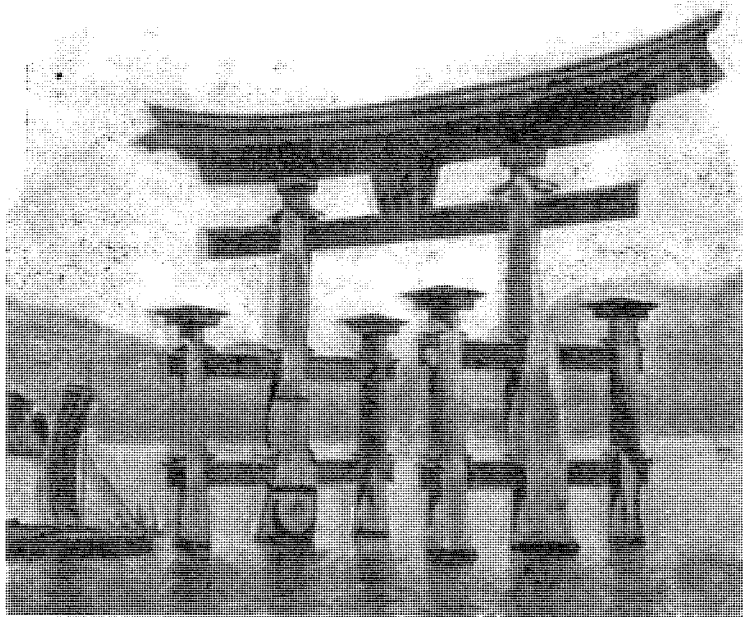


Рис. 44. Декоративные ворота (тории) в Японии

камень лунной тени, камень «покрывала тумана», камень тени для играющих рыб (в ручейке или запруде), камень ущелья с тиграми и т. д. Я не буду подробнее останавливаться на тех представлениях, которые японские теоретики связывают с камнями. Особенно интересен в этом отношении пример японского сада, который называется «Садом идущих вброд молодых тигрят». Он входит в ансамбль храма. Его главная часть покрыта чистым песком и совершенно лишена растительности. На песке расположены камни так, что вместо этих камней можно представить себе тигрицу, которая ведет своих тигрят через брод; при этом песок играет роль водной поверхности. Этот сад содержится в особой чистоте. В нем не допускаются даже растения (рис. 47). Сад стал священным: по нему не позволяют ходить.

Увлечение камнями отчасти объясняется стремлением к долговечности сада. Схему сада в некоторых случаях можно передать одним лишь указанием на расположение камней. Так, например, архитектор Сеами (XV век н. э.) дает в своем архитектурном руководстве образцовый план сада, в котором не указано почти ничего, кроме камней. Некоторые камни предназначены для хождения по ним и образуют каменные дорожки, имеющиеся почти во всех японских садах. На них камни положены так, что промежут-

ки между ними приблизительно соответствуют длине шага. Почва в японских садах покрыта мхом, а не травой, как в садах Европы; мох очень ценится, и камни предохраняют его от ног.



Рис. 45. Японское миниатюрное дерево в форме большого дерева

В течение всего первого периода истории японского сада господствует так называемый стиль синден (рис. 48 и 49; синден — главное здание в японском садовом ансамбле этого времени). Сад этого периода рассчитан главным образом на рассматривание его из синден, из беседок на берегу пруда или, наконец, с увеселительной лодки на пруду. В маленьких садах этого времени каменные дорожки состоят нередко из таких маленьких камней, что по ним в действительности ходить нельзя. Когда зрители сидят на корточках на циновках в главном зале дома, их взгляд бродит по кро-



Рис. 46. Образец распределения камней в саду. Сеами

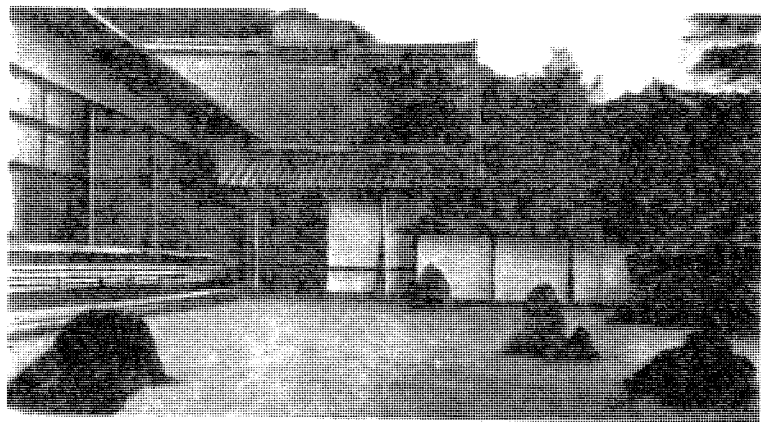


Рис. 47. Сад в Киото. Сеами

шечным каменным дорожкам, которые изящно выются по саду. Однако маленькие сады никогда не должны быть уменьшены настолько, чтобы рисунок дорожек воспринимался только как узор. Необходимо, чтобы люди чувствовали себя в саду как в природе, поэтому обязательно должно быть установлено соответствующее соотношение между садом и природой. От дома через сад к природе искусственность оформления постепенно ослабевает.

В эпоху Гемпей (1158—1185) и в последующую эпоху Камакура (до XIII века) японский сад претерпевает очень существенные изменения. Это время усиленных войн и распространения буддизма. Сад превращается в место самоуглубления. Появляются прохладные, тихие дорожки для гулянья, весь сад получает характер убежища отшельника. Вместо непрерывных удовольствий, на которые был рассчитан сад предыдущей эпохи, основная задача нового типа сада — дать посетителю возможность уединиться в тишине и спокойствии. Мост посреди сада из высокого, под которым могла проезжать увеселительная лодка, становится низким и потому более приспособленным для гулянья. Пруд теперь уже не предназначен для катания по нему; поэтому вместо чистой проточной воды предпочитают стоячую воду, болотистую и заросшую. Теперь сад рассчитан главным образом не на созерцание его из главного помещения, как раньше, а на восприятие его с самых различных точек зрения во время прогулки зрителя. В связи с этим развивается и новая техника садового искусства, называемая шихошомен (сёин), т. е. «всесторонняя лицевая сторона». Главной ее целью является развертывать переддвигающимся в самых различных направлениях зрителем разнообразные живописные виды.

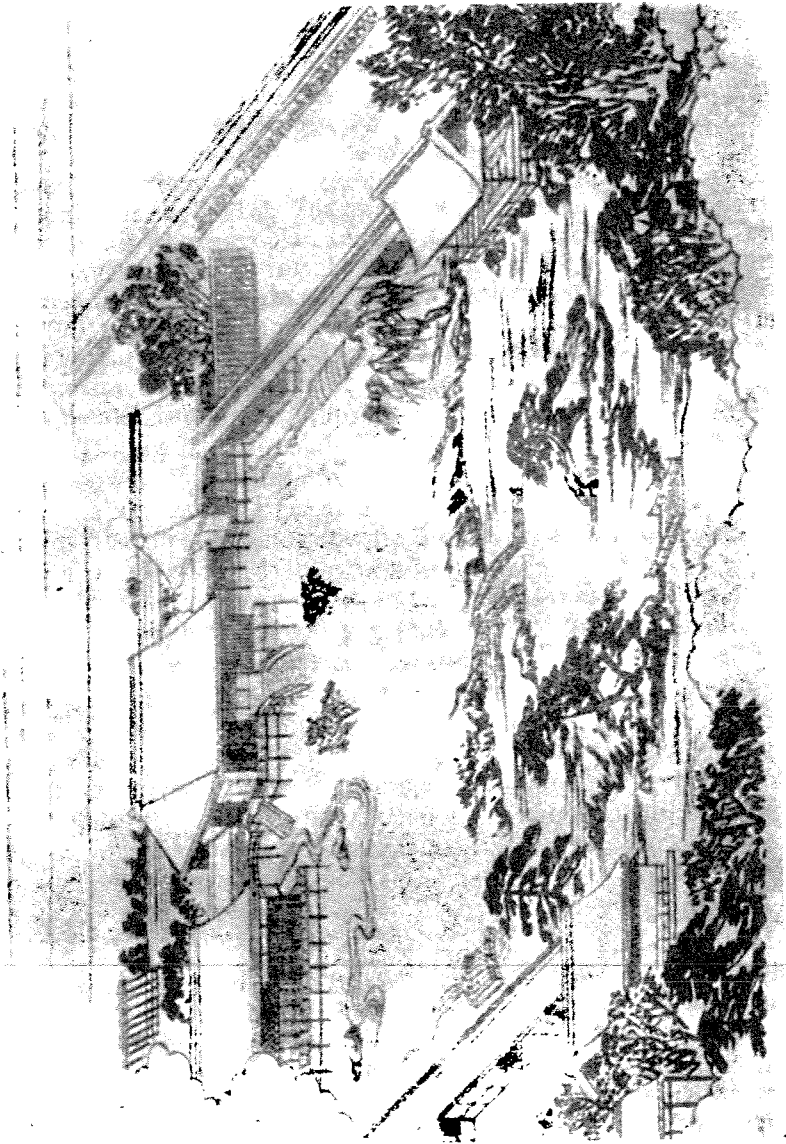


Рис. 48. Ансамбль саден. Япония

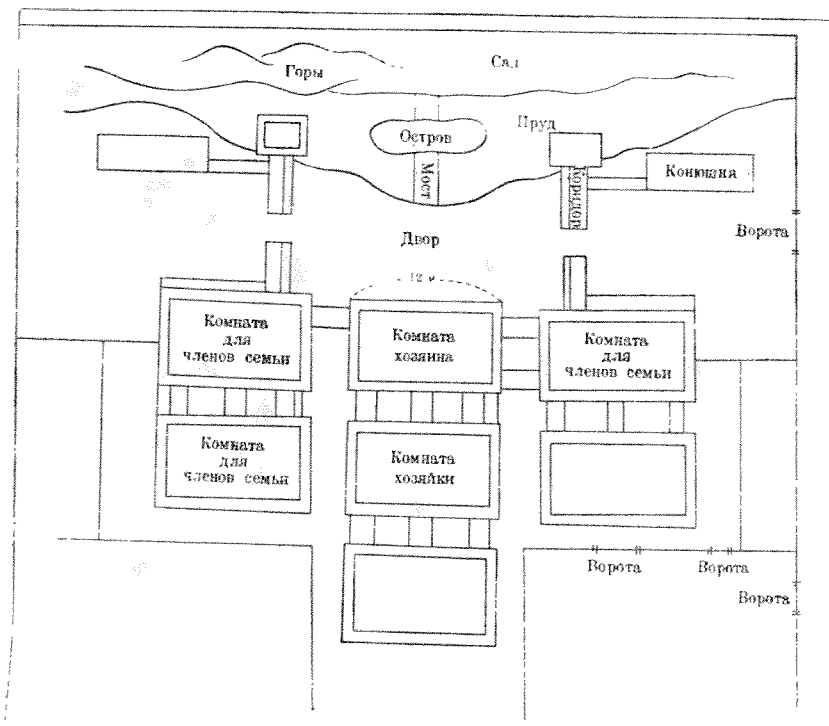


Рис. 49. Ансамбль синден. Япония

Садовое искусство пережило в Японии особый расцвет во второй половине XV века. В это время сады принадлежат почти исключительно буддийским храмам. Интересной проблемой истории японского садового искусства этого времени является влияние на него живописи. Основные черты японского сада XV века состоят в стремлении избегать роскоши, простоте, крайней чистоте, самоуглубленной молчаливости, скромности, возвышении над земными делами и т. д. Храм располагают обычно в красивом пейзаже, в горах, далеко от людей. При этом сад понимается как часть жилья и храма.

Особое внимание обращают в это время на то, чтобы по возможности целостно и законченно разработать переход между ландшафтом и садом, которые непосредственно продолжают друг друга. Обыкновенно сад располагают на высоком месте. В самом саду от его центра к периферии — к его наружным границам — деревья расположены все гуще и становятся все выше. За ними вдали вырисовываются ленты гор. Расположение сада на холме создает естественный переход между садом и окружающей природой.

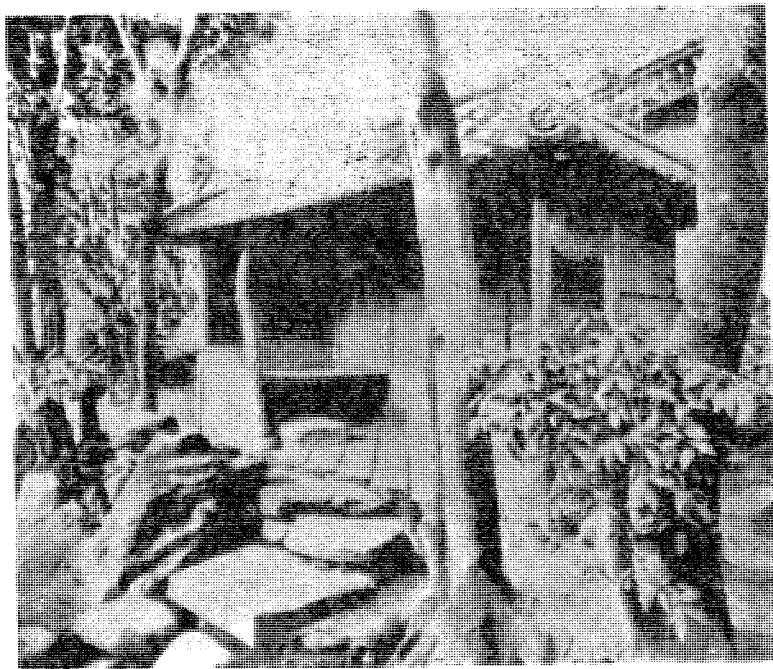


Рис. 50. Ожидальня около чайного домика. Япония

дой, так как сад по возможности занимает всю вершину холма. Вместе с тем из такого расположения вытекает известная дистанция между садом и ландшафтом.

Для японского садового искусства играет большую роль сложный и тщательно разработанный ритуал чаепития, тесно связанный с буддийской религией. Центром этой церемонии является специальный чайный домик, окруженный чайным садом, который теснейшим образом с ним связан. Все в целом отличается скромным характером, небольшими размерами, простотой и выглядит по-деревенски. Весь комплекс отделен от жилья и его сада. В чайном саду господствует атмосфера отшельничества. Особенно характерна маленькая, полуоткрытая ожидальня хижина в саду (рис. 50), в которой приглашенные сидят перед доступом в чайный домик. Ожидание и созерцание сада во время него должно быть долгим, чтобы побудить человека отойти от мирских забот и углубиться в отшельническое настроение чайного сада. Каменные дорожки развились, по-видимому, именно в чайных садах. Чайная церемония была особенно распространена в эпоху Токугава (1603—1867), когда даже наиболее крупные сады были подчас не более как соединением нескольких

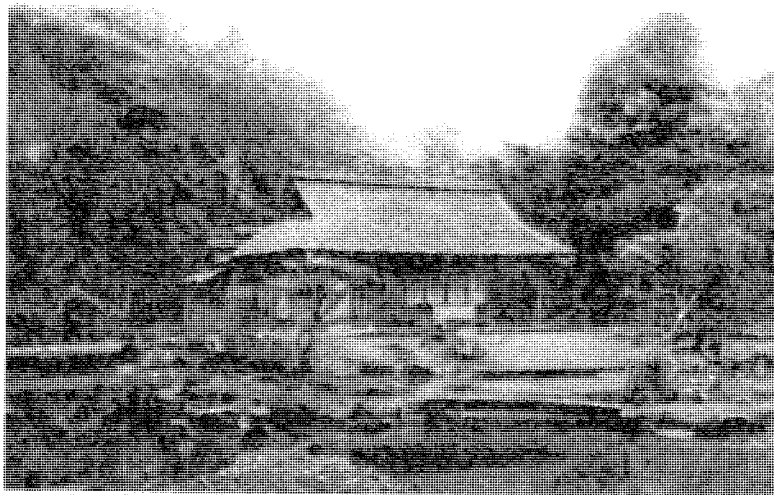


Рис. 51. Сад императорского дворца Кашцуро около Киото. Япония

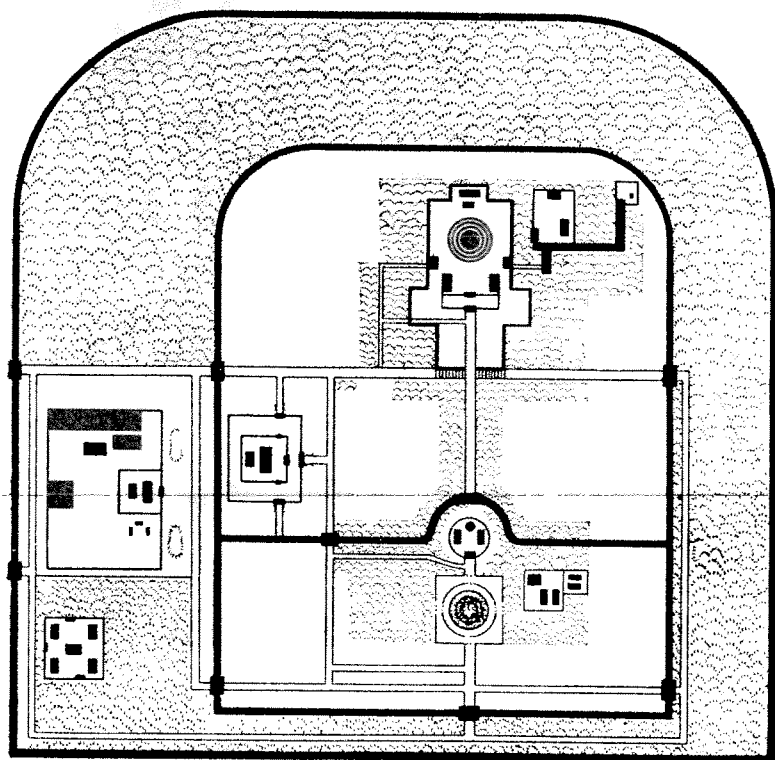


Рис. 52. Храм Неба в Пекине

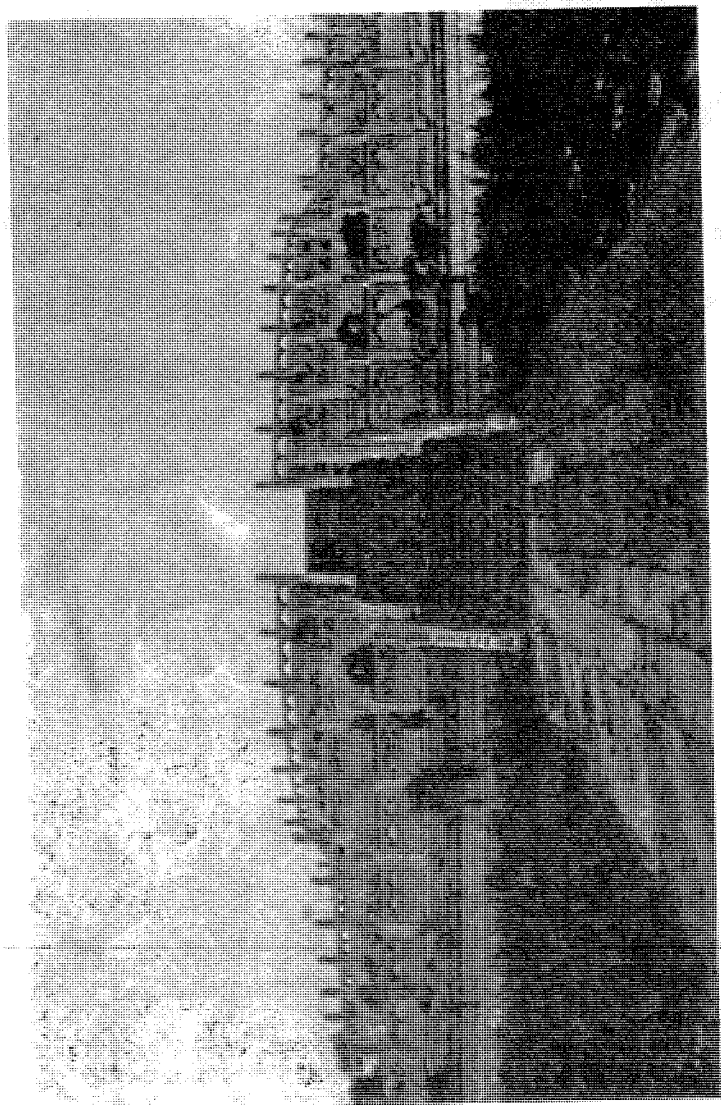


Рис. 57. Открытый террас для жертвоприношений в храме Неба в Пекине.

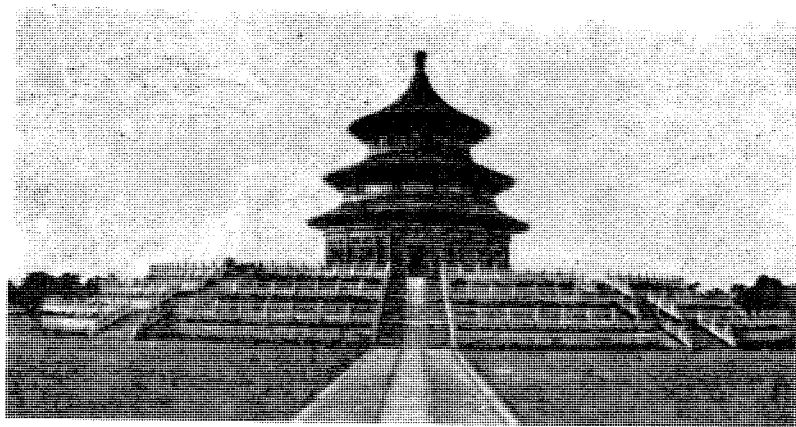


Рис. 54. Храм Неба в Пекине

чайных садов в одно целое. При движении зрителя по такому саду лицо сада все время меняется. Каждый ландшафт, который составляет часть такого сада, обладает особым характером и настроением и имеет в качестве своего ядра чайный домик. Лучший из таких садов этого времени принадлежит императору; он находится в его увеселительном замке Кашцуро около Киото (рис. 51).

Китайский и японский храм теснейшим образом связан с окружающим его священным участком, распланировка сада в архитектурно-художественном отношении важнее форм самих зданий. Все вместе разработано в виде большого садового ансамбля со множеством расположенных в нем отдельных павильонов. Ведущим типом китайской и японской архитектуры является жилой комплекс, в основе китайского и японского храма лежит тип легкого жилого дома.

Основная идея китайского и японского храма состоит в том, что он является маленьким изображением мира в целом. Господствующая в Китае и Японии мысль о единстве человека с природой и зависимости человека от нее находит себе яркое выражение в храмовой архитектуре. Символика культовой архитектуры имеет в основном две цели. Она должна служить человеку постоянным указанием, с точки зрения господствующей идеологии, на настоящее содержание жизни и критерием для его поступков. Вместе с тем она обращается к богам и выражает при этом мысль, что все человеческие дела ничтожны перед божеством.

Некоторые китайские и японские храмы имеют в истории архитектуры исключительное значение как важные индивидуаль-

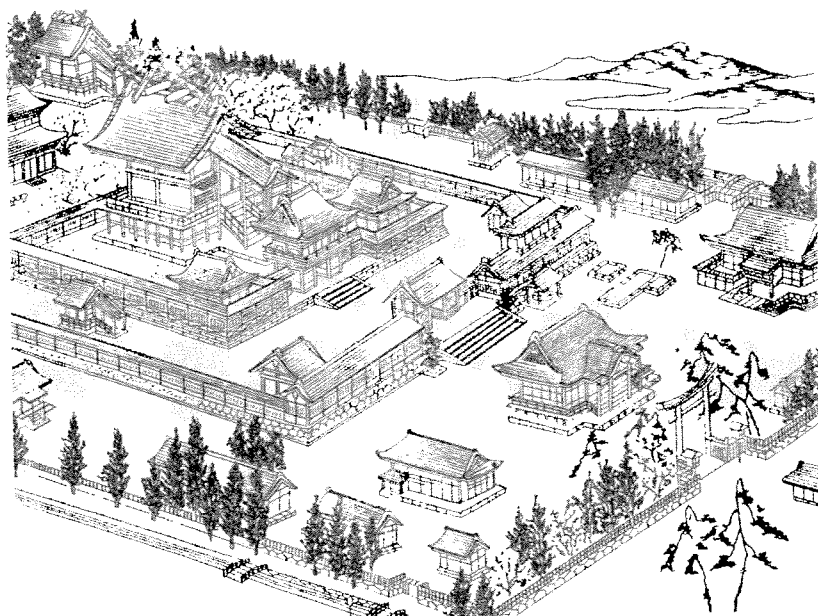


Рис. 55. Ансамбль храма в Идзумо. Япония

ные памятники. Их следует рассматривать отдельно. К ним относится большой комплекс храма Неба в Пекине (рис. 52). Площадки и павильоны, из которых он состоит, все имеют круглую форму, с которой связывается символическое значение. Круг — символ неба, верховного божества империи. Главными сооружениями храма являются открытая площадка (рис. 53) и площадка, на которой стоит павильон (рис. 54). Каждая площадка состоит из возвышающихся друг над другом трех ступеней, имеющих тоже символическое значение. Наверх ведут широкие прямые лестницы, а к ним прямые аллеи. Открытая площадка показывает, что и в основе китайского храма лежит безграничное пространство природы. Площадка храма только условно выделяет из него некоторую часть для жертвоприношения, возвышая ее над уровнем земли. По сравнению с открытой площадкой круглый закрытый храм несколько отделяет внутренность храма от пространства природы. Но легкость конструкции на столбах и стен-перегородок павильона превращает внутреннее пространство в часть пространства природы. Круглый храм имеет все особенности оформления жилого дома: столбы, легкие стены, слоистые крыши. Но общий характер форм отличается большей застылостью и условностью. Линии крыш не такие динамические,

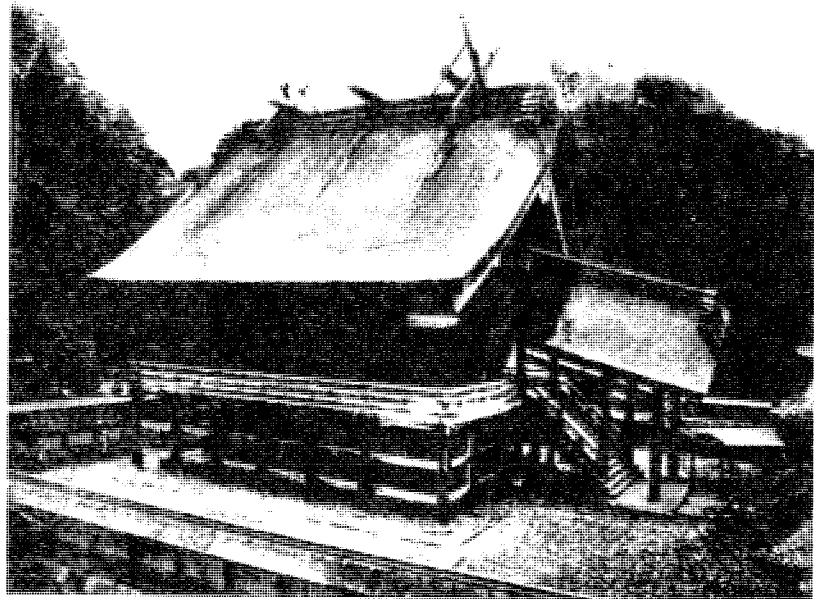


Рис. 56. Главная часть храма в Идзумо. Япония

масса здания не так полно растворяется в окружающем пространстве, здание до известной степени имеет характер вертикальной башни, противопоставленной окружающему, что еще больше подчеркивается ступенями постамента и его высотой.

Интересны торжественные церемонии, которые ежегодно совершались самим императором в храме Неба, расположенном в пекинском императорском саду, главным образом «жертвоприношение небу». Оно происходило в полночь. На открытой террасе разбивался желтый императорский шатер, около которого зажигали жертвенный огонь. Легко себе представить красочный эффект ярко освещенной ночью желтой палатки. Вокруг стояли столы с дощечками, на которых были написаны имена божеств: китайская религия избегает человекоподобных образов. Другой знаменитой церемонией, происходившей тоже в императорском саду в Пекине, была церемония земледелия. Император сам распахивал участок земли в своем саду; он только начинал распашку, за ним плуг вели высшие мандарины. При этом присутствовали представители крестьян. В провинции эту церемонию проводили губернаторы.

Другой знаменитый и замечательный храм находится в Идзумо, в Японии (рис. 55 и 56). Правда, он перестраивается каж-

дые двадцать лет, но до сих пор в общих чертах сохранил свою первоначальную форму, восходящую к VI веку н. э. Замечательно, что здания храма в Идзумо поставлены на сваях, хотя он стоит на совершенно сухом месте, далеко от воды. Это лишний раз показывает, как тесно китайская и японская архитектура связана с зодчеством доклассового общества и как долго держатся там традиции первобытных свайных построек.

Все японские храмы выстроены исключительно из дерева. Этот обычай восходит к эпохе доклассового общества. Характерно, что позднее, когда открылась полная возможность возводить храм из другого материала, и особенно теперь, когда в распоряжении японских архитекторов находятся все новейшие достижения европейской строительной техники, они все же строят храмы только из дерева. Священная традиция играет при этом большую роль. Но японцы до сих пор обосновывают эту традицию сами для себя тем, что связать здание с природой возможно, с их точки зрения, только при употреблении дерева в качестве строительного материала. Они считают, что в Европе убивают дерево и камень и строят из мертвого материала даже в деревянных постройках, а в Японии и Китае дерево оживляют, так как срубленный мертвый деревянный ствол, будучи включен в архитектурно-художественную композицию китайского или японского здания, вновь получает характер растущего и живущего ствола. Здание интерпретируется как растение, столбы — как древесные стволы, крыша — как листва. В Китае и Японии архитектурная форма имеет изобразительный характер, здание изображает дерево, своеобразную «художественную» растительность. Вместе с тем китайская и японская архитектура подчинена религии и ее символике. Изобразительность и символичность — одни из основных черт всякой восточно-деспотической архитектуры.

В основе ансамблей китайских и японских храмов лежит система правильных параллельных и пересекающихся под прямым углом осей, на которые нанизаны отдельные здания-павильоны. В этой геометрической правильности, которая противоположна живописной разбросанности и асимметрии жилых садовых ансамблей, сказались культовая связанность и застылая иератичность, зарождение которой мы наблюдаем в первобытных аллеях камней и которая так широко развилась, особенно в египетской архитектуре в храмах Нового царства, сводящихся к оформлению прямого пути. И в китайских и японских культовых ансамблях основной осью является дорога к храму, по которой идет человек, подготовляясь к приближению к храму. Чем священнее храм, тем длиннее ведущий к нему путь, тем сложнее подго-

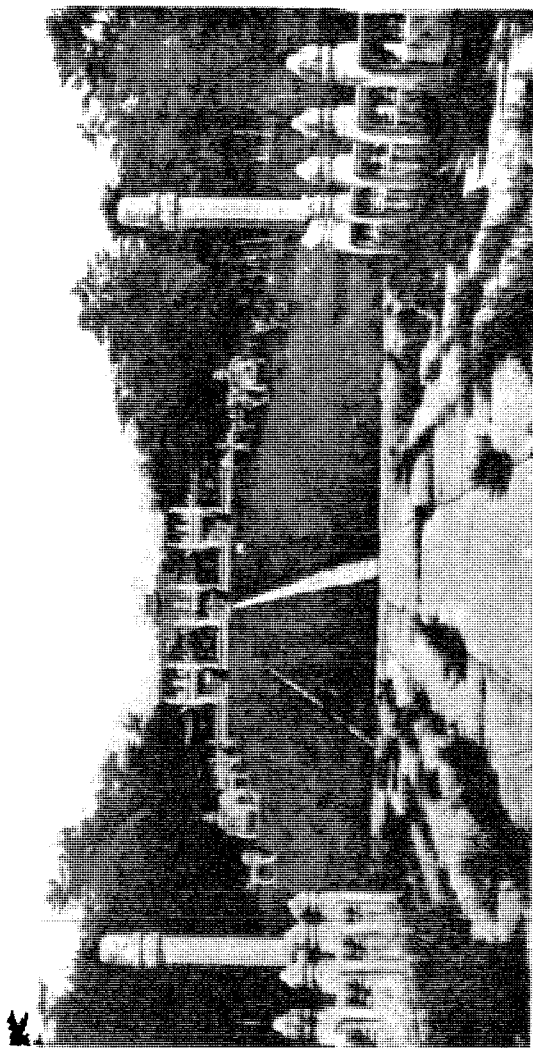


Рис. 57. Императорские гробницы около Пекина

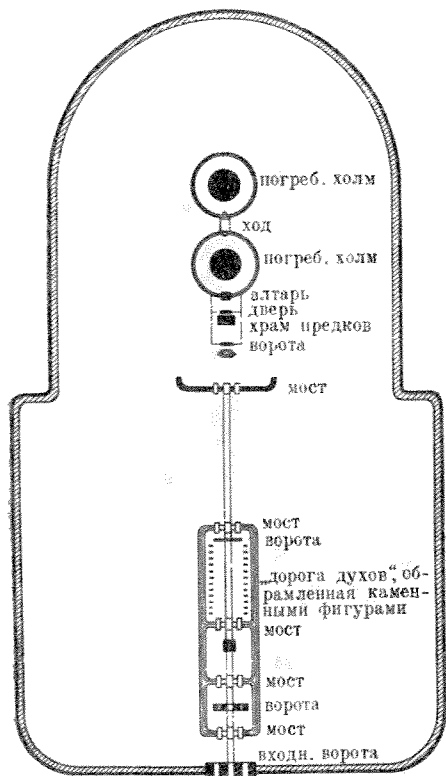


Рис. 58. Императорские гробницы около Пекина

товка к его восприятию, тем больше он отделен от повседневной жизни. Путь к храму обрамлен с двух сторон боковыми пространственными знаками, симметрично соответствующими друг другу по обеим сторонам дороги. Нередко такие дороги к храму прерываются свободно стоящими воротами, через которые должен пройти посетитель. Особенно роскошны ворота в императорских гробницах около Пекина (рис. 57 и 58). Весь храмовый участок разбит прямыми дорогами, которые в более или менее сложной системе идут параллельно главному пути и пересекаются под прямым углом другими дорогами, перпендикулярными к первым. Наиболее крупные храмовые комплексы занимают огромные участки до 4 км². Весь храмовый парк, пронизанный системой прямых осей, по-

степенно, ступенями теряется в природе и, в обратном направлении, также ступенями нарастает от природы к святилищу.

Основная проблема изучения китайских и японских культовых ансамблей состоит в том, чтобы понять соотношение свободной живописной композиции светских садов и системы прямых осей культового парка. Нужно оговориться, что существуют храмовые сады или части их, разбитые более асимметрично и производящие впечатление случайного расположения. С другой стороны, в некоторых светских садах наблюдается известная правильность и геометризованность композиции. Система осей культового ансамбля также связана с природой, с наблюдением ее явлений и со стремлением связать с ними человеческую деятельность. Оси определяются восходом и заходом солнца, странами света, особенно севером и югом, которым придают значение добра и зла. В основе лежит представление о дао — дороге, пути всего сущего, движении времен года, естественной

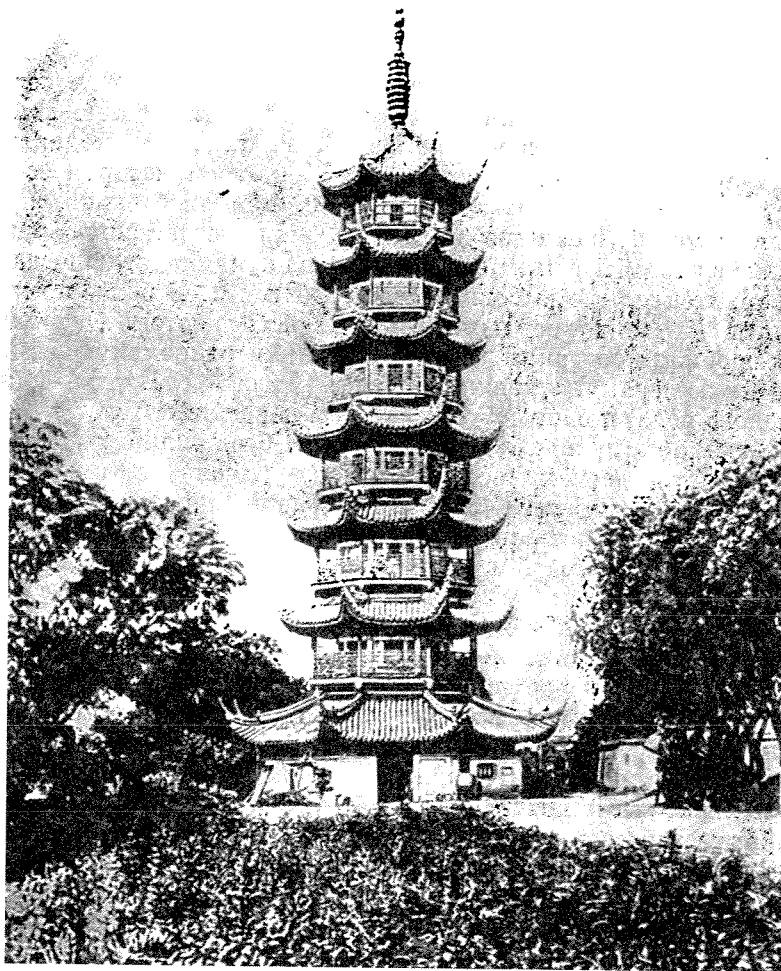


Рис. 59. Пагода в Шанхае

закономерности, и о высшем этическом принципе, который, с точки зрения китайца, состоит в том, чтобы установить по возможности полное соответствие между собой и космическим порядком. Это соответствие является в конечном счете высшим и последним познанием.

В китайской и японской архитектуре нарождается вертикальная композиция. В этом смысле очень важны такие памятники, как гробница, в которой в 209 г. н. э. был похоронен Ши-

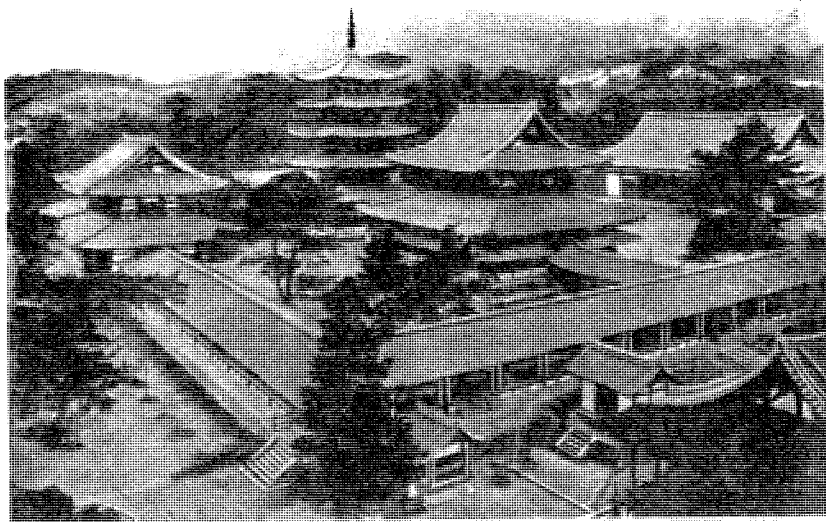


Рис. 60. Храмовой ансамбль около Нары, Япония

Хуанг-ти. Это — искусственная гора, объем которой составляет около 5 млн м³ земли, т. е. приблизительно вдвое больше самой большой пирамиды. Гробница теснейшим образом связана с первобытными дольменами, она напоминает колоссальные архитектурные массивы Индии и Египта. В более позднее время в Китае такие памятники не встречаются. Огромный холм-гробница содержит в скрытом виде вертикальную композиционную ось. Индийский ступа (мавзолей Будды — слово мужского рода) и башнеобразный храм перешли в Китай и Японию, где они превратились в пагоду. Под влиянием древнекитайского деревянного павильона массивное индийское сооружение стало легкой ярусной башней, растворяющейся в окружающем пространстве и при помощи многоярусной слоистой крыши связанной с окружающими деревьями (рис. 59). Одной из древнейших китайских пагод является пагода в Ост-Паима-шу VI—VII веков н. э., высота которой достигает 50 м. В Китае сохранился ряд древних пагод. Пагода совершенно переработала язык форм своих индийских прототипов, но сохранила от них идею вертикали. Особенно своеобразны формы японской пагоды (рис. 60—63). Их крыша воспроизводит листву, а вся вертикальная пагода подобна в целом гигантскому дереву. Балки высту-

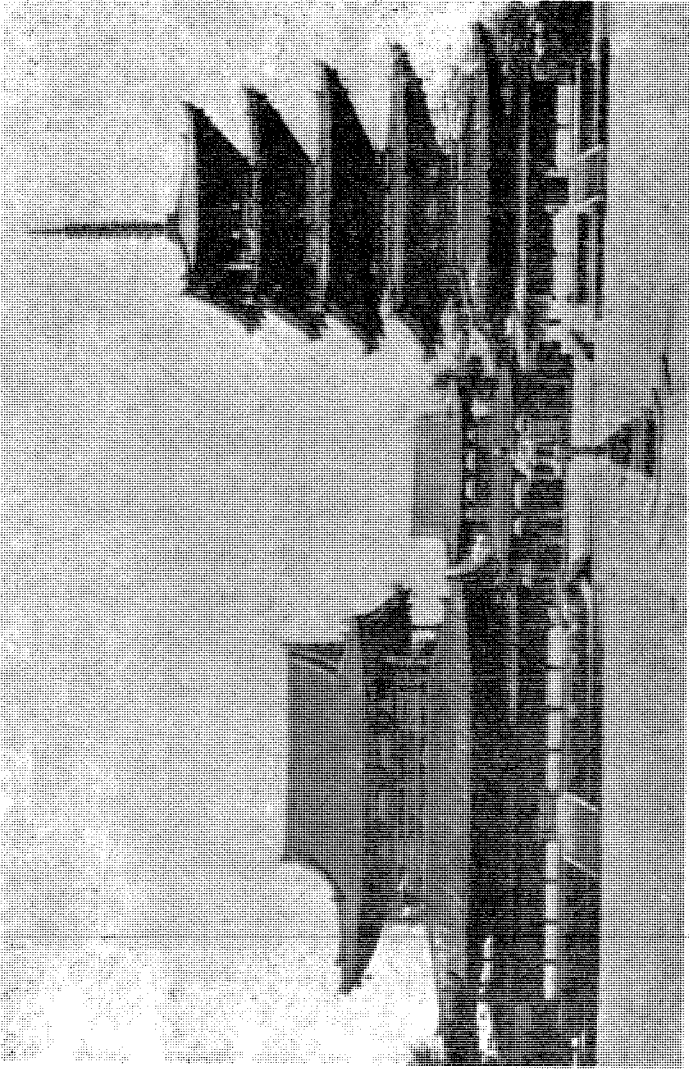


Рис. 61. Храмовой ансамбль около Нары. Япония

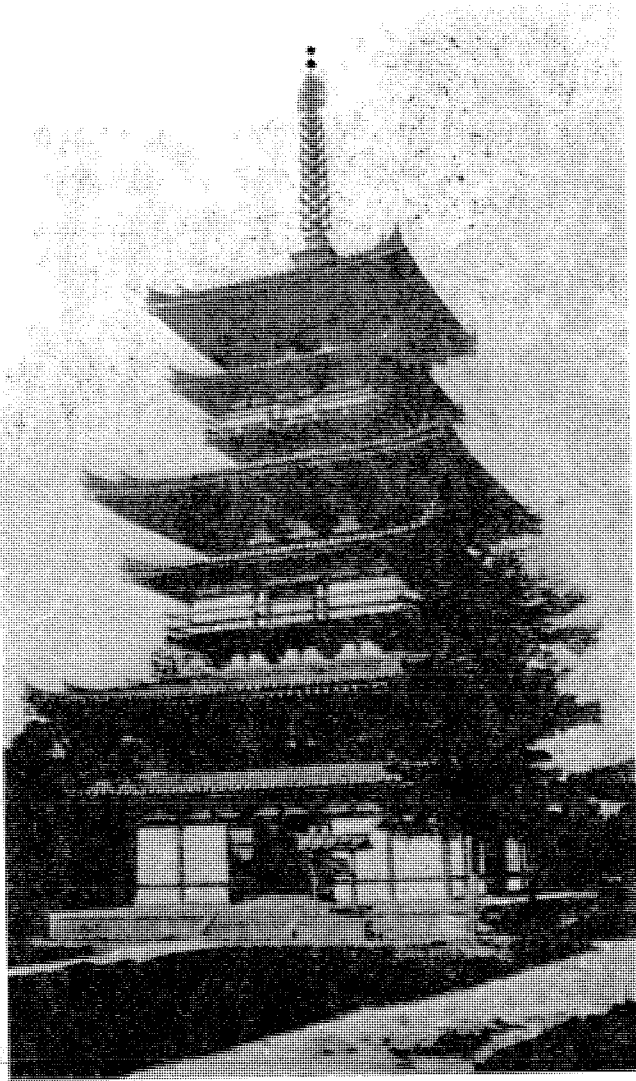


Рис. 62. Пагода около Нары. Япония

пают в разные стороны наружу, где они размножаются, как разветвляющиеся сучья. Центральная мачта держит на себе всю конструкцию (рис. 64). Над пагодой помещена вертикальная штанга с девятью кольцами, высотой до 10 м (!). Над ней двухметровая надставка, изображающая языки пламени. Каждая часть имеет символическое значение. Во всей башне практичес-



Рис. 63. Пагода около Нары. Япония

кое применение имеет только нижний этаж, в котором помещена статуя Будды. Очень важна окраска японской пагоды: деревянные части красные, крыши из зеленой черепицы. Пагода рассчитана на то, чтобы при созерцании ее с разных сторон и при обходе вокруг нее получалось множество сменяющих друг друга разнообразных картин. Соотношение частей и их

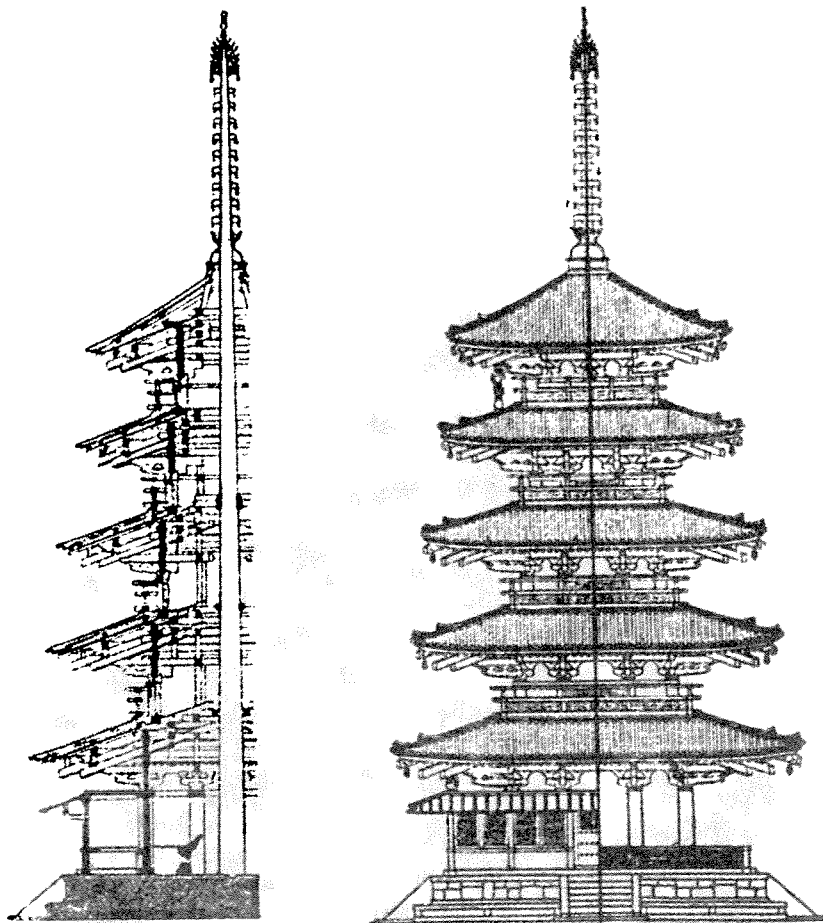


Рис. 64. Разрез японской пагоды

пересечения при этом постоянно меняются. Китайские и японские пагоды поражают своими огромными размерами, достигающими до 50 м и особенно значительными для японских деревянных зданий. В этом проявляется типичный для восточных деспотий пафос количества в архитектуре, который так характерен для Индии, Вавилона, Египта и других восточных стран. В Китае и Японии количественный стиль находит себе выражение также в больших площадях, занимаемых некоторыми садовыми ансамблями, которые становятся особенно грандиозными оттого, что они включают весь окружающий ландшафт в свою архитектурную композицию.



Рис. 65. План города Кантона. Китай

В Китае и Японии с древних времен существовало много городов. С точки зрения их распланировки господствует тип неправильного города, непосредственно связанный со строительными комплексами эпохи доклассового общества и характерный для всех восточных деспотий. Город обыкновенно связан с рекой. Таковы, например, Кантон (рис. 65), Киатингфу, Куанлиен

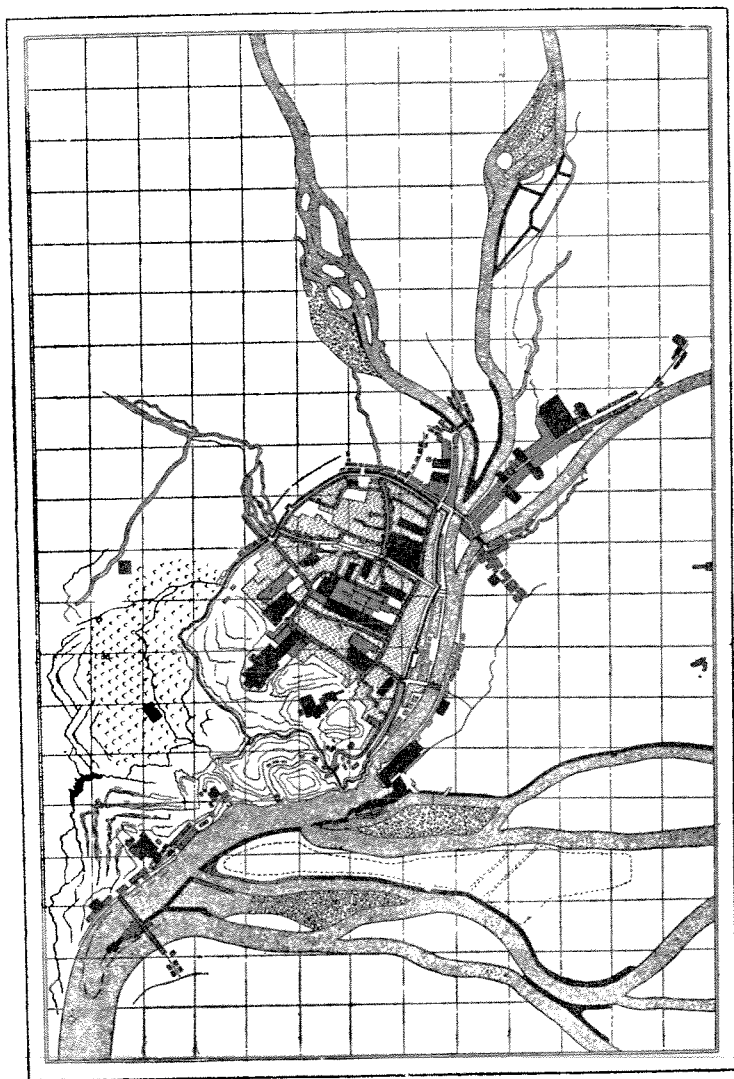


Рис. 66. План города Куанлиан. Китай

(рис. 66), в котором замечательна система разветвления реки на отдельные проходящие через город рукава, и др. Крепостные стены очерчивают город неправильной линией, кривые улицы образуют внутри, переплетаясь, запутанный рисунок. Распланировка неправильного китайского и японского города напоминает свободный живописный садовый ансамбль.

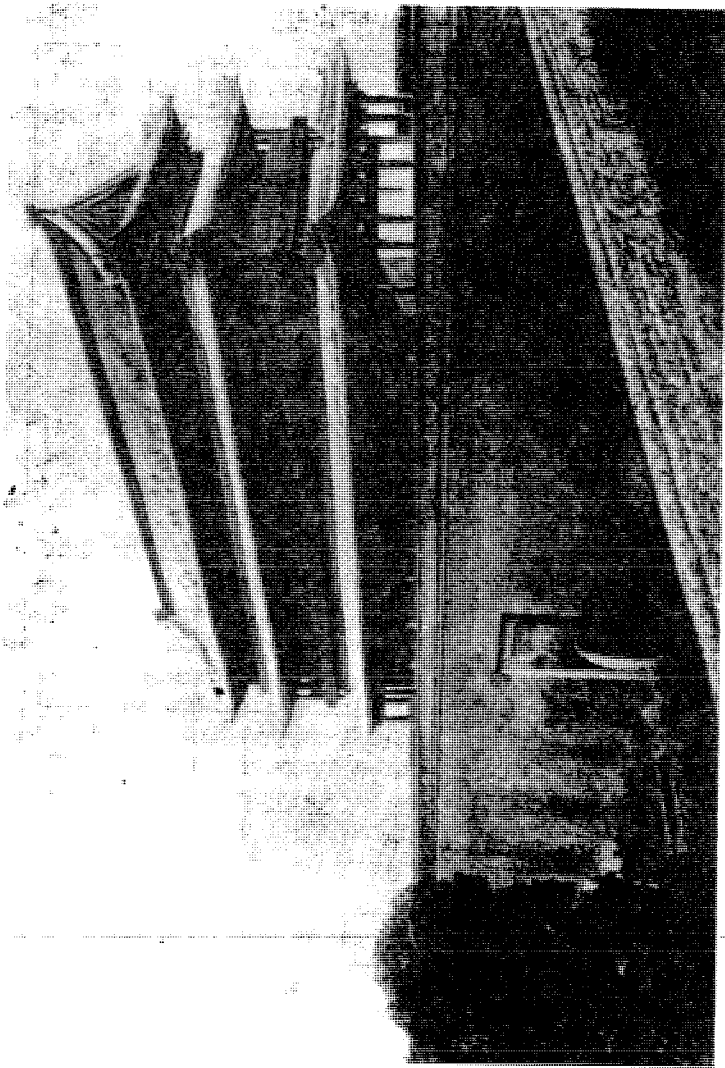


Рис. 67. Городские ворота Сиангфу. Китай

Исключение среди других китайских городов составляет Бейпин, представляющий собой более или менее правильный прямоугольник, в котором улицы довольно прямы и образуют систему осей, напоминающую китайский и японский культурный ансамбль. Распланировка Бейпина не может считаться правильной, так как в нем не проведена последовательно до конца система прямых параллельных и пересекающихся под прямым углом улиц, как мы имеем в так называемом гипподамовом типе города в Греции (см. том II). Но все же известное и даже большое приближение к типу правильного города в распланировке Бейпина наблюдается. Однако для Востока это исключение.

Для расположения китайского и японского городского ансамбля очень большое значение имеет очень древнее геомантическое учение фэн-шуй — о ветрах и водах. Согласно ему, для дома, храма, гробницы, города следует выбирать благоприятное место, широко открытое благотворным влияниям окружающего и хорошо защищенное против дурных его влияний. Это учение подробно разработано, и правильное применение его, по представлению китайцев, является сложным искусством огромного практического значения.

Слияние с природой и растворение в ней можно проследить даже в крепостной архитектуре Китая. Городская стена (рис. 67) массивна и очень широка. Если в Европе в крепостных стенах главной является наружная лицевая вертикальная плоскость стены, перпендикулярная почве и с ней контрастирующая, то в Китае основной плоскостью крепостной стены является площадка на стене. Массив стены сливается с массой земли и подобен холму, одному из «пульсов духа». На верхней площадке стены, как на поверхности земли, воздвигают легкие павильоны башен, особенно над городскими воротами.

Münsterberg O. Chinesische Kunstgeschichte. I, II. Berlin, 1910—1911. Boerschmann E. China. Boerschmann E. Chinesische Architektur. I, II. Berlin, 1925. Boerschmann E. Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. I, II. Berlin, 1911—1914. Gothain M. Die Stadtanlage von Peking // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. VII, 1936. Tsuneyoshi Tsudzumi. Die Kunst Japans. Leipzig, 1929. Kazuhiko Sano. Zur Stellung der japanischen Kunst in dem System der europäischen Kunstwissenschaft // Zeitschrift für Ästhetik. 1934. Kümmel O. Die Kunst Ostasiens // Handbuch der Kunstwissenschaft. Fischer O. Die Kunst Indiens, Chinas und Japans // Propyläen-Kunstgeschichte. IV. Kakuzo O. Die Ideale des Ostens. Leipzig, 1923. Frey D. Gotik und Renaissance. Augsburg, 1934. Згура В. Китайская архитектура. М., 1929. Fischer O. Chinesische Landschaftsmalerei. 1921 (ср. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1912). Taylor B. Japanese gardens. London, 1912. Haward E. Chinese Garden Architecture. N.-Y., 1931. Hinder M. Japanische Bausitten. Tokyo, 1931. Денике Б. Китай. М., 1935. Денике Б. Япония. М., 1935.

2. Архитектура Индии

Архитектура Индии разделяется на три больших периода. Древнебрахманский период, от которого почти не сохранилось архитектурных памятников, теряется в глубине веков. Он продолжался приблизительно до 250 г. до н. э. За ним следует буддийский период, захватывающий приблизительно 1000 лет (около 250 г. до н. э. — около 750 г. н. э.). Третий период индийского зодчества носит название новобрахманского. Он продолжался до начала XIII века, когда Индия была завоевана мусульманами.

Несмотря на то что Индия была с IV века до н. э. более или менее приобщена к греко-римскому миру, начиная с завоевания Александра Македонского, античная культура никогда не смогла пустить в ней глубоких корней. Греческие царства, основывавшиеся в Индии, сейчас же начинали все больше и больше проникаться чуждыми греческой идеологии чертами старой культуры Индии, в которой терялись и растворялись привнесенные с Запада черты. Тот же процесс наблюдается и в области архитектуры. Начиная с IV века до н. э. Индия все больше и больше втягивалась в средиземноморскую торговлю, что грозило расшатать устои старой индийской культуры, бывшей типичной восточной деспотической культурой. Среди индийской аристократии распространились в это время пессимистические настроения. Это создало почву для широкого успеха буддизма, проповедывавшего аскетический уход из мира. Росло количество монастырей, в которых спасались представители аристократии. В VII—VIII веках н. э., когда наступил особенно глубокий кризис Византии, Индия была захвачена широкой волной реставрационных тенденций. Основным лозунгом было — восстановление старых брахманских религий и старого строя жизненного уклада.

Древнебрахманский период

Несмотря на отсутствие памятников, все же имеется некоторая возможность представить себе архитектуру древнебрахманского периода в Индии на основании произведений последующих эпох. По маленьким надземным храмам и по большим пещерным сооружениям буддийского периода можно составить себе представление о древнейшем индийском деревянном жилье, состоявшем из легких хижин, которые мало чем отличались от домов эпохи доклассового общества. Буддийские пещерные храмы происходят от первобытных пещер. Кроме легкой

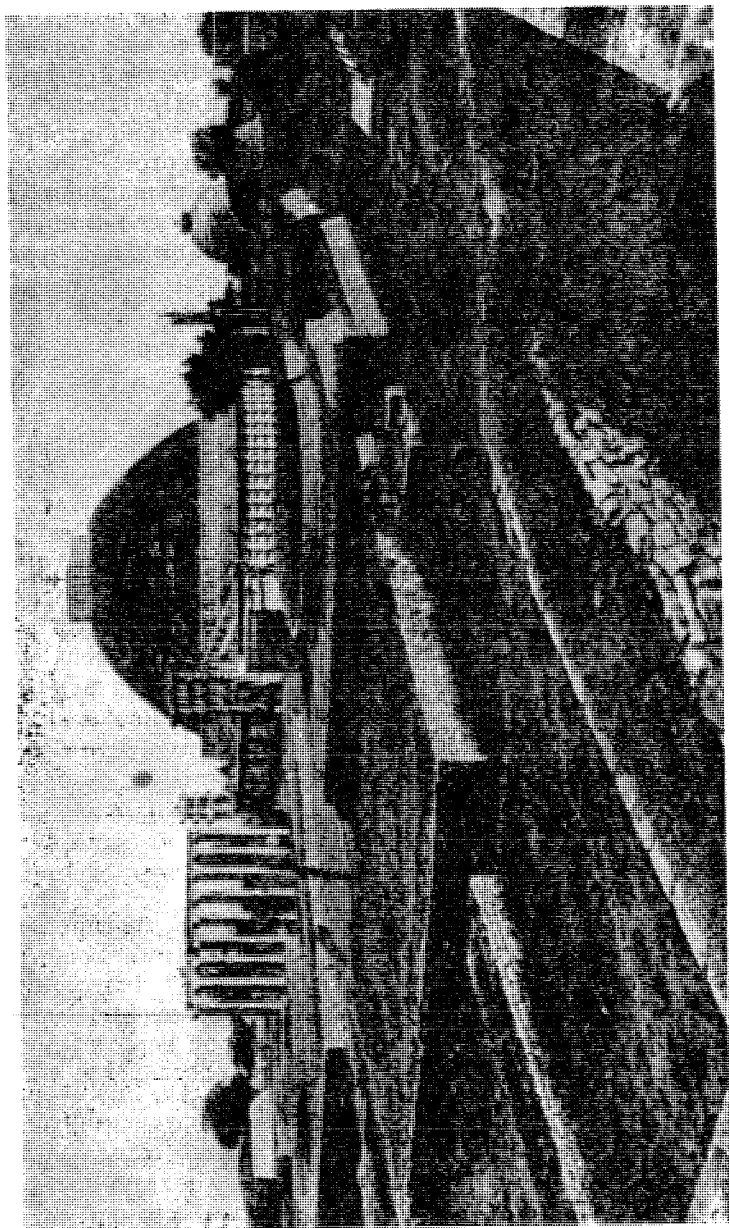


Рис. 68. Ступа в Санчи. Индия

жилой архитектуры, древнебрахманская Индия имела также и монументальную архитектуру, развившуюся непосредственно из мегалитического зодчества эпохи родового строя. К ней относятся монументальные гробницы, происходящие от дольменов. Их можно себе представить на основании архитектурного типа мавзолея Будды (индийский ступа). По-видимому, они были подчас, подобно дольменам, окружены легкими деревянными загородками, которые происходят от кромлехов.

Буддийский период

Наиболее замечательный ступа находится в Санчи (рис. 68). Он относится ко II—I векам до н. э. В буддийский период строили очень много ступа, но по своему типу это наиболее архаичная форма индийского зодчества. Ступа имеет форму сплошного искусственного холма и происходит от добуддийского погребения и еще глубже — от первобытного дольмена. Наиболее древние ступа возведены из кирпича. Ступа поставлен на одной или нескольких четырехугольных террасах или на мощной квадратной площадке, по которой можно обойти вокруг ступа. На террасы ведут лестницы. Сам ступа (рис. 69) является сплошным массивом, внутри которого имеется небольшая доступная сверху

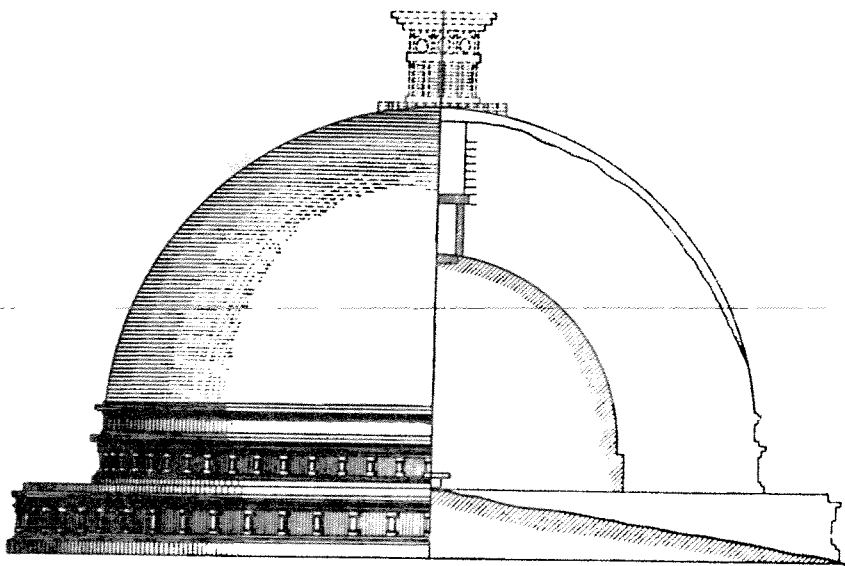


Рис. 69. Система индийского ступа

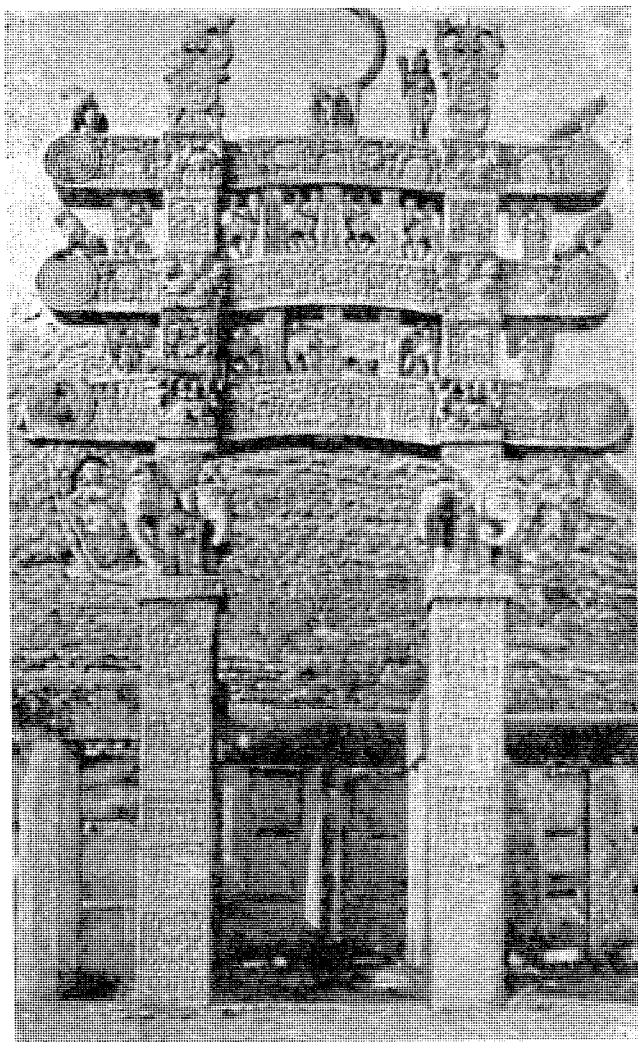


Рис. 70. Ворота ступа в Санчи. Индия

полость, где в реликварии из кристалла, золота или другого драгоценного материала лежат частицы «мошей» Будды или других учителей. На ступа помещается небольшой павильон, над ним — металлическая мачта, на которую нанизан ряд почетных зонтиков, а совсем наверху — сосуд, в котором скапливается дождевая вода. Со временем под полушарием ступа образовался и вырос цилиндрический барабан. Таковы ступа внутри пещерных храмов, о которых сейчас будет речь. По сравнению с первобыт-

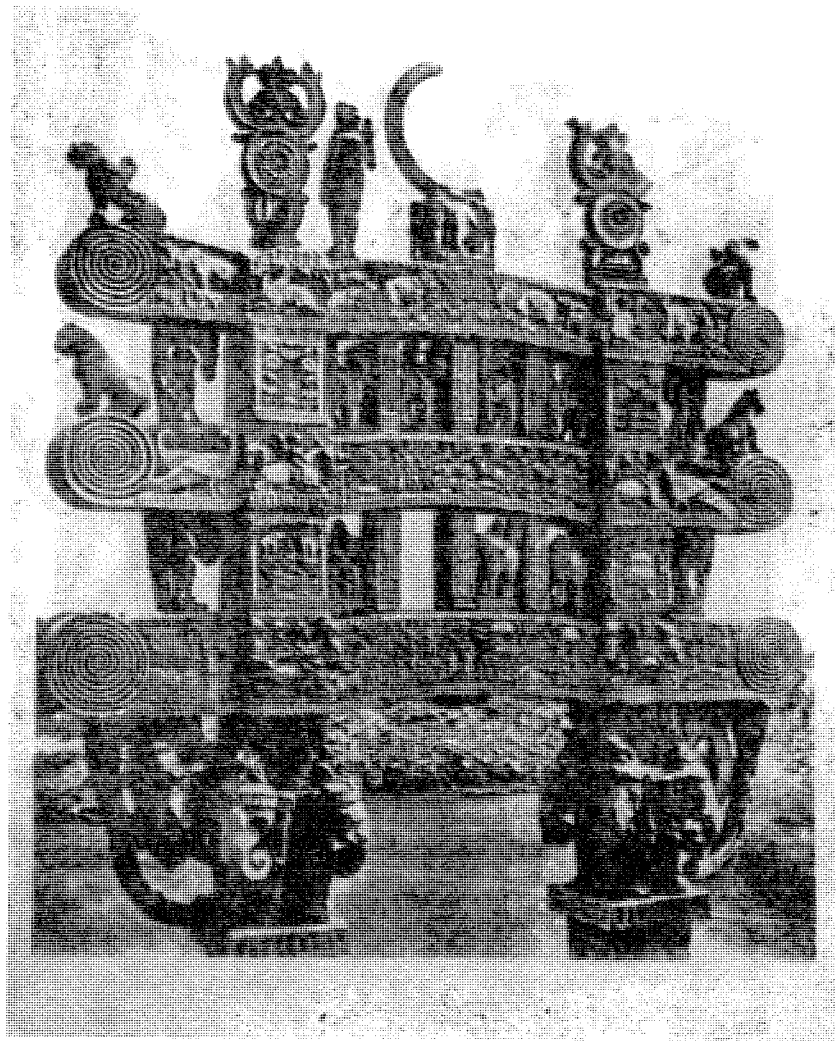


Рис. 71. Деталь ворот ступа в Санчи. Индия

ными дольменами ступа представляет собой геометризацию искусственного холма. Правильное полушарие ступа имеет символическое значение: оно изображает мыльный пузырь как символ тщеты всего земного.

Замечательна прорезная изгородь, окружающая ступа в Санчи (рис. 70). Ее формы, выполненные из камня, свидетельствуют об ее происхождении из деревянных конструкций. Горизонтальные балки, образующие изгородь, воспроизводят горбыли,

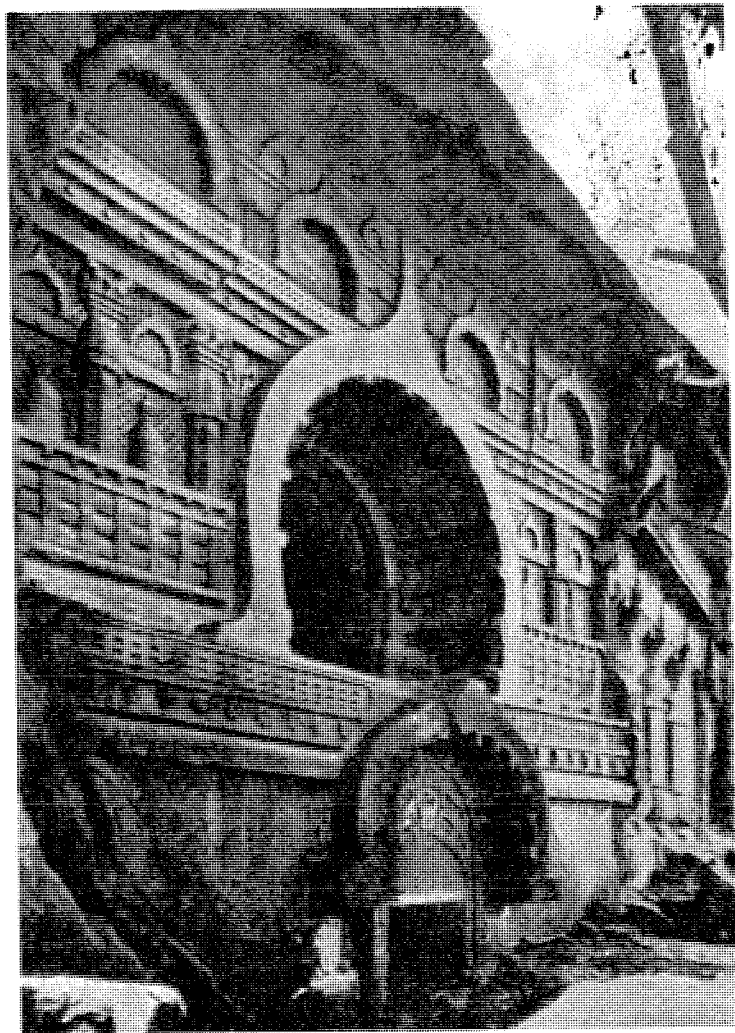


Рис. 72. Лицевая сторона пещерного храма в Нашик

связывающие столбы друг с другом. Решетчатые конструкции из дерева и резная деревянная скульптура перенесены в камень, и им приданы огромные размеры. Изгородь в Санчи, и особенно ее покрытые скульптурой ворота (рис. 71), утверждают пространство природы и дают растворенные в этом пространстве легкие формы, проникнутые движением. Развивая дальше архитектурные формы эпохи доклассового общества, изгородь ступа в Санчи живо напоминает некоторые образы китайской архитектуры.

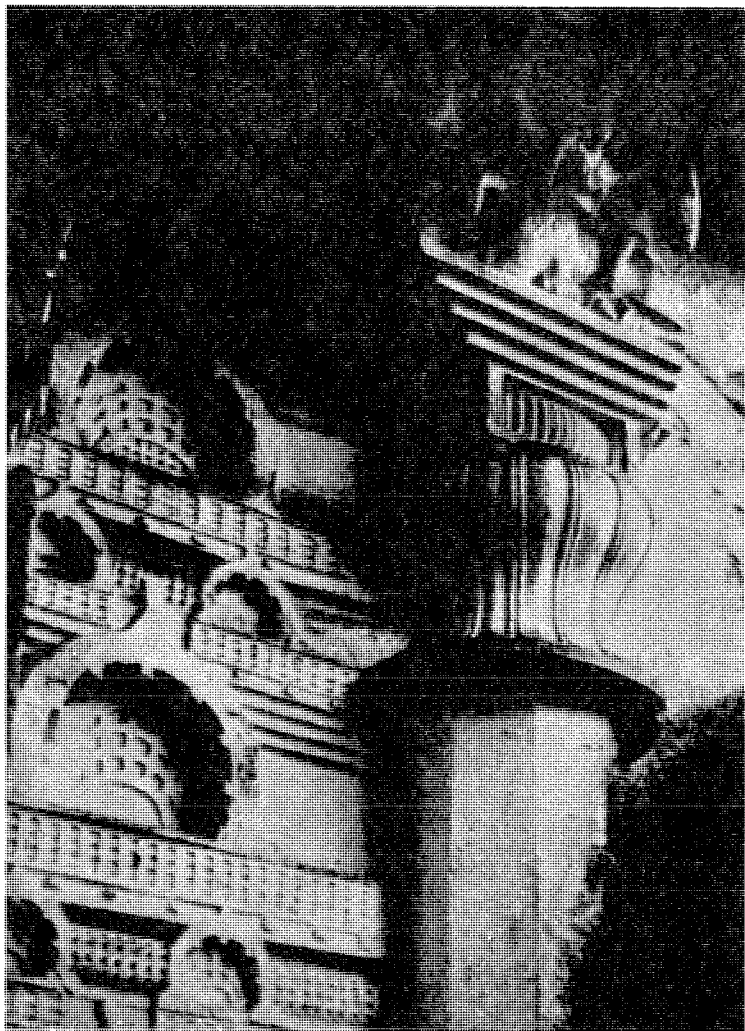


Рис. 73. Деталь лицевой стороны пещерного храма в Бедсе

Наиболее характерными памятниками индийской архитектуры буддийского периода являются пещерные монастырские храмы, называемые чайтья. Обычно видят главный интерес пещерных чайтий в том, что они носят на себе следы своего происхождения от деревянных построек (рис. 72 и 73). Чайтья целиком высечены из скал. Они распадаются (рис. 74) на продолговатый внутренний зал, заканчивающийся полукругом, обрамляющим ступа, и на обильно покрытую резьбой лицевую сторону, тоже высе-

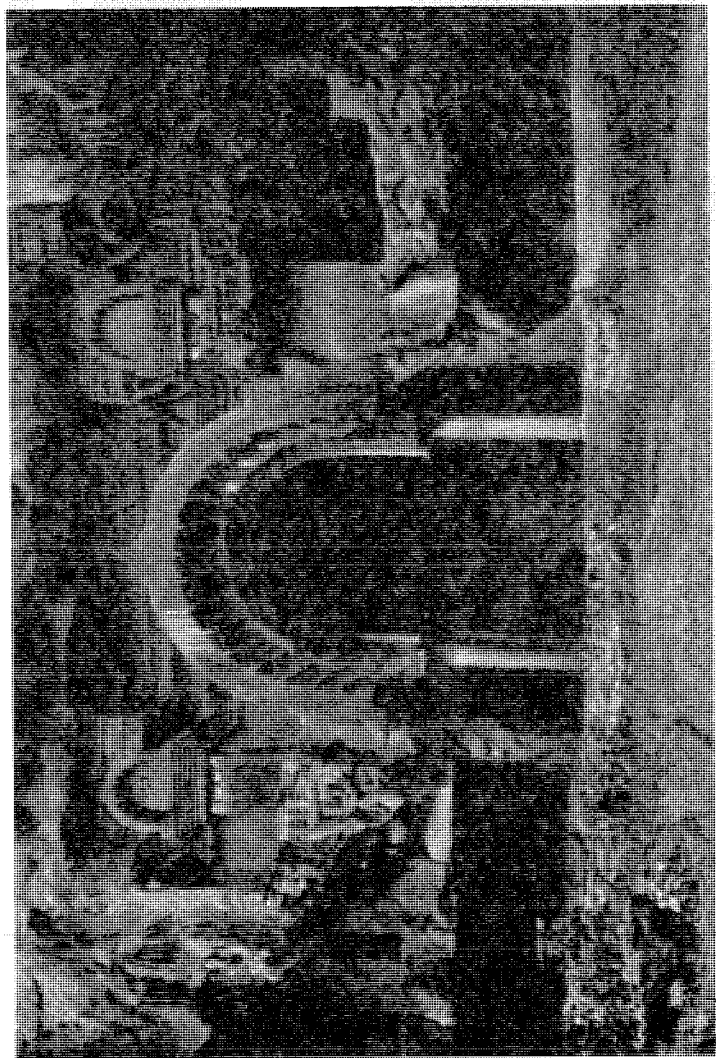


Рис. 74. Пешерный храм в Байях

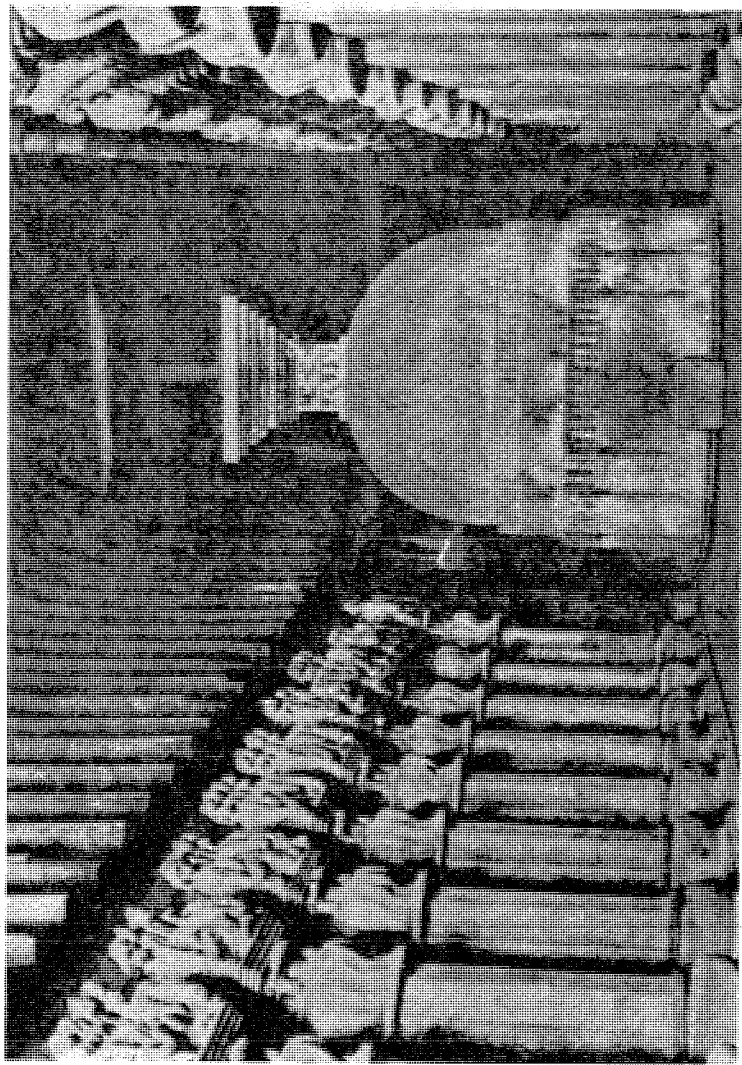


Рис. 73. Петербургский храм в Карле-Нанне

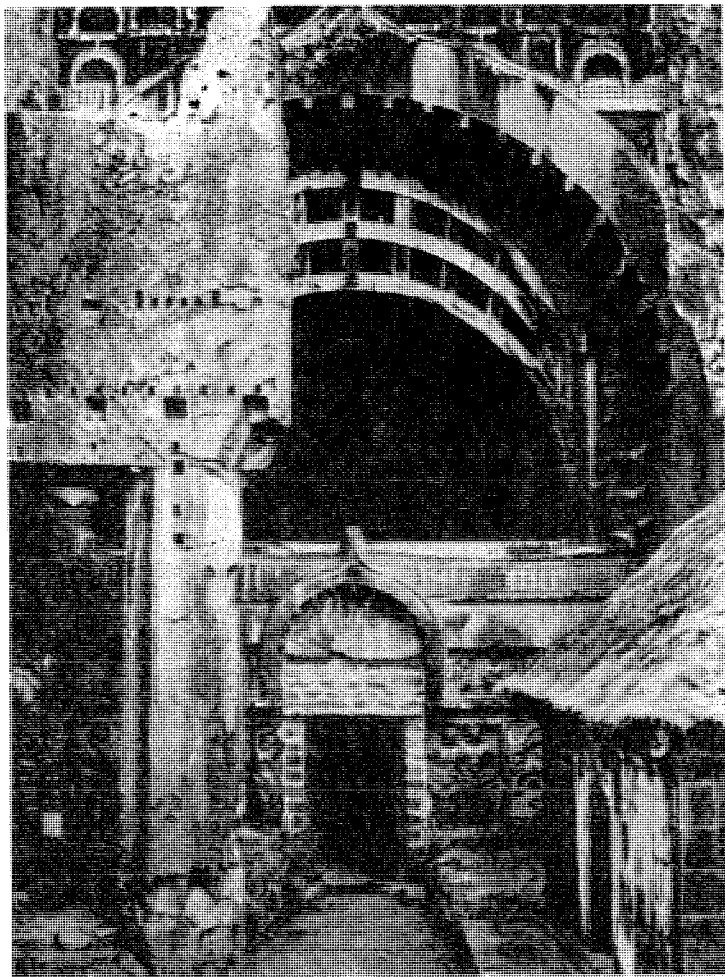


Рис. 76. Деталь лицевой стороны храма в Карли

ченную в скале. Зал имеет внутри вытесанные из скалы столбы, между которыми и стенами пещеры оставлены небольшие промежутки. Эти подпоры подражают деревянным столбам, что подтверждается также тем, что в Карли (рис. 75) внутри чайтхи сохранились деревянные ребра свода, лежащего на столбах. В других памятниках эти деревянные ребра воспроизведены в камне. Вся резьба лицевой стороны чайтхи проникнута воспоминаниями о деревянных конструкциях (рис. 76). Иногда вся передняя стенка, закрывающая пещеру, сделана из дерева (рис. 77). Но чаще она из камня. Над входом часто находился навес на

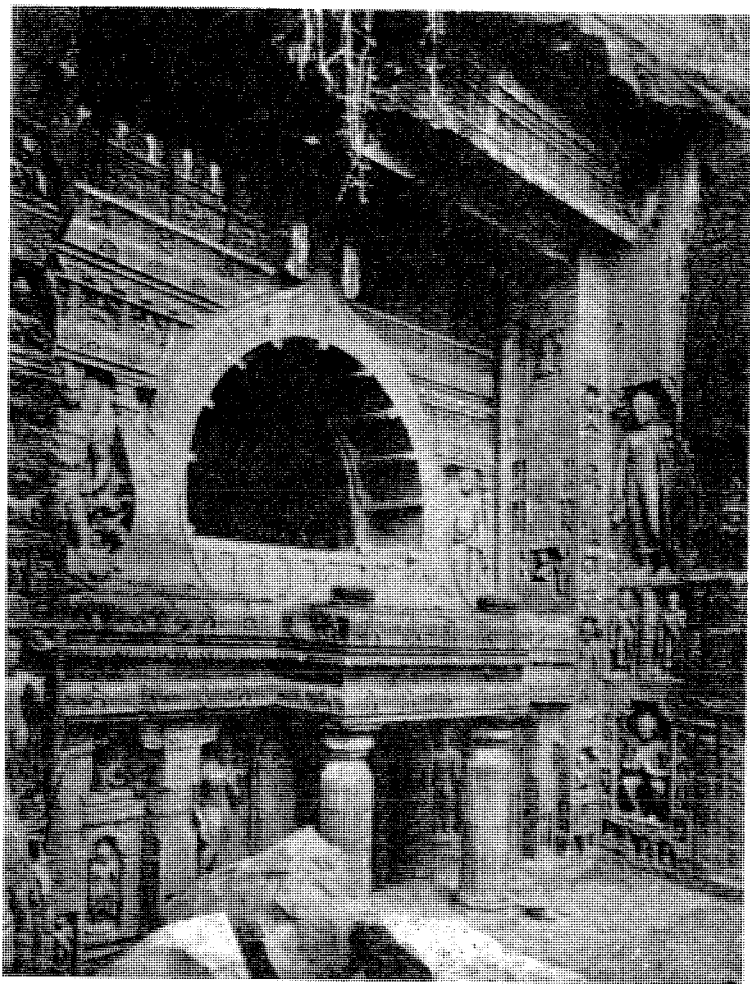


Рис. 77. Лицевая сторона пещерного храма в Аянте

деревянных или сделанных из камня столбах. Все формы резьбы лицевой стороны чайтья воспроизводят деревянные части. Это — полукруглые деревянные покрытия с деревянными ребрами, скрепляющими доски, наличники, имеющие полукруглую форму с заострением, решетки балкончиков и т. д. (рис. 78). Повидимому, чайтья произошла от деревянных храмов, которые образовались вокруг ступа. Изгородь с обходом вокруг ступа, как в Санчи, является первым этапом этого развития. Следующий шаг — образование замкнутого круглого помещения вокруг ступа, к которому присоединяется удлиненная передняя для моля-

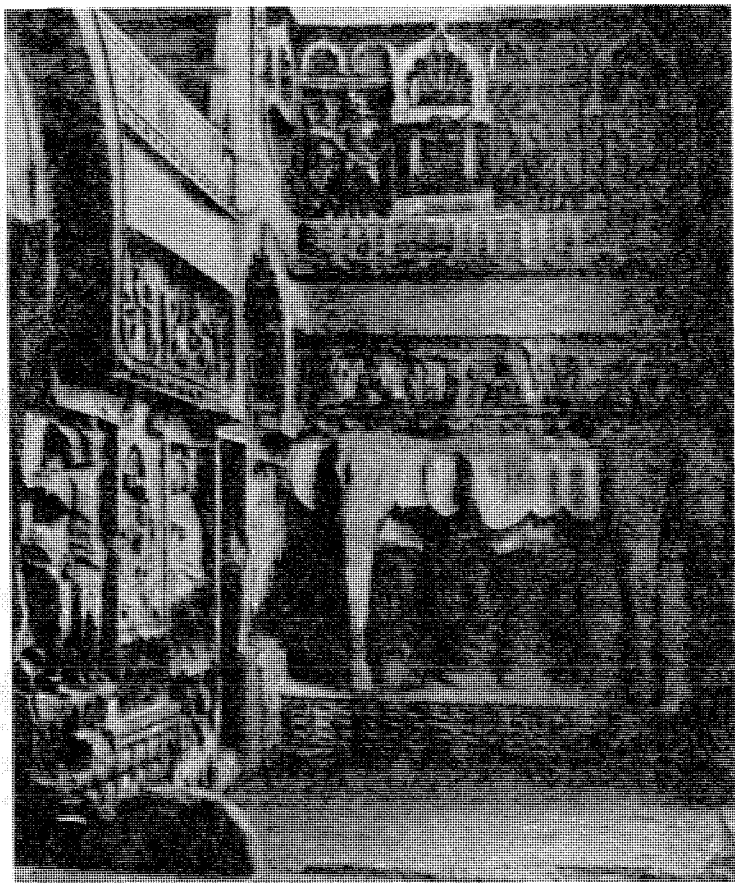


Рис. 78. Деталь лицевой стороны храма в Карли

щихся. Так, пещера Судама (III век до н. э.) состоит из круглой комнаты и передней с боковым входом. Оба помещения еще отделены друг от друга стеной. Аналогичные комбинации помещений на поверхности земли изображены на некоторых старых рельефах. На одном из них, находящемся в музее в Калькутте, показаны отдельно рядом друг с другом стоящие здания, круглое и прямоугольное, оба деревянные.

Происхождение пещерных чайтий из деревянных надземных сооружений можно проследить более детально. Получается впечатление, точно деревянный храмик (рис. 79) вдвинули в скалу (рис. 80). Но такое генетическое рассмотрение, само по себе необходимое, не подводит нас к основным архитектурно-композиционным элементам буддийского пещерного храма. Его основу

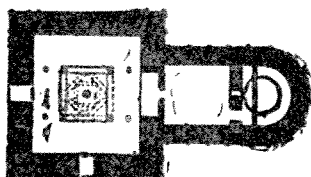
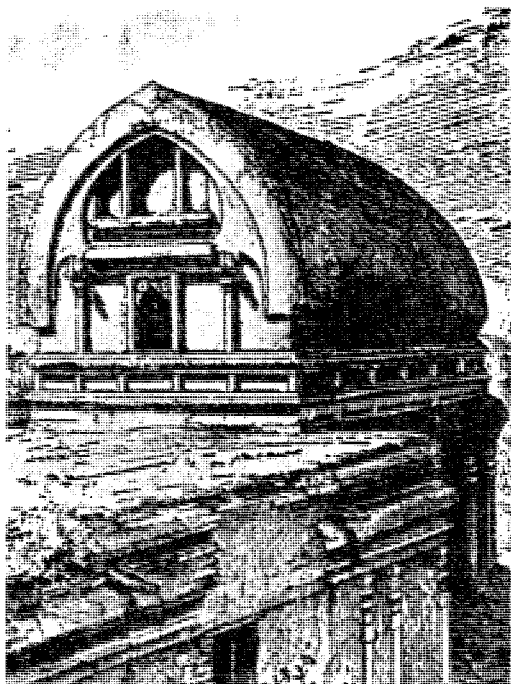


Рис. 79. Буддийский храм в Тере, восходящий к деревянным домам

составляет пещерность внутреннего пространства (рис. 74, 75, 81 и 82), которая диаметрально противоположна легким позитивным сооружениям в пространстве природы, из которых развились пещерные чайтьи. Основоположным является представление о безграничной толще материи, которая со всех сторон окружает чайтью, концентрируя и насыщая ее внутреннее пространство. Человек углубился в толщу скалы, удалил часть ее и создал вокруг ступа пространственную оболочку. Удлиненная часть чайтьи выражает собой направленность к ступа и вместе с тем обратную направленность ко входной двери и через нее в пространство природы. Над входной дверью помещено полукруглое световое отверстие, которое является единственным источником света для внутренности храма. Льющийся из пространства природы внутрь пещеры свет наглядно выражает зависимость пространства пещеры от пространства природы. Вечером, также и днем, чайтья внутри освещалась искусственным светом, но вечером через отверстие над дверью были видны небо и звезды. Особенно важна в буддийских пещерных чайтьях проблема ограничения внутреннего пространства и борьба архитектора с давящей внутри материей.

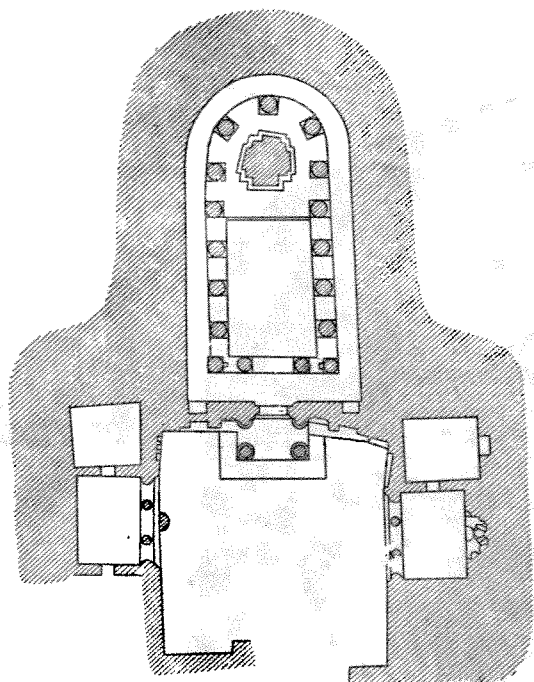


Рис. 80. Пещерный храм в Аянте

Внутри чайтьи нет плоскостей. И по сторонам и сверху внутреннее пространство стремится расшириться, прорывает плоскость и углубляется в матерю. С другой стороны, материя врывается в пространство: в него вдаются боковые столбы, верхние ребра и т. д. Сравнение пространств между боковыми столбами и скалой в чайтьи с боковыми нефами древнехристианской базилики (см. том II) показывает, что это два совершенно отличных друг от друга архитектурных образа. В чайтье боковые коридоры настолько узки, что они не имеют самостоятельного значения для движения по ним и могут быть истолкованы только в связи с проблемой ограничения внутреннего пространства. Боковые коридоры создают впечатление, что внутреннее пространство чайтьи, расширяясь, углубляется в скалы за массу столбов.

Одной из основных задач буддийской чайтьи является создание у зрителя мистического религиозного настроения. Оно подготавливается обильными скульптурами перед входом (см. рис. 83), которые образно проповедают основные идеи буддизма. Внутренность чайтьи сознательно затемнена. Она рассчитана главным образом на искусственное освещение многочисленными лампадами, уве-

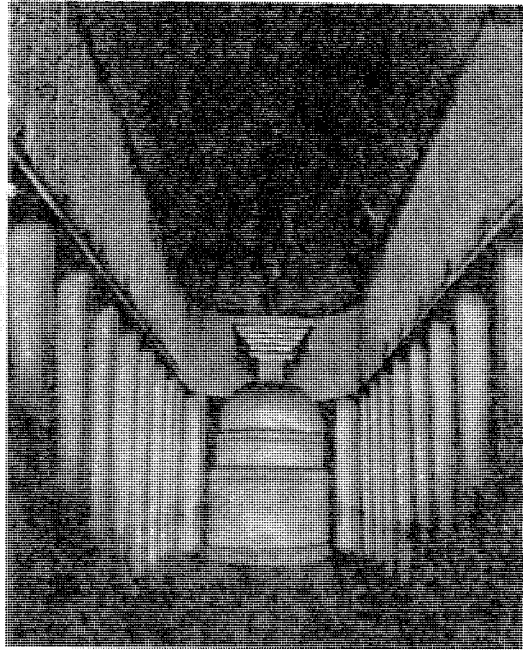


Рис. 81. Пещерный храм
в Бедсе

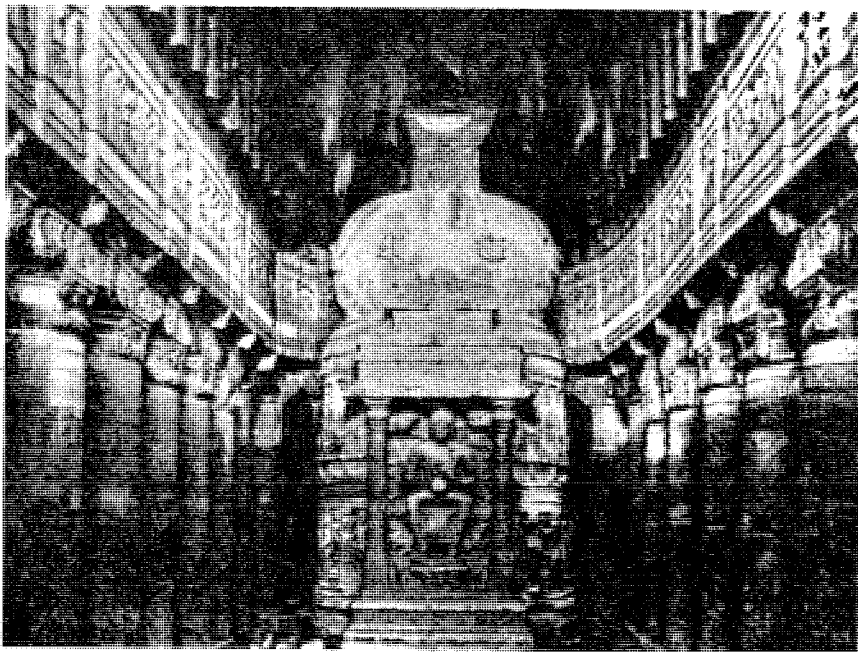


Рис. 82. Пещерный храм в Аянте

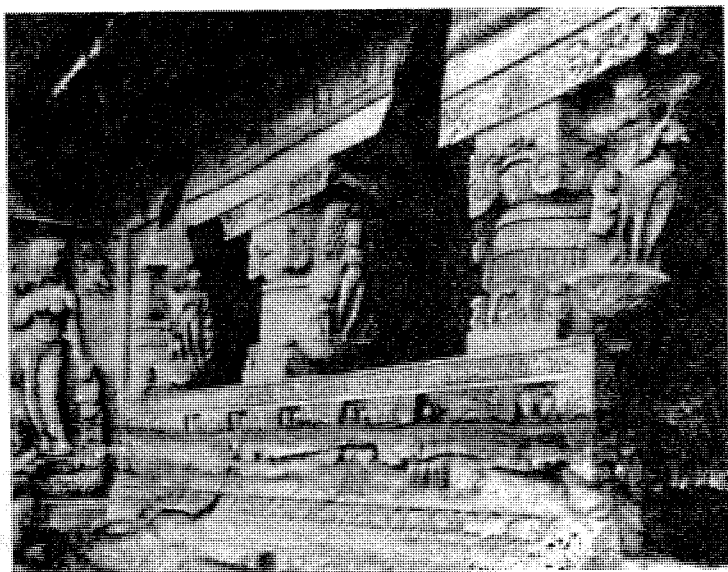


Рис. 83. Пещерный храм в Эллуре

личивающими таинственность храма. Во всех его углах сгущается тень. Материя таинственно оживает, особенно в верхних частях столбов, покрытых обильной и сложной фантастической резьбой.

Изобразительные образы со всех сторон наступают на зрителя из погруженной в темноту поверхности скалы. (Указывалось на возможность персидского влияния на Индию в III веке до н. э., в доказательство чего приводились капители столбов чайтий, якобы напоминающие персидские. Правда, есть сведения о работе в это время в Индии персидских мастеров. Но персидское влияние могло быть только незначительным. С другой стороны, быки персидских капителей эпохи Ахеменидов появились там, может быть, под влиянием архитектуры Индии.)

Буддийские пещерные чайтии — интимные аристократические монастырские молельни, проникнутые аскетическим настроением, идеями отречения от мира и ухода из него. Чайтии проникнуты мистикой, которой упивались и в которой находили забвение разочарованные в жизни индийские аристократы. Все же не нужно преуменьшать размеров чайтий. Так, чайтия в Карли, одна из самых больших и замечательных в своем роде, достигает 38 м длины и 13,7 м ширины при 13 м высоты.

В Паталипутре раскопан дворец царя Ашоки, III века до н. э. Он построен по образцу ападаны, тронного зала персидских дворцов эпохи Ахеменидов.

Новобрахманский период

Основным фактом истории архитектуры Индии при переходе от буддийского к новобрахманскому периоду является постепенное превращение сравнительно небольшого пещерного храма в колоссальный надземный башнеобразный храм. Можно проследить очень подробно отдельные этапы этого процесса (рис. 84 и 85; ср. рис. 79, 80, 86 и 87). От VII века н. э. до нас дошла надземная чайтья в Санчи. Но она стоит на гораздо более древнем основании той же формы. В храме в Айхоле (VI век н. э.), представляющем собой тоже надземную чайтью, снаружи, над тем местом, где внутри стоит ступа, начинает расти башня, покрытая скульптурой. Наружная галерея начинает уплотняться в сплошной массив. Кирпичный башнеобразный храм в Сирпуре (рис. 88; VII век н. э.) обнаруживает отголоски греко-римских влияний (пилястры, антаблементы, ниши — ср. том II). Но эти формы перетолкованы совершенно по-индийски. Для храма в Сирпуре особенно характерно мелочное дробление его наружной обработки, связанное с тем, что он выстроен из кирпича. Кирпич редко встречается в башнеобразных новобрахманских храмах. Он слишком мелок и не соответствует более крупному членению массы; для этого больше подходит камень, которым по преимуществу и пользовались зодчие новобрахманского периода.

К переходным формам между пещерой и башней относится знаменитая Кайласа в Эллуре (рис. 89—92; VII век). Все здание вытесано из скалы; вместе с тем оно имеет не только внутреннее пространство, как буддийские чайтьи, но и наружный объем. В горе сделано углубление, в середине которого оставлена часть скалы, превращенная в храм. Архитектор подражает деревянным конструкциям. Таким образом оказывается, что от легкой жилой деревянной архитектуры древнебрахманского периода идет прямая линия развития к каменным надземным храмам новобрахманской эпохи. Кайласа в Эллуре очень характерна для той сложной и целостной символики, которая связана со всеми формами индийской архитектуры. Храм в Эллуре является, по представлениям индусов, воспроизведением Кайласы, т. е. горы, находящейся в потустороннем мире. С архитектурно-художественной точки зрения Кайласа в Эллуре замечательна своей композицией уменьшающихся вверх горизонтальных платформ, несущих множество отдельных домиков и фигурных изображений. В целом масса в этих платформах, уплотняясь, нарастает вверх. Перенесение форм деревянного дома в камень наблюдается в храме Ганеша-Рата в Мамаллапу-

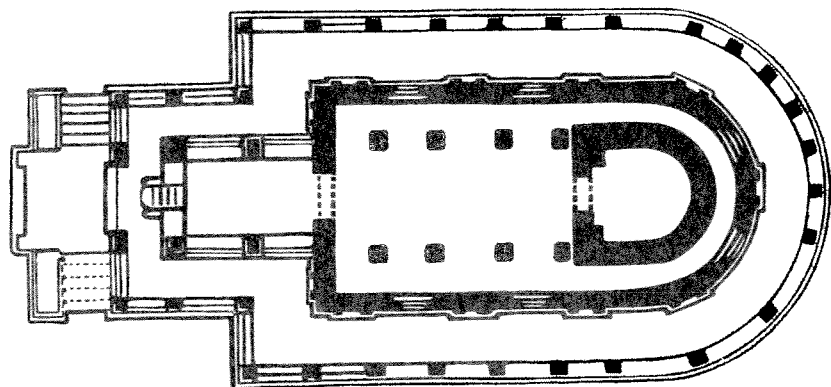


Рис. 84. Храм в Айхале

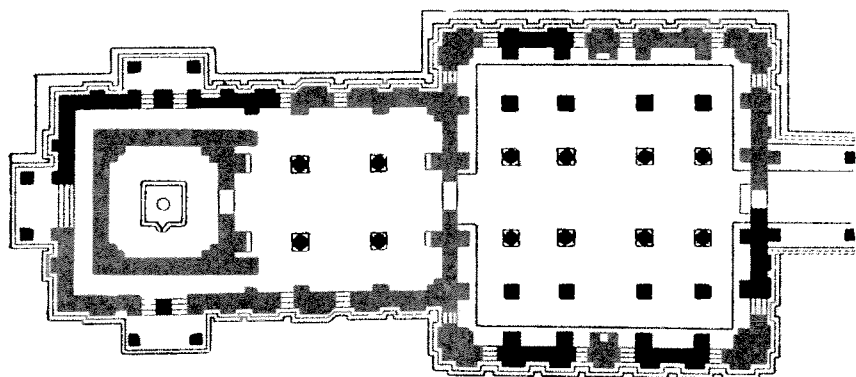


Рис. 85. Храм в Потгадакале

раме (рис. 93; ср. рис. 94, 95 и 96), который представляет собой точно окаменение небольшой деревянной постройки.

Очень большое значение для буддийской религии имеет храм в Бодхгайе (рис. 97), который, к сожалению, много раз реставрировался и не вполне сохранил свой первоначальный вид. Современная форма придана храму в течение последней реставрации в 1880—1881 гг., но известно, что его сильно реставрировали в 1298 г., 1105 г. и еще раньше. По-видимому, общая форма современного храма восходит все же ко II веку н. э. Храм поставлен около дерева, под которым, по преданию, Будда получал свои откровения, и был предназначен для постановки внутри него статуи Будды. Храм в Бодхгайе является одной из наиболее ранних башнеобразных композиций в архитектуре Индии.

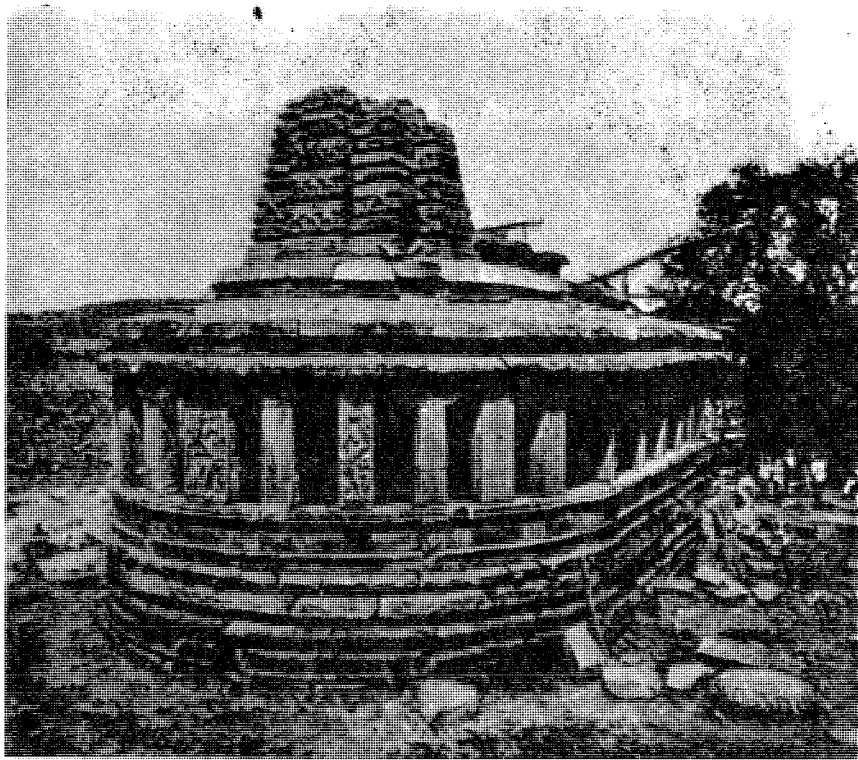


Рис. 86. Храм в Айхоле

Трудно в точности представить себе первоначальный вид здания, претерпевшего столько реставраций, до сих пор недостаточно еще изученного, однако его главная башня, по-видимому, существовала уже изначально. Большое количество более мелких башенок, окружающих главную, создает общий ансамбль, предвещающий грандиозные ансамбли более поздних новобрахманских святилищ. Особенностью храма является строго симметрическое расположение вокруг него четырех маленьких башен.

Храм Сиддешвара в Баникуре (рис. 98; X век) представляет собой законченную башнеобразную композицию. Мелочная трактовка поверхностей напоминает кирпичный храм в Сирпуре. Основной чертой храма в Баникуре является очень сильная вытянутость вверх. Односторонний вертикализм встречается в такой крайней форме в архитектуре Индии очень редко.

Наиболее грандиозными и совершенными примерами новобрахманских башнеобразных зданий являются храмы в Бхубанешваре и Кхаджурахо, оба построенные около 1000 г. н. э. На

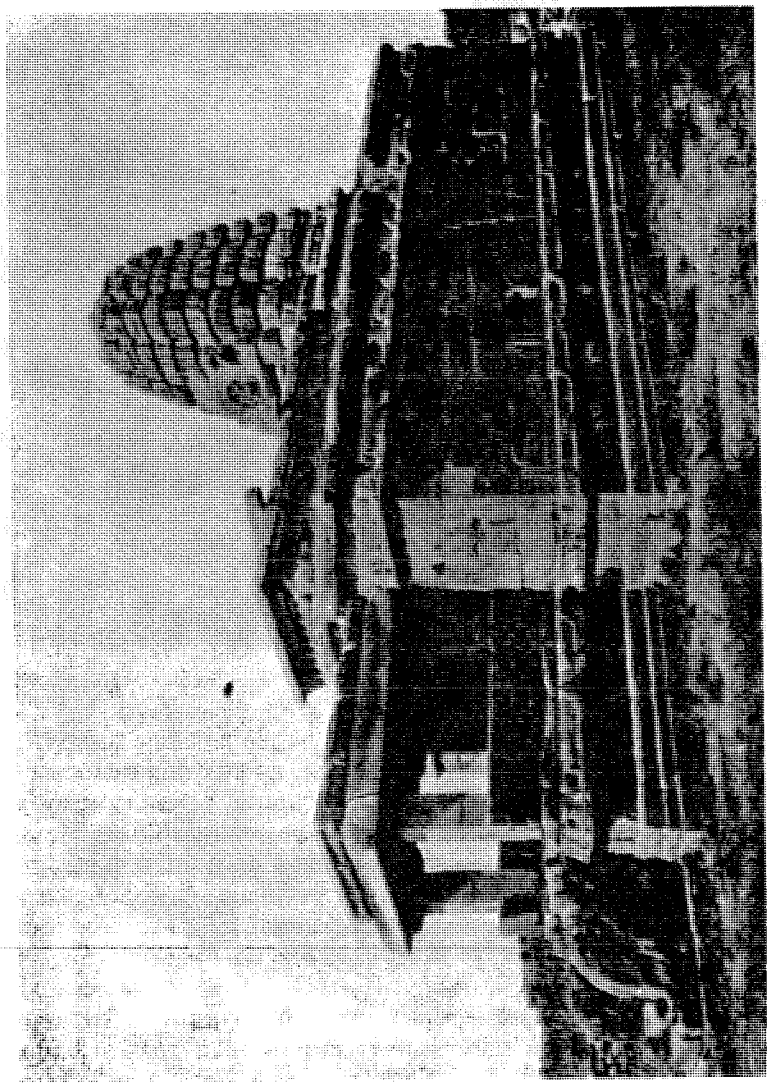


Рис. 87. Храм в Айхоле

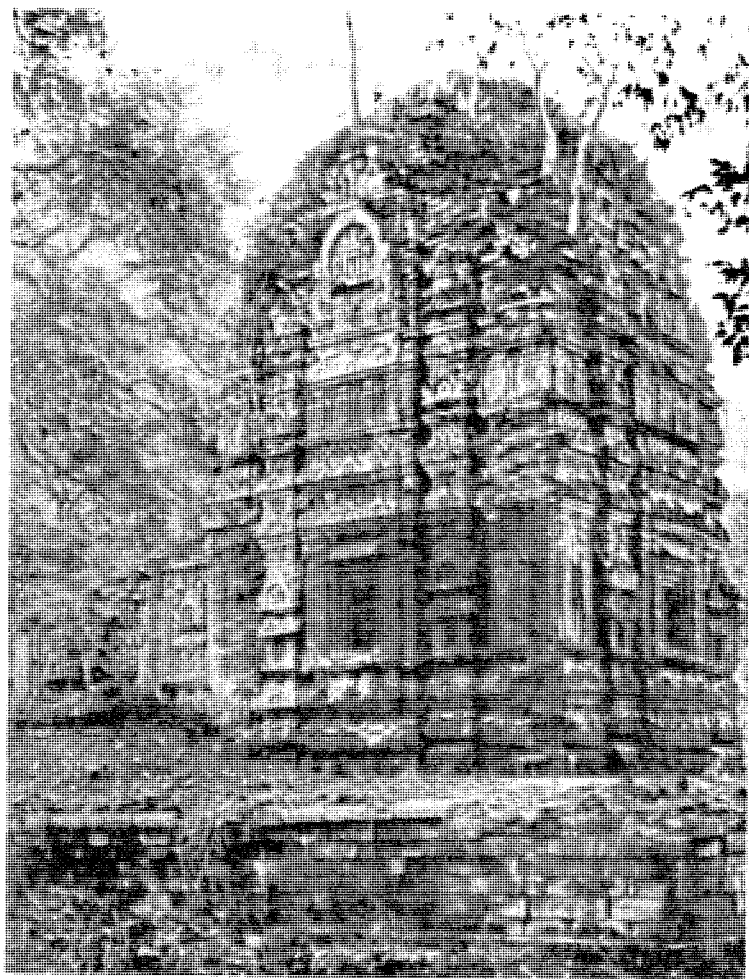


Рис. 88. Храм в Сирпуре

примере этих двух памятников я разберу основные черты стиля новобрахманской архитектуры в Индии.

Как все крупные здания в архитектуре восточных деспотий, и особенно все культовые здания, индийские башнеобразные храмы новобрахманского периода в целом и отдельные их формы имеют религиозно-символический смысл. Символика, разработанная жрецами, была хорошо известна архитекторам, которые при постройке руководствовались созданными жрецами мистическими теориями. Религиозная символика была в общих чертах знакома и широким массам населения, которым были

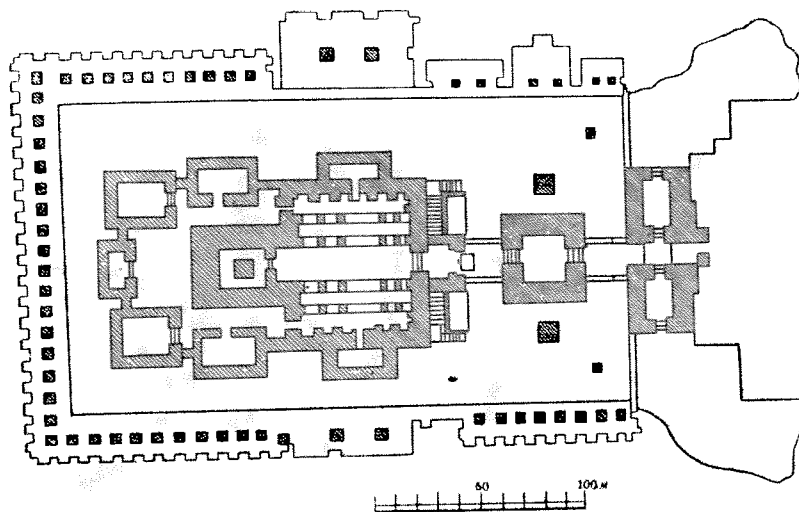


Рис. 89. Кайласа в Эллуре

доступны в более или менее упрощенной форме основные богословские концепции. Культурное здание в Индии в новобрахманский период считалось обыкновенно воспроизведением здания, существующего в потустороннем мире, форма которого была открыта людям (жрецам, архитекторам) божеством. Этот потусторонний прообраз помещали на мистической горе Кайласе, о которой уже была речь выше. Через посредство ряда поколений людей архитектура восходит к самому Брахме, одному из высших божеств. Индусы представляли себе, что архитектор либо был вдохновлен божеством, которое пользуется им как своим орудием, средством проявления себя на земле, либо сам он во сне посещает небо, видит там здания, которые должны послужить ему образцом для его строительной деятельности на земле, и даже уносит с собой на землю их чертежи. **Новобрахманский храм** — это замкнутый в себе и законченный самостоятельный мирок символов, в малом отражающий мироздание, как его представлял себе индус, проникнутый религиозными идеями. Вопрос о символике индийского храма новобрахманского периода разработан еще далеко не достаточно. Любопытно, что старая архитектурно-символическая традиция, передававшаяся из поколения в поколение, продолжает жить до наших дней; и теперь еще есть архитекторы, которые думают, что строят так же, как в XI веке. Они являются обладателями устного предания, научная разработка которого обещает

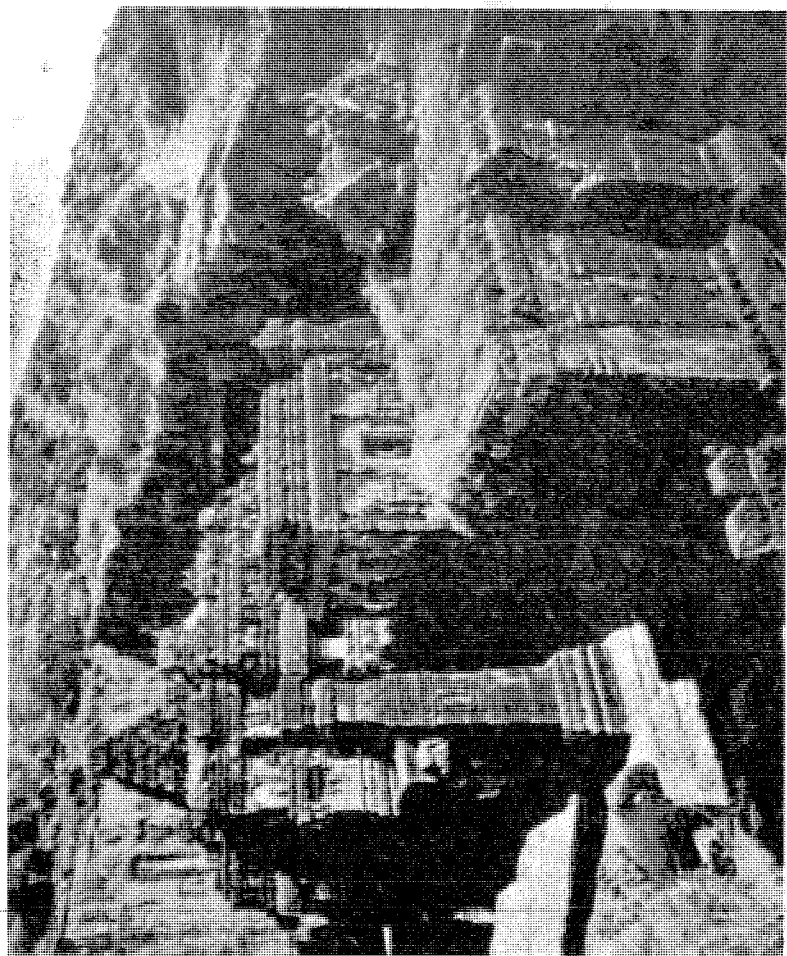


Рис. 90. Кайласа в Эллуре

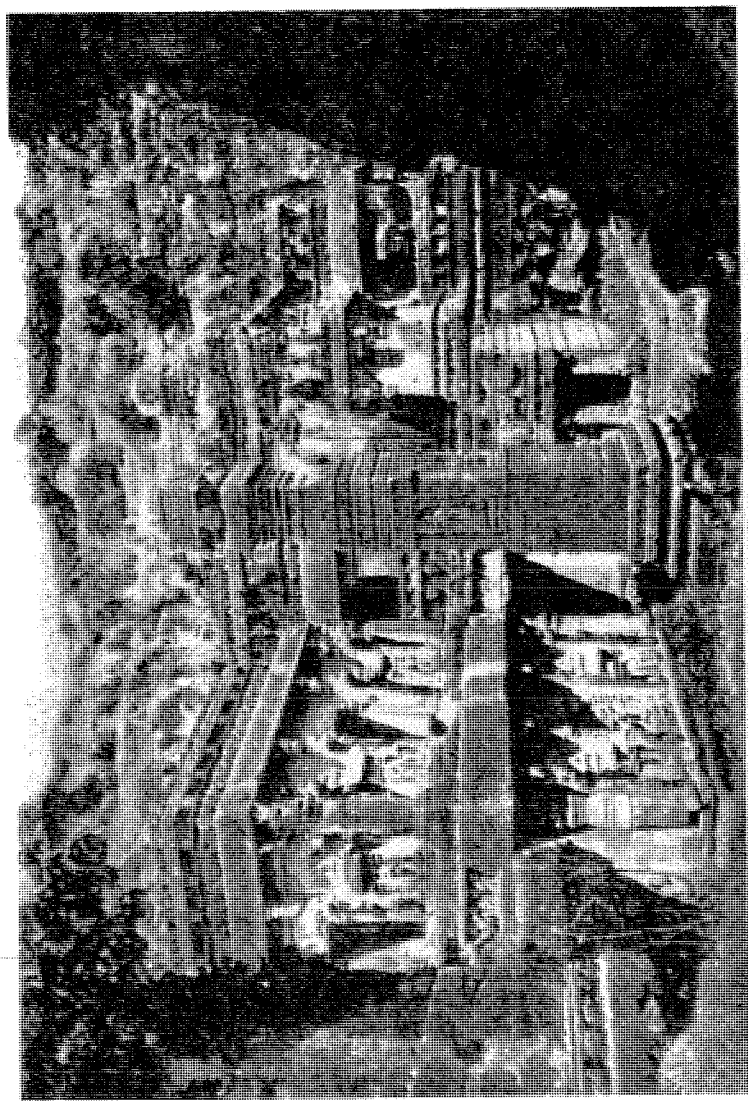


Рис. 91. Капища в Эрмитаже

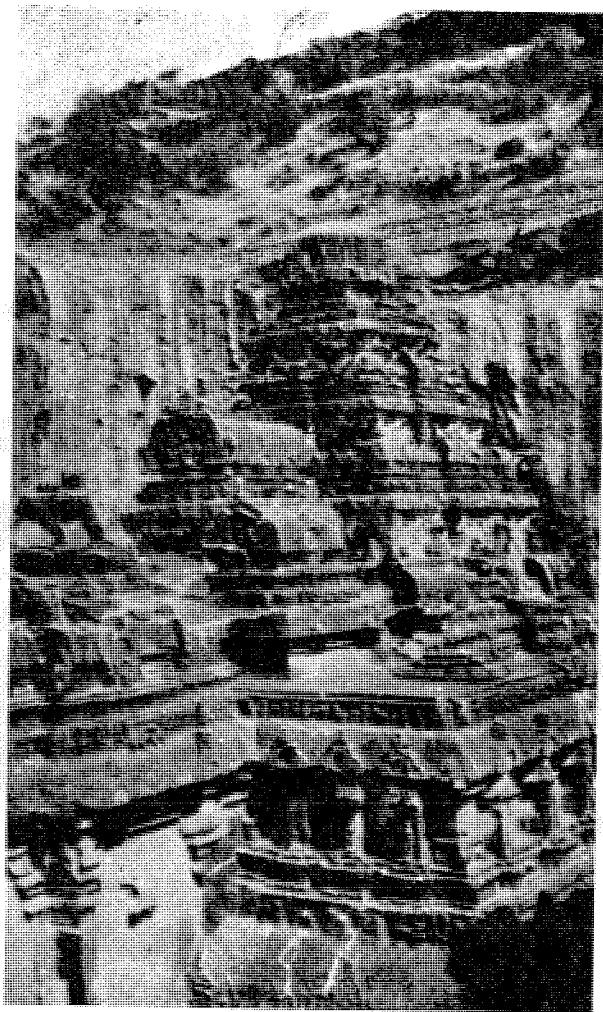


Рис. 92. Кайласа в Эллуре

вскрыть очень многое в области религиозно-символического истолкования древних памятников новобрахманского зодчества.

Большой ансамбль в Бхубанешваре представляет собой особенно замечательный памятник индийской архитектуры новобрахманского периода и хорошо подходит для более подробного изучения. Детальный стилистический анализ вскрывает неприменимость к индийской архитектуре новобрахманского периода понятия средневекового зодчества, которым так часто пользуются для ее определения. Башнеобразные храмы сравнивают с го-

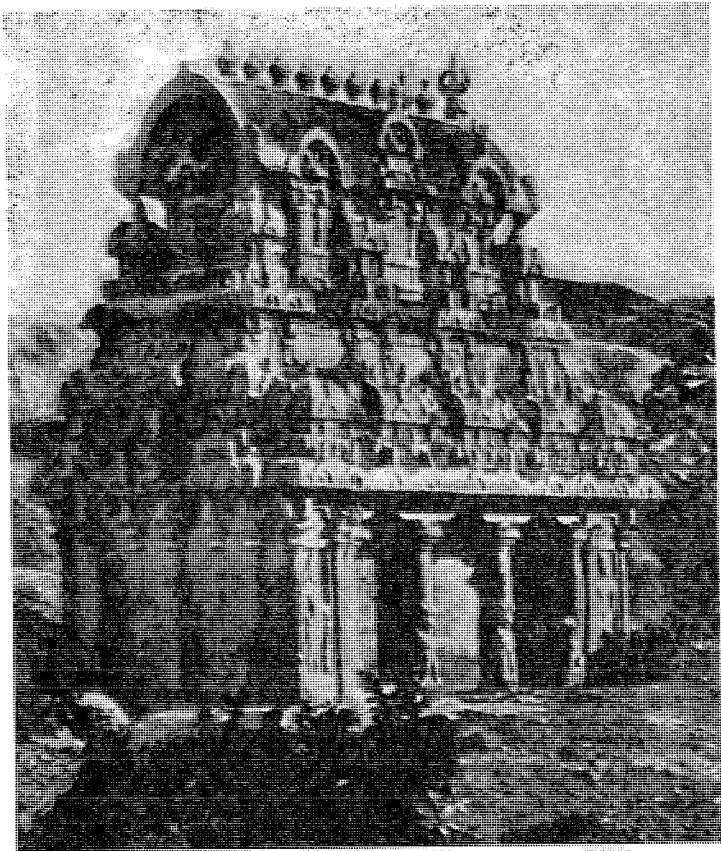


Рис. 93. Храм Ганеша-Пита в Мамаллапуре

тическими соборами, а произведения буддийской эпохи — с памятниками романской архитектуры. Такие сопоставления пытаются подкрепить не имеющим значения указанием на приблизительное хронологическое совпадение новобрахманского периода индийской архитектуры и средневековой архитектуры Западной Европы. На самом деле эти сравнения чисто внешни и случайны. В архитектуре Индии нет ни греческого ордера, ни связанного с ним тектонического метода архитектурного мышления, которые всецело определяют художественную композицию готических соборов, этих сооружений на столбах. Готические соборы разрабатывают главным образом проблему внутреннего архитектурного пространства, с чем связана вся готическая система и конструкция. Индийские новобрахманские храмы почти не имеют внутреннего пространства; в них господствуют тяжелые,

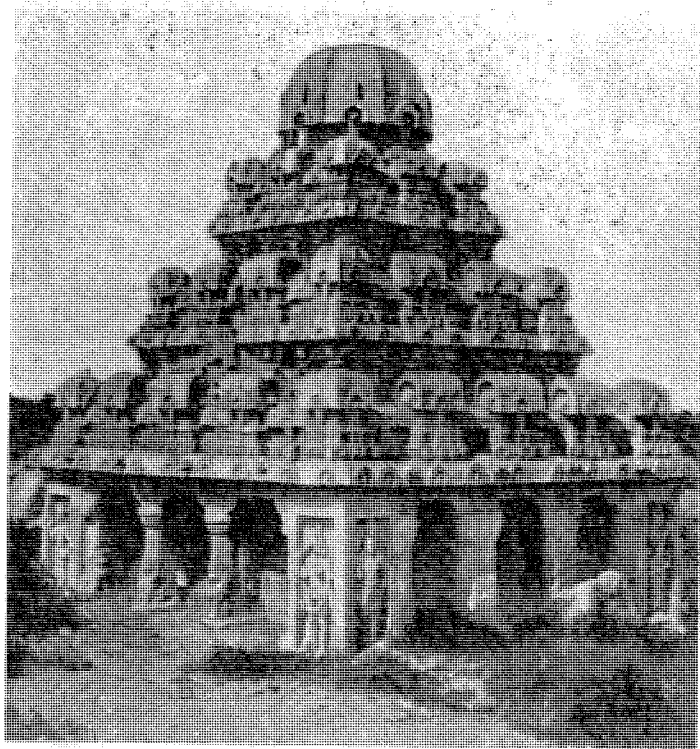


Рис. 94. Храм в Мамаллаपुरаме, вытесанный в скале

непроницаемые наружные массы. Готическая архитектура выработала замечательную изощренную конструктивную систему; новобрахманские храмы-башни отличаются крайне примитивной конструкцией. Вся архитектура Индии является зодчеством догреческим и доордерным, тогда как архитектура европейского феодализма вся построена на достижениях архитектуры торгово-рабовладельческих Греции и Рима (см. том III).

В ансамбле в Бхубанешваре (рис. 99 и 100) важна связь архитектурных форм отдельных входящих в него башен и всего комплекса в целом с окружающей природой. Зрителю кажется на первый взгляд, что перед ним какая-то диковинная роща, фантастическая и вместе с тем напоминающая реальную растительность. В Бхубанешваре мы видим отдельные формы, похожие на растения. Общее расположение зданий отличается сильно выра-

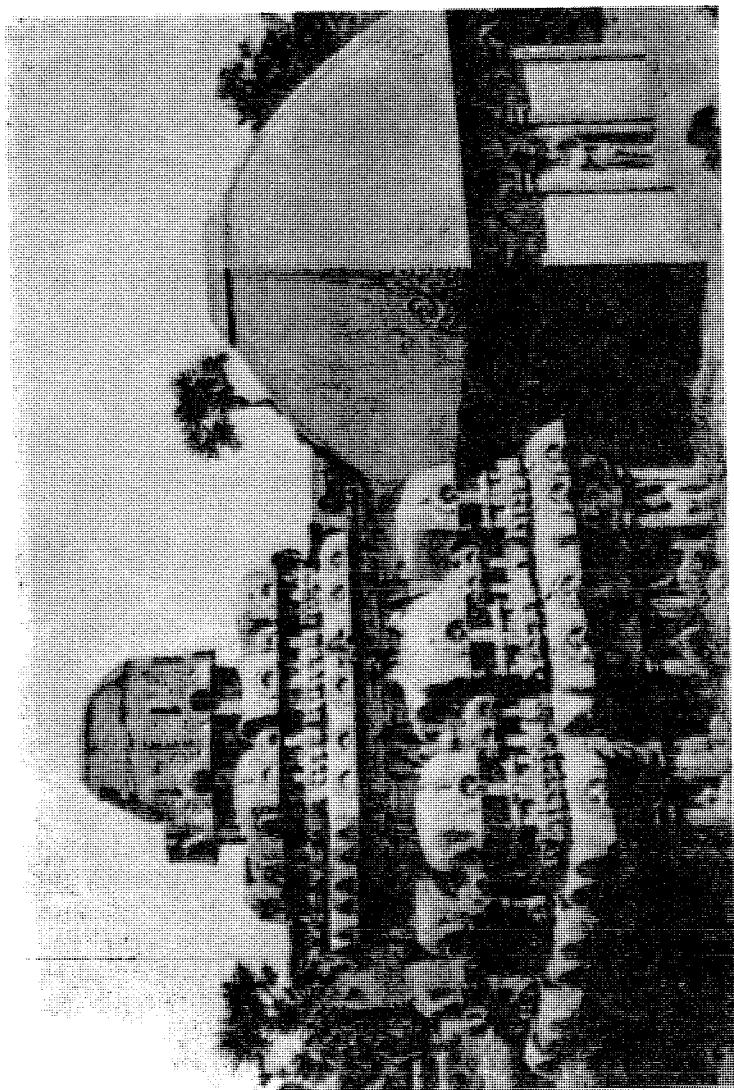


Рис. 95. Храм в Мамаллапураме, выгесанный в скале

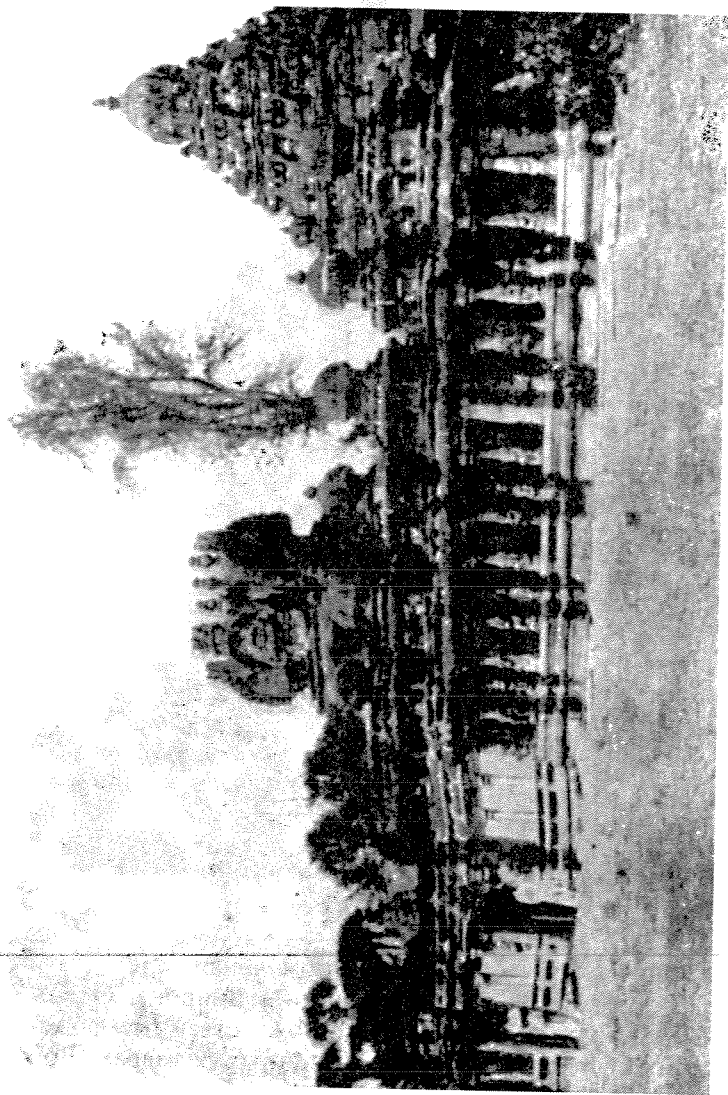


Рис. 96. Храм в Канчигураме



Рис. 97. Храм в Бодхгайе

женным асимметрическим характером и напоминает этим случайное расположение растительности в природе. Очень важна идея роста: сходные, иногда почти тождественные формы многократно повторяются в самых различных размерах. Вопрос об отношении этого ансамбля, а также и других зданий новобрахманского периода в Индии к окружающей их природе совершенно не разработан. Существует соответствие между формами индийской архитектуры и тропической растительностью страны. В этом смысле есть известное сходство между индийской и китайской архитектурой. Индийская архитектура тоже вписывает

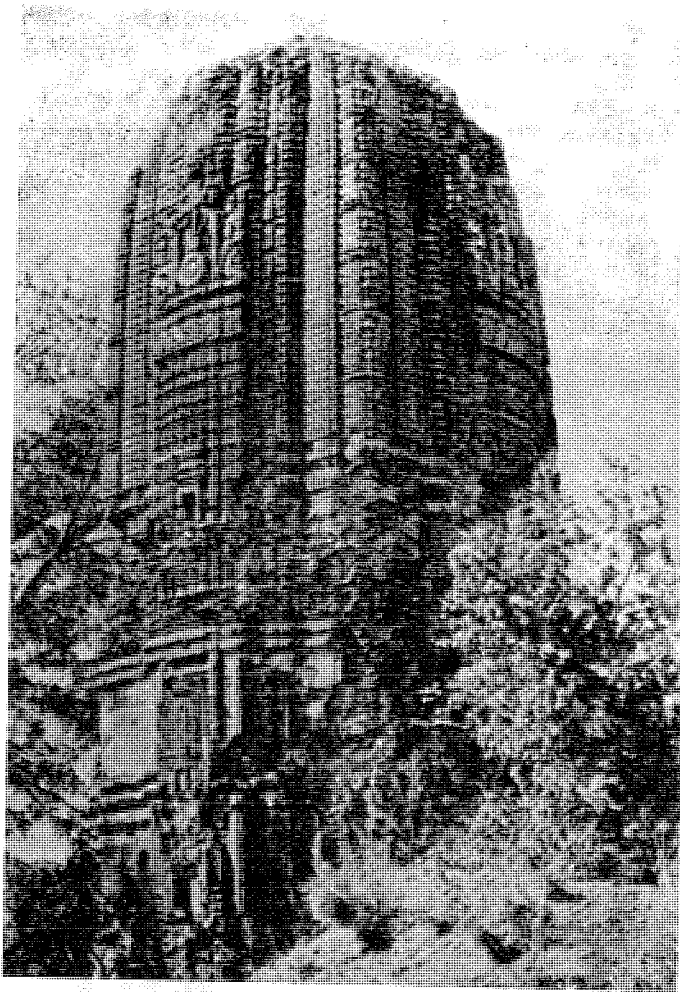


Рис. 98. Храм Сидешвара в Баникуре

свои здания в природу, уподобляя ей свое зодчество, так что по архитектурным формам можно было бы заключить, что они возникли в стране с тропической растительностью. В Индии еще живо анимистическое истолкование природы, унаследованное от эпохи доклассового общества. Архитектура толкует природу как населенную таинственными силами.

Но, по сравнению с китайским зодчеством, в архитектуре Индии новобрахманского периода господствует наружная масса, вырастающая из окружающего ландшафта, но вместе с тем противопоставленная природе.

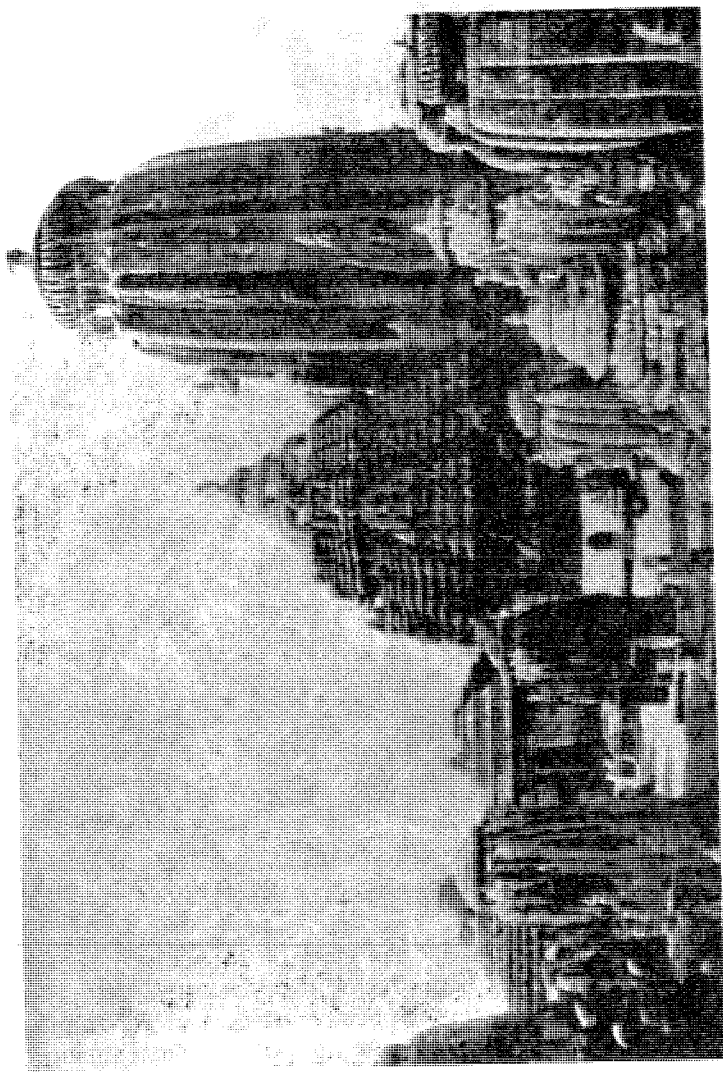


Рис. 99. Александровъ храмъ в Южно-Сахалинскѣ

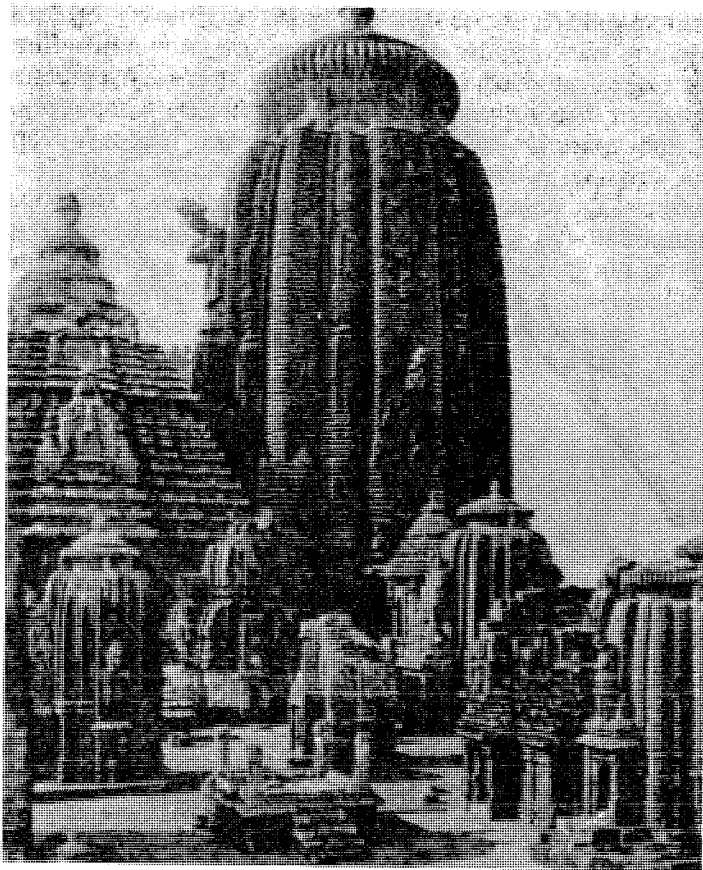


Рис. 100. Ансамбль храма в Бхубанешваре

Основными подразделениями новобрахманского башнеобразного храма являются главная часть, в виде более высокой башни, и передняя, в форме непосредственно примыкающей к главной части и слившейся с ней более низкой башни. Вся композиция несет на себе следы происхождения от первобытного дольмена и от пещеры. Внутреннее пространство очень незначительно и совершенно не соответствует колоссальной наружной массе. Оно имеет пещерный характер и унаследовано от буддийской чайтьи. Массивная оболочка, охватывающая внутреннее помещение, в различных своих частях имеет совершенно различную толщину (в противоположность нашей стене), что особенно сближает здание с дольменом, делая его похожим на искусственный холм. Это впечатление усиливается почти полным отсутствием геометрии наружной массы. Внешность новобрахманского храма

является основным элементом его архитектурно-художественной композиции, на котором сосредоточено главное внимание архитектора. Световые отверстия отсутствуют почти совершенно, наружная масса имеет сплошной и непроницаемый характер, внутреннее пространство минимально выявлено наружу. Наружная масса не столько построена, сколько вылеплена, как бы из мягкого материала, легко поддающегося обработке. Новобрахманские башни почти совершенно не обнаруживают тенденции к геометризации формы. Для их архитектурной композиции более важна поверхность массы, чем ее границы. Основные части башен вовсе не имеют прямых линий; они состоят из круглящихся лепных массивов, тесно прижатых друг к другу и как бы сдвинутых. Линия не является первичным композиционным элементом; внимание архитектора направлено почти исключительно на оформление массивов; очерчивающие их кривые линии имеют только вторичное значение. Лишь кое-где можно наблюдать в этих памятниках зарождение первичной архитектурной линии. Главным носителем художественной композиции является поверхность. Она выражает органическое набухание изнутри наружу. Как башня в целом, так и каждая более или менее самостоятельная часть ее в отдельности круглится изнутри. Благодаря этому отдельные части здания и все здание в целом напоминают растительные формы. Получается впечатление развивающегося наружу внутреннего центра роста.

Нельзя сказать, чтобы наружная масса новобрахманского храма вовсе не была расчленена. Она выделяет из себя отдельные более или менее самостоятельные части. Соотношение этих частей друг с другом и с целым образует архитектурную композицию храма. В смысле своего отношения к целому, части новобрахманского храма могут быть разбиты на две группы. Одни из них выделяются из целого как его органы. Они не могут быть отделены от целого, так как не имеют законченного характера и непонятны вне целого и соотношения с ним; они только его дополняют. Сюда относятся, например, те вертикальные отростки главной башни в Бхубанешваре, ребра которых прижимаются к ней, стелятся по ней и напоминают лепестки цветка. Другого рода части выделяются из целого как самостоятельные организмы. Они тоже дополняют целое и являются как бы его органами. Но вместе с тем они свободно могут быть отделены от целого и в таком виде представляют собой законченную композицию. Таковы, например, маленькие башенки, облепившие главную башню в Бхубанешваре. Целое будет нарушено, если их отнять, но сами они, если отнять их от целого, хотя изменятся в своем значении, все же сохранят композиционное единство.

По способу выделения части из целого элементы башен в Бхубанешваре тоже могут быть разделены на две группы. Это, во-первых, части, которые ограничивают более крупные массы. Сюда относятся те «складки», которые образуются массивом башни, как бы под влиянием тяжести материи и силы притяжения земли. Это горизонтальные складки-валы, проходящие сквозь всю башню. Они выражают пассивность, оседание материи. Вместе с тем они контрастируют со складками вертикальными, растущими вверх. Этот контраст усиливает рост последних. Совершенно другой характер имеют части растущие, которые господствуют в новобрахманском башнеобразном храме. Они круглятся изнутри, набухают и выделяются благодаря этому из целого. Особенно важны те многочисленные части, которые растут вверх. На них основывается вся выразительность башни. Они выступают во все стороны из центрального массива. Вместе с тем они выражают силу роста, которая заставляет их тянуться вверх и преодолевать горизонтальные складки, создающие препятствия и вместе с тем по контрасту усиливающие впечатление роста. Части новобрахманской башни имеют различную степень отделения от целого: в каждой башне можно наблюдать бесчисленное множество переходных форм — от еле намеченного зачаточного состояния отдельного членения до полного отделения части от целого, когда она превращается в самостоятельную индивидуальность. Отдельные части, как бы ни складывалось их отношение к целому, в свою очередь, имеют свои подразделения, которые находятся к ним в тех же отношениях, как сами они к целому. И далее: эти подразделения второго порядка опять-таки подчас имеют свои членения и т. д., так что образует ряд зависимых друг от друга ступеней.

Одним из наиболее характерных и интересных явлений индийской архитектуры новобрахманского периода является повторение одних и тех же форм и частей в различных масштабах. Так, например, мы наблюдаем горизонтальные складки в совершенно различных размерах в башне, где помещается передняя храма (эта более низкая башня называется мантапам), в главной башне (называемой шикхара), в отдельно стоящих самостоятельных башенках, из которых образуется ансамбль Бхубанешвара, наконец, в тех миниатюрных башенках, которыми облеплены некоторые вертикальные ребра главной башни. На всех перечисленных формах имеются вертикальные складки. В различных размерах повторяются и отдельные самостоятельные башни. Мантапам, для которого характерно горизонтальное членение, воспроизводится в совсем маленьких башенках, прилепленных как к мантапам, так и к главной башне. Мотив мантапам повторяется далее в отдельно стоящей башенке. В ансамбле имеется еще несколько самостоятель-

ных башен того же типа, построенных в разных размерах и отчасти разрушенных. Всего чаще повторяется мотив главной вертикальной башни. Она в точности воспроизведена во множестве миниатюрных башенок различного размера, прилепленных к ней же, а также в большом количестве самостоятельных башенок (некоторые из них имеют горизонтальные складки), которые являются главными составными частями всего ансамбля. Передняя и главная башни имеют каждая свое характерное покрытие, которое повторяется во всех подобных им башнях другого размера.

Благодаря повторению одних и тех же архитектурных форм в различных размерах у зрителя создается впечатление единства материи, связывающей отдельные разобщенные формы в одно целое. Растительный характер форм создает впечатление, что башни вырастают из земли, которая связывает их друг с другом и объединяет их все в одно целое. В основе этого представления лежит анимизм, как и в Китае. Скрытые силы роста земли порождают диковинные растения — башни. Мягкий, легко поддающийся отеске камень, из которого они сложены, совершенно не имеет того характера геометрических блоков в форме правильных параллелепипедов, из которых сложены наиболее совершенные здания Греции (см. том II) и Ренессанса (см. том III). И в Индии, как в Китае, материал оживлен. Отдельный каменный блок не имеет значения в художественной композиции. Камень растет. Он изображает растение. И это растение имеет религиозно-символический характер.

Основой архитектурной композиции новобрахманской башни является органический рост массы. Наружная масса этих храмов тяжела и пассивно расплывается, сливаясь с землей. Но вместе с тем гораздо сильнее выражена в формах башни сила роста, которая заставляет их подниматься вверх.

В новобрахманской архитектуре Индии наблюдается два основных типа вертикальной композиции массы. С одной стороны, тот характер нарастания, который особенно ярко выражен в наружных частях передней перед главной частью ансамбля в Бхубанешваре. В ней рост вверх дается ступенями, горизонтальными уменьшающимися вверх платформами, на которые поставлены отдельные маленькие сооружения и скульптурные изображения людей и животных. В данном случае растут не отдельные формы сами по себе, а платформы-базисы, на которых стоят эти формы. Такое нарастание особенно ясно выступает в сплошь вытесанных из скал невысоких башнеобразных культовых зданиях VII—VIII веков н. э. в Мамаллаपुरаме, а также в отдельных частях Кайласы в Элтуре, где вся композиция состоит из сильно отделенных друг от друга и очень ясно выраженных горизонтальных платформ, из кото-

рых каждая несет довольно большие сооружения, подобные общей форме здания. При этом расстояния между отдельными платформами различны. Обыкновенно группы из нескольких платформ отделены друг от друга более широким интервалом, который усиливает движение вверх. В этих группах количество слоев уменьшается по направлению вверх и сами слои становятся мельче. Последовательное уменьшение горизонтальных слоев вверх сводится к одной точке при помощи завершающей части.

С другой стороны, эти горизонтальные платформы-полосы прорастают вертикальными частями, пронизанными движением. Уже в наружной массе передней и в подобных ей массивах намечаются вертикальные ребра, которые, однако, еще подавляются ритмом горизонталей. Уже в передней общая форма ее наружной массы дает рост по вертикали. В свободно стоящих маленьких башенках ансамбля в Бхубанешваре в их нижних частях господствуют иногда горизонтали. Над ними все больше и больше подчеркиваются и выделяются вертикальные жгуты. Подчас горизонтали даже вовсе пропадают. В главной башне достигается полное господство вертикальных жгутов. В ней горизонтали повышают выразительность вертикалей, которые контрастируют с горизонталями и, отталкиваясь от них, проникаются более сильным устремлением вверх. В этом случае горизонтали повышают вертикали, но не борются с ними. Для композиции главной башни в Бхубанешваре очень важен резкий контраст очень мелких горизонтальных делений и больших по сравнению с ними вертикальных жгутов, которые их пронизывают. Вместе с тем вертикальные жгуты главной башни очень выразительно выделяются горизонталями наружной массы передней, которые вплотную к ним поднесены и с ними контрастируют. Очень важную роль в композиции новобрахманских башен играет мотив верхней завершающей части, которая очень типична в главной башне в Бхубанешваре. В ее нижней части вертикальные жгуты выражены довольно сильно. Но, благодаря тому что верхняя часть гладкая, из вертикальных жгутов образуется горизонтальный вал, так что горизонталь в конечном счете господствует. Сверху находится венчающая часть, которая сводит все архитектурные линии башни к одной точке.

Одной из основных идей композиции комплекса в Бхубанешваре является постепенное формирование башен различного типа. Переплетаются друг с другом оба основных вида башен. Одни из них растут горизонтальными слоями. Это стоящая отдельно маленькая башня, повторенная в больших размерах в передней. В пределах наружной массы последней и главной башни зарождаются совсем маленькие башенки, подобные по своим формам

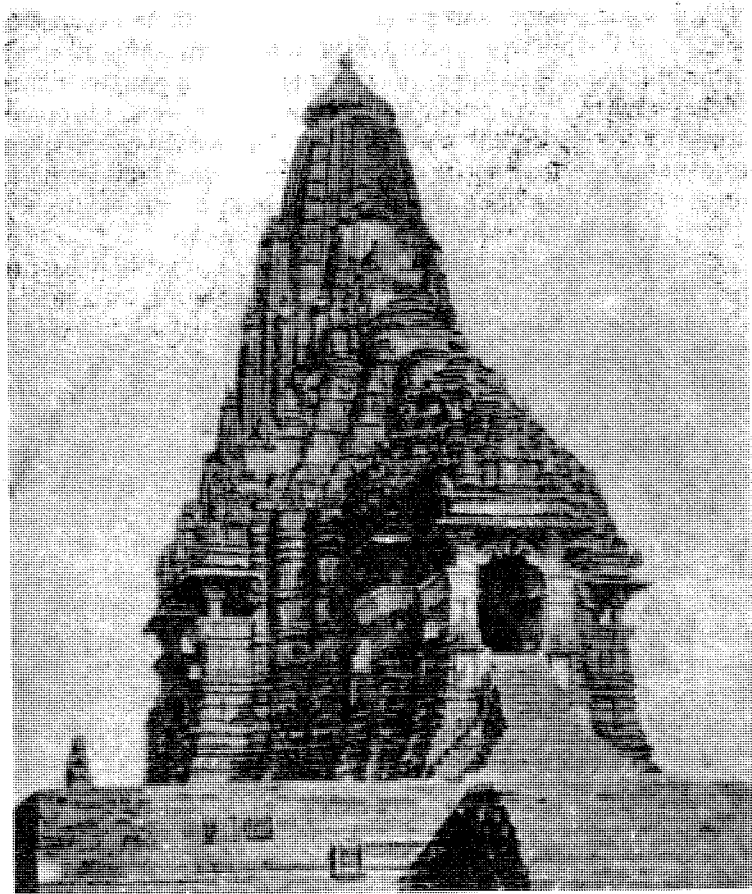


Рис. 101. Большой храм в Кхаджурахо

передней. Они связывают большую башню с мантапам и другими башнями, подобными ей. Получается замкнутый круг: в пределах передней зарождается в малом виде та же форма, которая через отдельно стоящие башни вырастает в большой массив передней. Во-вторых, имеется другой вид башен, в котором господствуют вертикальные ростки. Это — главная башня и большинство стоящих отдельно. В массе главной башни и некоторых маленьких зарождаются миниатюрные башенки того же типа, от которых нарастание идет через отдельно стоящие башенки, варьированные по своим размерам, обратно к большой. Миниатюрные башенки в пределах большой башни последовательно уменьшаются кверху, так что нарастает миниатюрная башенка,

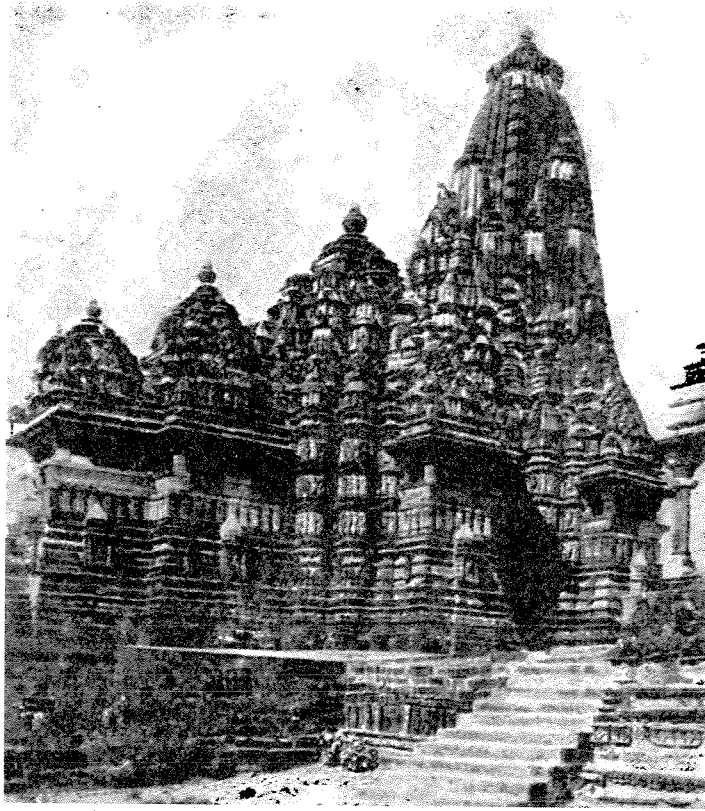


Рис. 102. Большой храм в Кхаджурахо

которая как бы превращается потом в отдельно стоящие маленькие башни.

Отмеченные особенности связаны с господством в композиции новобрахманских башнеобразных храмов динамического масштабного ряда. Для впечатления колоссальных размеров, которое производит ансамбль в Бхубанешваре, очень существенны грандиозные размеры башен, которые могут быть восприняты только в действительности. Но не менее важно резкое непосредственное сопоставление очень больших и очень маленьких частей. Так, например, в большой башне миниатюрные башенки непосредственно сопоставлены с очень большой формой целого. Особенно резко противопоставление всей большой башни и совсем маленьких по сравнению с ней горизонтальных валиков, на которые она расчленена. По контрасту с маленькими формами большие формы кажутся еще больше, и, наоборот, по сравнению

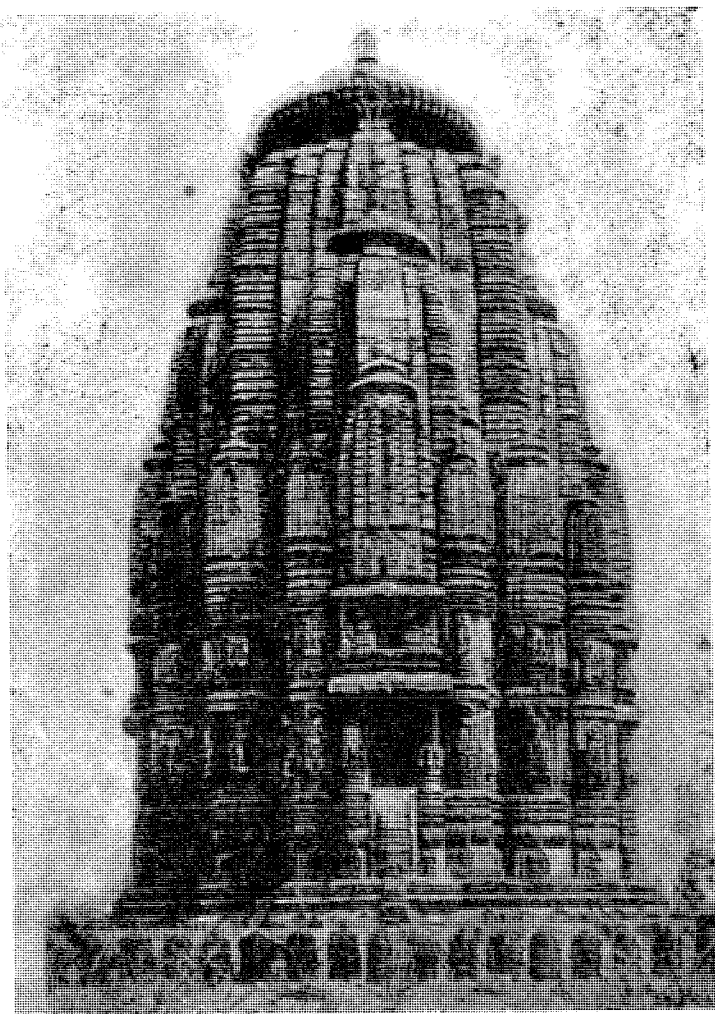


Рис. 103. Храм Райарани в Бхубанешваре

с ними маленькие формы кажутся еще много меньше, чем они есть на самом деле. Между самыми малыми и самыми большими формами имеются промежуточные звенья; однако контраст малых и больших форм все же сохраняется. Благодаря промежуточным формам образуется нарастающий в одну сторону и убывающий в другую сторону масштабный ряд. Самая большая форма ряда кажется еще больше благодаря тому, что она — последнее звено нарастания; наоборот, самая маленькая форма кажется вследствие той же причины еще меньше. Подходя к зда-

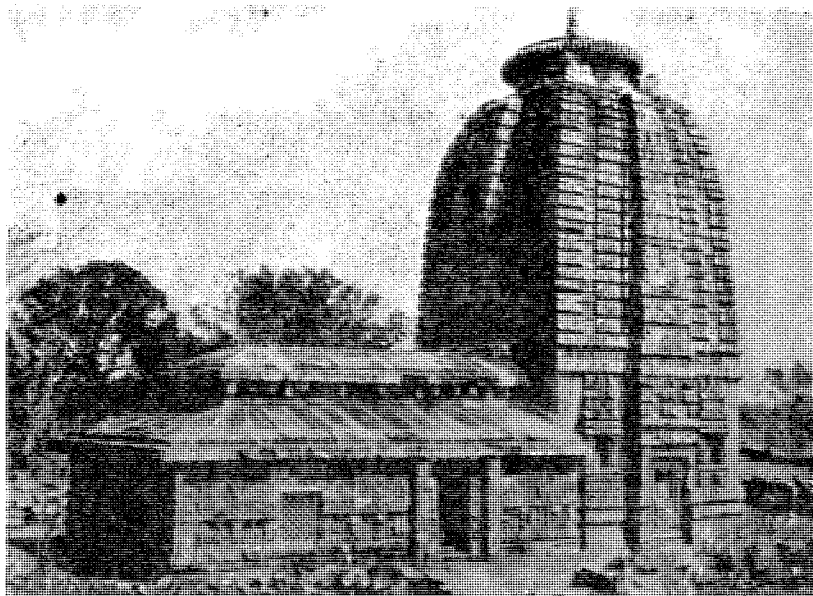


Рис. 104. Храм в Бхубанешваре

нию, зритель ищет части, к которым он мог бы примерить себя, свое тело. Так как он сразу видит огромные размеры больших форм, резко контрастирующих с его собственным телом, то он, естественно, примеривает себя к самым маленьким формам, что подкрепляется в нем еще скульптурными изображениями людей, соответствующих маленьким членениям массы. Зритель сам, его тело оказывается наименьшим звеном динамического масштабного ряда, на противоположном конце которого находится самая большая башня. Благодаря этому устанавливается соотношение резкого контраста между зрителем и башнями ансамбля в Бхубанешваре, и особенно между ним и самой большой башней этого ансамбля. Зритель чувствует себя совершенно ничтожным и раздавленным, фантастический лес башен по контрасту с ним вырастает до гигантских размеров, становится от этого страшным и подавляет человека.

Большие фантастические и страшные звери, высеченные на верхних частях башен, характерны для религиозно-мистической фантастики, которой пронизаны новобрахманские храмы и грандиозные ансамбли их башнеобразных масс. В многочисленной скульптуре, которая со всех сторон облепила башни, выражены религиозно-символические идеи и концепции. Но и общий характер выразительности башен, их рост и внутренняя дина-

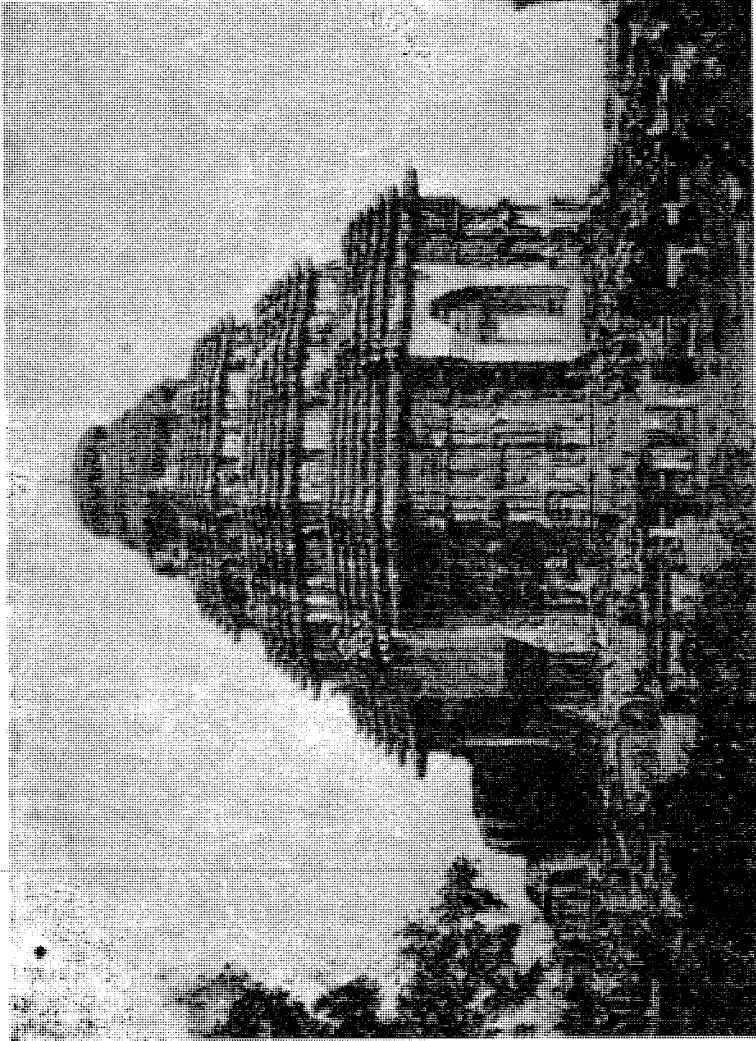


Рис. 105. Храм в Конараке

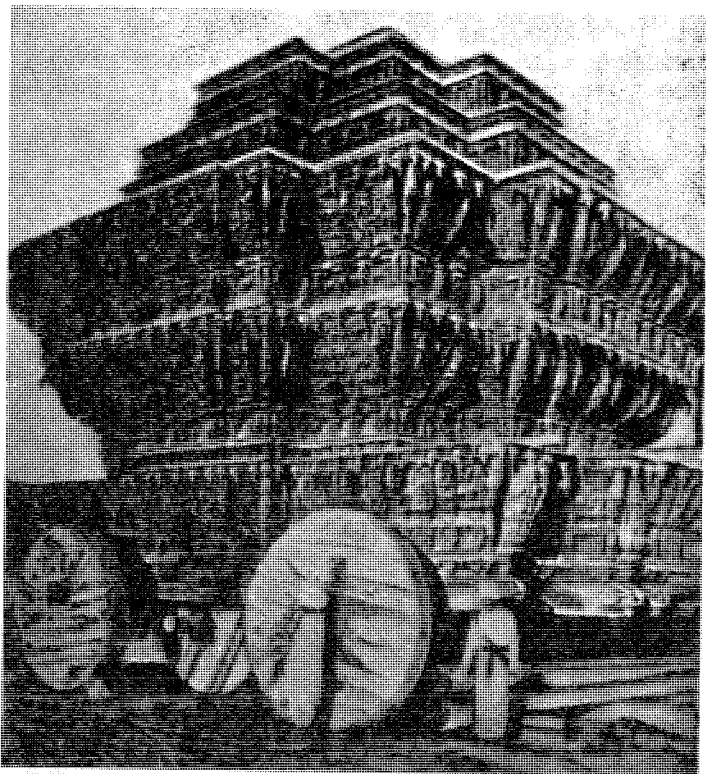


Рис. 106. Индийская деревянная «божественная колесница»

мика имеют задачей породить в зрителе религиозно-мистическую экзальтацию. Новобрахманские храмы, и особенно такие ансамбли, как в Бхубанешваре, отличаются, в противоположность значительно более интимным буддийским пещерным чайтьям, массовым характером своей архитектуры. Перенесение главного композиционного акцента на наружную композицию и колоссальные размеры зданий делают их видными издали сразу для очень большого количества зрителей. Пространство между многочисленными башнями в Бхубанешваре и вокруг них может вместить очень много людей. Общий ритм движения леса башен в Бхубанешваре создан не для индивидуального человека, а для больших масс зрителей, которых он увлекает и динамизирует. Основное назначение ансамбля в Бхубанешваре и других ему подобных состоит в том, чтобы заражать большие массы зрителей религиозным пафосом, разжигать в них религиозно-мистические чувства и распространять среди них не столько религиозные идеи, сколько религиозные эмоции.

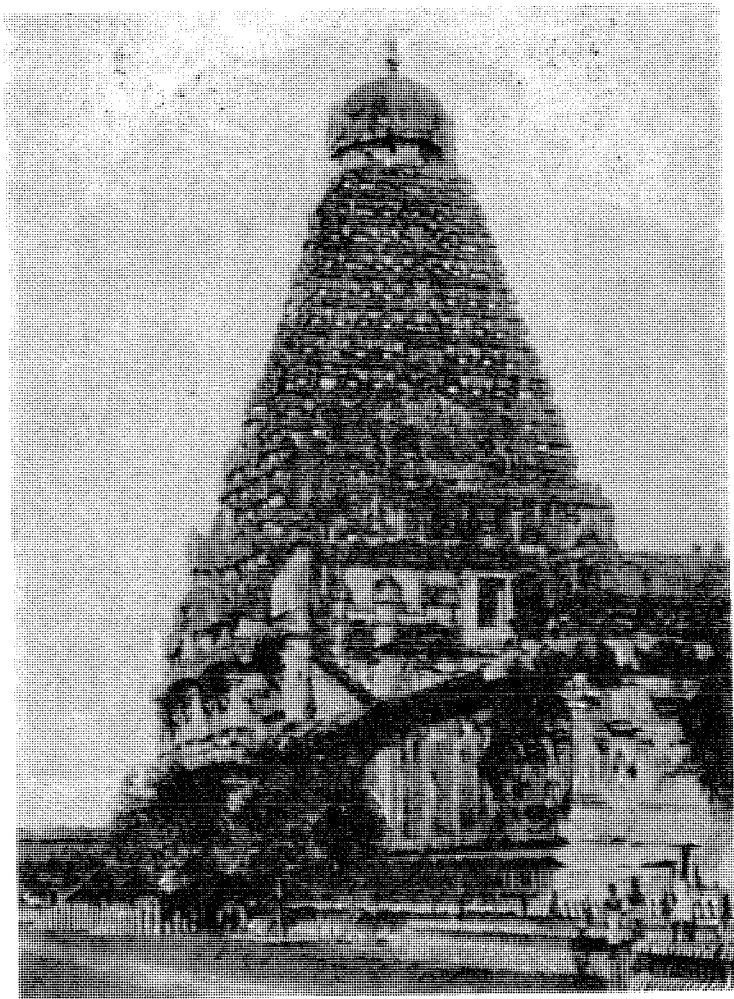


Рис. 107. Большой храм в Танджоре

Другой не менее блестящий памятник новобрахманского зодчества — храм в Кхаджурахо (рис. 101 и 102). Общая композиция его напоминает ансамбль в Бхубанешваре. Но в целом в Кхаджурахо меньше горизонтальных членений и значительно больше вертикальных ритмов, которые господствуют. Очень характерна композиция главной башни, похожей на растение. Она состоит из трех основных элементов одной и той же общей формы: главного мотива в центре, лепестков, которые его окружают, целого, которое составлено из этих мотивов. Получается впе-

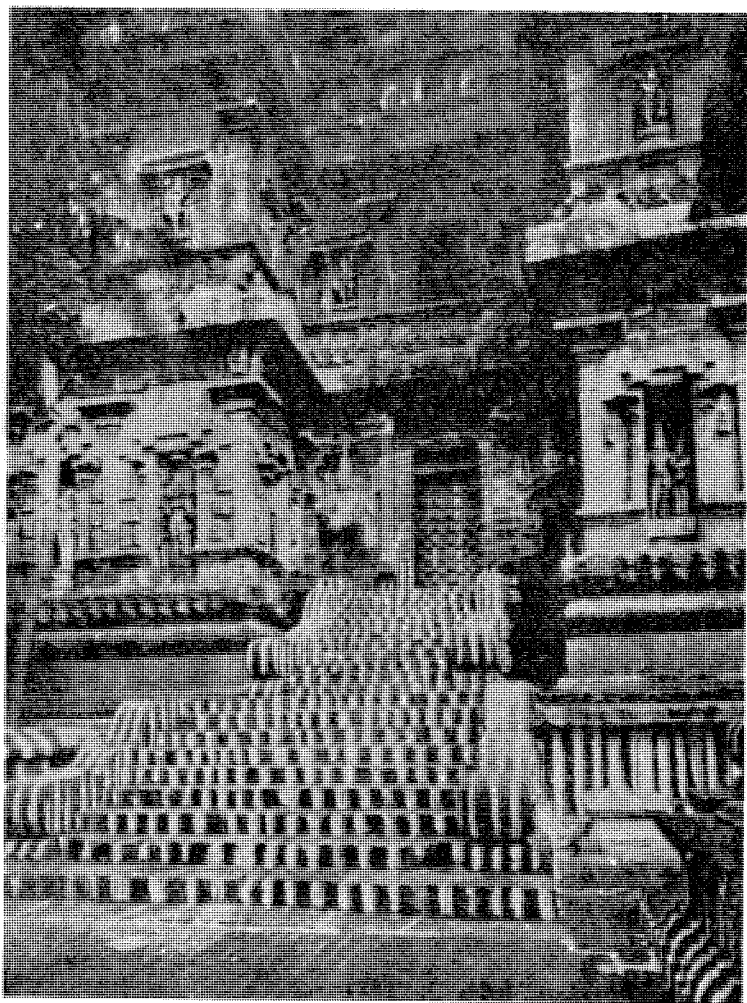


Рис. 108. Боковой вход храма в Танджоре

чатление, точно из лепестков вырастает цветок. Вместе с тем в Кхаджурахо сильнее, чем в Бхубанешваре, из органической растительной массы выделяются более структурные элементы и геометризованные части, особенно в открытой галерее, окружающей храм. Она имеет геометризованные горизонтальные обломы — парапет и кровлю, довольно строгие по своим формам. Под парапетом расположены сложные профилированные и сравнительно очень сильно геометризованные цоколи, служащие основанием не только для галерей, но и для всего здания. Спере-

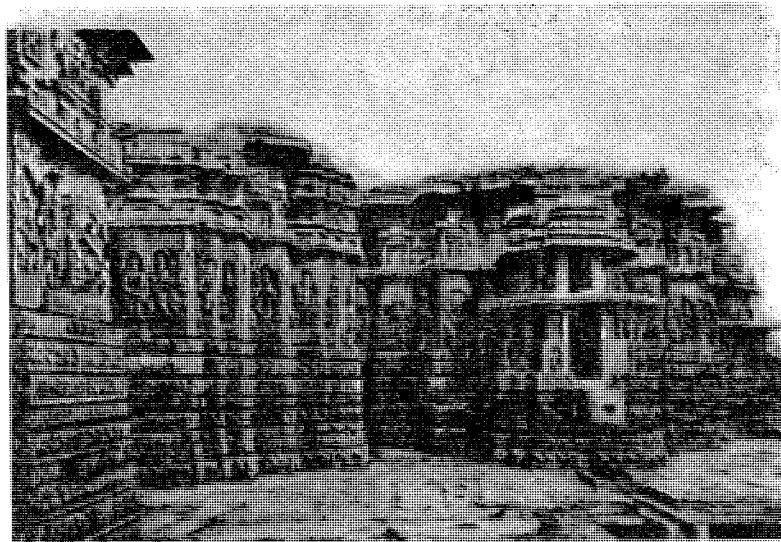


Рис. 109. Храм в Халебиде

ди на галерею ведет строгая и уравновешенная лестница. Наконец, между парапетом галерей и ее кровлей находятся столбы, по своим сложным профилям и расширению наверху отдаленно напоминающие колонны персидских дворцов эпохи Ахеменидов. Все же все эти структурные элементы выражены в архитектуре Индии очень слабо. И в Кхаджурахо, и в других памятниках они образуют только незначительную часть всей наружной массы здания и совершенно тонут и растворяются в его органической массивности, которая их поглощает.

В отличие от разбросанного ансамбля в Бхубанешваре, в Кхаджурахо имеется, собственно, только один-единственный массив, который дает сплошную композицию тесно слитых друг с другом башен. И храм в Кхаджурахо также состоит из нескольких башен. Но, в противоположность ансамблю в Бхубанешваре, нижние части их совершенно слились друг с другом в один общий массив, и только над ним возвышаются отдельные дифференцированные верхушки вертикальных объемов. Башни становятся все выше по направлению от входа в наружную галерею к главной башне. Вся композиция выражает постепенное нарастание главной башни, и с этой точки зрения ее можно было бы проанализировать совершенно так же, как выше была разобрана композиция ансамбля в Бхубанешваре. В Кхаджурахо более единая и сплоченная композиция еще сильнее объединяется и противопоставляется окружающему благодаря высокому геометризо-

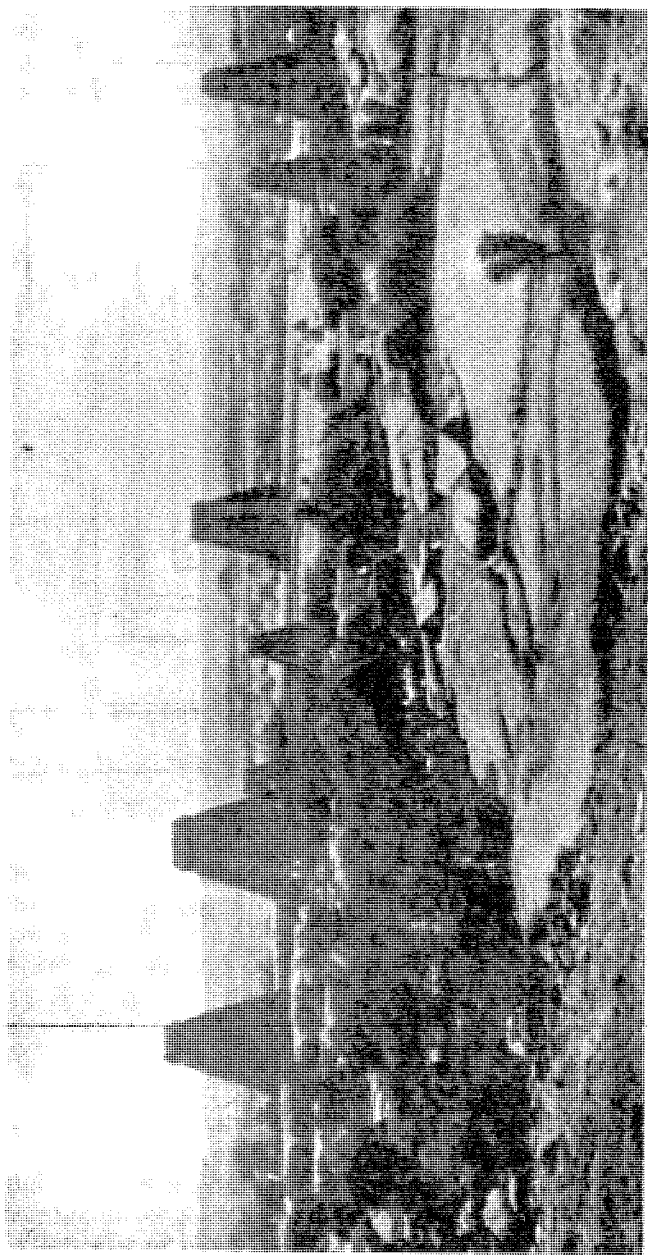


Рис. 110. Ансамбль храма в Тируваннамалаи

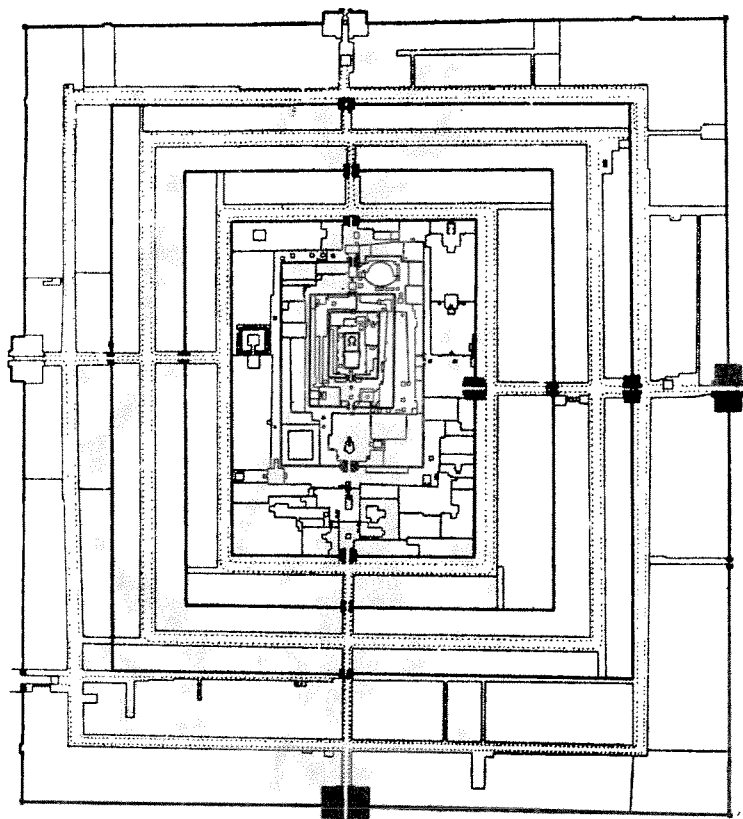


Рис. 111. План храма в Шрирангам

ванному каменному постаменту, на который поставлен храм, таким образом сильно изолированный. (Вертикальная башня выражена в Кхаджурахо много резче, чем в Бхубанешваре. В ней борьба вертикальных и горизонтальных членений развертывается в очень усложненной форме. Возможно, что в Кхаджурахо имело место некоторое влияние мусульманской архитектуры, выраженное, однако, только в деталях, например ажурной многолопастной арке над наружным входом в галерею.)

Другие индийские храмы новобрахманского периода приближаются одни к ансамблю в Бхубанешваре, другие — к храму в Кхаджурахо. Так, например, храм Райарани в Бхубанешваре (рис. 103; ср. рис. 104) совмещает в своей композиции черты обоих. К тем же типам приближается и так называемая Черная пагода в Конараке (рис. 105), только членения ее масс мельче и раздробленнее. В нижних частях храма в Конараке изобра-

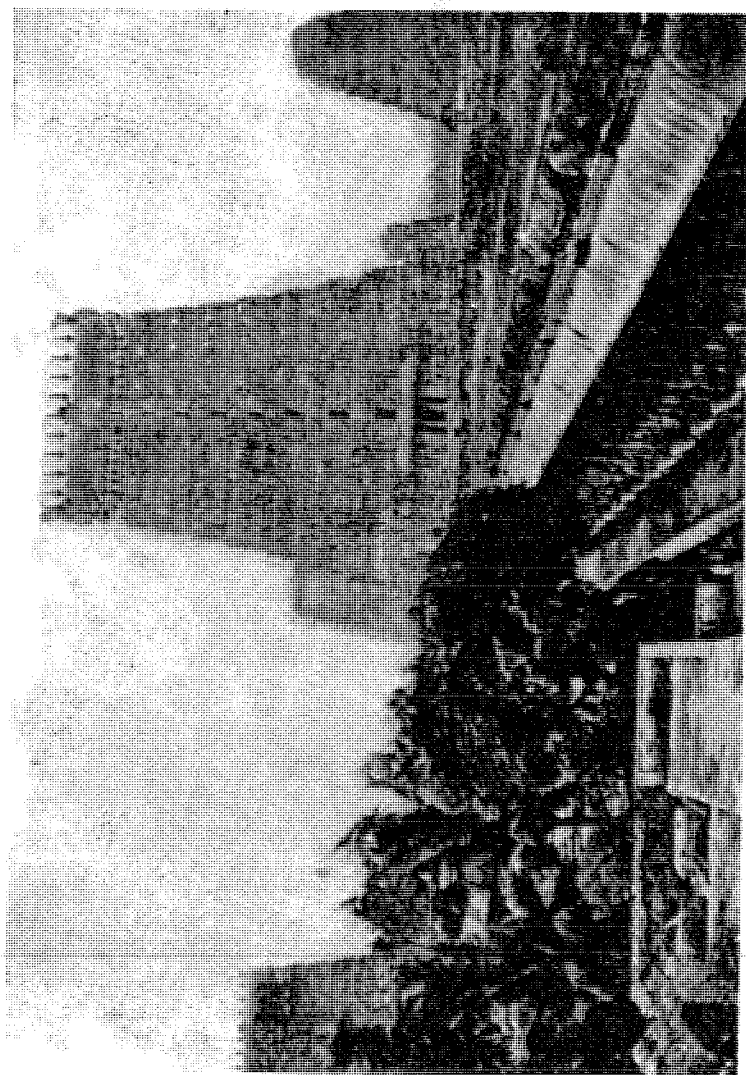


Рис. 112. Храм в Мадуре

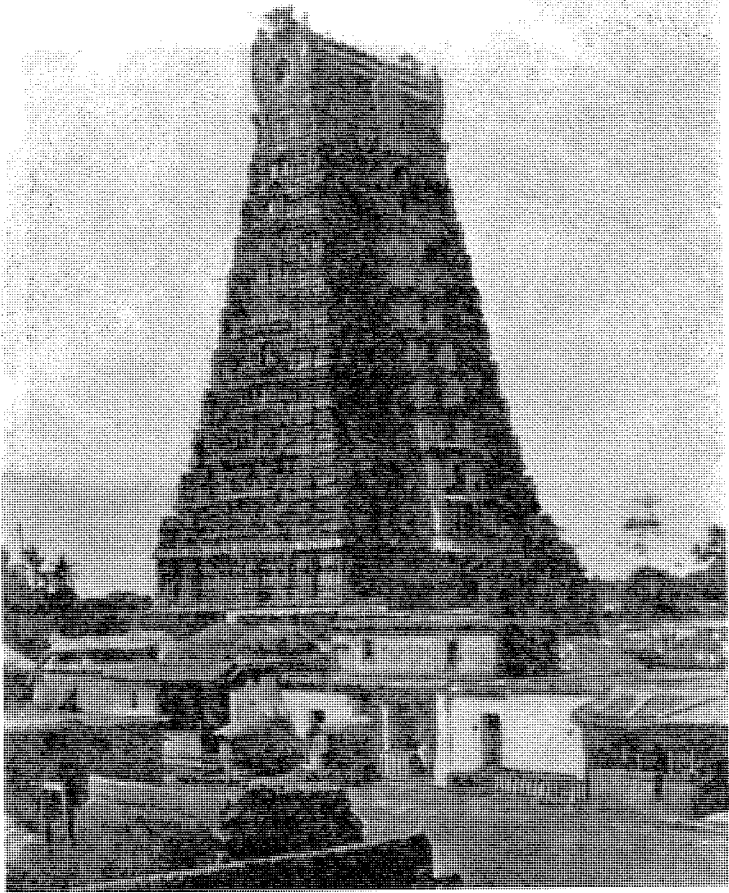


Рис. 113. Гопурам храма Стрелелипутур

жены колеса, точно весь храм стоит на передвижной повозке. Эта важная деталь указывает на генетическую связь новобрахманских башнеобразных храмов с божественными колесницами (вимана), на которых, по представлению индусов, божеества носятся по воздуху и которые в Индии воспроизводились в дереве (рис. 106) и разъезжали в священных процессиях по деревьям. Истолкование храма как божественной колесницы важно в связи с общим религиозно-символическим смыслом, который индусы вкладывали в архитектурные формы, но для изучения стиля новобрахманских храмов это истолкование не имеет не-



Рис. 114. Городские ворота в Дабхой

посредственного значения, как и происхождение их из деревянных конструкций.

Наращение массы горизонтальными слоями господствует в главном храме в Танджоре (рис. 107 и 108; ср. рис. 109) XI века (эта дата оспаривается, и храм приписывается иногда гораздо более позднему времени). В Танджоре очень сильно, по сравнению с другими храмами Индии, выражена и тектонизация массы — как в форме целого, так и в деталях. В этом памятнике сильнее, чем в других, массы пронизаны пространством. Храм в Танджоре весь усыпан снаружи мелкими частями, так что в це-

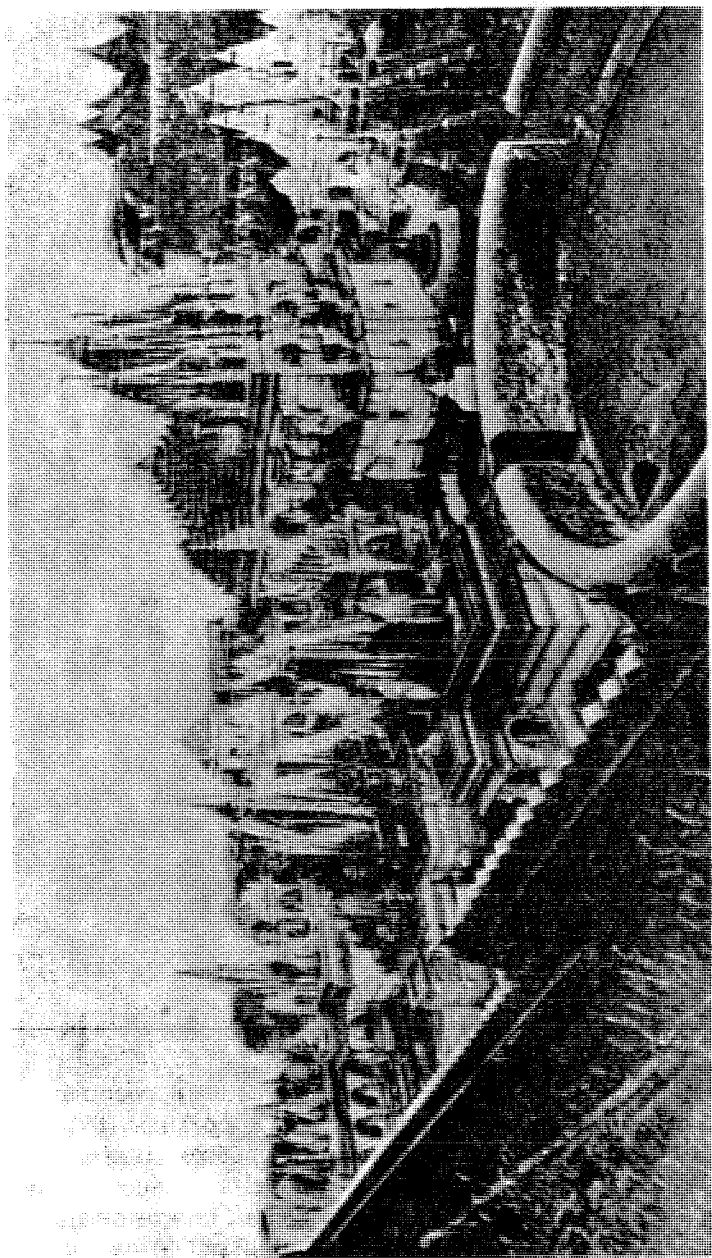


Рис. 115. Ансамбль храма в Гуджарате

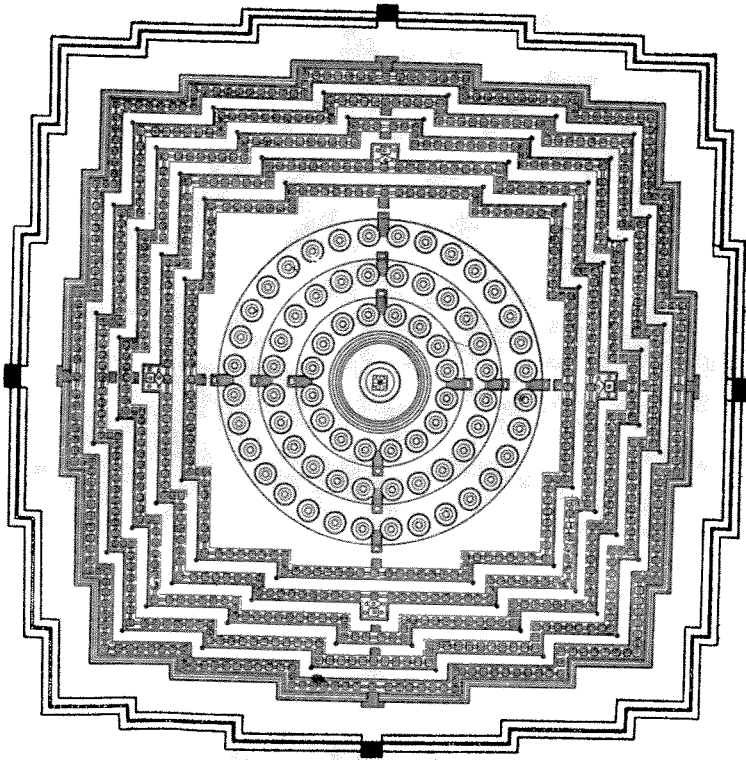


Рис. 116. Ступа в Боробудуре. О. Ява

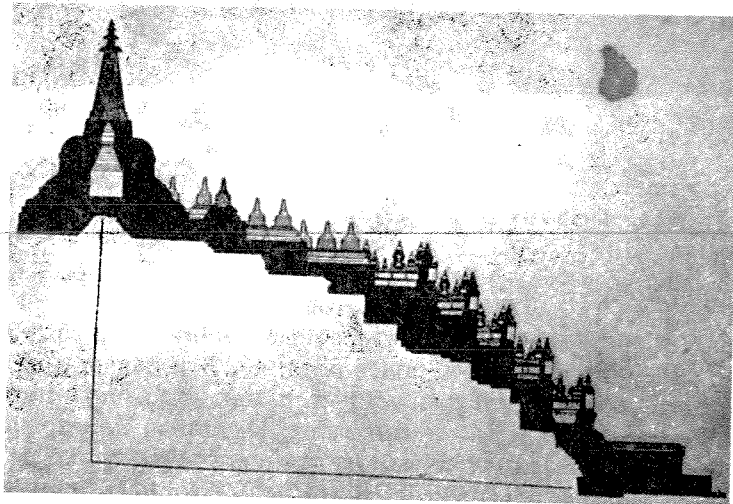


Рис. 117. Ступа в Боробудуре. О. Ява

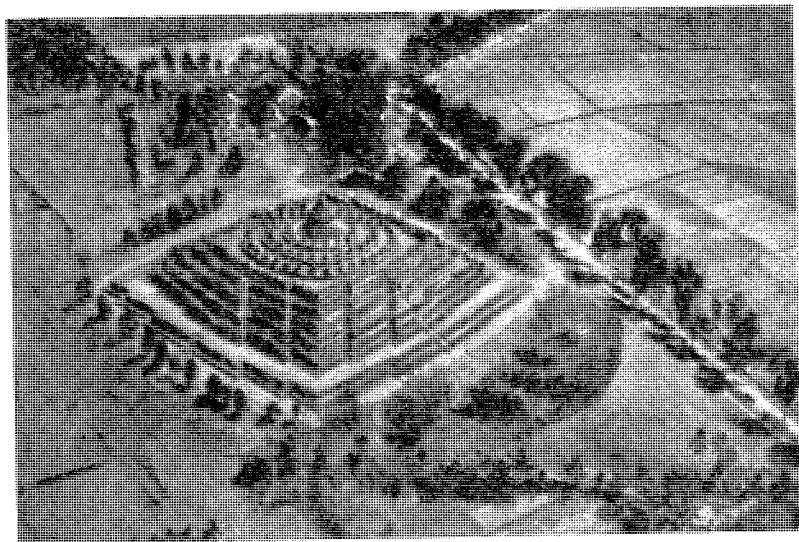


Рис. 118. Ступа в Боробудуре. О. Ява

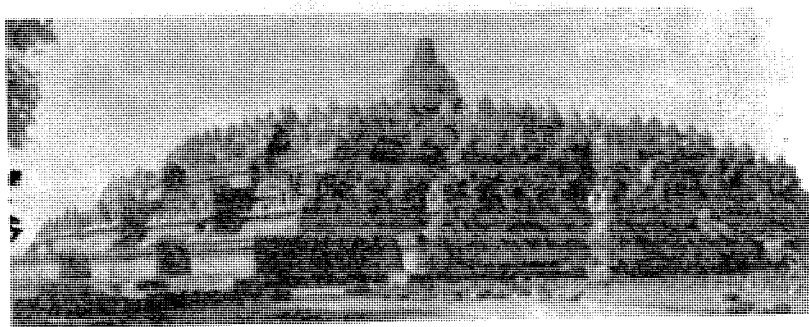


Рис. 119. Ступа в Боробудуре. О. Ява

лом получается однообразное мелькание сильно рельефных частей, отчасти напоминающее мусульманскую архитектуру.

Совершенно другим характером, чем комплекс зданий в Бхубанешваре, отличается культовый ансамбль в Тируваннамалаи (рис. 110; ср. рис. 111—114), состоящий из множества зданий, среди которых выделяются надвратные башни (гопурам) эпохи Кола (850—1100 гг. н. э.) и более поздние. Эти надвратные башни представляют собой дальнейшее развитие композиционных приемов большого храма в Танджоре. Овеянная пространством скульптурная поверхность становится в них еще более разрыхленной, членения еще мельче. В композиции ансамбля главные архитектурные акценты, в противоположность ансамблю в Бху-

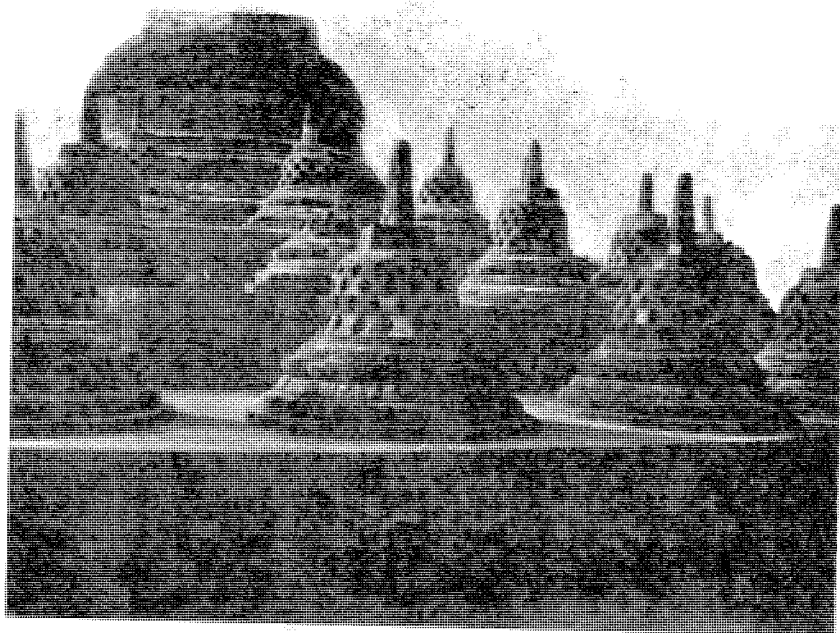


Рис. 120. Ступа в Боробудуре. О. Ява

банешваре, перенесены на периферию. Это — явление позднее, может быть, развившееся в Индии не без влияния мусульманской архитектуры.

Индийская архитектура, главным образом новобрахманского периода (рис. 115), широко распространилась в соседних странах, особенно в Сиаме, Камбодже, на о. Яве, о. Цейлоне, где она нередко пускала глубокие корни. Однако памятники всех этих стран очень легко отличить от архитектуры самой Индии. Они не представляют собой этапа развития, варианта или заключительной фазы развития индийского зодчества, как предполагают некоторые исследователи. Это — только провинциальное отражение, а иногда просто более или менее сильное искажение архитектуры Индии. Колоссальный ступа в Боробудуре на о. Яве (рис. 116—120) называли «индийским рококо». В Боробудуре поражает сложность композиции, растянутость по земле наружных масс и незначительная их высота. Перед нами до неузнаваемости переработанный вертикально-слоистый индийский храм.

Архитектура окружающих Индию стран, находящаяся под влиянием индийской архитектуры, нередко обнаруживает измельчание форм, а сами памятники отличаются (рис. 121) обычно очень небольшими размерами.

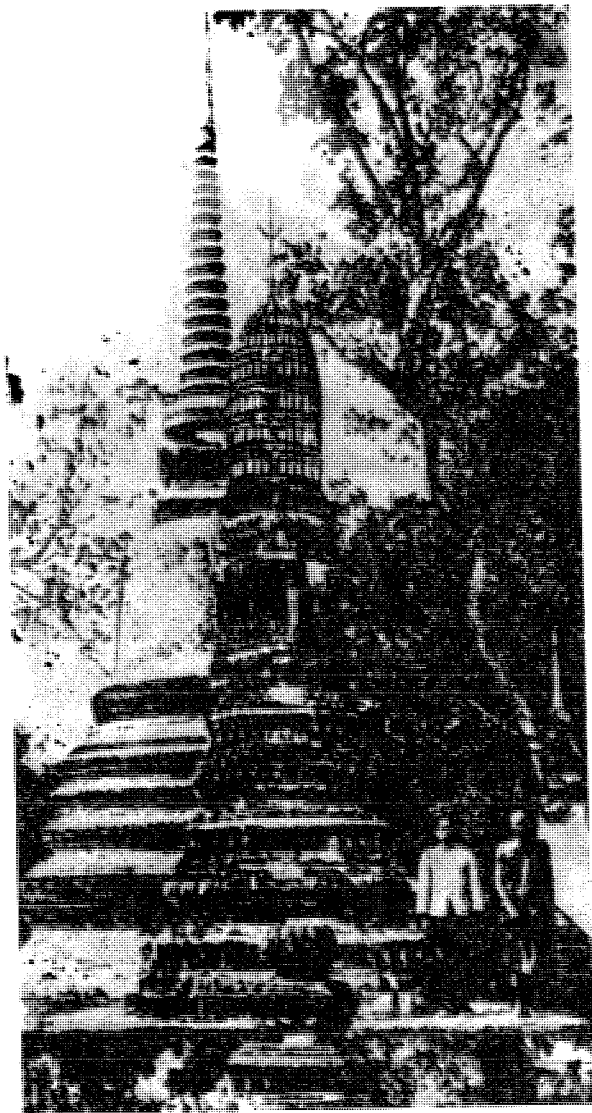


Рис. 121. Два ступа в Сиаме

Goomeraswamy A. Geschichte der indischen und indonesischen Kunst. Leipzig, 1927. *Höver O.* Indische Kunst. Breslau, 1923. *Diez E.* Die Kunst Indiens // Handbuch der Kunstwissenschaft. *Fischer O.* Die Kunst Indiens, Chinas und Japans // Propyläen-Kunstgeschichte. IV. *Fergusson J.* History of Indian and eastern architecture. London, 1891. *Havell E.* Indian architecture. London, 1913, 1927. *Westheim P.* Indische Baukunst. Berlin. *Havell E.* The ideals of Indian art. London, 1911. *Verneuil P.* L'art de Java. 1927. *Döhring K.* Buddhistische Tempelanlagen in Siam. Bangkok, 1920. *Grousset R.* Les civilisations de l'Orient. II. L'Inde. Paris, 1930.

3. Архитектура Вавилона и Ассирии

В древнейшее время в южной части Нижней Месопотамии (библейский Сеннаар) находились шумерские городские храмовые центры с местными владельцами и культами. В северной же части Сеннаара были расположены такого же характера семитские городские центры, среди которых очень рано Агаде, или Аккад приобретает крупнейшее в Месопотамии значение. К северу от Сеннаара, в Верхней Месопотамии, мы в 3-м тысячелетии до н. э. встречаем субари, ассирийцев, лубубеев, гутиев, амореев («амурри» — на западе название вавилонских семитов). Семиты Аккада достигают при Саргоне I, начало царствования которого относится примерно к концу первой половины XXVIII века до н. э., господствующего положения в Передней Азии. Саргон разгромляет царство могущественного Лугальзаггиси из Уммы, совершает ряд победоносных походов за пределами Сеннаара и горделиво объявляет себя «царем четырех стран света». Царство, созданное Саргоном I, было недолговечным. В первой половине XXVI века до н. э. происходит вторжение гутиев. Но шумерский Урук (Эрех) становится центром борьбы с пришельцами и изгоняет их из страны Шумеро-Аккада. Вскоре гегемония переходит от Урука к Уру, который удерживает власть над страной до нашествия эламитов в начале XXIII века до н. э. Освободителем Сеннаара от эламитов становится аморей (семит) Хаммурапи, который в начале XXI века до н. э. основывает древневавилонское царство, распространившее свое господство на всю Месопотамию. Ассирия в это время находилась в вассальной зависимости от Вавилона. Рост производительных сил, выразившийся в широком развитии ирригационного хозяйства, обусловил усиление торговли и обмена, что повело к чрезвычайному усилению ростовщического капитала — число поденщиков и рабов-должников стало катастрофически возрастать. Разложение общин ослабило силу сопротивляемости вавилонской монархии. В середине XIX века до н. э. происходит вторжение хеттов в пределы Вавилона и приходит конец династии Хаммурапи. Утвердившаяся в Вавилоне в начале XVIII века до н. э. касситская династия оказалась не в состоянии удержать за Вавилонском территорию в пределах царства Хаммурапи, и уже в XIV веке до н. э. при Ассурбалите Ассирия даже начинает вмешиваться во внутренние вавилонские дела. Около 1260 г. до н. э. ассирийский царь Тукульти-ниниб впервые завоевывает Вавилон. Но после блестящей эпохи Тиглат Палассара (XII в. до н. э.) в Ассирии происходит упадок, и Вавилон снова приобретает значение крупнейшего политического и торгового центра Месопотамии.

Соперничество Ассирии и Вавилона продолжалось еще в течение многих столетий, пока в 689 г. до н. э. ассирийский царь Санхериб не сровнял Вавилон с землей. Позднее Вавилонское государство возрождается вновь. С 626-го до 538 г. до н. э. существовало Нововавилонское государство, которое в 538 г. до н. э. было завоевано Персией. Для всех этих государств реки Тигр и Евфрат имели огромное значение. На их берегах сложилась одна из самых значительных и замечательных культур Древнего Востока.

В Месопотамии с древнейших времен развивалась кирпичная техника и связанные с ней сводчатые конструкции, сыгравшие огромную роль в дальнейшем развитии архитектуры, так как они перешли в Рим, а позднее в зодчество феодальной Европы. Месопотамия была очень бедна строительным материалом. В ней было мало камня и почти не было леса. В очень отдаленные времена жители Месопотамии пришли к мысли выделывать кирпич из глины, которой в стране было много. Сперва кирпичи более или менее продолжительное время сушили на солнце, потом их стали обжигать. Так как в стране было слишком мало дерева, чтобы перекрывать им кирпичные стены, то пришли к мысли выкладывать своды и таким образом заставлять стены смыкаться над внутренним пространством. При этом архитекторы Месопотамии старались по возможности избегать дорого стоивших кружал. Они научились выкладывать цилиндрические своды «ломтями» («par tranches»), т. е. отдельными арками-слоями, которые шли в несколько наклонном положении. Кладку начинали от вертикальной стены, к которой прислоняли наклонные ряды сводчатой кладки, приклеивая связующим веществом кирпичи свода сперва к стене, а потом к соседним аркам, пока арка не замкнется и не будет держаться самостоятельно. Пересечений цилиндрических сводов не знали. Поэтому каждый цилиндрический свод перекрывал собой замкнутое прямоугольное помещение, отделенное от соседних четырехмя непрерывными стенами. Стены в сводчатых зданиях выкладывали очень толстыми, так как они принимали на себя весь боковой распор цилиндрических сводов и противопоставляли ему огромную мертвую массу кирпича.

Одной из самых древних известных нам построек в Месопотамии является небольшое здание в Телло. Оно стояло на платформе-постаменте, такой характерной для последующей архитектуры Месопотамии. Здание относится ко времени до 3000 г. до н. э. и выложено из кирпича. Оно не имело дверей, насколько можно судить по его остаткам. Может быть, это было продовольственное складочное помещение.

Около 3000 г. до н. э. был воздвигнут храмовый комплекс в Тель-эль-Обейд, стоявший на прямоугольной платформе непра-

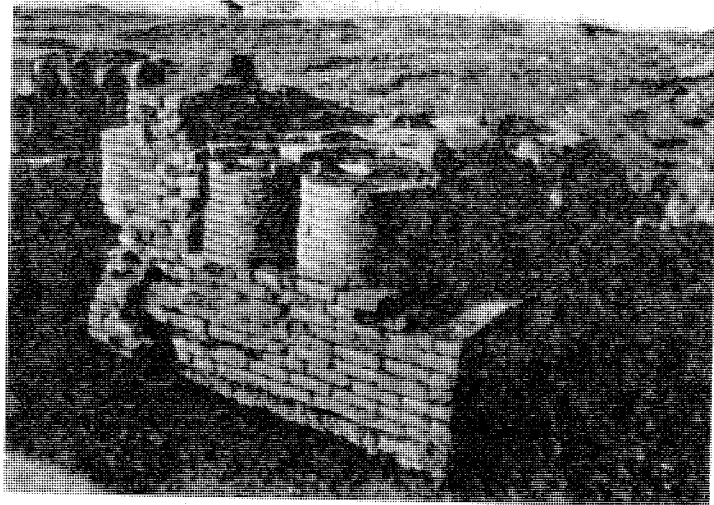


Рис. 122. Фрагмент обработки стены в Телло

вильной формы размером около 32×25 м. Платформа имеет небольшие выступы, на которые ведут две лестницы, и стоит на каменном фундаменте, но сама она выложена из обожженного кирпича. Храм, который был расположен на платформе, имел в основе план многокомнатного дворового дома, развитие которого мы проследили в эпоху родового строя и который получил в Месопотамии дальнейшее развитие и усложнение еще до 3000 г. до н. э. Перед храмом найдены фрагменты круглых деревянных стволов, обложенных медными пластинками, прибитыми к стволам гвоздями с широкими головками. По-видимому, эти столбы составляли часть навеса над входом в храм. Другие два аналогичных столба, инкрустированные разноцветными пластинками, были найдены перед платформой и составляли, вероятно, такой же навес над главным входом в весь комплекс. Размеры каждого столба $2,30 \times 0,90$ м.

В архаическом шумерском дворце в Кише открыт двор с окружающей его колоннадой. Колонны, вернее, круглые столбы сложены из клинообразных кирпичей. В Телло найден столб-связка из четырех круглых столбов (рис. 122). Он был первоначально покрыт алебастровой облицовкой толщиной в 8 см. Предполагают, что рядом существовал ряд других, аналогичных столбов, которые, может быть, окружали двор, как в Кише. В Телло ос-

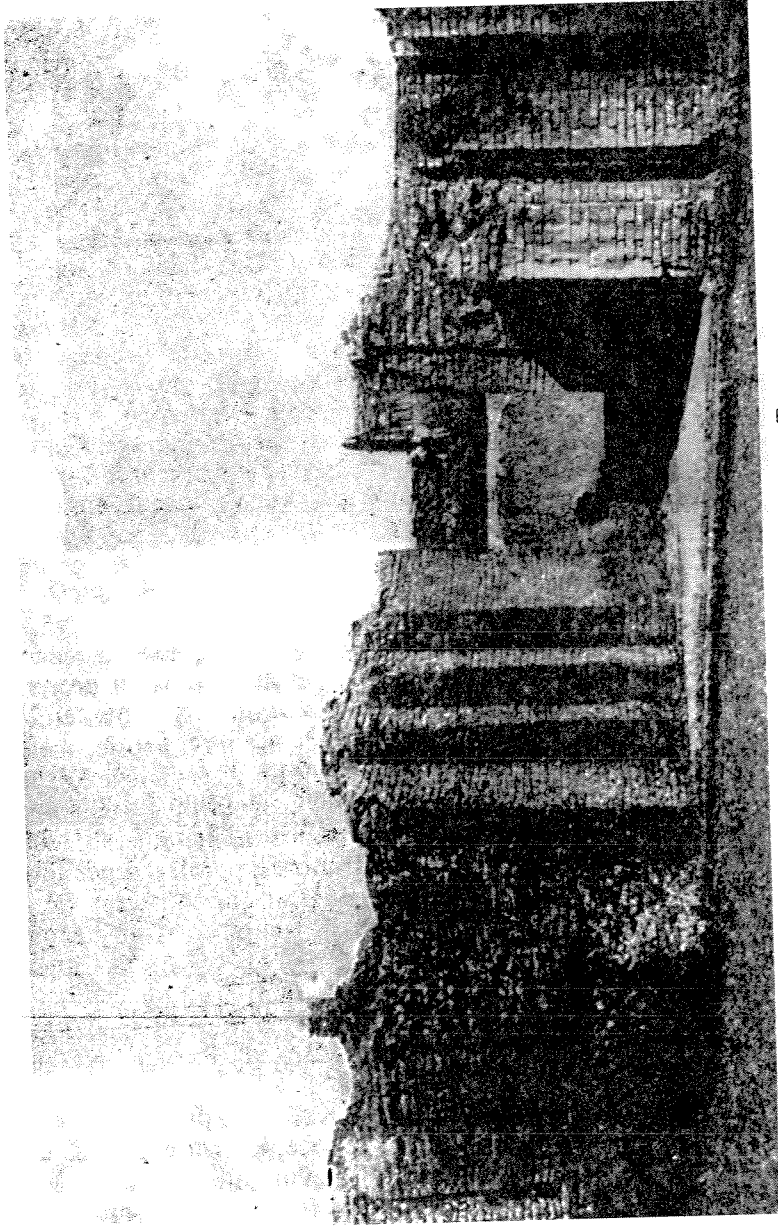


Рис. 123. Фрагмент обработки стены в Телло

тался также дворец Гудеа (рис. 123), который был провинциальным правителем и один сохранил свою независимость в период нашествия варваров Гути около 2622—2500 гг. до н. э. Гудеа жил около 2500 г. до н. э. Многие считают, что его время является апогеем культуры Шумера. Дворец впоследствии был сильно перестроен, но в средней части его сохранился целый храм, выложенный из кирпичей со штемпелем Гудеа.

Очень любопытны две сидячие статуи (около 90 см высоты), хранящиеся в Лувре и изображающие самого Гудеа как архитектора. Одна из них, называемая «архитектор с планом», держит на коленях дощечку, на которой лежат линейка с делениями, инструмент вроде резца и план здания. Помещенная рядом надпись гласит, что это храм, построенный по повелению божества. Другая статуя, сходная с первой, держит на коленях на дощечке стилет и линейку длиной в 0,27 м (что соответствует вавилонской мере), разделенную на 16 одинаковых частей. Эти статуи доказывают, что в Месопотамии архитекторы очень рано начали пользоваться планами для обозначения очертаний стен здания на земной поверхности. Но эти планы, которые известны также в Египте, имели только очень приблизительный характер. Разрезов не было, конечно, вовсе. Наша система архитектурных чертежей окончательно сложилась лишь у флорентийского архитектора первой половины XV века Филиппо Брунеллески, изобретателя перспективы.

Главным памятником шумерской эпохи и одним из наиболее грандиозных и замечательных архитектурных памятников Месопотамии является священный участок в Уре, который занимает середину города (рис. 124). После изгнания Гути у власти находится третья династия Ура (2474—2358 гг. до н. э.). При ней и возник в основном ансамбль священного участка. Общие размеры его достигают 380×250×400×200 м. Внутри священной ограды стояли различные храмы и зиккурат. Зиккурат — огромная башня, основание которой равно площади 65×43 м. Ядро башни состоит из необожженного кирпича; снаружи башня облицована обожженным кирпичом. Башня состоит из четырех террас, которые имели следующие высоты: 1) 9,75 м; 2) 2,50 м; 3) 2,30 м; 4) 4 м. Всего высота башни достигала 18,55 м. Благодаря подъему террасы, на которой она стоит, башня имела с юго-востока четыре яруса, а с северо-запада только три яруса. На верхней платформе, по-видимому, стоял разрушенный теперь маленький храмик. Зиккураты предназначались также для наблюдения с верхней платформы за звездами, которые играли очень большую роль в религии различных народов Месопотамии. Башню начал строить Ур-Намму, основатель династии, а закончена она

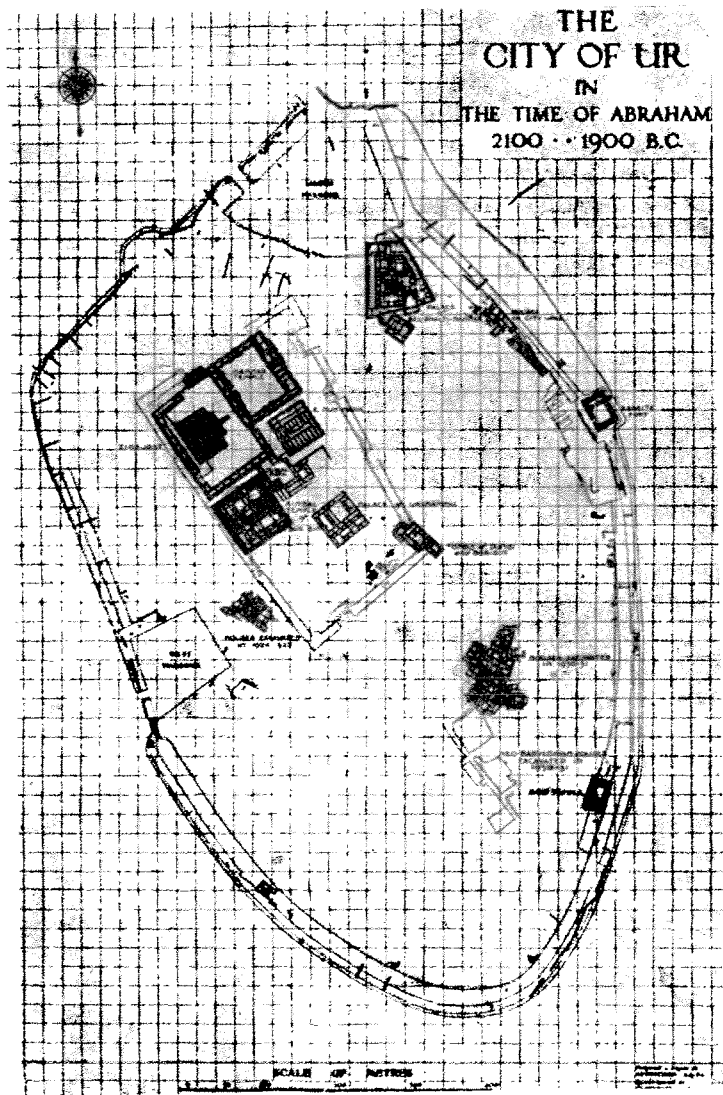


Рис. 124. Город Ур

была только в VI веке до н. э. На зиккурат вела лестница, помещенная перед его лицевой стороной. (Происхождение зиккуратов остается до сих пор не выясненным. Были высказаны различные неубедительные гипотезы вроде того, например, что шумеры, жители гор, спустились в долины и хотели внизу почитать своих богов на искусственных горах. По-видимому, зиккураты

произошли все-таки от дольменов. В связи с этим важна найденная в Сургуле низкая круглая постройка, которая отмечала собой особенно выдающуюся гробницу и которая является прототипом зиккурата. По-видимому, зиккурат, который представлялся местом пребывания божества, связан по своему происхождению с царской гробницей.) Находившиеся внутри священного участка в Уре храм и дворец построены в основном по одному плановому типу, который является дальнейшим развитием плана храма в Тель-эль-Обейд. Очень важен по своему плану другой храм, храм Энки, в котором выделено главное помещение, а наружная арка входа является прототипом мусульманских арочных порталов.

Священный участок в Уре имеет совершенно неправильную форму и заполнен зданиями, расположенными асимметрично. Он тесно связан с дворцовыми жилыми корпусами, расположенными внутри его ограды. Это лишний раз подтверждает, что дворцы в восточных деспотиях были глубоко связаны с культом и культовыми зданиями. Сам дворец развивает дворцовый тип многокомнатного дома эпохи родового строя. Во дворце бросается в глаза дробление его внутренности на небольшие, совершенно отделенные друг от друга комнаты, что связано с цилиндрическими сводами, еще не знающими пересечений. Общая композиция дворца нерегулярна, но отдельные его части построены симметрично. Соответствие пролетов в нескольких соседних друг с другом помещениях создают анфилады. Видно, что в этом дворце происходили торжественные приемы и господствовал строгий ритуал. В наружном оформлении дворца бросается в глаза уступчатая обработка толстых кирпичных стен. Сходно оформлен дворец в Варке.

Зиккурат снаружи возвышался над священным участком. Вместе с тем он служил центральной вертикальной осью в композиции всего города. Он был виден не только с городских окраин, но возвышался над городом даже при взгляде на него издалека. Общая композиция города с вертикальной башней посередине напоминает композицию менгира, господствующего над окружающими деревьями. Сам по себе зиккурат был жилищем божества, его «жилым храмом». Божество постоянно невидимо присутствовало в верхнем храмике, показываясь, как думали тогда, только посвященным. Внизу рядом с зиккуратом стоял обычно большой храм для широких масс молящихся, в котором божество «являлось», т. е. где показывали присутствующим его изображение. Это соединение зиккурата и храма типично для архитектуры Месопотамии. Много позднее зиккурат отпадает, и остается один только храм.

Вавилонская архитектура

С Хаммурапи (2123—2081 гг. до н. э., но существуют и другие даты: хронология остается еще спорной) начинается первая вавилонская династия, продолжающаяся до 1926 г. до н. э. От этого времени сохранился город Ур (рис. 124—127), более детально исследованный в самое последнее время. Общая композиция города характеризуется типичными для восточных деспотий неправильностью наружных очертаний, определяемых стенами с башнями, и неправильностью внутренней планировки. Священный участок, основанный в более раннюю эпоху, составляет довольно значительную часть городского центра. Зиккурат является основной осью городского ансамбля. Он сдвинут с математичес-

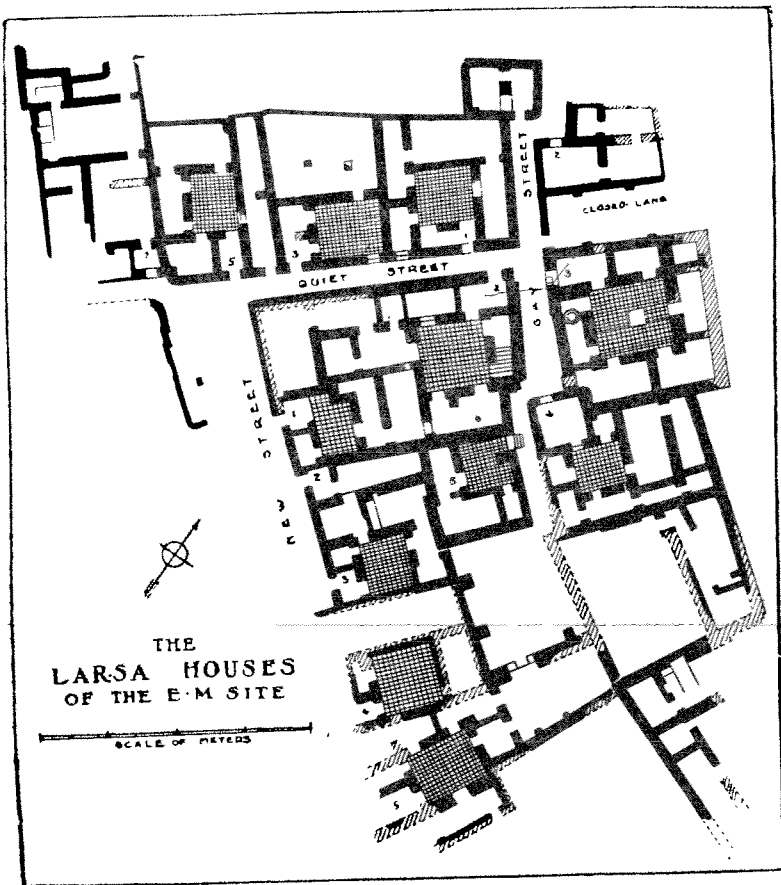


Рис. 125. План квартала в Уре

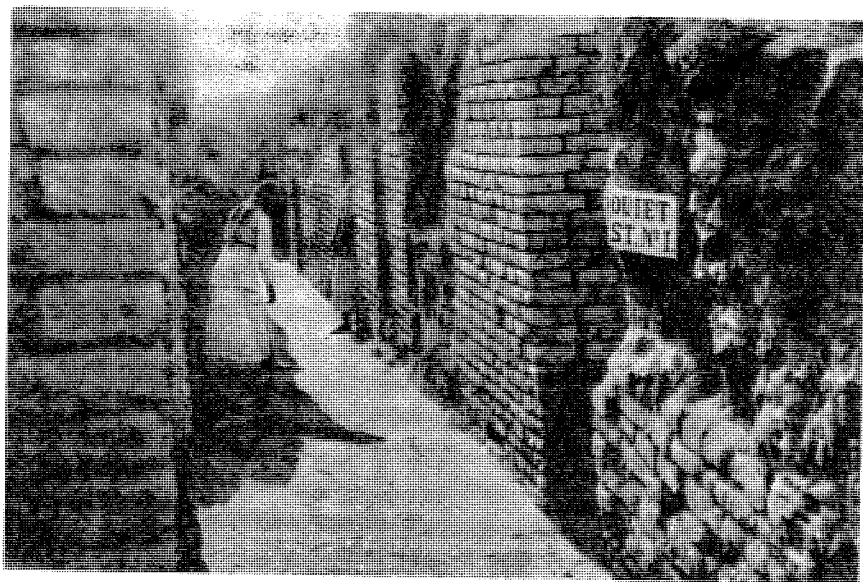


Рис. 126. Вид улицы в Уре

кого центра, так что и в этом смысле распланировка города остается неправильной.

Детально исследован целый квартал, относящийся к первой вавилонской династии. На примере этого квартала ясно виден совершенно неправильный рисунок улиц, получившийся более или менее случайно в результате разновременной застройки города, обусловленной ростом жизни и практическими потребностями. Очень любопытны отдельные дома. Все они — многокомнатные, дворового типа, развивающие дальше композицию дома эпохи родового строя. Центральный двор каждого дома покрыт кирпичной вымосткой. В середине двора устроен сток для воды; часто тут помещали бассейн. По углам двора были поставлены четыре деревянные подпоры, которые несли крытый балкон второго яруса, опоясывавший двор. В большинстве домов в одном из помещений имеется кирпичная лестница, которая вела в помещения второго яруса, не сохранившиеся. Все дома построены из кирпича. Они вовсе не имели световых отверстий и освещались через двери, завершенные либо прямой линией, либо полуциркулярной аркой. Все помещения обращены исключительно во двор и из него получали свет и воздух.

Кватна — другой значительный город конца 3-го тысячелетия, более правильный, чем Ур, но все же представляющий собой неправильный прямоугольник и относящийся к типу неправиль-

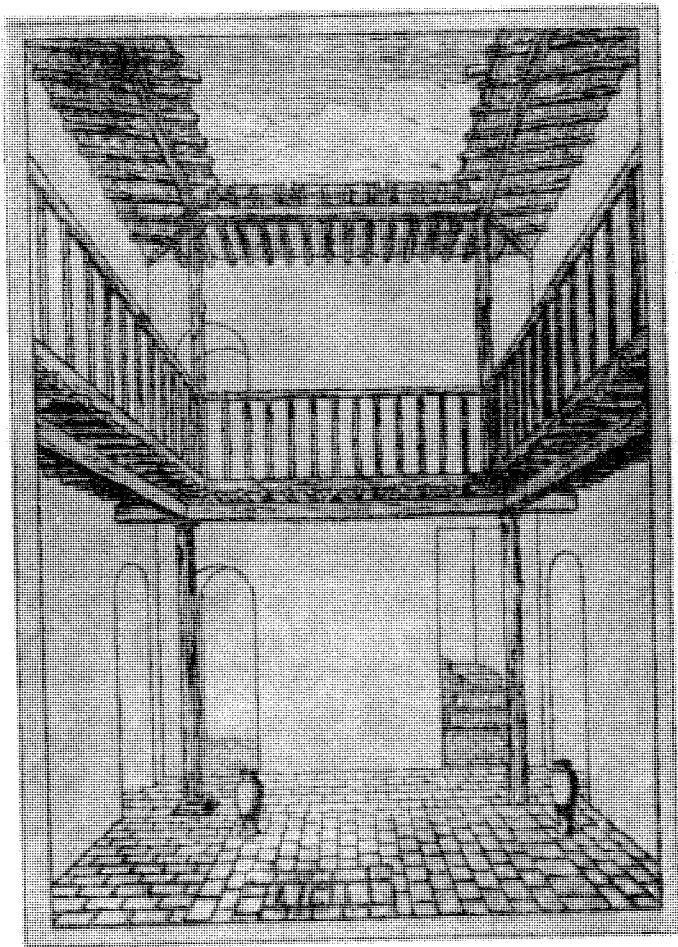


Рис. 127. Реконструкция внутренности дома в Уре

ного восточно-деспотического города. Дворец города и его главный храм исследованы.

Важны по своим формам еще два здания этой эпохи. Это, во-первых, сооружение недалеко от Ура, воздвигнутое около 2100 г. до н. э. и очень большое по своим размерам: его лицевая сторона достигает 40 м. Покрытие, судя по профилю стен в плане, несомненно, было сводчатым, и притом, по-видимому, на подпружных арках. Конструкция и формы здания превосходят византийскую архитектуру. Другое здание — храм Дуб-эль-Мах в Уре, построенный несколько позднее, около 1400 г. до н. э., в котором одно из помещений, по-видимому, было перекрыто куполом.

Еще около 2300 г. до н. э. был построен храм Иштар в Ассуре. Он очень прост и связан по происхождению с небольшим жилым домом. Его план до некоторой степени напоминает даже мегарон (см. том II), но расположение входа иное. Начиная со 2-го тысячелетия небольшие ассирийские храмики получают ориентацию в длину, что еще больше сближает их с мегароном. Это новшество, может быть, введено касситами, которые извне вторглись в страну и достигли наибольшей силы в XV веке до н. э. Замечателен храм бога неба Ану и его сына Адада в Ассуре (рис. 128), построенный около 1100 г. до н. э. (он перестроен в IX веке до н. э.). Храм Ану-Адад состоит из двух параллельных и ориентированных в глубину залов; к каждому из них примыкает зиккурат. Общая форма сооружения напоминает хеттское хилани и двубашенные лицевые стороны сирийских церквей (см. том II).

Наиболее грандиозным ансамблем в архитектуре Вавилона и Ассирии является дворец ассирийского царя Саргона в теперешнем Хорсабаде, в древнем Дур-Шаррукине (рис. 129—133). С ним по величественности может сравниться только священный участок в Уре. Дворец построен около 707 г. до н. э. На примере дворца Саргона становится особенно ясным, что вся древняя архитектура Месопотамии составляет одно целое, причем каждое последующее государство, организованное в Месопотамии, продолжает архитектурную традицию предыдущего государства.

Дур-Шаррукин — большой город, построенный царем Саргоном одновременно с дворцом. Это загородная резиденция монарха, расположенная в нескольких десятках километров от столицы. Тип такой резиденции перешел потом в эллинистическую и римскую архитектуру. Такой загородной резиденцией была в Риме вилла Адриана, первоначально окруженная целым городом (см. том II). Позднее этот тип перешел в Европу. Версаль послужил образцом для всех европейских стран, и в том числе для Царского Села под Петербургом. Дур-Шаррукин представляет собой неправильный квадрат, размером приблизительно 1760×1685 м. Город был окружен с четырех сторон стенами толщиной в 23 м, высотой тоже около 23 м (во время раскопок стены имели высоту от 14 до 23 м). На высоте 1,10 м стены сложены из камня, выше — из необожженного кирпича. Стены имели 167 башен; следов рва, которым окружен, например, Вавилон, не найдено. Дворец встроен в одну из стен так, что приблизительно половина его выступает из уровня стен внутрь города, другая половина — наружу; вместе с ним выступают наружу и

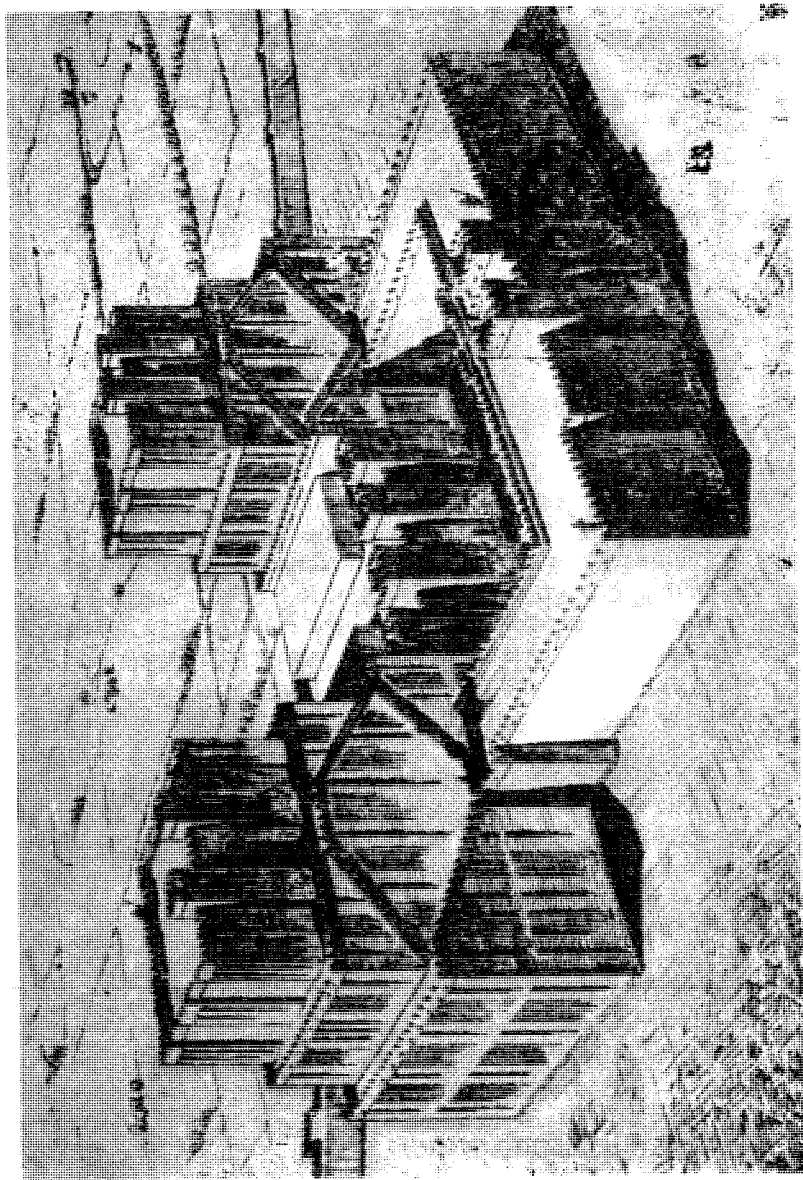


Рис. 128. Реконструкция храма Ану-Адад в Ассуре

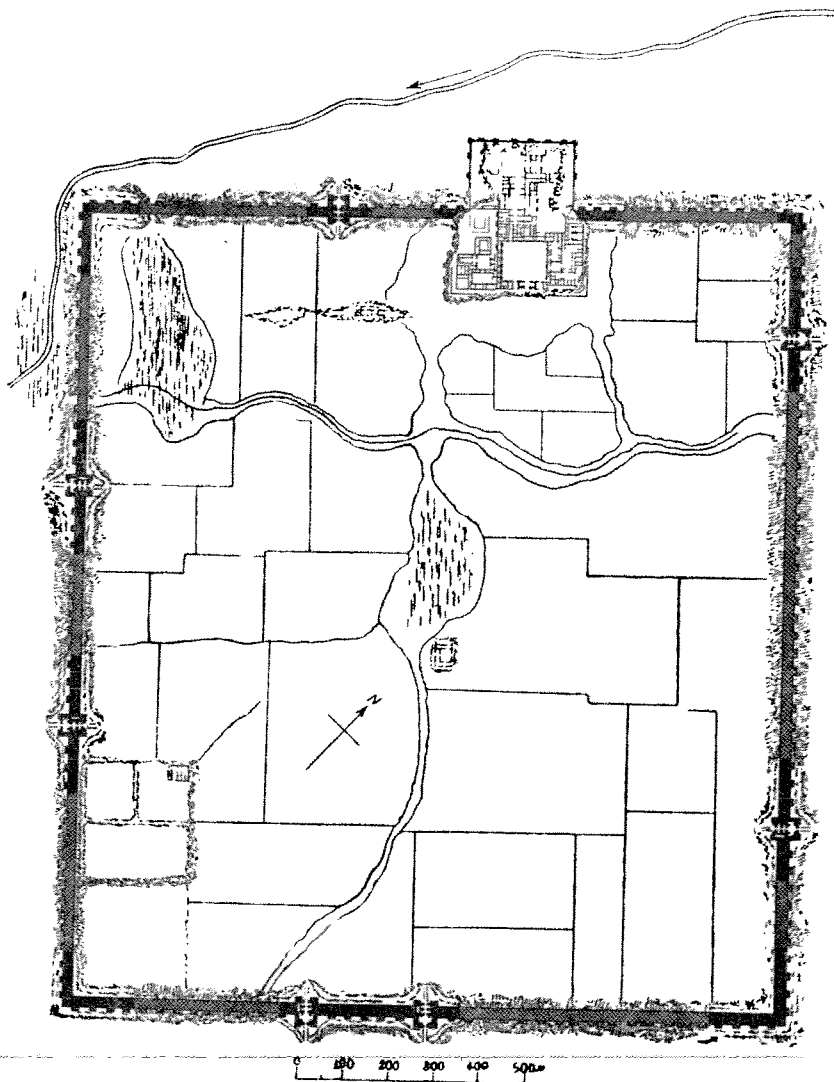


Рис. 129. План Дур-Шаррукина

крепостные стены города, защищающие одновременно и город, и дворец. По Геродоту, стены города имели семь ворот, из которых только одни находились на стороне дворца. Одни из этих семи ворот служили для прохода, другие — для проезда. Внутри города были мощеные улицы шириной до 12 м. Площадь дворца составляет около 10 га. Высокая терраса, на которой стоит дво-

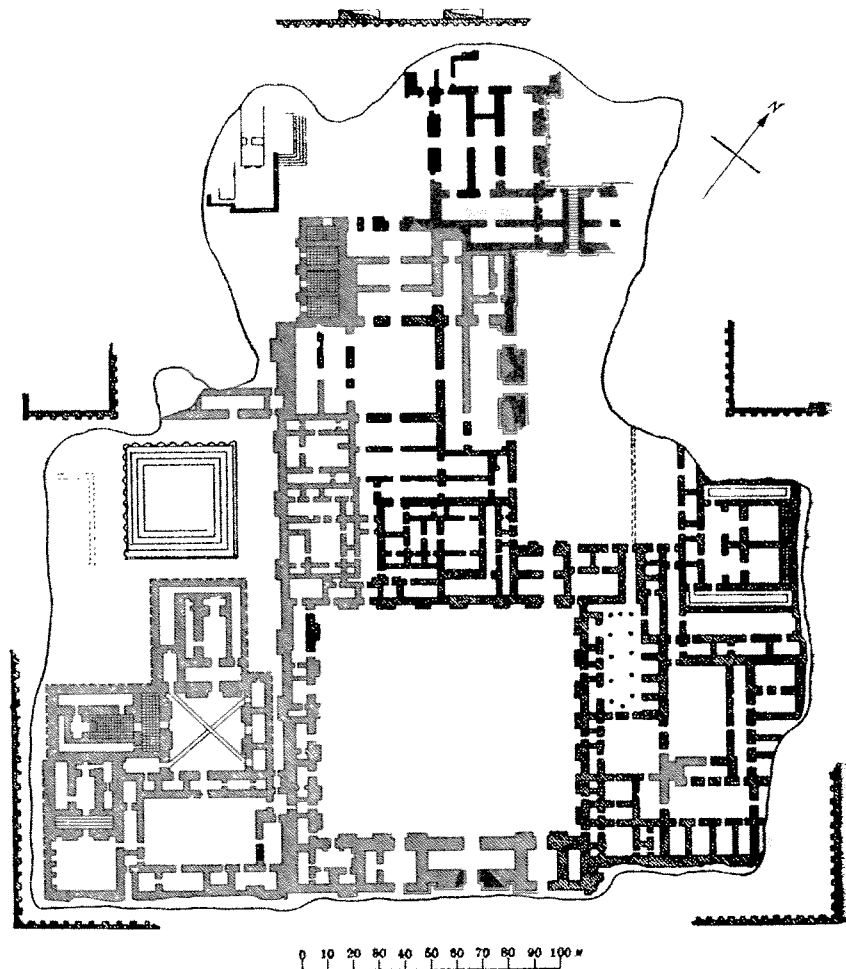


Рис. 130. План дворца в Дур-Шаррукине

рец, содержит около 1 300 000 м³ земли. Всего откопано 186 залов дворца; первоначально их было больше.

Техника дворца изучена довольно подробно. Терраса, на которую он поставлен, состоит из земляной насыпи, утрамбованной на месте. В этой сплошной массе устроена тщательная дренажная система; в полах дворов оставлены отверстия для стока воды в проложенные внутри террасы отводные каналы. Кроме того, в террасе и в зиккурате проложены многочисленные вентиляционные каналы. Снаружи терраса облицована камнем. Нижние каменные блоки этой облицовки имеют длину до 2,50 и даже до

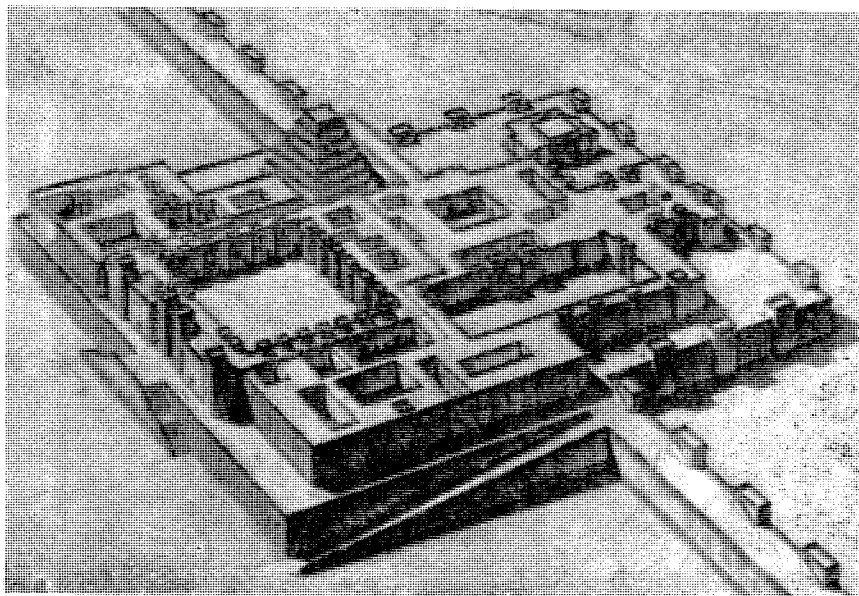


Рис. 131. Реконструкция дворца в Дур-Шаррукине

3 м. Стены, возведенные на террасе, выложены из необожженного кирпича. Глиняный кирпич, прессованный с соломой, укладывался правильными рядами. Готовый горизонтальный ряд, перед тем как класть следующий ряд над ним, слегка поливали водой. Благодаря этому сырые кирпичи образовывали монолитную массу огромной прочности, особенно вследствие колоссальной толщины стен, доходивших в Хорсабаде до 3 м. Стены облицовывали слоем алебастра или асфальта или покрывали их рельефами, а также завешивали коврами. Свет проникал в помещения через двери, особенно из многочисленных дворов дворца. Вопрос о покрытии помещений дворца в Хорсабаде до сих пор не выяснен окончательно. В развалинах дворца найдены дверные отверстия, перекрытые полуциркулярной аркой, но не найдено достаточных остатков ни одного из покрытий. В некоторых помещениях дворца нашлись остатки обгорелых кедровых балок. Дворец погиб от пожара. По-видимому, часть его внутренних помещений была перекрыта практиковавшимся в Месопотамии с очень древних времен способом — при помощи деревянного настила, над которым насыпали слой земли. Наверху устраивалась плоская крыша, а над ней обычно возвышалась маленькая будочка с дверью, защищавшая от непогоды выходное отверстие ведущей на крышу лестницы. Но в других помещениях были об-

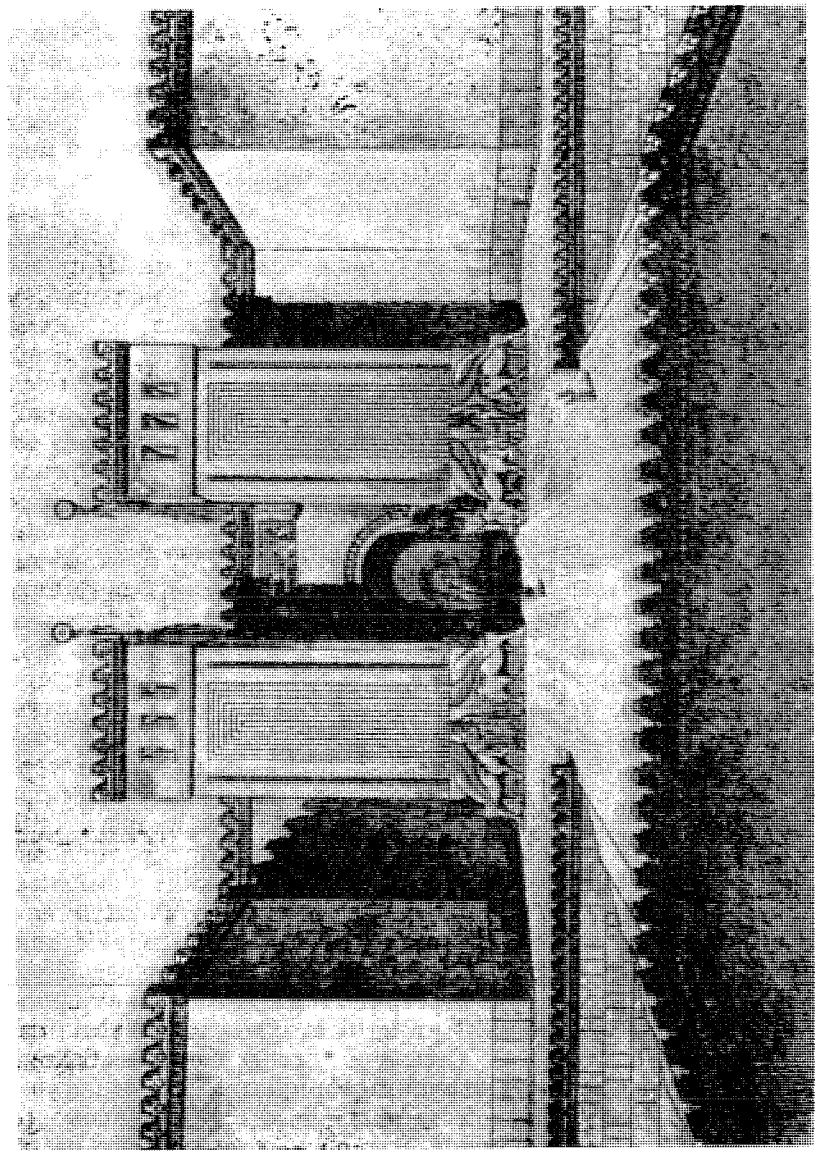


Рис. 132. Реконструкция главного входа двора в Дур-Шаррукине

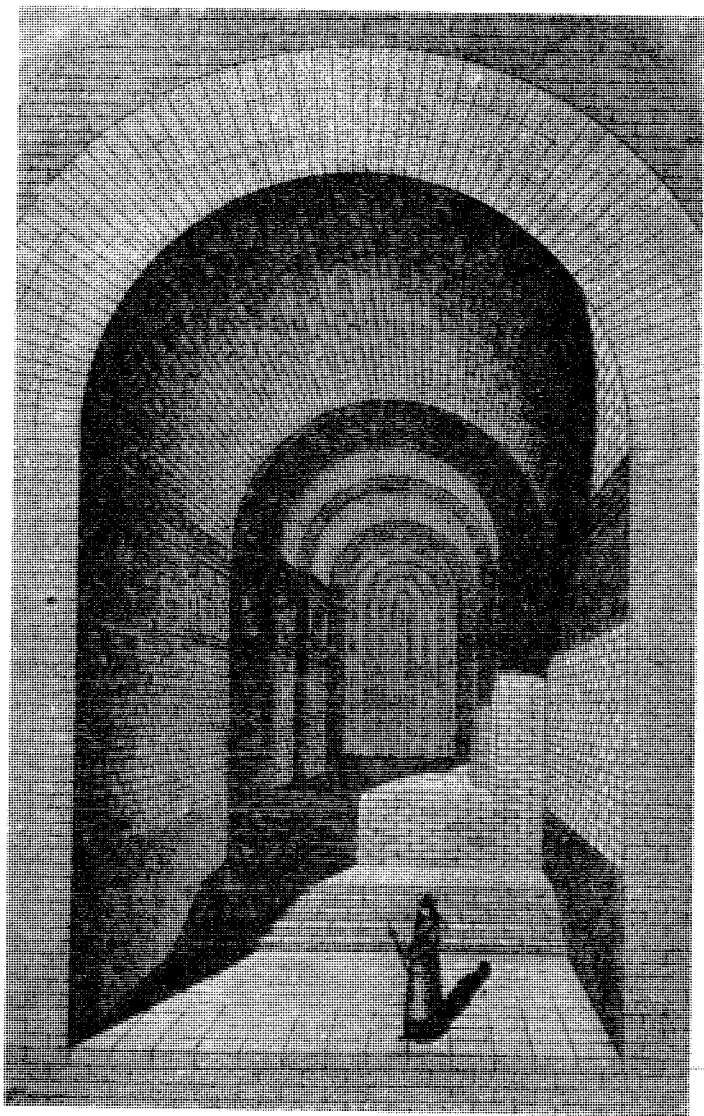


Рис. 133. Реконструкция внутреннего вида одного из храмов дворца в Дур-Шаррукине

наружены фрагменты кирпичной кладки криволинейного профиля, происходящие, по-видимому, из сводов. Несомненно, что большинство помещений дворца Саргона было перекрыто сводами, которые были известны и всеупотребительны в Месопотамии с древнейших времен. На это указывают толстые стены и

глухие перегородки между помещениями. Это подтверждается также заостренным сводчатым перекрытием отводного канала, выложенного кирпичными наклонными арками-«ломтями» описанным выше способом, без кружал. Во дворе перед одним из храмов около зиккурата (см. ниже разбор назначения отдельных помещений) найдены остатки колонн-столбиков. Они состояли из кедрового ядра, облицованного бронзовыми пластинками, подражающими чешуе пальмового ствола и первоначально позолоченными. Это подтверждает вывод об изобразительности архитектурных форм восточных деспотий. Стены были во многих местах облицованы яркими многоцветными изразцовыми плитами, образующими в некоторых местах изобразительные композиции, но чаще покрыты орнаментом.

Назначение отдельных помещений не всегда может быть точно установлено, но назначение главных групп помещений выяснено достаточно. Главная часть дворца группирует вокруг двух больших дворов наиболее роскошные залы, рассчитанные на официальные приемы; ко всему этому комплексу ведет роскошный главный вход и парадная лестница со стороны города. С противоположной стороны, на западной части террасы, помещается отдельно стоящий павильон — по-видимому, летнее жилье царя. В юго-западной части дворца, в углу, обращенном к городу, расположены три небольших придворных храма и зиккурат. Наконец, третья часть дворца — службы, занимающие юго-восточный угол террасы со стороны города. К службам ведет длинный пандус, по которому въезжали колесницы, а также телеги многочисленных поставщиков. Зиккурат дворца Саргона — один из лучше всего сохранившихся зиккуратов Месопотамии. Его квадратный нижний ярус занимает площадь около 42 м². Сохранились четыре яруса зиккурата, из которых каждый имел высоту около 6 м. Предполагают, что всего ярусов было семь. Подъем пандуса, который шел по спирали вокруг зиккурата, составляет внизу башни 0,04 м на 1 м, для седьмого яруса этот подъем составлял, по-видимому, не более 0,07 м на 1 м. Летнее жилье царя, отдельно стоящий павильон, построено в форме хеттского бит-хилани (см. главу об архитектуре хеттов). В развалинах дворца были найдены четыре фигуры меньше человеческого роста, на которые были поставлены круглые столбы, вероятно деревянные. Неизвестно, где они стояли.

Для общего стиля дворца Саргона определяющим является его крепостной характер. Весь дворец стоит на огромной и очень высокой террасе, высота которой равна высоте городских стен. Эта терраса заимствована из зодчества Вавилона. Обычай возводить здания на высоких террасах имеет в Месопотамии боль-

шую древность и объясняется техническими причинами. При постройке стен из необожженного кирпича для зданий представляла большую опасность сырая местность, обильно орошаемая разливом огромных рек. Высокие террасы были предохранительными мерами против воды. Однако во дворце Саргона к этой технической причине присоединились и соображения безопасности. Помимо крепостных стен, которые наверху окружают помещения дворца, дворец в целом поднят над городом на огромную высоту. Нужно себе представить, каким представлялся дворец Саргона жителю Дур-Шаррукина, когда последний вплотную подходил к совершенно гладкой и обнаженной четырнадцатиметровой отвесной стене террасы (колонны Большого театра в Москве имеют высоту 14 м). Мир города внизу и мир дворца высоко наверху были резко отделены друг от друга, и между ними не существовало перехода. При приближении к городу издали огромный дворец, возвышавшийся над крепостными стенами, окружавшими город, должен был производить, с его высоким зиккуратом, сказочное и величественное впечатление. Выступ дворца вне городских стен тоже продиктован стремлением усилить обороноспособность крепости. При примитивных древних методах военного дела было выгодно отстреливаться с двух сторон от штурмующего врага. Характерно, что дворец-крепость обращен своими оборонительными приспособлениями не только против нападающего на город и дворец снаружи врага, но и внутрь города. Конечно, дворец-крепость царя Саргона играл для укрепленного города Дур-Шаррукина роль донжона (см. том III). На случай если бы враг прорвался в город, дворец был последним убежищем защитников, укрепленным со всех сторон. Но несомненно также, что дворец был вместе с тем крепостью, направленной против жителей города. В этом отношении очень показателен текст, который рассказывает о том, как Дур-Шаррукин был построен. Царь Саргон говорит сам: «Людам со всех четырех концов света, разноязычным, проживавшим в горах и долинах, которых я, именем Ассур (божество), господина моего, и силою десницы моей увел в неволю, я приказал говорить на одном языке и поселил их тут. Сынов Ассуровых, во всяком деле разумных и искушенных, я поставил над ними, наблюдать за ними; ученым книжникам и писцам я поручил обучать их страху Божию и цареву». В этом тексте и в общей композиции дворца Саргона очень ярко отразился военный характер ассирийской монархии. Она образовалась путем громадных завоеваний. Необходимость в связи с этим организовать армию с железной дисциплиной была существенной причиной, приведшей к особенно суровому характеру монархической организации в

Ассирии. Ассирийцам приходилось всегда поддерживать на должной высоте свою военную силу, так как они постоянно были на военном положении, сталкиваясь с соседними народами и отражая их натиск.

Военный характер ассирийского государства отразился не только в укреплениях дворца, но и в том, что дворец был рассчитан на торжественные приемы иностранных послов, которых нужно было поразить блеском царской резиденции, чтобы дать им повышенное представление о несокрушимой мощи ассирийского царя. Пестро разряженные делегации иностранцев верхом подъезжали к городу, пораженные великолепием и сказочностью его общего вида. Потом они въезжали в городские ворота и ехали ко дворцу по городским улицам. При этом они все время видели дворец, возвышающийся над низкими домами города и представлявшийся им с самых различных точек зрения. Вероятно, их вели так, чтобы они проделали возможно более длинный путь по городу. Наконец послы подъезжали вплотную к террасе дворца и оказывались около отвесной четырнадцатиметровой стены террасы. Подъем на террасу происходил по обращенной к городу величественной двухмаршевой лестнице, которая рассчитана на то, чтобы по ней въезжали верхом. На большой верхней площадке перед главным входом послы слезали со своих лошадей, и тут, по-видимому, их принимала вышедшая им навстречу из дворца депутация. Потом по залам, чередующимся с дворами, их вели в приемные помещения. При прохождении через дворы взорам послов представлялся возвышающийся над крышами помещений дворца зиккурат, который был виден последовательно с различных точек зрения. Послов поражала также картина главного входа в виде пролета, завершенного полуциркульной аркой, по сторонам которого поставлены две башни и стены делают симметрические уступы вглубь. По сторонам входного пролета стоят крылатые быки, охраняющие вход. Эти быки, религиозно-символическое значение которых не подлежит никакому сомнению, очень характерны для восточно-деспотической дворцовой архитектуры. Они показывают, что в Ассирии даже дворец имел религиозно-символическое истолкование. Божественные крылатые звери спустились на землю и охраняют царя. Архитектура дворца Саргона благодаря этому тоже изобразительна и символична. Священные быки были поставлены и во многих других местах внутри дворца.

Дворец Саргона в целом асимметричен, но отдельные его части оформлены симметрично. Расположение больших дворов и зиккурата, сдвинутого в сторону, производит в общем впечатление, что отдельные части дворца свободно разбросаны по плат-

форме. Так, асимметрична и лицевая сторона дворца, обращенная к городу: лестница и главный вход несколько сдвинуты в сторону. Но сам вход и лестница строго симметричны. В целом главный вход с симметрично поставленными по сторонам его башнями напоминает отчасти композицию входа в египетский храм с двумя пилонами-башнями по сторонам прохода между ними (см. главу об египетской архитектуре). Дворец Саргона имеет сильно подчеркнутый наружный объем, который особенно выделяется благодаря постаменту-террасе, зиккурату и четкому ограничению дворца крепостными стенами и башнями. Снаружи образуется довольно сложная композиция массивных блоков, смыкающихся в одно целое вместе с террасой, городской стеной и ее башнями.

Для внутренности дворца очень характерна разбивка ее на отдельные сравнительно небольшие замкнутые помещения, что связано главным образом с перекрытием внутренних помещений цилиндрическими сводами и неумением выкладывать пересекающиеся своды. Пространство каждого внутреннего помещения просто и ясно, оно четко ограничено четырьмя стенами и сводом. Внутренние пространства дворца в Хорсабаде сохранили до известной степени пещерный характер, хотя они и выложены из кирпича высоко над поверхностью земли. Их пещерность обусловлена главным образом отсутствием отверстий, кроме дверей, и толщиной стен и сводов. Внутри видна только поверхность единого, неразложенного массива, который начинается от пола по одну сторону зрителя, поднимается, непосредственно начинает загибаться над его головой и по другую его сторону опять опускается до пересечения с полом. Дифференциация этого массива на стены и покрытие отсутствуют вовсе. И снаружи и внутри поверхность стен в некоторых местах обработана валиками из кирпича, вставленными в стену, так что крайние наружные точки этих валиков лежат в плоскости стен.

Симметрическая обработка отдельных частей дворца, четкое оформление внутренних пространств, анфилады помещений, образовавшиеся особенно в парадных частях дворцового комплекса, крылатые быки, наконец, рельефы, тянущиеся лентообразно и покрытые длинными однообразными изображениями людей, шагающих, точно в процессиях, — все это оформляло торжественный и напыщенный ритуал, который господствовал в жизни дворца. Внутри его держали себя несвободно, ходили медленно, в натянутой, точно культовой, позе, размеренным шагом, сопровождая эти движения условными позами и жестами. Торжественные официальные приемы были настоящими священнодействиями. Эти процессии изображены на рельефах.

Характерным памятником нововавилонской архитектуры является дворец царя Навуходоносора в Вавилоне (рис. 134), относящийся к VII—VI векам до н. э., тоже связанный с крепостными стенами города. Особенно важен тронный зал этого дворца (рис. 134; тронный зал изображен отдельно в томе II на рис. 375). Он вытянут в ширину. Такая пространственная форма называется латитудинальным пространством (от латинского *latitudo* — ширина), в отличие от лонгитудинального (от латинского *longitudo* — длина), т. е. вытянутого в длину пространства, и пространства центрического. Судя по толщине стен, тронный зал вавилонского дворца был перекрыт цилиндрическим сводом. Особенно толсты обе длинных стены, принимающие на себя боковой распор огромного свода. Диаметр этого свода достигает 18 м, при стенах толщиной около 7 м. Такие огромные размеры перекрытого сводом внутреннего пространства являются для восточных деспотий крайне редким исключением. Обычно даже в больших сооружениях, как во дворце Саргона, все многочисленные внутренние помещения имеют лишь очень небольшие размеры.

Смысл латитудинального пространства тронного зала вавилонского дворца можно понять, если представить себе процедуру тех торжественных приемов, которые в нем происходили. В нише в середине одной из длинных стен стоял трон, на котором торжественно восседал царь, окруженный свитой. Можно себе представить, каким блеском окружалось это зрелище. Царь и его приближенные входили в тронный зал из внутренних дворцовых помещений через двери, расположенные по сторонам трона. В противоположной длинной стене проделаны три двери, через них из других парадных помещений входили люди, которых царь принимал. Сама форма зала своей пространственной композицией наталкивала на то, чтобы держаться перед тронном царя в натянутой позе, предписанной дворцовым этикетом. Латитудинальная форма помещения открывала перед вошедшими свободное пространство только направо и налево. Перед ними, а также за ними — растянутые в ширину стены. Человек оказывался точно зажатым между этими двумя — передней и задней — плоскостями, которые не позволяли ему двигаться дальше, а заставляли его стоять на месте в связанной и церемониальной позе, руки по швам, перед тронном царя, — в позе людей, изображенных на ассирийских и вавилонских рельефах. Латитудинальная форма зала точно распластывала человека между двумя плоскостями, как бы сжимающими его и соответствующими плоской форме человеческой фигуры. Если в латитудинальный зал входило несколько человек, то сама архитек-

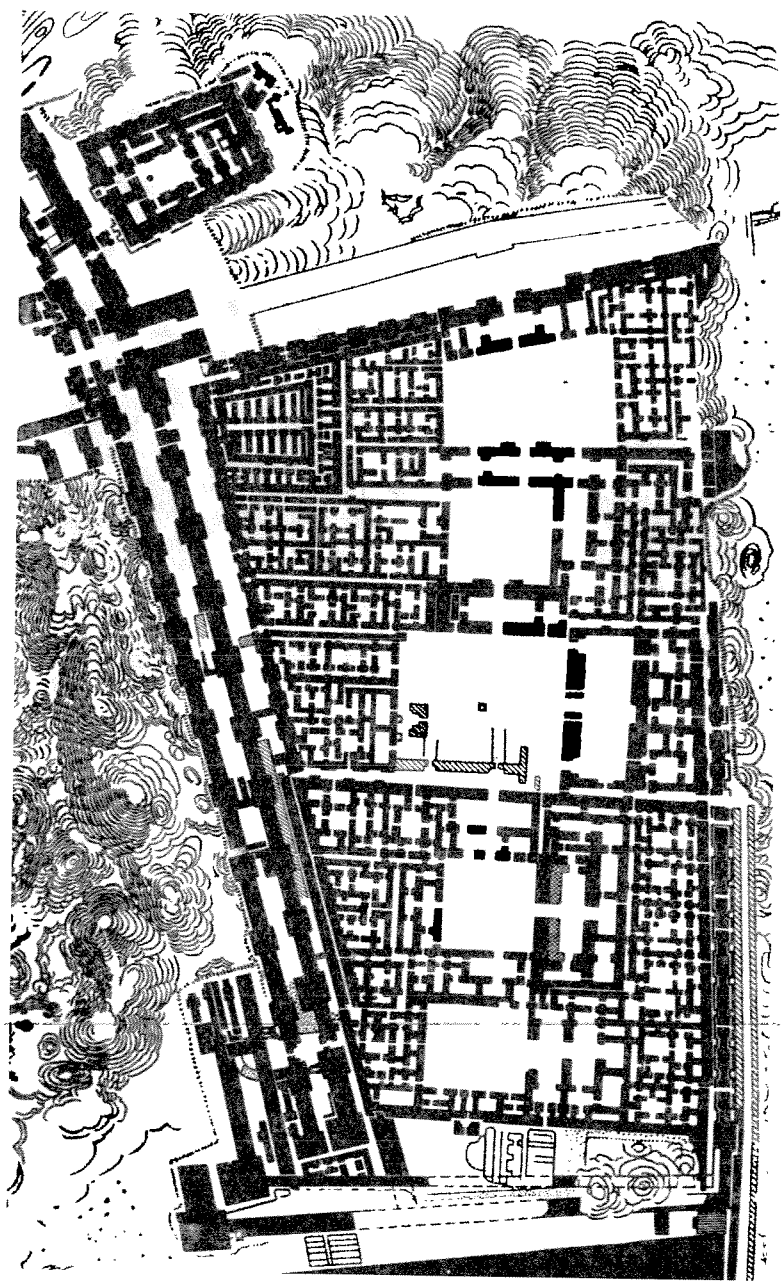


Рис. 134. Дворец в Вавилоне

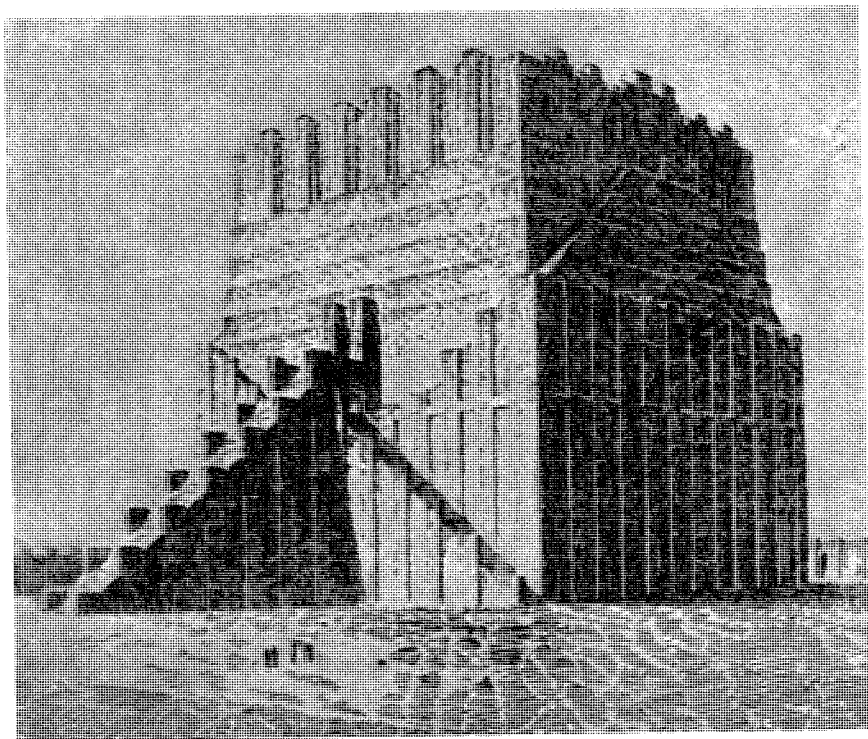


Рис. 135. Реконструкция зиккурата в Вавилоне

турная форма заставляла их стать в ряд перед длинной стеной с тронem. Если людей было больше чем на один ряд, то образовывались два или несколько параллельных рядов сообразно с формой латитудинального пространства.

Одной из наиболее характерных форм вавилонской и ассирийской архитектуры является зиккурат. Зиккурат в Вавилоне (рис. 135), знаменитая библейская Вавилонская башня, реконструирована довольно правдоподобно. Реконструкция вавилонского зиккурата дает очень наглядное представление о том, чем был восточно-деспотический количественный стиль. Трудно вообразить более резкий контраст между крошечным, незначительным, подобным муравью, человеком и огромной, сверхчеловеческой башней, масса которой точно нагромождена божеством и непосредственно, почти без каких-либо связующих звеньев, противостоит человеку и готова задавить его. Нужно себе также представить, что испытывал тот, кто восходил на самый верх по узким ступеням разветвляющейся лестницы. При этом движении массы зиккурата обыгрывались с различных сторон и представ-

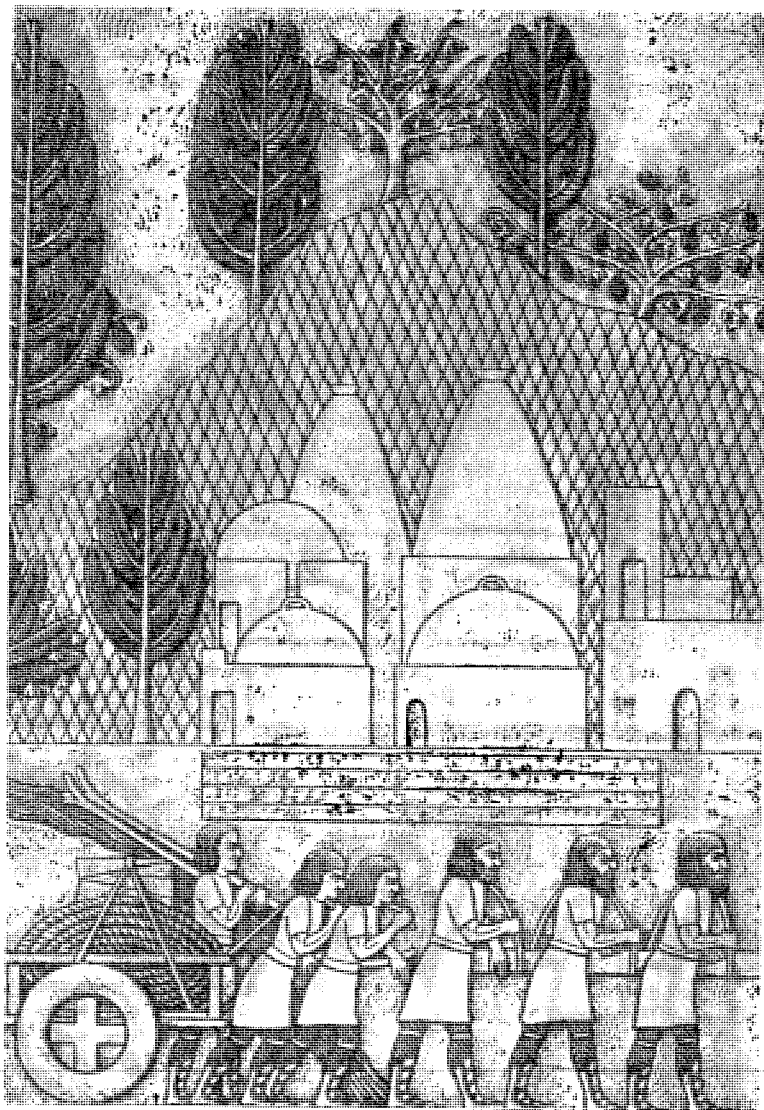


Рис. 136. Рельеф из Куюнджика

лялись зрителю с различных точек зрения и в самых различных ракурсах.

Жилая архитектура Древней Месопотамии известна очень мало. Однако изображение деревни на рельефе из Куюнджика (рис. 136) представляет собой огромную ценность, так как даст возможность составить себе представление о древнемесопотам-

ской деревне и характерной форме ее домов. Господствует квадратная кирпичная жилая ячейка, перекрытая куполом различной формы. Купол в качестве покрытия жилого дома начал складываться еще в эпоху доклассового общества, он отражается в дольменах (см. выше главу об архитектуре доклассового общества). В месопотамских домах особенно интересно и важно, что купол лежит на квадратном основании. Переход между квадратом стен и кругом купола давался, по-видимому, при помощи тропов, т. е. перекинутых через углы арок, к которым примыкали перекрывающие углы диагональные сводики. Купола либо приближались по своей форме к полусфере, либо имели более или менее вытянутый вверх яйцевидный разрез. Последняя форма облегчала техническое выполнение, так как уменьшала боковой распор купола, который принимали на себя толстые стены. Дома были сложены главным образом из необожженного кирпича. В стенах домов, изображенных на рельефе из Куянджика, не было никаких других отверстий, кроме дверей. Световое отверстие помещалось на вершине купола (ср., с одной стороны, отверстие в покрытии погребальных камер дольменов, с другой — римский Пантеон). Кроме своего назначения в качестве светового и вентиляционного отверстия, оно было, по-видимому, еще и дымоходом (ср. мегарон и атрий — том II). Отсутствие отверстий в стенах объясняется не только желанием совместить дымоход и световое отверстие, но и стремлением защититься от грабежа и нападения врагов.

Contenau G. Manuel, d'archéologie orientale. I—III. Paris, 1927—1931. *Contenau G.* L'art de l'Asie occidentale ancienne. 1928. *Contenau G.* La Civilisation assyro-babylonienne. 1922. *Unger E.* Summerische und akkadische Kunst. Breslau. 1926. *Unger E.* Assyrische und babylonische Kunst. Breslau, 1927. *Schäfer H., Andrae W.* Die Kunst des alten Orients // Propyläen-Kunstgeschichte. II. Berlin, 1925. *Harcourt-Smith S.* Babylonian art. 1928. *Koldewey R.* Das wiedererstandene Babylon. Leipzig, 1926. *Jordan J.* Uruk-Warka. Leipzig, 1928. *Wooley C.* Vor 5000 Jahren. Ausgrabungen in Ur. 1927. *Wooley C.* // The Antiquaries Journal. 1925, 1927 // Museum Journal. 1927. *Ravn O.* Some disputed points in Babylonian sacred architecture // Acta archaeologica. II. 1930. *Wachsmuth F.* Der Raum. Bd. I. Raumschöpfungen in der Kunst Vorderasiens. 1929. *Andrae W.* Das Gotteshaus und die Urformen des Bauens im alten Orient. Berlin. 1930. *Speiser E.* Preliminary Excavations at Tepe Cawra // Annual of the American Schools of Oriental Research. IX. 1929. *Thompson R., Hutchinson R.* A century of exploration at Nineveh. London. 1929. *Field H.* The Field Museum. Oxford University Expedition to Kish. Mesopotamia, 1923—1929. Chicago, 1919. *Mackay E. A.* Sumerian Palace and the «A» Cemetery at Kish. Mesopotamia. Chicago, 1929. *Watelin M., Langdon S.* Excavations at Kish. I—III. Paris, 1930. *Jordan J., Schott A.* Erster vorläufiger Bericht über die von der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft in Uruk-Warka unternommenen Ausgrabungen. Berlin. 1930. *Delitzsch F.* Babel und Bibel. 1903. *Reuther O.* Die Innenstadt von Babylon, 1926. *Koldewey R.* Das Ishtar-Tor in Babylon. Leipzig, 1918. *Unger E.* Das Stadtbild von Assur. Leipzig, 1929. *Gosset A.* Les coupoules d'Orient et d'Occident. Paris, 1889. *Frankfort H.* Asia. Europe and the Aegean and their earliest interrelations. London, 1927. *Frankfort H.* Mesopotamia. Syria and Egypt and their earliest interrelations. London, 1924.

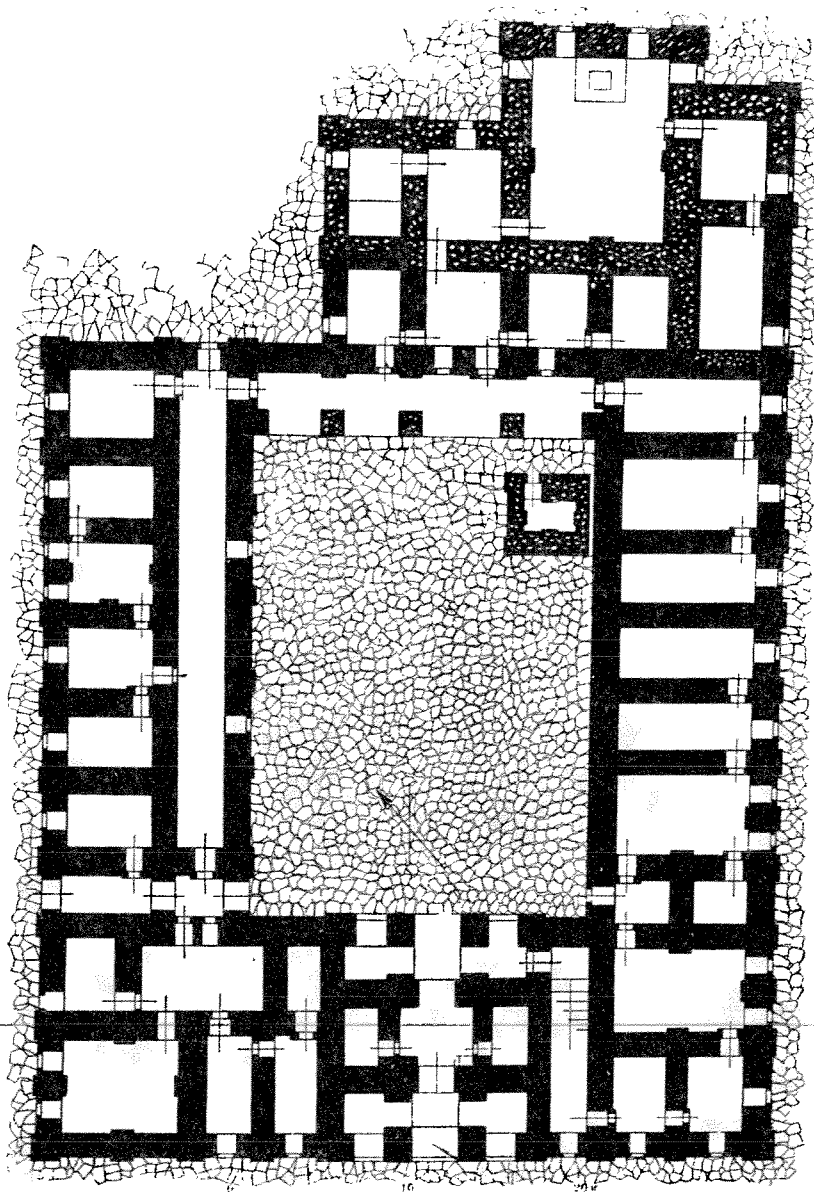


Рис. 137. Дворец в Богазкее. Малая Азия

4. Архитектура хеттов

Архитектура хеттов, создавших в Малой Азии значительное государство, изучена довольно хорошо. Столица помещалась в теперешнем Богазкее, высший расцвет города относится к XV—XII векам до н. э. Храмы и дворцы (рис. 137) строились по вавилоно-ассирийскому типу, т. е. по развитому плану дворового многокомнатного дома. Эти сооружения стоят в городе с неправильным рисунком улиц. В Богазкее вавилоно-ассирийские архитектурные типы были упрощены и им было придано больше правильности. Бросается в глаза интерес к наружному оформлению зданий как замкнутых блоков.

Особенно интересна архитектура провинциального города Сендширли, расцвет которого падает на VIII век до н. э. Сам город (рис. 138 и 139) окружен довольно сложными укреплениями, имеет совершенно неправильную наружную форму и неправильную внутреннюю распланировку. Дворец (рис. 140) — в центре города. Заимствованный хеттами вавилоно-ассирийский

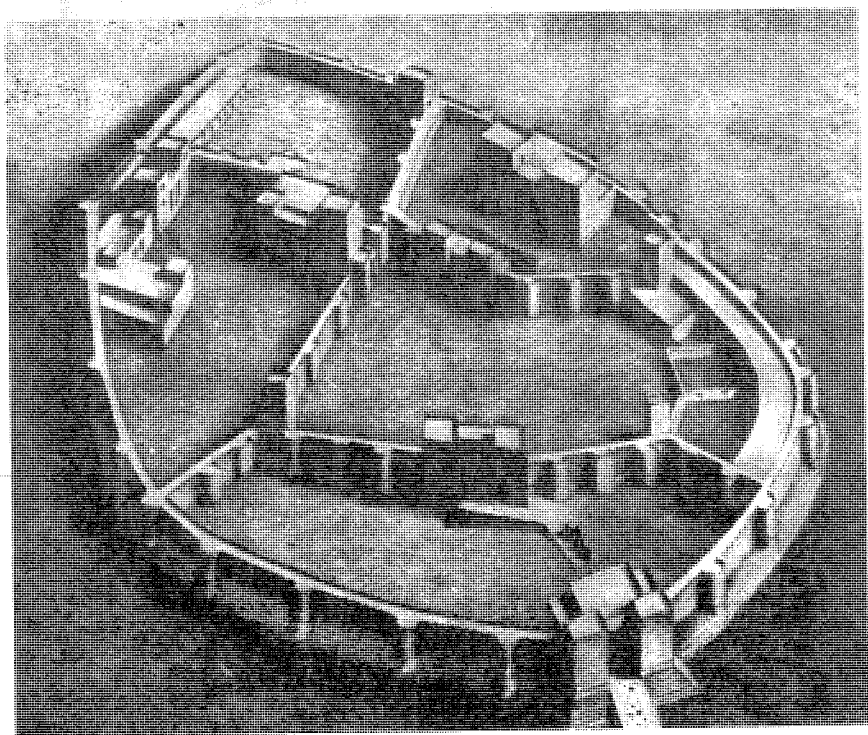


Рис. 138. Реконструкция города Сендширли. Малая Азия

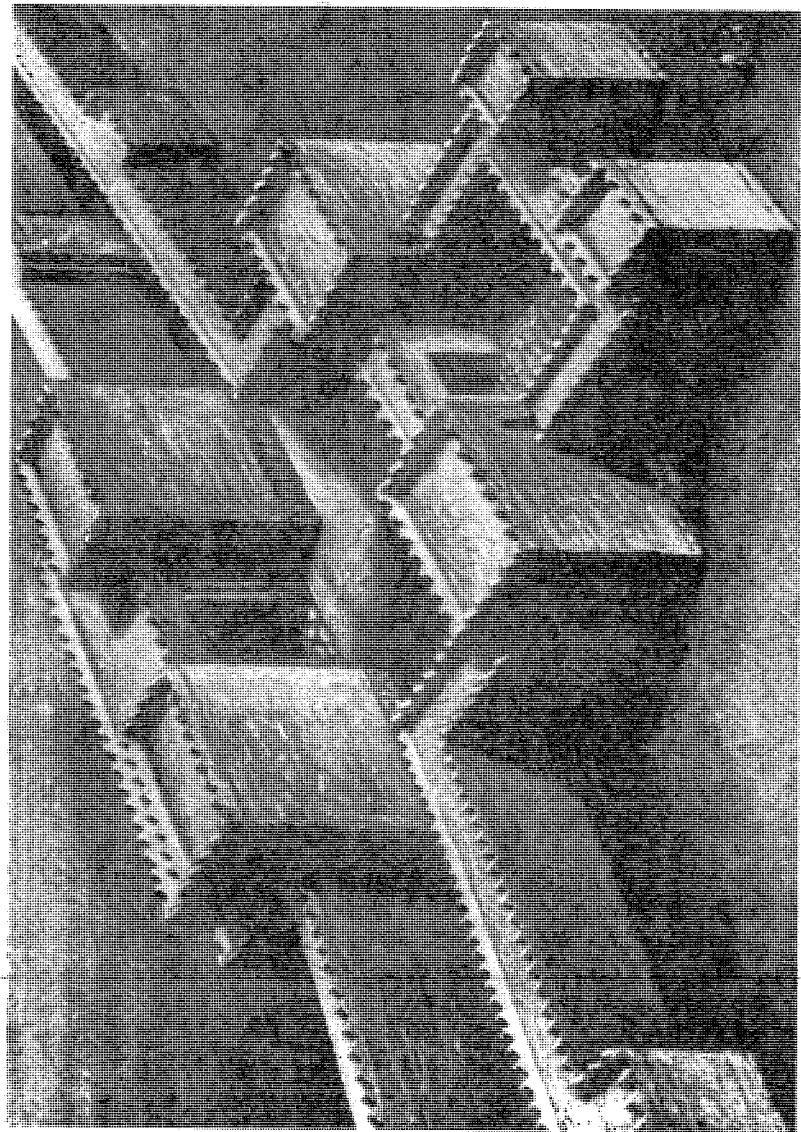


Рис. 139. Реконструкция части красных сооружений города Свердлов. Мандэ Аун

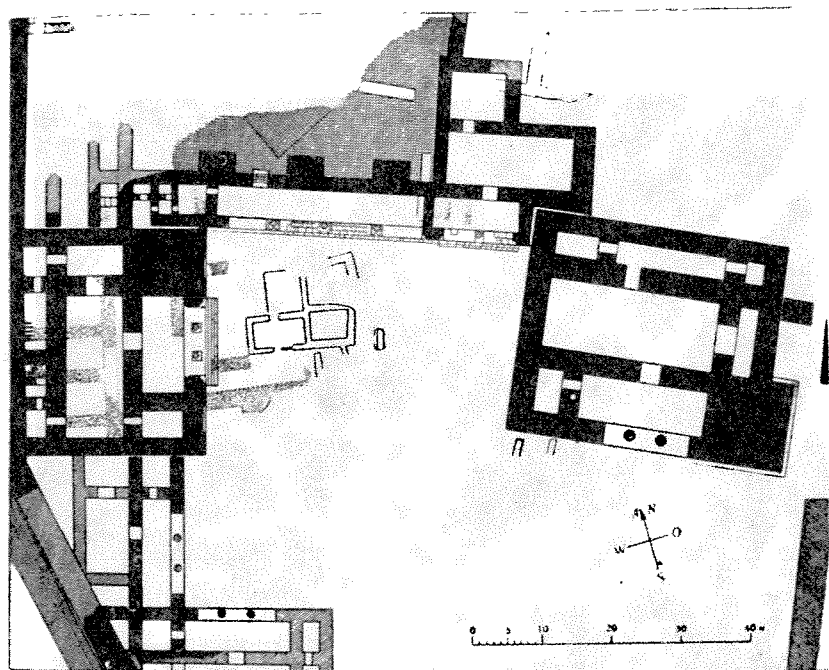


Рис. 140. Дворец в городе Сандширли. Малая Азия

дворовый многокомнатный тип, который господствовал в Богазкее, распадается на отдельные бит-хилани, которые являются стародавней формой хеттской архитектуры, существовавшей до появления больших сооружений в вавилоно-ассирийском типе. Бит-хилани — отдельный жилой дом, состоящий всего из нескольких помещений, между которыми находится растянутый в ширину главный зал. Лицевая сторона дома состоит из двух башен и открытой террасы между ними, кровля которой опирается на два круглых деревянных столба. Хеттское бит-хилани перешло в ассирийскую архитектуру, где в этом типе построен отдельно стоящий летний корпус дворца Саргона в Хорсабаде (см. выше). Впоследствии лицевая сторона бит-хилани повлияла на оформление сирийских христианских базилик (см. том II), а через них и на некоторые романские церкви Западной Европы (см. том III). К греческому мегарону (см. том II) хеттское бит-хилани, по-видимому, не имеет никакого отношения.

Weber O. Hettitische Kunst. Schäfer U., Andrae W. Die Kunst des alten Orients // Propyläen-Kunstgeschichte. II. Людвиг Г. Архитектура древних хеттов // Академия архитектуры. № 1—2. 1934.

5. Архитектура Египта

История египетской архитектуры распадается на три больших периода. Архитектура эпохи Древнего царства развивалась приблизительно между 3200-м и 2270 г. до н. э. В это время были возведены пирамиды, строительство которых относится главным образом к 2780—2270 гг. до н. э. Архитектура Среднего царства относится ко времени около 2100—1710 гг. до н. э. С 1710 г. до н. э. до 1550 г. до н. э. Египет был завоеван вторгнувшимся в него с востока народом — гиксосами. Архитектура Нового царства относится приблизительно к 1550—712 гг. до н. э. В 671 г. до н. э. Египет был завоеван ассирийцами, в 525 г. до н. э. — персами.

Египет — очень узкая (всего 20—30 км), но очень растянутая в глубь Африки страна по берегам огромной реки Нил, орошающей африканскую пустыню и наносящей на нее свой ил, на котором исключительно и основывается плодородие страны. Но для повышения производительности почвы была необходима сложная система плотин и каналов, которая регулировала разливы реки. Организация оросительных работ, предпринятых в начале эпохи Древнего царства, потребовала напряжения всех сил государства и привела в Египте, наряду с другими причинами, к строгому монархическому строю во главе с фараоном, обладавшим неограниченной властью и стоящим во главе очень сложного бюрократического аппарата, разветвленного по всей стране и крепко державшего в руках управление Египтом.

Для всего развития египетской архитектуры остается характерным резкий контраст между легкой, жилой, и тяжелой, рассчитанной на вечность монументальной архитектурой, который так типичен для эпохи доклассового общества (см. выше) и который Египет унаследовал от архитектуры времен родового строя. В Египте этот контраст даже значительно усилен. Египтяне различали «страну живых» (рис. 141 и 142). Так называли они пустыню, на краю которой, иногда на фоне спускавшихся к Нилу отвесных скал, они возводили свои грандиозные монументальные постройки, среди которых погребальные сооружения играли очень большую роль. Выбор этой местности объясняется не только близостью строительного камня, но также главным образом тем соответствием между мощной и суровой архитектурой монументальных сооружений и подчас скалистой пустыней, которое архитекторы Египта использовали для достижения более сильного впечатления на зрителей. Наоборот, жилые дома и деревни были расположены в плодородной части страны, покрытой богатой растительностью. Эта жилая архитектура египтян отличалась, в противоположность их монументальной архитектуре,



Рис. 141. Вид природы в Египте

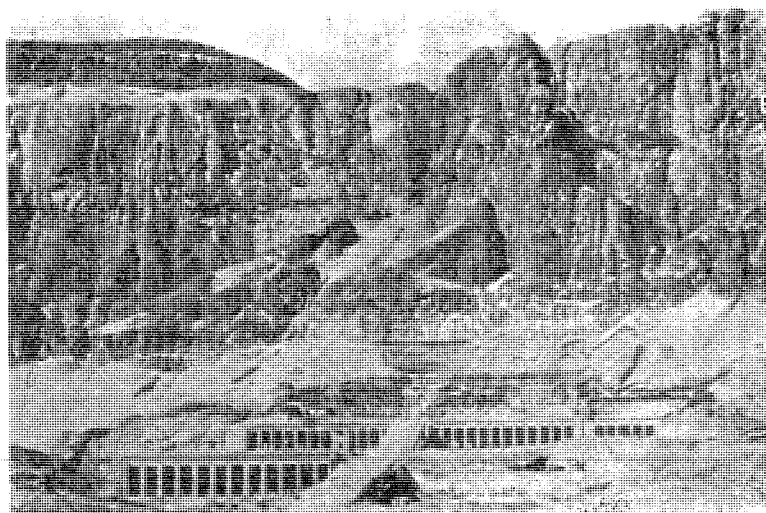


Рис. 142. Храм в Дейр-эль-Бахри

рассчитанной на вечность, очень большой легкостью и недолговечностью. Она поэтому почти совершенно не сохранилась. Некоторое представление о ней все же можно получить, отчасти на основании раскопок, обнаруживших планы жилищ и даже целых городов, отчасти по изображениям и воспроизведениям в жи-

вописи, скульптуре (рис. 143) и в прикладном искусстве (рис. 144—145), а также по описаниям в древней литературе.

Египетский дом (рис. 146) относится, как дворец в Месопотамии, к дворовому типу и продолжает дальнейшее развитие многокомнатного дворового прямоугольного дома эпохи родового строя (рис. 14 и 15). С течением времени количество помещений разрасталось (рис. 147), дворов стали делать иногда несколько, и таким образом сложился усложненный тип более позднего египетского дома (рис. 148), для которого характерна асимметрическая группировка довольно большого количества помещений, отчасти расположенных вокруг небольших дворишков, через которые они получали свет и воздух, отчасти соединенных друг с другом коридорами. Определяющими для такого расположения помещений были реальные требования практической жизни, которые вызывали то или иное взаимоотношение комнат. О наружном виде египетских домов дают некоторое

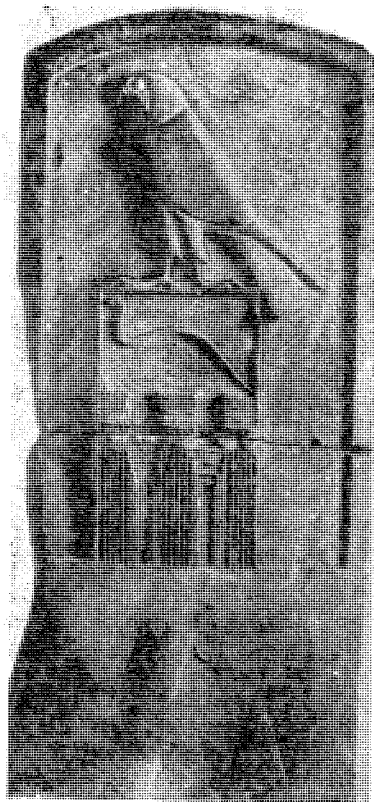


Рис. 143. Погребальная стела с изображением дома. Абибос

представление их изображения на рельефах и в живописи. Это были в более простых случаях глинобитные сооружения, иногда с немного покатыми стенами, но чаще дома были деревянные. Стены состояли из связанных друг с другом древесных стволов; иногда употреблялась смешанная техника. Характерна форма дверей, изображенная на рельефах и состоящая из нескольких уменьшающихся внутрь вертикальных и горизонтальных древесных стволов (рис. 143). Погребальный ящик в Каирском музее воспроизводит дом и некоторые детальные его формы (рис. 144). Так, особенно интересны суживающиеся книзу деревянные колонны, бывшие в Египте в ходу с древнейших времен и, по-видимому, перешедшие оттуда на о. Крит (см. следующую главу) и дальше — в Микены (см. том II). Типична также выкружка, которая венчает домик, воспроизведенный в каирском ящике. Существует теория, что подобная выкружка произошла от пальмовых листьев над об-

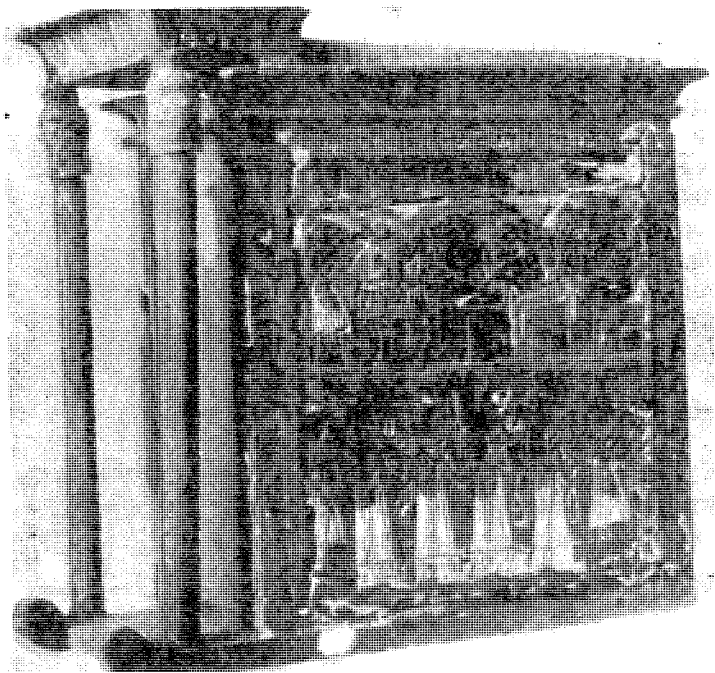


Рис. 144. Деревянный погребальный ящик в форме дома в Каирском музее

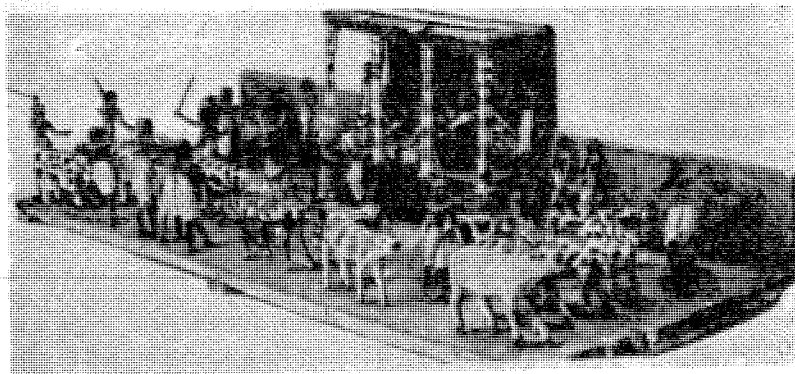


Рис. 145. Деревянная группа в Каирском музее

разующими стену связанными друг с другом пальмовыми стволами. Листья свисали сверху вперед, и это якобы послужило реальным прообразом архитектурной выкружки. На композицию садового ансамбля в Египте, известного только по поздним памят-

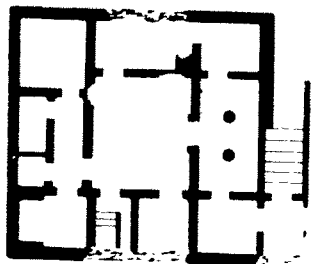


Рис. 146. Дом
в Тель-эль-Амарне

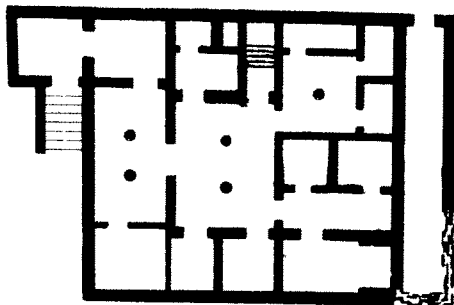


Рис. 147. Дом в Тель-эль-Амарне

никам эпохи Нового царства из Тель-эль-Амарны (рис. 149), монументальная архитектура оказала несомненное влияние. Так, из храмов заимствованы две башни-пилоны с проходом между ними, а план в целом имеет схематически правильную главную ось.

Большие египетские жилые ансамбли известны двух типов. Город Кахун (рис. 150) кажется на первый взгляд правильным городом. В нем имеется множество одинаковых домов различного типа. Огромное количество крошечных домиков, в которых жили кадры строителей, резко противопоставлено ряду больших и тоже совершенно одинаковых между собой домов для представителей господствующего класса. Рисунок улиц довольно правильный. Все же и Кахун, который обнаруживает стремление к правильному построению городского ансамбля, не может быть назван настоящим пра-

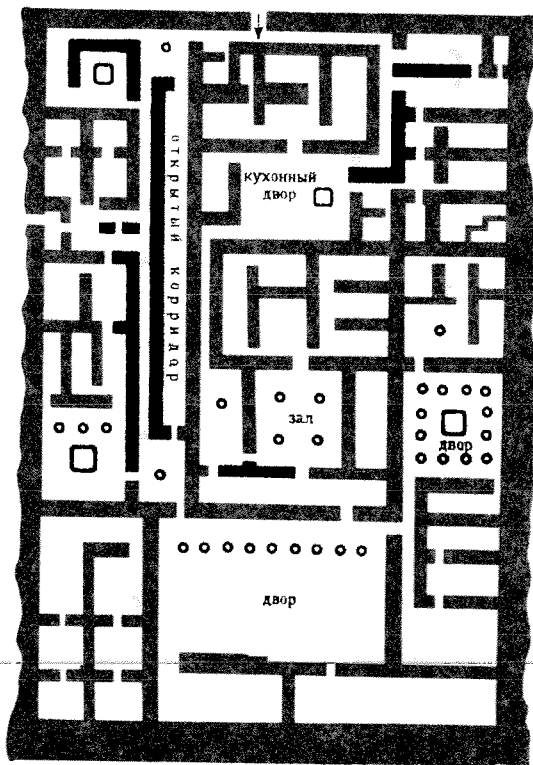


Рис. 148. Дом в Кахуне

домом для представителей господствующего класса. Рисунок улиц довольно правильный. Все же и Кахун, который обнаруживает стремление к правильному построению городского ансамбля, не может быть назван настоящим пра-

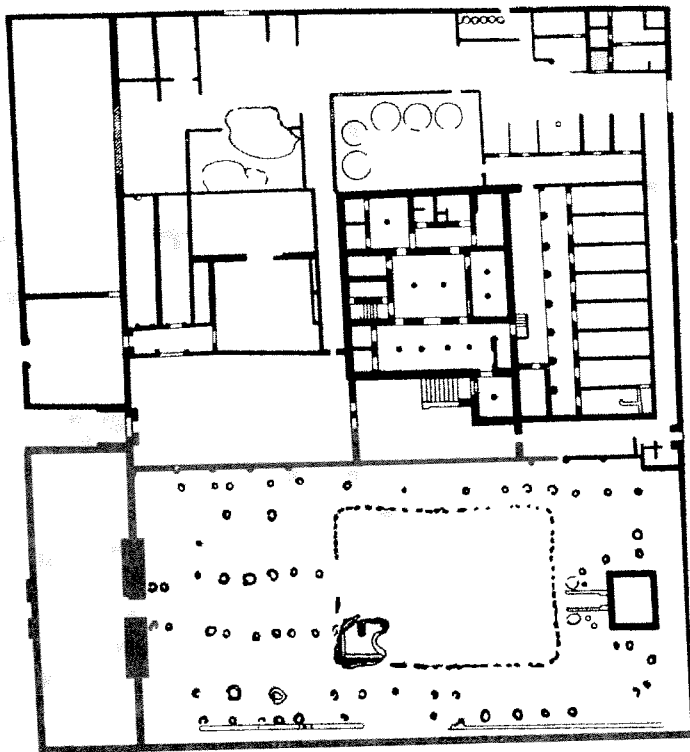


Рис. 149. Усадьба в Тель-эль-Амарне

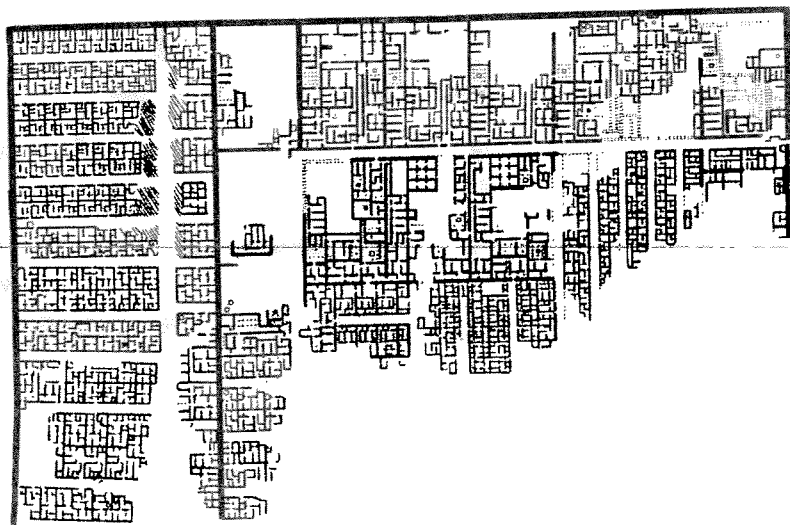


Рис. 150. Город Кахун

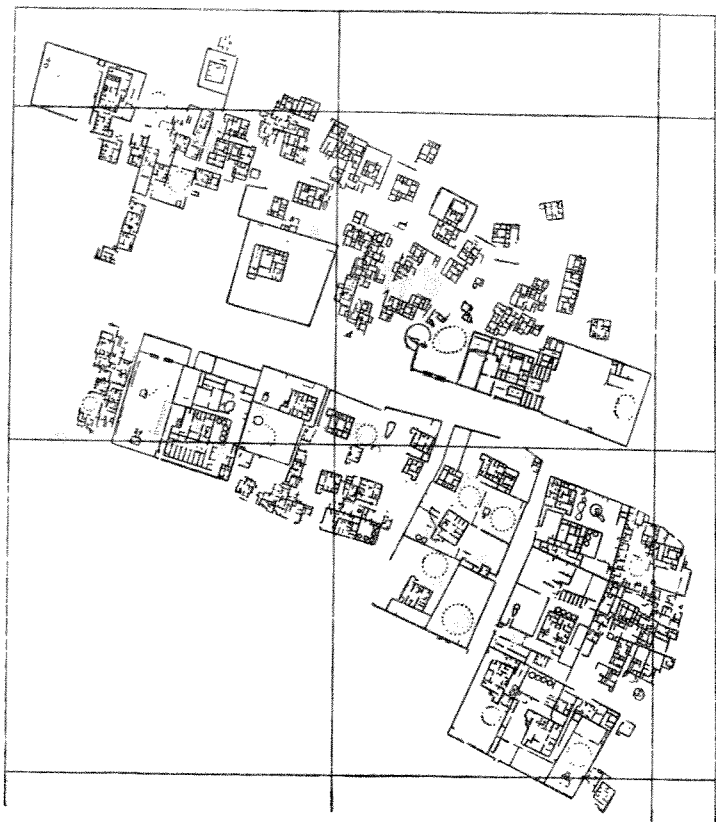


Рис. 151. Тель-эль-Амарна

вильным городом. Сравнение его планировки с любым греческим городом гипподамова типа (см. том II) доказывает это. В гипподамовом городе проведена математически правильная сетка улиц, в Кахуне улицы идут только более или менее правильно, очень часто отступая от абсолютной правильности, что заставляет признать Кахун, как и Пекин, городом неправильным, в котором только сделана попытка приблизиться к правильной распланировке. Другой тип большого жилого ансамбля представлен городом Амарна (рис. 151). Он состоит из отдельных усадеб. В противоположность Кахуну, в нем дома очень широко расставлены друг от друга, и каждый дом окружен большим участком земли с садами и огородами. Дома разбросаны без всякого видимого порядка и образуют совершенно случайное расположение. В пределах нерегулярного целого только отдельные кварталы отличаются более правильной планировкой.

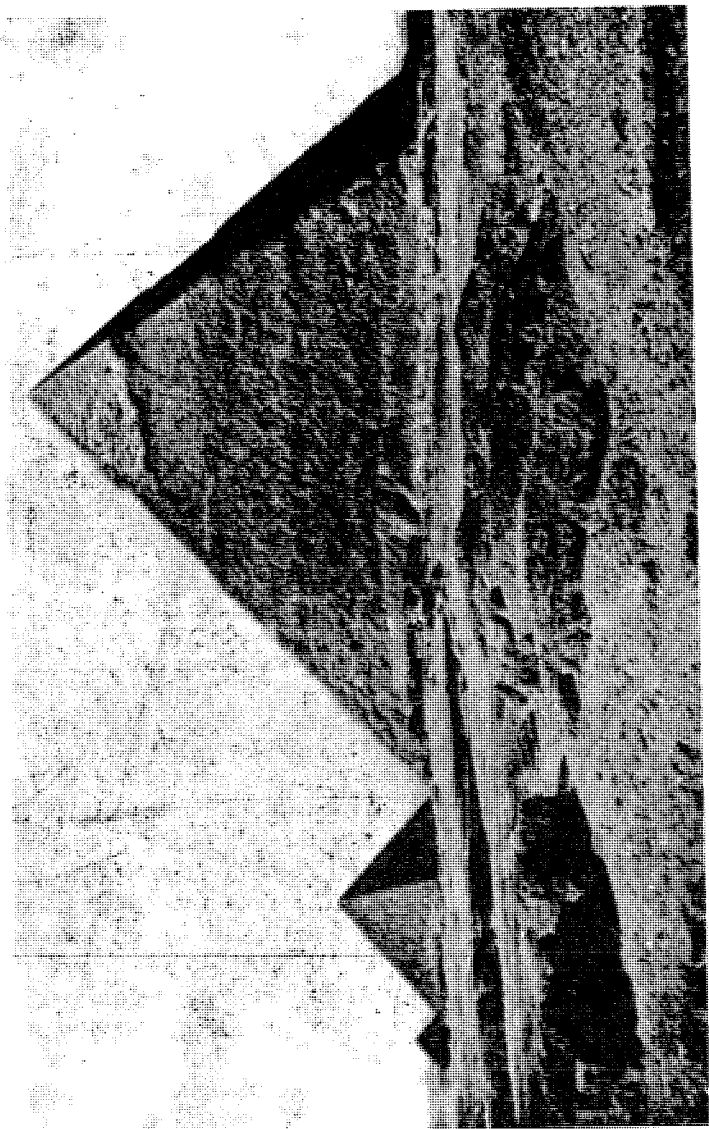


Рис. 152. Группа пирамид в Гизе

Древнее царство

В эпоху Древнего царства господствующим архитектурным типом были пирамиды.

Пирамида — гробница фараона. Из всех пирамид особенно выделяется пирамида Хеопса, входящая в группу трех пирамид фараонов Хеопса, Хефрена и Микерина (рис. 152) и поставленного рядом с ними огромного сфинкса в Гизе, около Каира. Пирамида Хеопса — самая большая из всех пирамид; кроме того, она самая тщательная по своему исполнению и самая замечательная по своим пропорциям.

Внутри пирамиды находится совсем маленькая погребальная камера (рис. 153 и 154), к которой через всю огромную толщу пирамиды ведет длинный узкий ход (рис. 155). Пирамида Хеопса выложена из правильно отесанных каменных блоков величиной около одного кубического метра каждый, причем совершенно отсутствует связующее вещество, и камни крепко держатся на месте исключительно благодаря своей тяжести и никак друг с другом не скреплены. В пирамиде камни положены правильными горизонтальными рядами, убывающими вверх, так что получается ступенчатая наружная поверхность. Вся эта гигантская каменная масса лежит непосредственно на скале, которая составляет крепкую естественную платформу, не требующую дополнительных фунда-

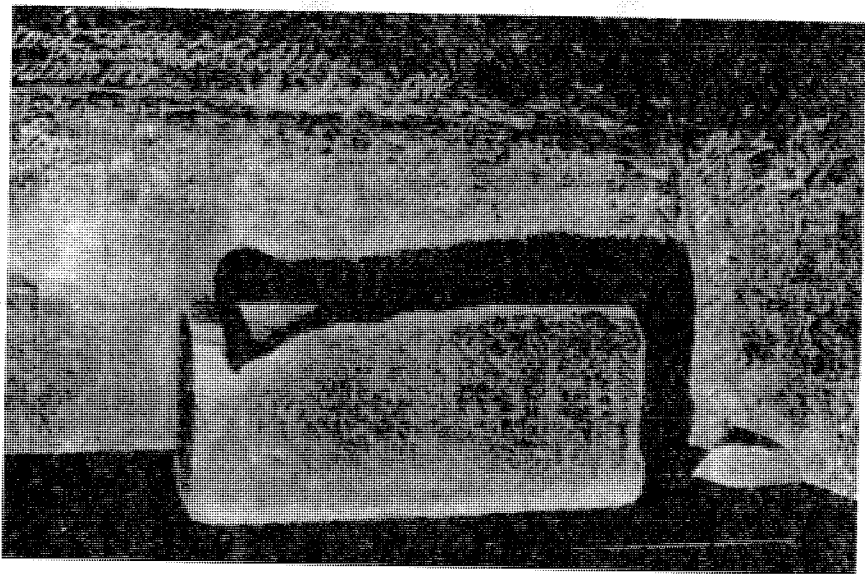


Рис. 153. Погребальная камера пирамиды Хеопса в Гизе

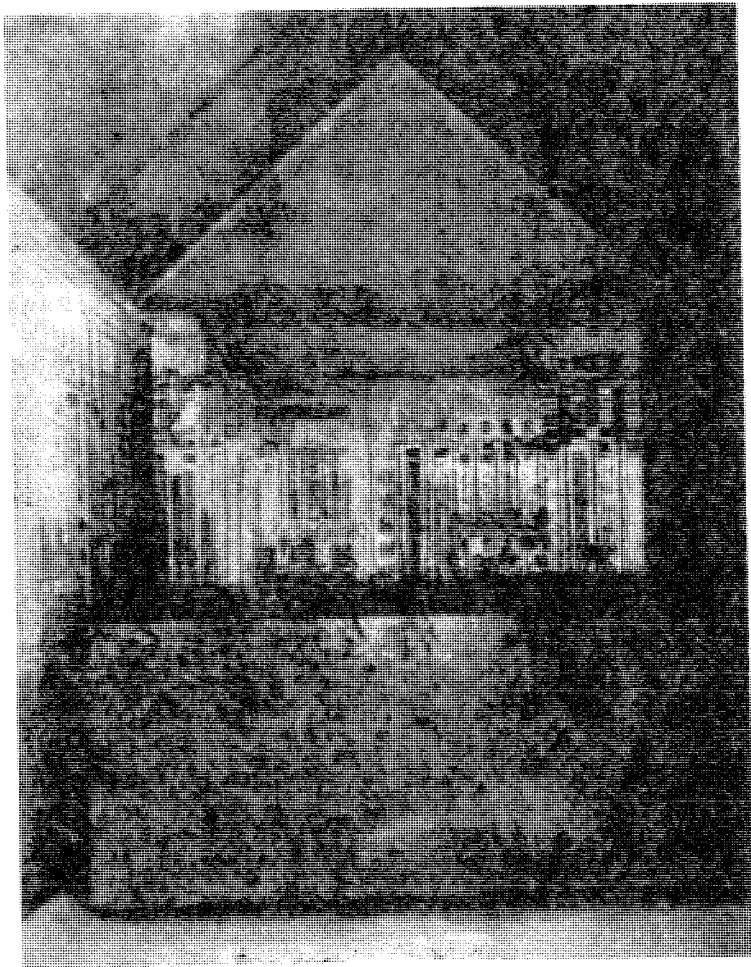


Рис. 154. Погребальная камера пирамиды в Саккара

ментов. Ступенчатая поверхность пирамид была первоначально покрыта облицовкой, следы которой сохранились еще на ряде памятников, например на пирамиде Хефрена; последнюю легко узнать по своеобразной шапке неправильной формы, увенчивающей ее вершину и представляющей собой остаток облицовки, разрушенной действием времени и атмосферных осадков, а также, вероятно, и человеческими руками. По таким и еще гораздо меньшим остаткам на пирамиде Хеопса, а также по сохранившимся частям облицовки на других пирамидах можно довольно хорошо представить себе первоначальный вид пирамиды с облицовкой.

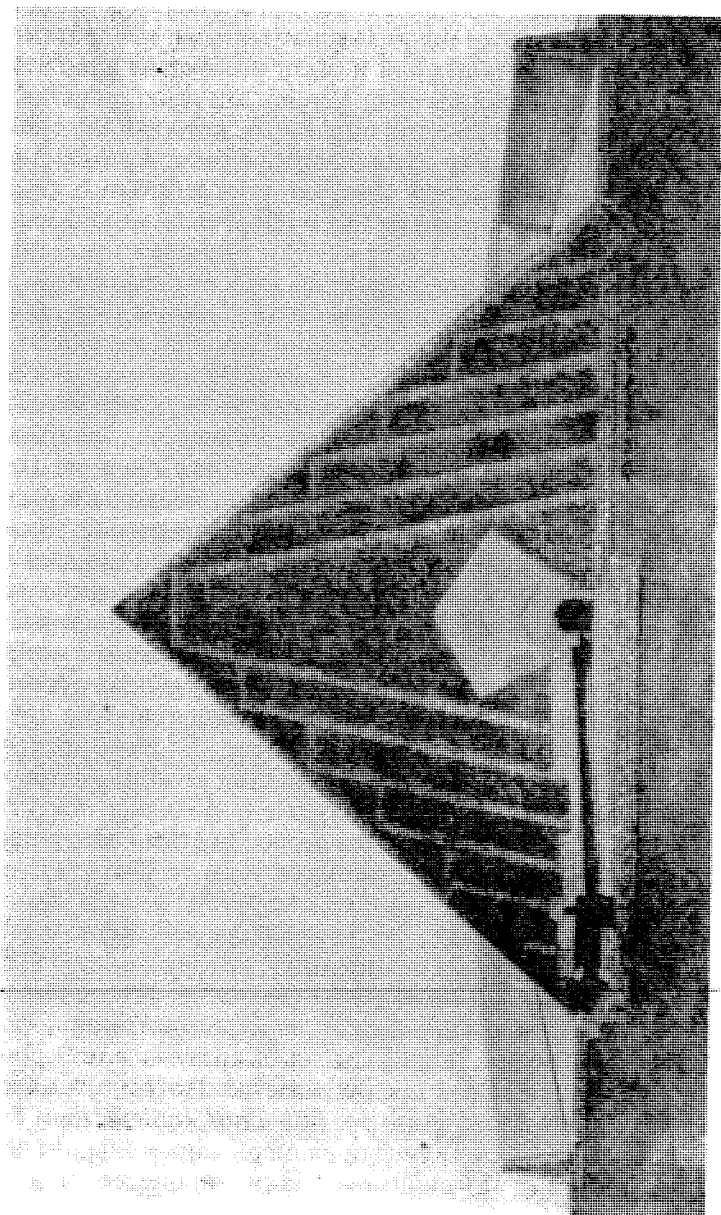


Рис. 155. Разрез пирамиды в Абу-Сире

Она состояла из прекрасно притесанных друг к другу кусков камня, которые были настолько хорошо пригнаны друг к другу, что образовывалась единая гладкая, как бы зеркальная поверхность, в которой границы между отдельными каменными квадратами не играли совершенно никакой роли и были незаметны для глаза.

Высоко над землей (в пирамиде Хеопса эта высота составляет около 17 м) помещен вход внутрь пирамиды, который наглухо замуровывался после того, как мумия фараона была положена вместе с полагающейся по ритуалу утварью в погребальную камеру. Главным назначением пирамиды было сберечь мумию фараона. Входное отверстие могли найти грабители, привлеченные богатствами, положенными внутрь пирамиды вместе с фараоном. Поэтому оно замуровывалось и маскировалось самым тщательным образом. В пирамиде Хеопса внутренний ход идет от наружного отверстия прямо вниз к подземной камере. От этого спускающегося хода ответвляется другой ход, идущий вверх, к погребальной камере. От этого второго хода ответвляется еще ход, ведущий к третьей камере, расположенной несколько ниже главной. Перед главной погребальной камерой узкий проход несколько расширяется, образуя перед ней своего рода зал, перекрытый ложным сводом из нависающих друг над другом камней, что придает этому залу сильно вытянутую вверх форму. В главную погребальную камеру ведут обычно длинные и очень узкие вентиляционные каналы. Главная погребальная камера перекрыта огромным монолитом, над ним устроен друг над другом ряд разгрузочных пустот, из которых верхняя покрыта двумя опирающимися друг на друга в виде двускатной крыши большими камнями. Все эти предосторожности объясняются тем, что на покрывающую погребальную камеру каменную плиту давит сверху очень большая тяжесть. В пирамиде наглухо и с особыми предосторожностями замуровывалось не только наружное отверстие хода, но и те места, где одна часть внутреннего хода ответвлялась от другой, а также входы в самые камеры. Предполагают, что каждый фараон, когда он приходил к власти, закладывал себе пирамиду, которую он продолжал строить до своей смерти. В этом случае различная высота пирамид объяснялась бы различной продолжительностью жизни построивших их фараонов. Пирамида закладывалась сразу же в тех пропорциях, которые были для нее предназначены. Потом это маленькое ядро окружалось постепенно все большим количеством слоев камня, которые только увеличивали размеры пирамиды, но не изменяли ее пропорций. По-видимому, таким процессом построения пирамиды объясняется и возникновение трех расположенных друг над другом камер пирамиды Хеопса. По мере роста пирамиды погребальную камеру фараона переносили все выше и выше.

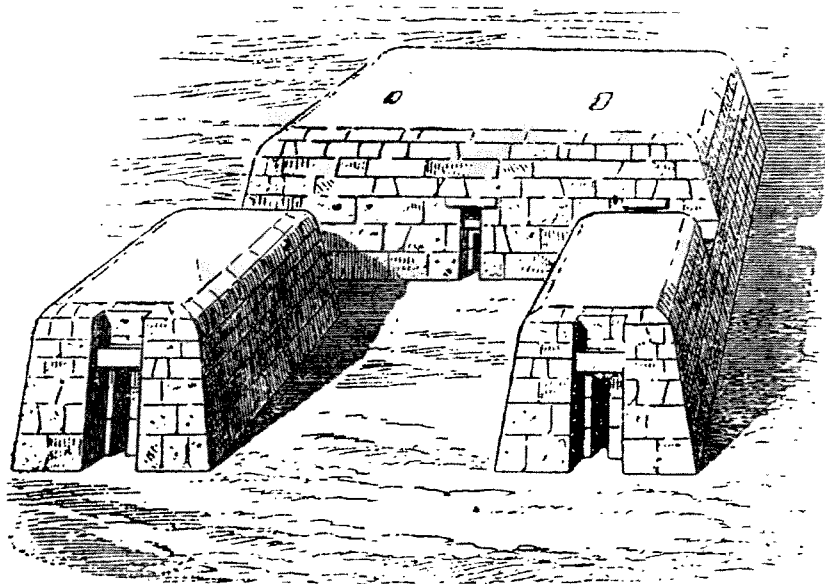


Рис. 156. Мастаба

По смерти фараона оказалось три камеры. Может быть, камера, находящаяся под главной, предназначалась для жены фараона, а подземная, нижняя, должна была обмануть грабителей, если бы им удалось найти замурованный наружный вход в пирамиду. Пирамида Хеопса все-таки найдена пустой. В главной погребальной камере стоит каменный саркофаг, в котором нет мумии. По-видимому, грабители проникли внутрь.

Законченная форма сложившейся пирамиды имеет длинную историю. Пирамидальная форма кажется нам простой и элементарной, а между тем египтяне искали ее в течение сотен лет. Эта форма не была найдена сразу, она явилась результатом очень длительного развития, последнее звено длинной цепи подготовительных образов и переходных форм. Две большие линии развития сходятся к пирамиде законченного типа. Одна из них идет от первобытного дольмена. В основе пирамиды лежит идея курганного погребения. Пирамида — это погребальный холм, искусственная гора, очертания которой упорядочены, геометризованы.

Другая линия развития идет от жилого дома, который вторично повлиял на пирамиду, так как дольмен сам восходит к жилому дому. Промежуточным звеном между дольменом и пирамидой, а также между домом и пирамидой является мастаба (рис. 156) — гробница египетского аристократа, которая сложилась еще в ар-

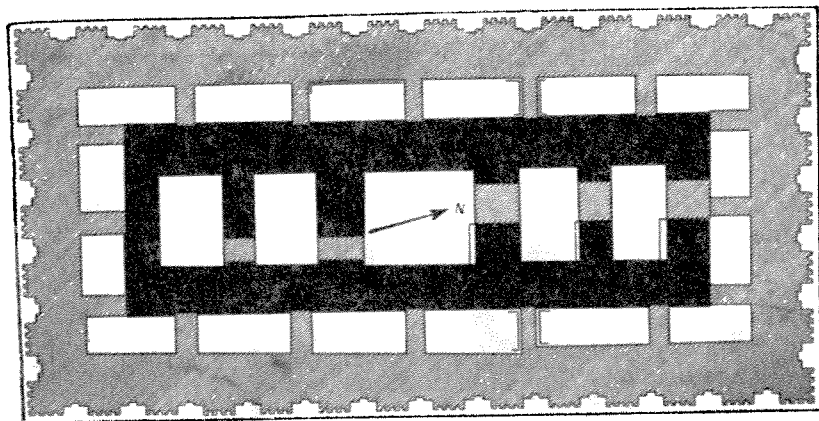


Рис. 157. Мастаба в Накаде

хаическую эпоху Египта, т. е. в период до Древнего царства. Мастаба в Накаде (рис. 157) — очень важный ранний памятник. Это погребение аристократа, восходящее по своему типу к дольмен-ну. Но это дольмен, по своим формам чрезвычайно приближенный к жилому дому. Так, внутри мастаба в Накаде имеется ряд помещений, пространство которых охвачено не бесформенной толщей земли, а сравнительно тонкими стенами, отличающимися довольно правильным построением. Но особенно любопытно наружное оформление мастаба в Накаде. Оно воспроизводит дом, построенный из связанных друг с другом вертикальных древесных стволов, образуя в плане довольно сложный рисунок уступов. Типичная форма мастаба несколько иная. Дальнейшее развитие приводит к уменьшению внутреннего пространства, которое в конце концов становится совершенно незначительным. Мастаба в Накаде ближе к жилому дому, чем последующие мастаба, которые больше приближаются к дольмену. Для типичной египетской мастаба особенно характерна наружная форма со скошенными поверхностями, так что геометризованная масса мастаба расширяется вниз. Такая форма восходит, по-видимому, к глинобитным жилым постройкам, возведенным из ила реки. Каждая мастаба имеет ложную дверь, т. е. дверное обрамление, более или менее воспроизводящее деревянные обрамления дверей домов, которое напоминает нам о непосредственном происхождении мастаба из жилого дома.

Мастаба является отправной точкой развития пирамиды. Между ними сохранился ряд переходных ступеней. Ступенчатая пирамида в Саккара (рис. 158) представляет собой первый этап этого развития. Ступенчатая пирамида произошла оттого, что

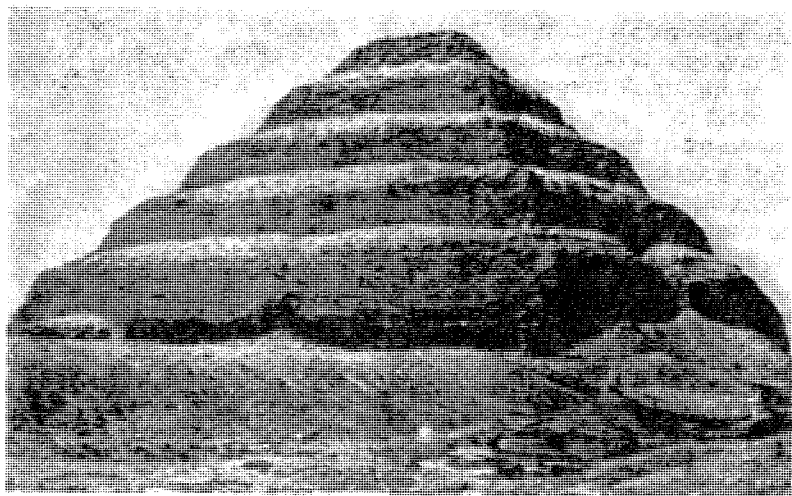


Рис. 158. Пирамида в Саккара

пришли к мысли отмечать гробницу фараона тем, что ставили друг над другом две, а потом и несколько мастаба. Так постепенно обозначилась идея пирамидальности, которая, однако, в Саккара только смутно мерещится архитектору, затемненная ступенчатой композицией. Пирамида в Саккара отличается от законченной пирамиды сложностью и дробностью своего построения. Отдельные ступени и их ритм отвлекают взор зрителя от целого. Силуэт ступенчатой пирамиды очень измельчен и динамичен. Ступенчатая пирамида больше напоминает естественный холм и сильнее сливается с окружающим ее волнующимся морем песков пустыни. Однако не нужно забывать, что она сильно разрушена и что первоначально ее ступенчатая форма отличалась большей геометрической правильностью и абстрактностью.

Пирамида в Медуме (рис. 159) представляет собой дальнейшую ступень развития. В ней наметился процесс объединения ступеней и упрощения общей формы. Ступеней осталось только две. При этом нижняя много выше верхней: она господствует, а верхняя ступень является только дополнением к ней, ее завершением. Этот тип пирамиды означает приближение к законченной пирамиде, так как уже образуются большие единые идеально гладкие грани, складывающиеся вместе. Но ребра круто поднимаются вверх, и намечавшаяся в Саккара форма целого несколько затемняется.

В пирамиде в Дашуре (рис. 160) почти найдена окончательная форма. Осталось сделать еще только один шаг — избежать

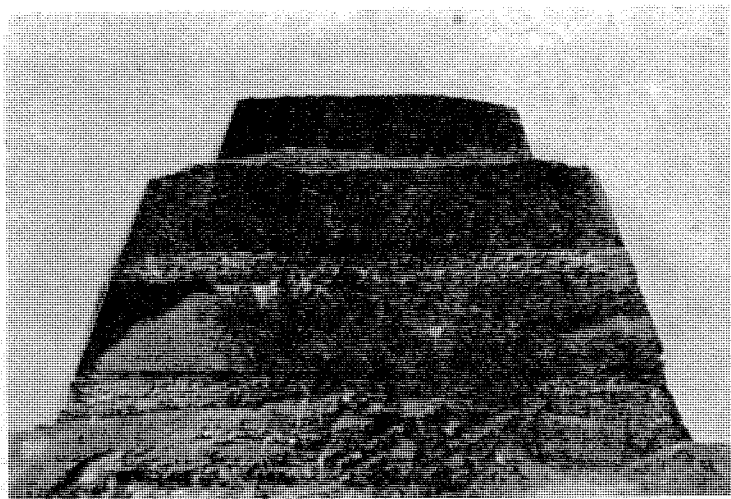


Рис. 159. Пирамида в Медуме

горизонтального уступа граней, делающего пирамиду похожей на палатку. Но может быть, этот кажущийся нам таким простым и естественным шаг на самом деле был одним из самых трудных. Наконец пирамидальная форма откристаллизовалась. Начали возникать пирамиды в Гизе (рис. 161) и другие группы пирамид, разбросанные по берегу Нила.

Мы проследили историю пирамиды. Это дает очень много для понимания пирамиды, но все же не дает основного: не затрагивает сущности ее архитектурно-художественной композиции. Зная технические и исторические предпосылки пирамиды, мы уже многое знаем о ней. Но все же мы еще не знаем, что представляет собой пирамида по существу.

Основная идея пирамиды теснейшим образом связана с идеей абсолютной монархии. Можно сказать, что образ пирамиды, в которой все линии и вся ее масса сходятся к одной точке, в архитектурно-художественном плане выражает образ абсолютной монархии, в которой вся жизнь страны сходится к одной точке — фараону. В подобных формулировках нужно быть очень осторожным: при этом легко впасть в упрощение и вульгаризацию. Но все же, помня всю сложность структуры идеологических надстроек, можно защищать такое утверждение. Для пирамиды основоположным является количественный стиль, который выражен в ней еще ярче, чем в зиккурате. 148-метровая искусственная гора, занимающая площадь в пять гектаров, каковой является пирамида Хеопса, не имеет в обработке своей массы



Рис. 160. Пирамида в Дашуре

никаких промежуточных связующих членений и резко противопоставлена человеку. В зиккурате все же есть переходные связующие формы между человеком и архитектурным объемом, особенно поднимающаяся вверх лестница с ее ступенями. Очень важно, что в пирамиде абсолютно господствует форма целого, совершенно не подразделенная ни на какие части, так что крошечный человек беспомощно стоит перед грандиозной архитектурной горой. Основной смысл количественного стиля состоит в подавлении человека путем резкого противопоставления ему нечеловеческих, сверхчеловеческих объемов. Архитектурные образы восточных деспотий, выдержанные в количественном стиле, имеют целью произвести на зрителя впечатление, что они не сделаны человеческими руками, а нагромождены сверхчеловеческой силой, божеством. Из этой концепции вытекает, что личность человека, который на самом деле сделал здание, личность архитектора не может иметь значения, так как, если на самом деле и строил человек, то он был не больше чем орудие в руках божества. Поэтому в Египте архитектура анонимна, точно так же как и в других восточных деспотиях. Именно в связи с организацией египетской монархии начали строить пирамиды и искать законченную пирамидальную форму. Этот процесс теснейшим образом связан с организацией грандиозных оросительных работ.

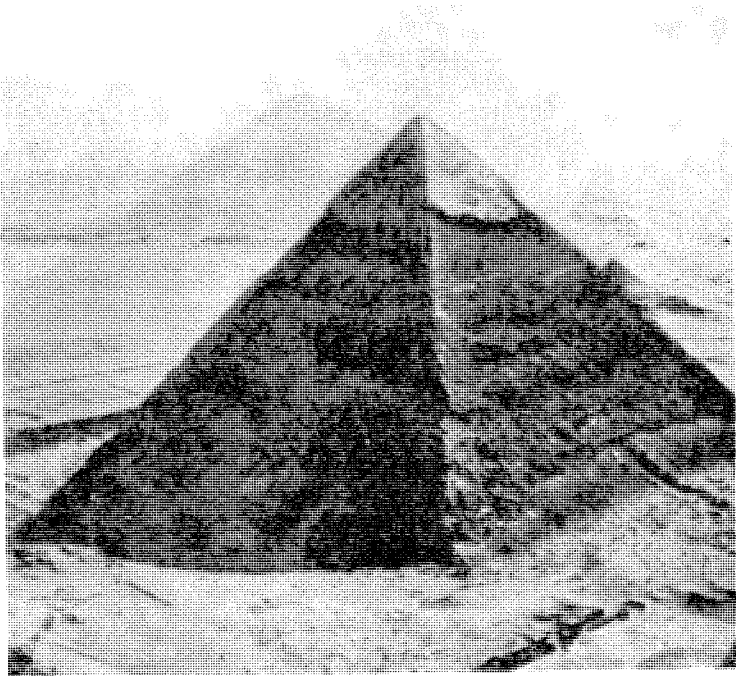


Рис. 161. Пирамида Хефрена в Гизе

Таким образом строительство пирамид и огромные потраченные на него суммы имели актуальное значение для организации египетского общества и государства. Геродот рассказывает, что пирамиду Хеопса строили 100 000 человек в течение двадцати лет. Было подсчитано количество каменных блоков, из которых она сложена: их оказалось около 2 400 000. Произведенные вычисления показали, что при техническом уровне египтян эпохи Древнего царства данные Геродота являются очень правдоподобными. Пирамида служила обоснованием идеи абсолютной власти фараона и чрезвычайно убедительным показом его силы и мощи. Образ пирамиды теснейшим образом соприкасается с религиозными идеями египтян и с идеей религиозного обоснования власти монарха, столь важной для авторитета фараона.

Существенным вопросом архитектурной композиции пирамиды является вопрос об ее пропорциях. Из всех известных пирамид пирамида Хеопса отличается от других своей системой пропорций и особенной тщательностью исполнения. К сожалению, разрушенная облицовка и упавшая вершина несколько затрудняют измерения. Все же длина стороны пирамиды Хеоп-

са была с большой точностью определена в 232,805 м, а высота ее в 148,2 м (для высоты существует еще цифра 146,1 м, но она менее убедительна). Угол наклона ребра пирамиды Хеопса определен в $51^{\circ}50'$, что соответствует приведенным измерениям. Эти данные позволяют сделать вывод, что разрез пирамиды Хеопса представляет собой треугольник, состоящий из двух так называемых магических, или священных, египетских треугольников, так как основание треугольника разреза пирамиды Хеопса может быть довольно точно выражено числом 6, если принять, что сторона этого равнобедренного треугольника равна 5.

Египетский священный треугольник — прямоугольный, со сторонами 3, 4, 5 — единственный прямоугольный треугольник, стороны которого выражаются в целых числах. По-видимому, именно это свойство данного треугольника, открытое жрецами Египта и имеющее большое практическое значение для построения прямого угла, было главной причиной признания его священным. Таким образом, пирамида Хеопса построена на основе священного египетского треугольника. Ее разрез состоит из двух таких треугольников, сопоставленных большими катетами, так что получается равнобедренный треугольник, в котором каждая из его сторон образована гипотенузой одного из составляющих его прямоугольных треугольников. Разрез пирамиды Хеопса, построенный таким образом, не является величиной только мыслимой, а виден подходящему к пирамиде зрителю. Ведь издали виден не действительный треугольник грани пирамиды, а его перспективное сокращение, подобное разрезу, если стоять против середины одной из граней. Действительный треугольник грани мог быть виден только при рассматривании пирамиды с высокого места. Для восточной деспотии, и особенно для Египта, характерно, что жрец руководит архитектором. Архитектурный образ имеет религиозный, магический смысл, отчасти понятный всем, отчасти скрытый от широких масс и доступный только немногим.

Не нужно думать, что пропорции пирамиды Хеопса являются каноническими и обязательными для всякой пирамиды или даже что они наиболее характерны для пирамиды. Пропорции пирамиды Хеопса присущи только ей одной. До нас дошел замечательный документ, который имеет огромное значение для вопроса о пропорциях пирамид. Это папирус Ринд Британского музея, содержащий своего рода книгу упражнений по математике, имеющую прикладной характер. В ней говорится главным образом о том, как отмерить в случае необходимости тот или иной участок земли. Ряд данных говорит за то, что эта математическая книга упражнений восходит к Древнему царству. В ней

имеется любопытнейший отдел о пирамидах. Книга дает указания, как построить пирамиду. Для этого излагаются три задачи: 1) при известной длине ребра пирамиды и известном угле наклона этого ребра найти основание треугольника диагонального разреза через пирамиду, составленного двумя противолежащими ребрами; 2) при известной длине основания треугольника диагонального разреза и известном угле наклона ребра найти длину ребра; 3) при известной длине ребра и известной длине основания треугольника диагонального разреза найти угол наклона ребра. Во всех этих задачах даны величины, образующие пирамиды, отличные по своим пропорциям от пирамиды Хеопса, но также и отличные по своим пропорциям друг от друга. Характерно, что во всех трех задачах автор стремится оперировать целыми числами и избегает сложных дробей. Основным приемом реального измерения было оперирование палкой-меркой, которую укладывали несколько раз вдоль измеряемого предмета. Такому конкретному методу измерения как нельзя больше соответствует священный магический египетский треугольник, состоящий из сторон, которые выражаются в целых числах. Вся египетская математика имела прикладной характер и была тесно связана с землемерным искусством. Пирамиды, о которых идет речь в математической книге задач, по своим пропорциям очень близки к выполненным в действительности египетским пирамидам. Они доказывают, что пропорции египетских пирамид варьировались очень сильно.

Пропорции пирамид должны быть еще исследованы с самых разных точек зрения. Несомненно, что трудность реального измерения и примитивность математических вычислений играли при установлении этих пропорций очень большую роль. Когда просматриваешь размеры пирамид папируса Ринд и сравниваешь их с сохранившимися пирамидами, получается впечатление, что некоторые пирамиды имеют тенденцию приблизить форму своих граней к равностороннему треугольнику. При рассмотрении пирамиды со стороны Нила во время разливов реки такая пирамида вместе со своим отражением в воде образует правильный октаэдр. И в этом случае, как и в магическом треугольнике, египтянина и жреца привлекала простая правильность геометрической фигуры. Благодаря перспективному сокращению граней, а также благодаря преобладанию точек зрения с угла, все пирамиды зрительно очень похожи на полуоктаэдр.

Религиозная идеология египтян, сложившаяся на основе характерных для Древнего Египта хозяйственных и социальных предпосылок, отразилась не только в пропорциях пирамид, но и в общей структуре архитектурно-художественного образа пи-

рамыды. В основе пирамиды лежит сложная и стройная концепция. Неправильно было бы воспринимать пирамиду отдельно от ландшафта, в котором она поставлена. Пустыня включена в архитектурно-художественный образ пирамиды. Только взятая на фоне песков пустыни, вместе со всем ее окружением, с которым считался архитектор, пирамида получает характер всеобъемлющего космического образа, как это соответствует замыслу ее создателей. Уже колоссальные размеры пирамиды заставляют зрителя перенестись в скалу размеров грандиозных образов природы Египта — гор, пустыни. Для колоссальной пирамиды нужен грандиозный фон — весь окружающий ландшафт в целом, все видимое вокруг нее. При этом гигантская пирамидальная каменная глыба заставляет зрителя дальше от нее отойти — на такое расстояние, чтобы взгляд зрителя охватил ее всю и был бы в состоянии связать ее с окружающим. Кроме того, пирамида в своей абсолютной геометричности контрастирует с более или менее неправильными формами окружающей природы — с волнующейся поверхностью песков пустыни, постоянно меняющей свои очертания, с извилами реки, с громоздящимися скалами, образующими фантастические образы. Очертания всех этих форм неопределенны и изменчивы. Пирамида навеки застыла в своей абсолютной правильности. Контраст пирамиды и пустыни связывает их друг с другом, привязывает пирамиду к пустыне и делает пирамиду совершенно немыслимой в каком-либо другом ландшафте. Пирамида требует пустыни в качестве фона. Даже больше: пустыня и пирамида являются равноправными элементами единого художественного образа и неотделимы друг от друга. Наконец, динамика пирамиды, которая развертывается в пределах этого, казалось бы, статического образа, в очень большой степени повышает насыщенность композиции пирамиды и тоже очень глубоко связывает ее с окружающим ландшафтом. Выше была уже речь о схождении ребер пирамиды в одну точку. Динамичность этого схождения создает единство образа и движение, направленное к абсолютному объединению колоссальной массы. Ритм схождения ребер в точку вершины дополняется обратным движением расхождения линий ребер от вершины к основанию. В самом деле, где нижняя граница пирамиды? Конечно, такой границей нельзя считать поверхность земли, так как пирамида тесно срослась с пустыней и глубоко в нее врезается. Изменяющийся рисунок поверхности пустыни, колеблющийся уровень песчаного моря не дают внизу четкой границы, которая соответствовала бы геометрической правильности очертаний пирамиды. Космичность образа пирамиды в значительной степени основывается на впечатлении, что пирамида своим основанием глубо-

ко уходит в недра земли. Ребра, разрастаясь книзу от точки вершины, кажется, бесконечно расширяются под земной поверхностью. Видимая пирамида представляется зрителю показавшейся над почвой верхушкой несравненно более грандиозной в основной своей части подземной пирамиды, обнимающей собой весь мир. На этом впечатлении построена сила воздействия пирамиды, как ее истолковывали египетские жрецы: над постоянно изменяющимся во времени миром господствует абсолютно пространственная пирамидальная форма, совершенно исключая возможность каких бы то ни было изменений. Мы находим в пирамиде то же противопоставление вневременного пространственного архитектурного образа и развертывающейся во времени окружающей жизни, что и в менгире. Только в пирамиде это противопоставление очень усилено благодаря ее откristаллизовавшейся пространственной форме.

Связь пирамиды с пустыней углубляется расположением около группы пирамид в Гизе огромного сфинкса (рис. 162). Было бы совершенно неправильным толковать этот сфинкс как чисто эстетический образ, вроде декоративных сфинксов в архитектуре и прикладном искусстве XIX века. Египтяне видели в сфинксе в Гизе реальное существо, порожденное природой. Этим самым природе приписывалась способность порождать такие фантастические чудовища. Природа казалась египтянину проникнутой страшными и непонятными силами, господствующими над человеком, и населенной опасными для него и угрожающими ему существами. Три большие пирамиды и сфинкс образуют в Гизе единую цельную композицию. Расположение пирамид группами, часто по три, характерное для египетской архитектуры Древнего царства, переводит внимание зрителя с отдельной пирамиды на то целое, композиционной частью которого является каждая пирамида. Особенно важен сфинкс, который усиливает слияние всей группы с пустыней.

Пирамида имеет изобразительно-символический смысл, который тесно связывает ее с господствовавшими в Египте религиозными представлениями, отражающими классовые отношения Древнего царства. Египтяне думали, что подземное царство находится под землей, под Египтом. Так, например, бог солнца ночью на своей ладье проплывает по подземной реке в подземном царстве с запада на восток. Контраст пирамиды с природой и внешним миром создавал впечатление, что пирамида является куском другого мира, совершенно отличного от мира реального. Геометричность при огромных размерах, нерасчлененность колоссальной массы, крайняя простота соотношений при гигантском объеме, построение целого по магическому треугольнику



Рис. 162. Сфинкс около пирамид в Гизе

или другим магически-символическим фигурам, неизменяющаяся вневременность пирамиды, контрастирующая с изменчивостью пустыни, — все это создает отчужденность пирамиды от окружающего. Пирамида точно кусок таинственного подземного царства, который выдвинулся из-под земли в действительный мир. Этот кусок подземного царства содержит умершего фараона, находящегося в царстве мертвых. Умерший фараон господствует над землей. Живой фараон — преемник умершего, на которого он опирается.

Очень любопытны факты, относящиеся к связи между архитектурой пирамид и наблюдениями древних египтян над звездным небом. В этой области было написано много фантастического, но в них есть и зерно истины. Пирамидами занимались математики и астрономы, которые приходили подчас к совершенно различным выводам. Литература о пирамидах огромна, и она растет с каждым годом. Ряд исследований установил, что при постройке пирамид учитывались некоторые астрономические наблюдения. Так, например, пирамида Хеопса очень точно

ориентирована по странам света — с ошибкой только в 4'35", т. е. с такой незначительной ошибкой, которая вполне допустима даже при современных точных инструментах и вычислениях. Кроме того, было, например, указано, что известная звезда была видна в эпоху построения пирамиды Хеопса изнутри хода, ведущего в глубь пирамиды. Такого рода наблюдения вполне реальны и объяснимы. Мы знаем, какое огромное значение звездное небо играло в религии египтян, и нет ничего невозможного в том, что они согласовали пирамиду Хеопса со странами света и расположением звезд. Но в литературе о пирамидах очень много совершенно фантастических утверждений, например, что в основу пирамиды Хеопса положена мера, представляющая собой известную часть расстояния от Земли до Солнца, и т. п.

Архитектурно-художественная композиция пирамиды отличается очень большой сложностью, которую на первый взгляд трудно предположить в таком, казалось бы, элементарно простом образе. Пирамида имела колоссальную силу воздействия на население Египта. На этом воздействии основывается реальное значение пирамиды в качестве художественного образа, распространяющего идеологию абсолютной монархии, опирающейся на религию, и воспитывающего зрителей в духе этой идеологии. Архитектурно-художественная композиция пирамиды, насыщенная и сконцентрированная, очень усиливает впечатление, производимое пирамидой на зрителя. Общей предпосылкой художественной структуры пирамиды является расчет на ее восприятие с дальней точки зрения, о чем речь была выше. Зрительный египетский треугольник разреза может быть воспринят только с далекого расстояния, так как при приближении к пирамиде за известную черту пропорции, благодаря усиленному перспективному сокращению, искажаются. Огромные размеры пирамиды и расчет на восприятие ее вместе с природой тоже заставляет зрителя очень значительно удалиться от нее при созерцании ее согласно с замыслом строителей. При дальней точке зрения уменьшаются и даже совсем пропадают в художественном смысле те подчас многочисленные постройки, все очень малых размеров, которые окружали пирамиду. Наконец, сфинкс в Гизе имеет значение также и в том смысле, что он создает между зрителем и пирамидами лишний пространственный слой. Сфинкс сам, благодаря своим большим размерам и связи с природой, требует рассматривания его с дальней точки зрения, что еще больше удаляет зрителя от пирамиды. Нельзя сказать, чтобы средняя и близкая точки зрения не играли никакой роли при восприятии пирамиды. Но все же это второстепенные точки зрения. Когда зритель находится вблизи пирамиды, ее масса давит и не впол-

не воспринимается законченная оформленность этой массы. Расчет на восприятие пирамиды с дальней точки зрения тесно связан с массовым характером ее архитектуры, рассчитанной на одновременное восприятие большим количеством зрителей. Пирамида хорошо видна из многочисленных окружающих деревень, и из них-то именно и открывается оптимальная точка зрения на пирамиду.

Наиболее замечательной чертой пирамиды в смысле ее художественного образа является напряженная композиция контрастов, которая с большой силой разворачивается в границах статического целого, сдерживающего контрасты. Благодаря контрастам в пределах спокойного целого, пирамида проникается огромной внутренней жизнью и колоссальной силой воздействия. При большом внешнем спокойствии достигается большое внутреннее напряжение. Анализ художественной структуры пирамиды — задача очень сложная, до сих пор еще не проделанная и требующая много места для более или менее исчерпывающего осуществления. Я могу только очень кратко остановиться на наиболее существенных контрастах пирамиды, для того чтобы дать лишь некоторое представление о колоссальной сложности и об огромном богатстве ее художественной композиции. Выше мы уже столкнулись с контрастом статики и динамики, который выражается в том, что в пределах ярко выраженной статической пространственности пирамиды наблюдается активное движение схождения линий ребер к одной точке и обратного безграничного их расхождения вниз. Очень важен другой контраст: колоссальных размеров пирамиды и крайней элементарности ее формы. Эти черты взаимно усиливают друг друга: чем больше пирамида, тем сильнее действует простота ее очертаний; и наоборот, чем проще общая форма, тем больше кажется пирамида. Третий контраст относится к противоположности массы и формы. Несмотря на всю свою геометричность, пирамида все же очень тяжела, грузна, телесна и массивна. Особенно на более близком расстоянии зритель чувствует давление колоссальной каменной горы. В то же время геометричность форм пирамиды уничтожает впечатление материальной тяжести, одухотворяя материю при помощи абстрактной формы. Очень поучительно сравнение пирамиды с индийским башнеобразным храмом новобрахманского периода. В Индии полное отсутствие геометричности, главный акцент перенесен на массу, на лепящуюся поверхность, на впечатление сопротивления этой разработанной поверхности всякому внешнему давлению. В Индии поверхности — все, границы поверхностей не играют почти никакой роли. В пирамиде, наоборот, главный акцент перенесен на ребро, на линию, а огра-

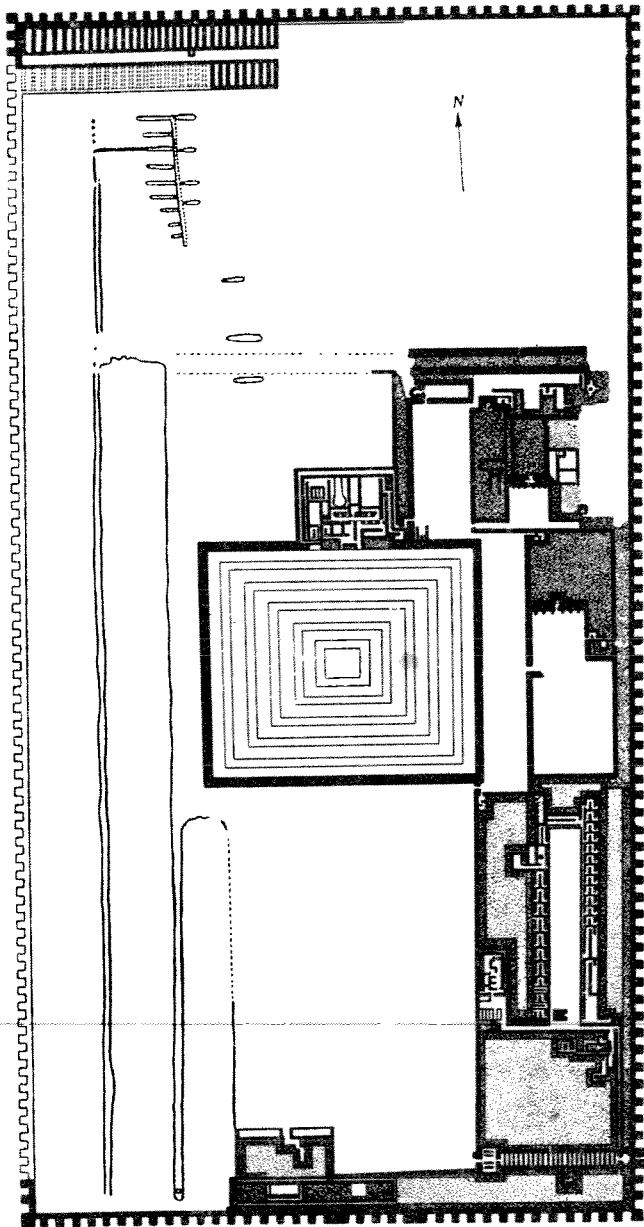


Рис. 163. План ансамбля пирамиды в Саккара

ничиваемые ребрами массивы не играют роли: они превращены в абстрактные грани, производящие впечатление не поверхностей массива, а геометрических плоскостей. Но, как и в других контрастах, оба противоположных принципа и в данном случае не снимают друг друга совершенно, так что получается между ними напряжение, так как зритель воспринимает их обоих одновременно. Другим существенным контрастом художественной композиции пирамиды является противоположность кубической пирамидальной формы при всех точках зрения с угла и отвлеченного треугольника при точке зрения против одной из граней, причем и то и другое восприятие относится к дальней точке зрения. Аналогичных контрастов в пирамиде существует очень много.

Очень важным является еще один контраст, заключающийся в пирамиде, который относится к ансамблю (рис. 163 и 164), по отношению к которому пирамида является только частью. Рядом с пирамидой обыкновенно расположен небольшой храмик (рис. 165 и 166), состоящий из целого комплекса помещений. На берегу Нила (в тех местах, которых река достигает во время своих разливов) помещена пристань в виде обращенного на реку полузакрытого павильона, от которого идет длинный ход к храмику около пирамиды. Сам храмик состоит из ряда сравнительно небольших залов, композиция которых довольно значительно варьируется в отдельных случаях. Главной частью храма является удлиненный зал со столбами (рис. 167), как в Гизе, который, например, в Абусире (рис. 166) принимает форму зала, окруженного колоннами, напоминающую дворники некоторых египетских домов. В некоторых случаях в этих залах найдены полуколонны с желобами (рис. 168), очень напоминающие греческие дорические колонны (см. том II). Но это сходство кажется значительным только на первый взгляд. Египетские полуколонны Древнего царства относятся к тому же типу архитектурных форм, что и так называемые протодорические колонны (рис. 176). Их сходство с дорической колонной чисто внешнее, хотя несомненно, что все аналогичные формы египетской архитектуры являются шагом в сторону развития архитектурного ордера. Особенно важны в этом смысле прямоугольные столбы внутри храма в Гизе, совершенно четкие и простые, не покрытые никакими изображениями, прекрасно отесанные и отличающиеся идеальной геометрической формой. Вся система храмового зала в Гизе развивает дальше архитектурную мысль Стонхенджа и является промежуточным звеном между архитектурой восточных деспотий и зодчеством торгово-рабовладельческой Греции. Уже в храме в Гизе эпохи Древнего царства нас поражает раннее пробуждение



Рис. 164. Реконструкция ансамбля пирамиды в Гизе

в архитектуре восточной деспотии тектоники, т. е. специфически архитектурного мышления путем разложения массы на активные подпоры и пассивные части, лежащие на них. Тектонический метод мышления определяет собой и форму пирамиды, которая уже не «вылеплена», как индийский храм, а построена. Но между внутренним оформлением храма в Гизе и образами греческой архитектуры лежит еще глубокая пропасть. В столбах египетского храма нет ничего человеческого. Они кажутся огромными, как огромными и сверхчеловеческими кажутся небольшие египетские статуи. Но особенно существенно, что в столбах в Гизе несущие части ничем не отделены от несомых, все части точно вырезаны из единого куска материала, подобно вырезанным из скалы частям пещерного здания. Храм имеет пещерный характер. Во всем комплексе помещений отсутствуют световые отверстия. Ход от пристани и самый храм находятся наполовину под землей и большую часть года были засыпаны песками пустыни. Перед нами искусственные пещеры.

Пирамида и храм около нее являются двумя неотъемлемыми частями единого архитектурного комплекса. Эти две части представляют собой два различных облика одного и того же ансамбля пирамиды. Огромная пирамидальная искусственная гора рассчитана на воздействие на широкие массы населения Египта. Она далеко видна из окружающих деревень. Пирамиды на довольно значительном расстоянии друг от друга, группами или в одиночку, разбросаны по берегу Нила, так что их хорошо видно с противоположного берега. Очень типично расположение группы пирамид Абусира на выступающей части берега, образованной излучиной реки. Благодаря этому пирамиды были видны особенно издалека. Для того чтобы быть воспринятой населением страны, пирамида не требует какого-либо паломничества к

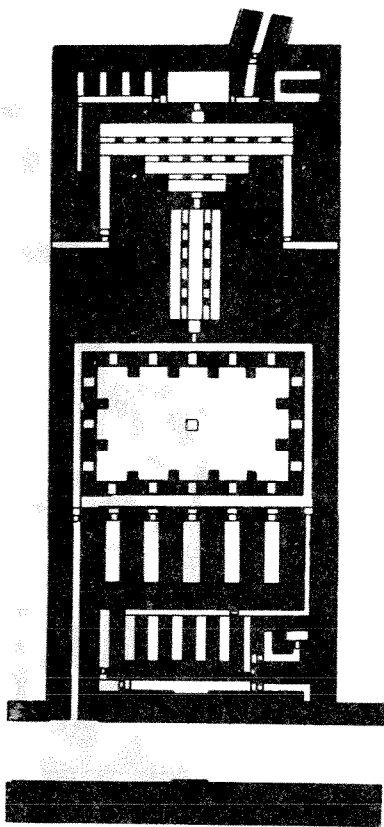


Рис. 165. Храм Хефрена в Гизе

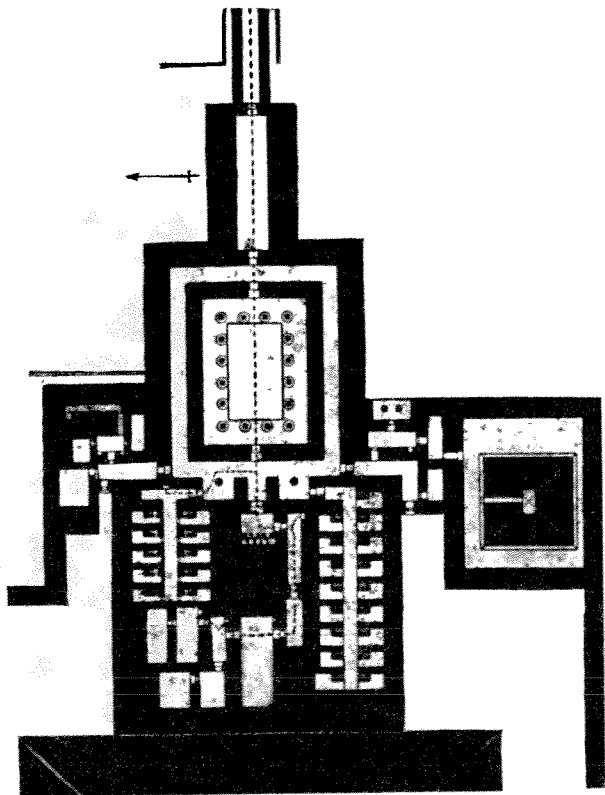


Рис. 166. Погребальный храм в Абусире

ней. Она сама вторгается в жизнь деревень. Выйдя из своей хижины, египтянин все время видел на горизонте священный треугольник пирамиды, который неотступно преследовал его и напоминал ему о царской власти и о Божественном ее происхождении. Можно себе представить, как потрясающе действовал этот образ на людей того времени и как глубоко врезался он в их головы, напуганные непонятной им таинственностью страшной природы. Но сама пирамида — это только один облик всего комплекса пирамиды, задачей которого является широко распространять идеологию господствующего класса, укреплять этим его положение и способствовать внеэкономическому принуждению, давая ему религиозное обоснование. Другим обликом комплекса пирамиды является храмик, отличающийся своим интимным характером. Он предназначен лишь для немногих, широкие массы в него не допускались вовсе. Это аристократический храмик.

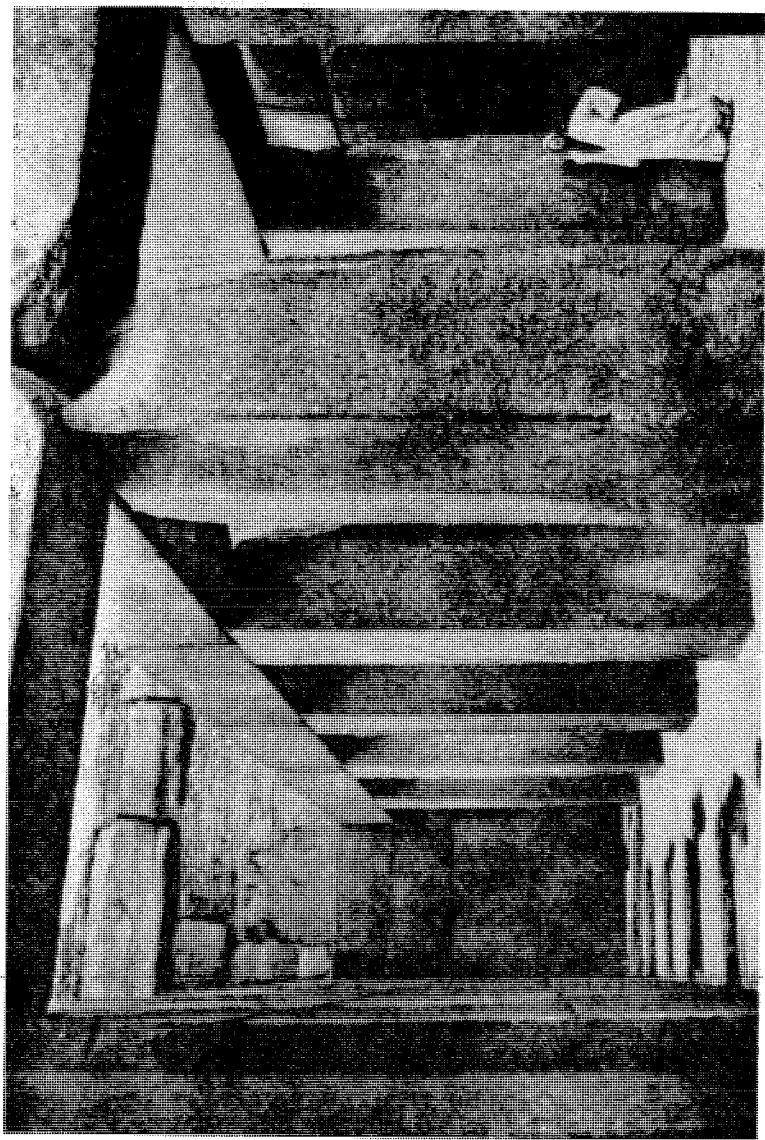


Рис. 167. Храм около пирамид в Гизе

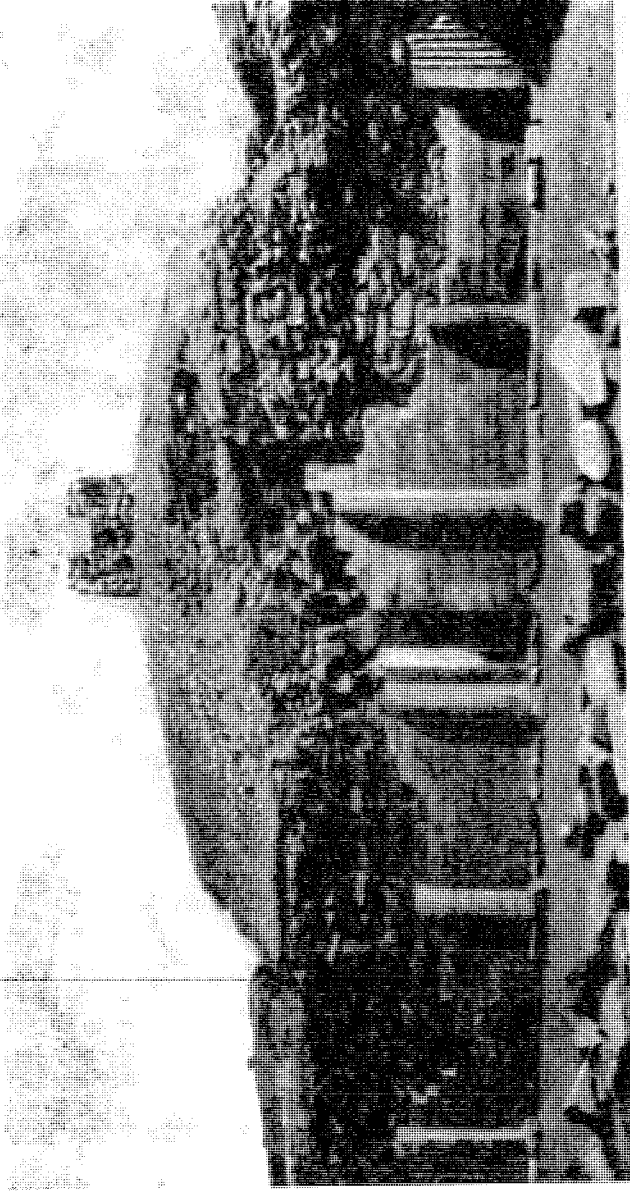


Рис. 168. Раскопанное здание около пирамиды в Саккара

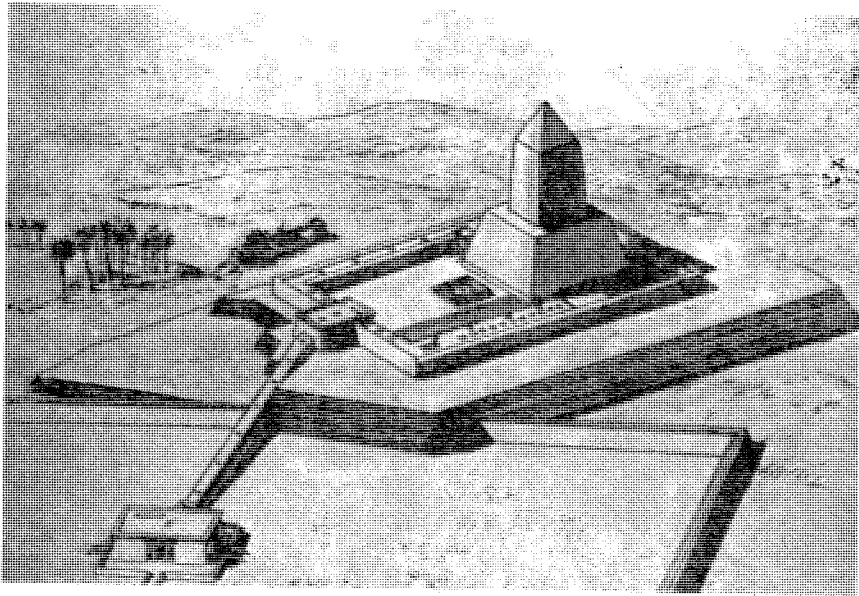


Рис. 169. Храм Солнца Не-Усер-Ре в Абусире

На специальных ладьях и кораблях представители господствующего класса переплывали по Нилу до пристани, где они высаживались и выстраивались в строго определенном порядке, чтобы потом медленно и торжественно двигаться вдоль темного коридора к залу храма, где происходили интимные культовые действия для посвященных и совершались поминовения умершего фараона. Два облика комплекса пирамиды дополняют друг друга и образуют единое целое.

С известного момента наступает упадок архитектуры пирамид. В этом отношении особенно показательно ухудшение техники пирамид, приведшее к тому, что некоторые из дошедших до нас пирамид от времени рассыпались.

Древнее царство, кроме пирамид, знало еще особый тип храма. Характерным примером является храм Солнца Не-Усер-Ре в Абусире (рис. 169 и 170). Ряд таких храмов был воздвигнут около Мемфиса фараонами V династии (2750—2625). Они представляют собой комплекс, аналогичный комплексу пирамиды, только вместо пирамиды поставлен огромный обелиск. Перед нами дальнейшее развитие идеи менгира. Весь комплекс храма Солнца окружен оградой. Он состоит из пристани, хода, двора, в который ведут ворота, и мастабовидного постамента под обелиском, придвинутого к задней части двора.

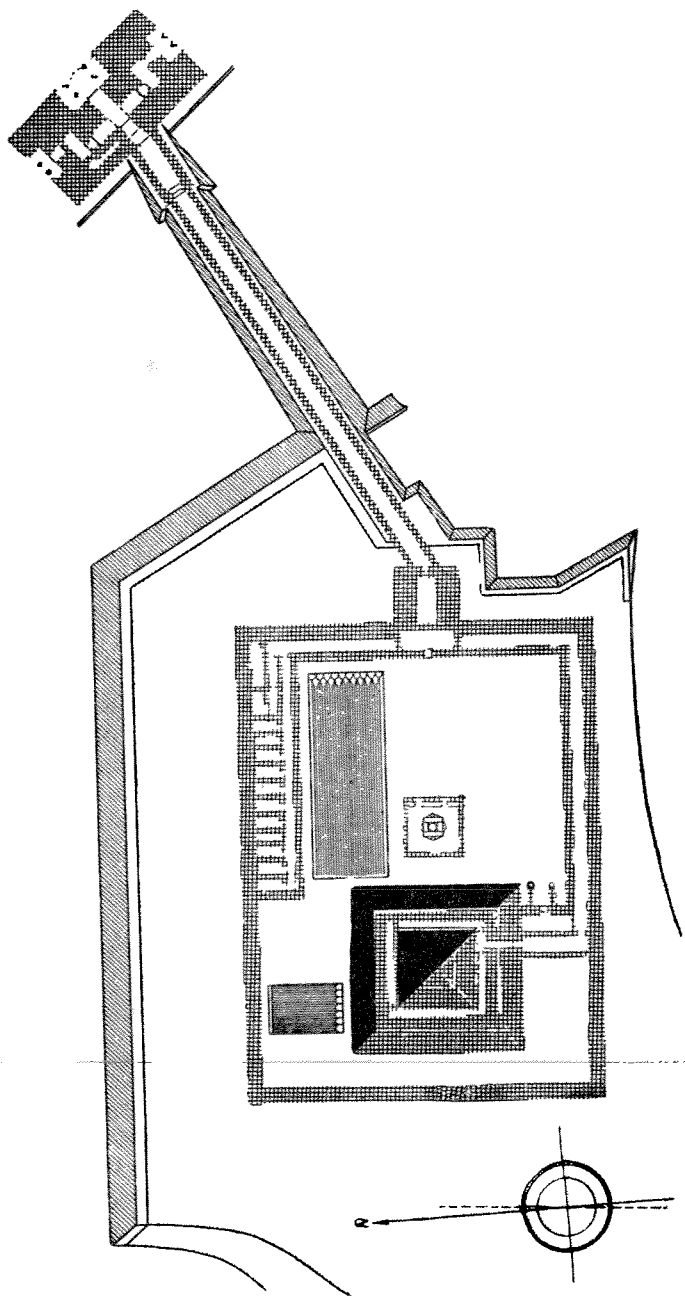


Рис. 170. Храм Солнца Не-Усер-Ре в Абу-Сире

Среднее царство

К началу XXIV века до н. э. происходит распад единого централизованного Египта на ряд самостоятельных по отношению друг к другу номовых общин. Сепаратистские тенденции этой эпохи получили яркое отражение в имунитетных грамотах, освобождавших отдельные номы от выполнения общегосударственных работ. Так, декреты в пользу центрального святилища Коптосского нома освобождали центральный храм нома, его служащих и рабов от ирригационных работ, от переноски строительного материала и т. д. Служащие и рабы Коптосского святилища должны были работать лишь в интересах бога храма, т. е. для нома, коллективным владением которого является храм. Власть фараона ослабляется, отдельные губернаторы провинций начинают чувствовать себя в своих областях независимыми царьками. Характерно, что они возводят себе гробницы уже не вокруг гробницы фараона, как в эпоху Древнего царства, а каждый в своем собственном поместье.

Форма пирамиды еще сохраняется. Но теперь это — крошечные пирамидки (рис. 171 и 172), служащие гробницами для представителей знати. Они не только совершенно незначительны по своим размерам, но имеют каждая большое внутреннее пространство, обычно разделенное на два яруса — погребальную камеру и место поминовения умершего. Внутрь ведет дверь, которая прилеплена к наружной массе пирамиды в виде особого объема, нарушающего строго пирамидальную форму целого. Благодаря небольшим размерам пирамидки ограда и пристройки спорят с ней по своим объемам. Пирамидки переходного периода — домики, обработанные снаружи в виде пирамид. Совершенно исчезли величественность, серьезность и космичность пирамид Древнего царства; в эту эпоху переходного периода сохранилась только форма пирамиды. Причинами упадка строительства пирамид является, с одной стороны, экономическая слабость как фараона, так и представителей аристократии, которым, конечно, совершенно непосильны были строительные предприятия размаха пирамид Древнего царства. Но кроме этого, в эпоху Среднего царства не было и необходимости в пирамидах большого размера, так как фактически не существовало абсолютной центральной власти и не требовалось широкого распространения ее идеи.

Архитектурная идея пирамиды еще раз ожила в больших размерах в погребальном храме Ментухотепа III и Ментухотепа IV в Фивах, ставших центром нового объединения Египта в эпоху Среднего царства (рис. 173 и 174). Пирамида скомбинирована

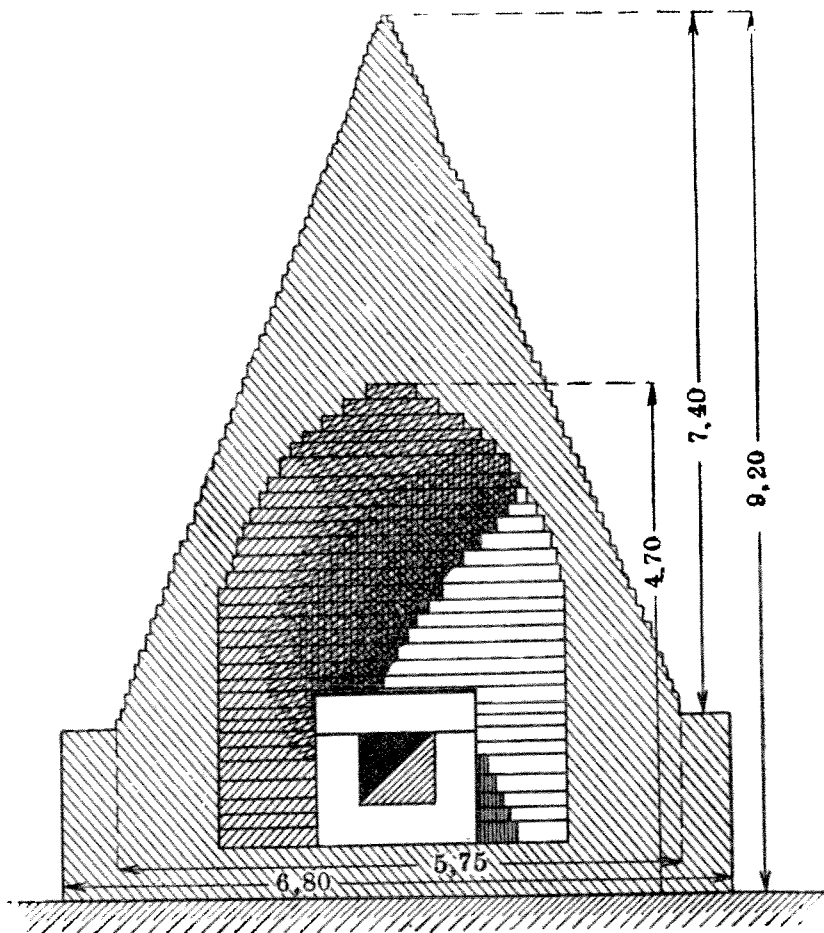


Рис. 171. Гробница в виде пирамиды в Абидосе

со сложной системой портиков, даже вознесена на портики. Перед нами изощренное усложнение идеи пирамиды. Пирамида растворяется в общей композиции, которая много значительнее ее; на этот раз пирамида не более как один из элементов здания.

Господствующим в эпоху Среднего царства типом погребения является гробница в скалах. Особенно характерны гробницы в Бени-Хасане (рис. 175), знаменитые своими так называемыми протодорическими колоннами (рис. 176). Пещерная гробница очень похожа по своему плану на храмик при пирамиде. В переходный период, в связи с ослаблением центральной вла-



Рис. 172. Поздняя гробница в виде пирамиды в Мероэ

сти, от комплекса пирамиды сохранился только аристократический храмик, а сама пирамида исчезла. В пещерной гробнице длинный ход также ведет в зал с прямоугольными или круглыми столбами. В гробницах Среднего царства даны реальные пещеры, что очень соответствует их интимному характеру. Протодорическая колонна на самом деле не является отправной точкой развития дорической колонны, но в ней архитектура Египта и восточных деспотий ближе всего подошла к формам греческого зодчества. Мы видели, что аналогичные формы появились уже в эпоху Древнего царства. Протодорическая колонна имеет обычно многогранную форму, иногда она покрыта же-

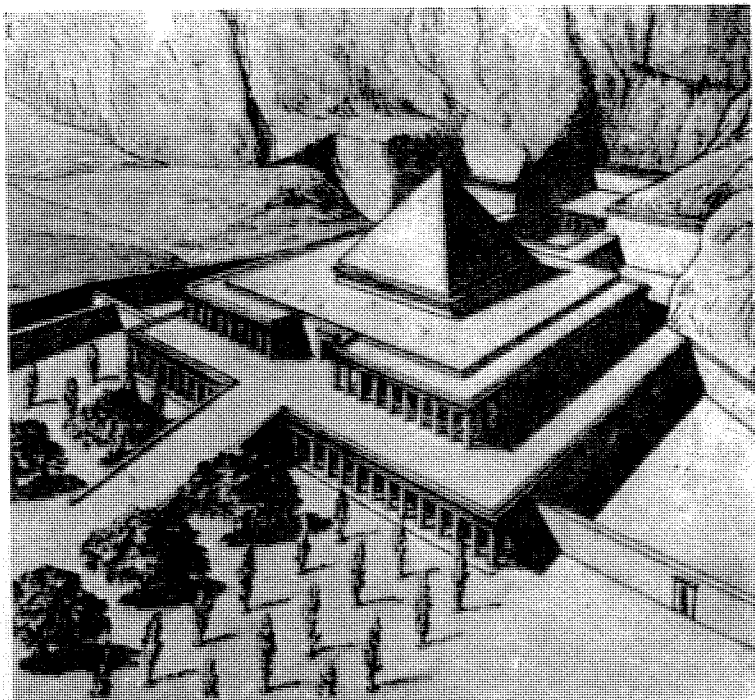


Рис. 173. Реконструкция погребального храма фараонов Ментухотепа III и Ментухотепа IV в Фивах

лобами, отчасти напоминающими греческие каннелюры. Несмотря на большое внешнее сходство, протодорическая колонна по существу глубоко отлична от греческого ордера. В Бени-Хасане пещерный вход вызывает в зрителе живое ощущение того, что колонны являются остатками скалы, после того как в ней была вытесана пещера. Протодорическая колонна никогда не имеет энтазиса: ее разрез представляет собой всегда прямоугольник. Над колоннами в Бени-Хасане господствует широкий пролет: колонны расставлены широко; они несут только незначительную горизонтальную ленту. В протодорической колонне отсутствуют ассоциации с деревянным зодчеством, которые играют такую значительную роль в классическом ордере. В ней нет и всей сложной и последовательной системы обломов, имеющих такое большое значение для греческих колонн и антаблементов. Наконец, колонны различных гробниц Бени-Хасана нельзя рассматривать, отделяя их от соседних гробниц. Все входы завершены на одной высоте, так что горизонтальные части, лежащие на колоннах различных гробниц, соответ-

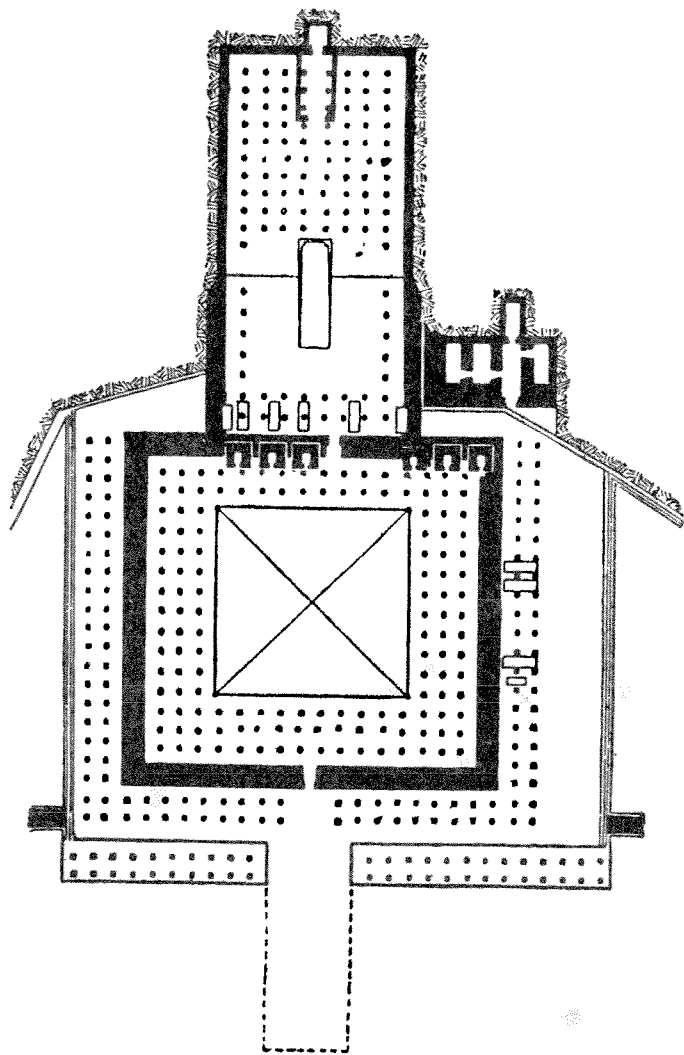


Рис. 174. План погребального храма фараонов Ментухотепа III и Ментухотепа IV в Фивах

ствуют друг другу и образуют единую горизонталь. Горизонтальная лента всех входов повторяет очертания скалы, из которой вытесаны пещеры Бени-Хасана, так что общее впечатление напоминает композицию Дейр-эль-Бахри эпохи Нового царства (см. ниже). Протодорическая колонна — наиболее тектоническая форма в архитектуре Египта и других восточных деспотий; ее создатели вплотную подошли к проблемам торгово-равла-

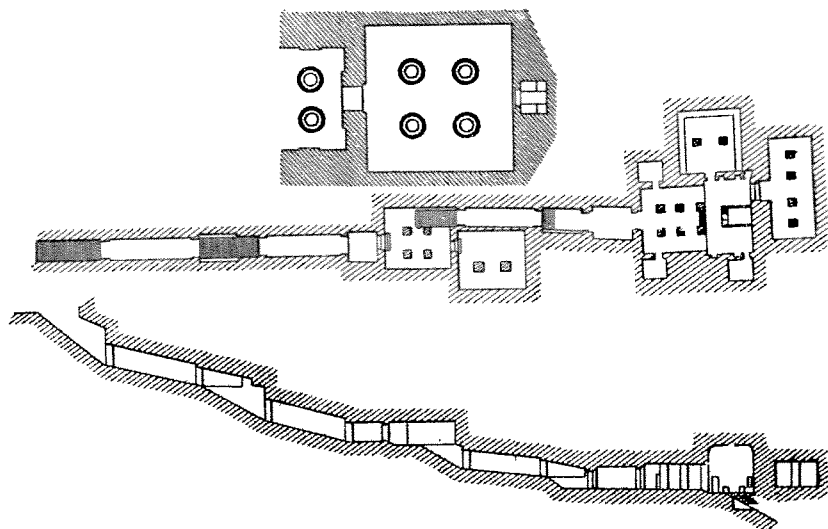


Рис. 175. Пещерные гробницы в Бени-Хасане



Рис. 176. Протодорические колонны пещерных гробниц в Бени-Хасане

дельческой греческой архитектуры. Но решительного шага египетская архитектура все же не сделала, и классический ордер в Египте не сложился, он был создан только греческой архитектурой.

Новое царство

Объединение страны в эпоху Среднего царства было вызвано назревшей потребностью в создании единой ирригационной системы. Известную роль в процессе консолидации сил страны сыграли и интересы развившегося городского ремесла. Фараоны XII династии контролировали в общегосударственном масштабе ирригационное земледелие Египта. Централизованное ирригационное хозяйство, колоссальное по размерам, нуждалось в огромных количествах меди и кедрового леса. Это вызвало оживление меновых связей с Кипром и Финикией, откуда эти материалы привозились взамен египетского хлеба и ценных продуктов из превращенной в египетскую провинцию Нубии. Широкое развитие торговли и обмена ускорило разложение египетского общества. Имущественная дифференциация общинников достигает огромных размеров. Среди номовой бедноты появляются уже такие, которые оторваны от средств производства. Последствием такого положения вещей явились крупные социальные потрясения, постигшие Египет в конце этой эпохи. Поучение мудреца Ипувера (Лейденский папирус) — яркий документ грозного восстания крестьян и рабов. Связанное с этим движением колоссальное ослабление всей страны и особенно ее обороноспособности привело в конце концов к тому, что Египет был завоеван соседним народом — гиксосами, которые, покорив Египет, надолго утвердили в нем свое владычество. Как реакция на это завоевание в Египте стало нарастать мощное движение, направленное ко вторичному объединению страны, к воссозданию централизованного бюрократического аппарата и к возвращению фараону его прежнего значения абсолютного деспота. Новая нарождающаяся центральная власть пользуется для своего укрепления религией в еще большей степени, чем правительства фараонов Древнего царства. Она пользуется для своих целей также и архитектурой, которая вновь становится на службу царской власти и в связи с этим вновь приобретает монументальный характер. Еще в гораздо большей степени, чем в эпоху Древнего царства, архитектура Нового царства ставит себе задачей распространение среди самых широких масс населения Египта религиозных идей, обосновывающих власть фараона. Но зодчество Нового царства пользуется для этого совершенно новыми, по сравнению с Древним царством, средствами. Господствующим в эпоху Нового царства архитектурным типом является монументальный храм огромных размеров и совершенно нового типа. Изучение храма является основной задачей истории египетской архитектуры эпохи Нового царства.

Техническая сторона храмов Нового царства не представляет собой какого-либо исключительного интереса. В качестве материала господствует камень, обычно более мягких известняковых пород, причем теска камня далеко не так совершенна, как в эпоху пирамид. Употребляется связующее вещество. Интересен метод постройки наиболее крупных храмов: по мере возведения их закапывали землей, которая заменяла леса. Когда таким образом гигантское сооружение заканчивалось, его откапывали, и здание выступало в готовом виде. Способ остроумный, но чрезвычайно примитивный. Может быть, некоторые наиболее крупные сооружения эпохи доклассового общества возводились таким же образом.

Многие считают, что египетский храм Нового царства развился из дома, так как в египетском доме усложненного типа (см. рис. 148) якобы уже имеются в зародыше основные части храма — открытый двор, обнесенный колоннами, вытянутый в ширину зал и святилище, которому в доме соответствует главная приемная комната хозяина. Однако сравнение храма и дома обнаруживает огромный контраст между ними: композиция храма — правильная и симметричная, план дома отличается совершенной неправильностью и асимметрией. Можно было бы тем не менее предположить, что это различие образовалось постепенно в течение развития храма из дома. Однако нет абсолютно никаких данных, которые заставили бы предположить такое развитие. Египетский храм Нового царства развился из пещерных гробниц Среднего царства и восходит через них к храмикам около пирамид эпохи Древнего царства. Общая композиция длинного хода, ведущего к залам, объединяет их. Но храм Нового царства отличается от своих предшественников монументальностью форм и громадными размерами. Большой храм в Луксоре — самый древний храм Нового царства, большой храм в Карнаке — самый большой из них.

Храм в Дейр-эль-Бахри (см. рис. 142; рис. 177 и 178) несколько отличается по своему общему типу от других современных ему культовых зданий, но он дает очень наглядное представление об общей композиции храмов Нового царства и об отношении в них архитектурных форм к ландшафту. Храм не вполне сохранился в своем первоначальном виде. Первоначально по обеим сторонам дороги, ведущей в глубь скалы, где расположены вытесанные из пещеры залы, были симметрично расположены портики, опоясывавшие дворы. Зрителю, подходившему к храму спереди, были видны три портика друг над другом, причем благодаря перспективному сокращению каждый вышележащий портик был заметно меньше лежащего непосредственно под

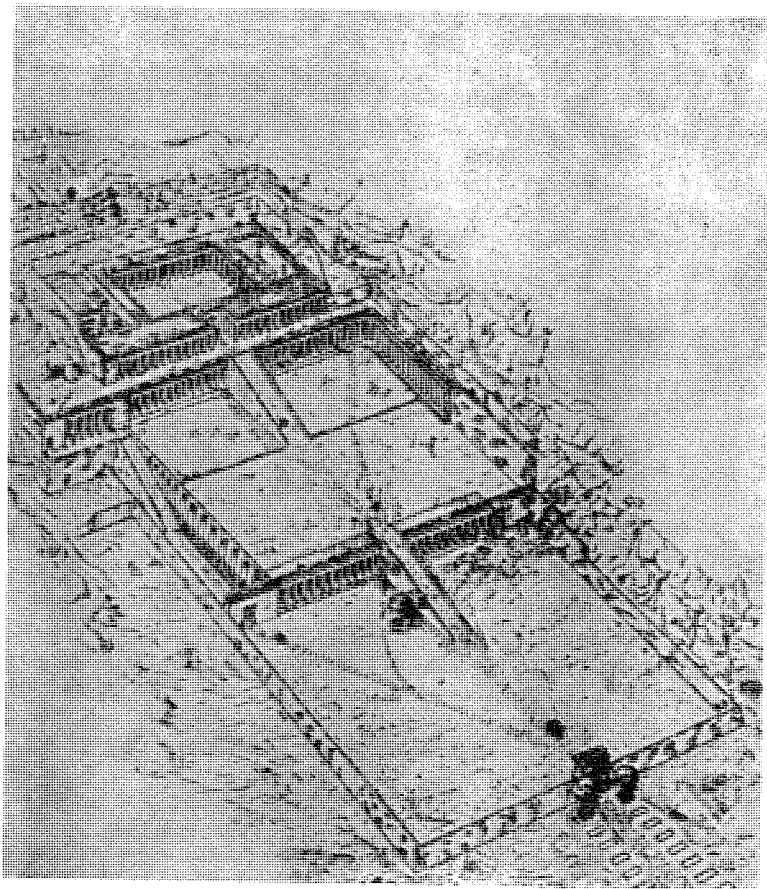


Рис. 177. Реконструкция храма в Дейр-эль-Бахри

ним. Основным архитектурным мотивом храма в Дейр-эль-Бахри является горизонтальная лента портика, повторяющая общие очертания скал. Дейр-эль-Бахри встроен в ландшафт на краю пустыни. Отвесной линией скал пустыня в данной местности обрывается в долину Нила. Полоса скал включена зодчим в архитектурный образ благодаря тому, что ее общая форма воспроизведена в портиках. Маленькие портики контрастируют по своей высоте со скалами, которые кажутся от этого грандиозными и сверхчеловеческими. Подходя к зданию, зритель видит в портиках архитектурные элементы, соответствующие ему и его телу. Поэтому он воспринимает огромные скалы по контрасту с собственным телом. Зритель сам себе кажется ничтожным, скалы вырастают в его глазах до сверхчеловеческих размеров, давят на

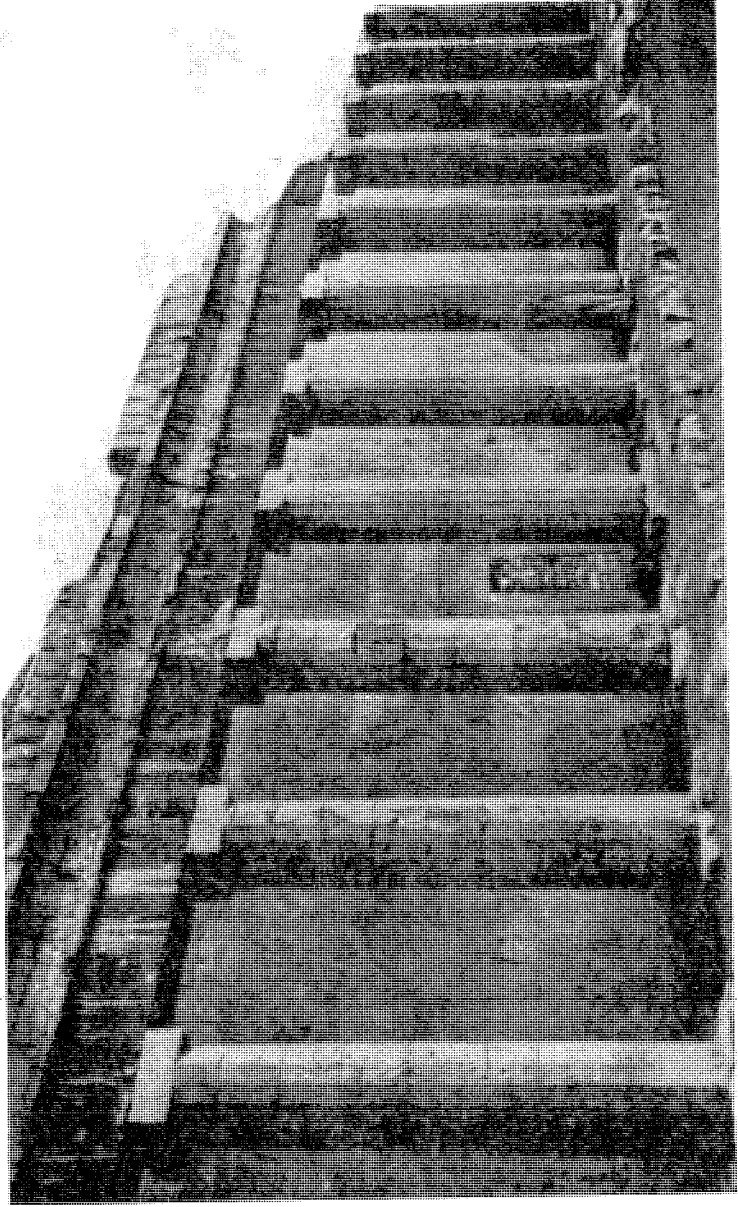


Рис. 178. Часть одного из дворов храма в Дейр-эль-Бахри

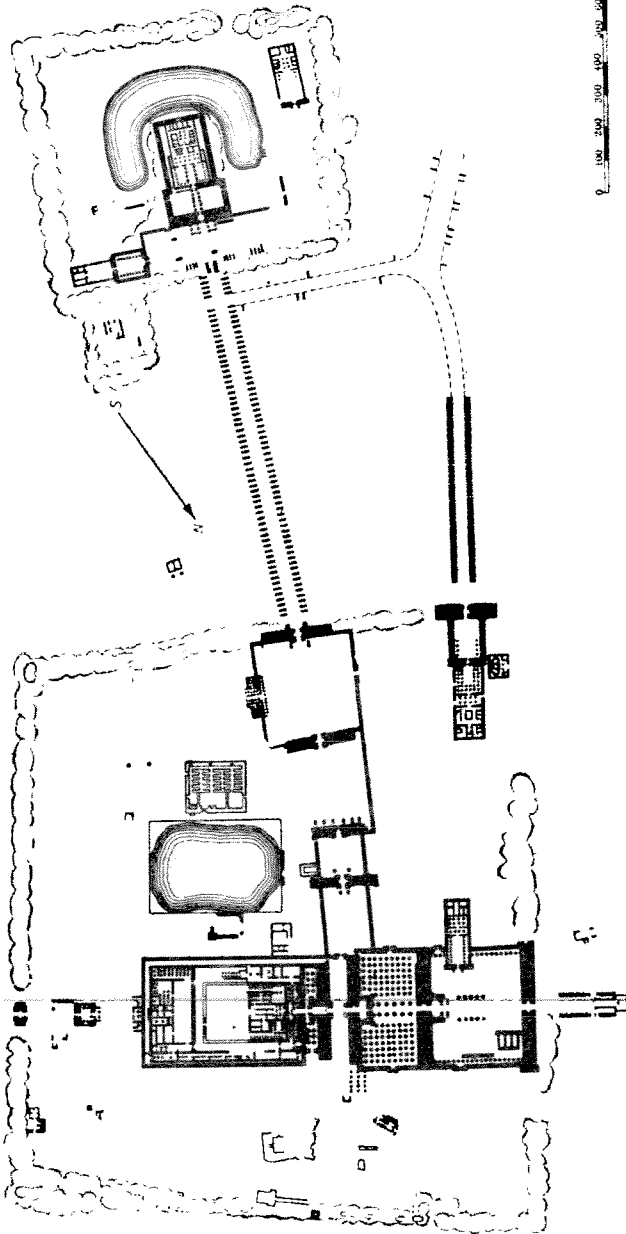


Рис. 179. План ансамбля храмов в Карнаке

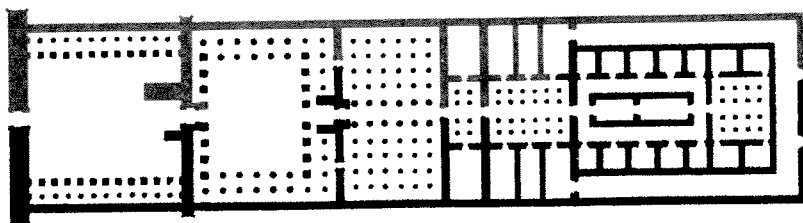


Рис. 180. Храм в Фивах

зрителя и угрожают ему. Это напоминает впечатление, производимое пирамидой или индийским храмом новобрахманского периода. Формы природы истолкованы средствами архитектуры как проникнутые таинственными и страшными для человека силами. Перед нами еще пример анимистической концепции, которую восточные деспотии унаследовали от эпохи доклассового общества. Не будь портиков, встроенных в формы природы, пейзаж, окружающий храм в Дейр-эль-Бахри, показался бы нам ничего не выражающим и нейтральным. Как всякий пейзаж, он содержал бы в себе бесконечное количество возможностей его истолкования, из которых египетский архитектор выбрал одну — именно ту, которая соответствовала его идеологии. На самом деле скалы около храма Дейр-эль-Бахри очень невысоки. В Дейр-эль-Бахри границы построенного человеком и форм природы ступеневаются. Это один из приемов, имеющих целью произвести впечатление, что и здание создано не человеком, а сверхчеловеческими силами, теми же силами, которые создали и формы природы.

Типичный храм эпохи Нового царства (рис. 179 и 180) стоит на свободном месте на поверхности земли, но на краю пустыни, связанный иногда композиционно с ограничивающими долину Нила скалами и всегда связанный с самой пустыней и с пространством природы. Сравнение плана египетского жилого дома и египетского храма вскрывает между ними основное различие: в противоположность путаному графику движения, который ле-

жит в основе композиции дома, в храме господствует центральная прямая ось, проходящая насквозь через все здание. Эта ось образована благодаря тому, что все основные дверные пролеты, расположенные в середине сильно растянутого в длину храма, в точности соответствуют друг другу. так что все пролеты объединяются проходящим через них прямым путем. Все архитектурные части, расположенные справа и слева от этого пути, в точности соответствуют друг другу и являются зеркальным отражением друг друга. Такая композиция называется фронтальной (когда части, расположенные с двух сторон центральной оси, являются зеркальным отражением друг друга — будь то в плане, на фасаде, в обработке внутренних стен или в разбивке сада и т. д. Понятие фронтальности перенесено в архитектуру из скульптуры. Оно определяет собой, например, композицию египетских статуй, в противоположность более поздним греческим статуям, в которых движение настолько свободно, что прямой оси не наблюдается). Центральная ось египетского храма Нового царства является путем шествия религиозной процессии, движение которой оформляет архитектура храма. Таким образом, его композиция разворачивается во времени. Два принципа определяют собой общий характер этой композиции: постепенное сужение и постепенное затемнение пространства от входа к святилищу. При этом очень важно, что сужение и затемнение пространства идут не постепенно, а ступенями. Различные части храма, образующие ступени, резко отделены друг от друга. С проникновением в каждую из этих ступеней зрителя его внимание по мере продвижения вперед все нарастает, все острее возбуждается ожидание таинственного и интерес к следующей ступени, отделенной пока еще непроницаемой преградой, скрывающей то, что за ней расположено. Но вот преграда преодолевается, напряжение получает свое разрешение, зритель оказывается на следующей ступени. Как правило, таких основных частей-ступеней в египетском храме Нового царства четыре: аллея сфинксов снаружи перед пилонами, квадратный двор, окруженный колоннадой, растянутый в ширину крытый гипостильный зал, сплошь заставленный колоннами, наконец, маленькое святилище. Отдельные части храма, особенно двор и гипостильный зал, могут быть в одном здании повторены два или даже большее количество раз. Этим усложняется ступенчатая композиция сужения и затемнения внутренности храма. Но все же каждый храм содержит все эти четыре основные части, и притом именно в том порядке, как они были перечислены.

Рассмотрим теперь воздействие основных частей храма на участников религиозных процессий. Самой внешней частью

храма является аллея сфинксов (рис. 181), далеко выдвинутая перед пилонами в пространство природы. Отделенные друг от друга изваяния священных животных расставлены двумя правильными параллельными рядами по сторонам проходящей между ними широкой дороги так, что сфинксы каждого ряда точно соответствуют сфинксам противоположного ряда. Аллея сфинксов тянется на огромное расстояние — до двух километров (Карнак). Отдельные фигуры сфинксов обычно значительно больше человеческого роста, так что в гигантской композиции громадных сфинксов, тянувшихся двумя рядами на расстоянии двух километров, мы имеем тоже произведение количественного стиля, иного по формам и композиции, чем, например, пирамида или индийский храм новобрахманского периода, но по существу очень к ним близкого и в своей количественности очень характерного для восточной деспотии (аналогичным образом можно говорить о количественном стиле китайского сада). Аллея сфинксов имеет большое сходство с первобытной аллеей камней, композиционный принцип которой развивает не только аллея сфинксов, но и весь египетский храм в целом. Возникает вопрос, являются ли сфинксы перед храмом Нового царства скульптурой или архитектурой. На первый взгляд кажется, что каждый из сфинксов является статуей. Но это было бы так только в том случае, если бы сфинкс стоял изолированно. В аллее сфинксов решающим является, что все сфинксы совершенно одинаковы. Зрителю нет необходимости остановиться перед отдельным сфинксом, так как то, что он не досмотрел на одном из них, он при движении по аллее досмотрит на другом. Статуи сфинксов одновременно и скульптурные образы, и архитектурные пространственные знаки.

В композиции аллеи сфинксов (рис. 182) господствует пространство природы, в котором только намечена дорога к храму. Эта дорога обыкновенно очень широка, в чем тоже выражается ее подчинение пространству природы. Разобщенность сфинксов является главной причиной того, что дорога не имеет полной пространственной замкнутости. Назначение аллеи сфинксов состоит в том, чтобы «улавливать» людей, стягивать их на основную ось храма, которая начинается очень далеко перед храмом и кончается святилищем, в которое она ведет. Из окрестных населенных мест через промежутки между сфинксами в аллею вливаются участники процессии, образуя сперва ядро процессии, которое все больше и больше нарастает по мере продвижения вперед. В аллее сфинксов организуется религиозная процессия. Однако, находясь в аллее, человек пре-

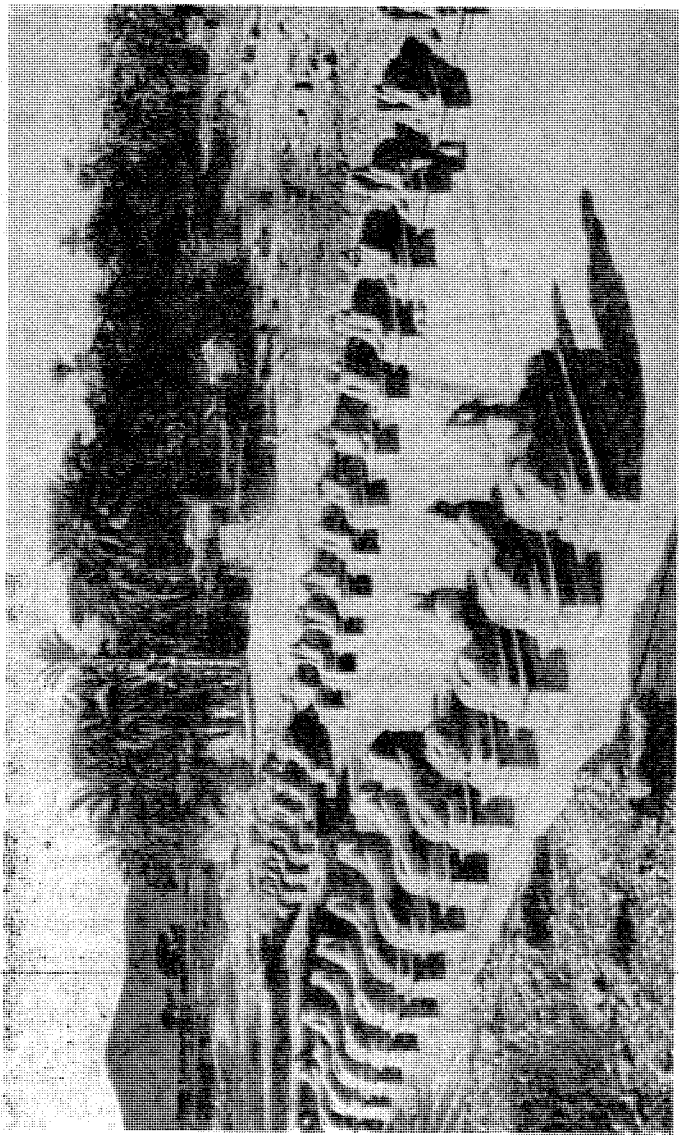


Рис. 181. Аллея священных баранов в Карнаке

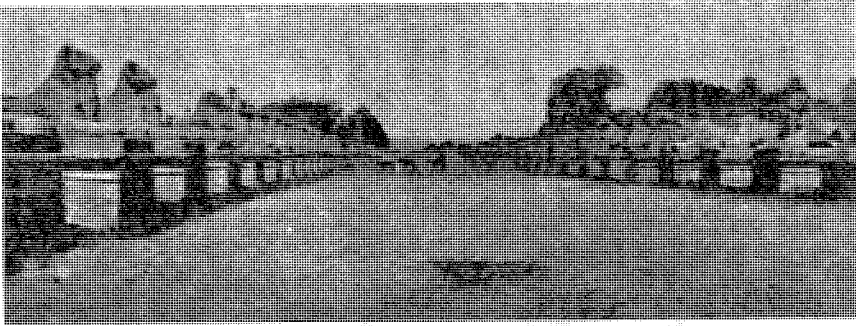


Рис. 182. Аллея священных баранов в Карнаке

бывает еще в пространстве природы, так как он под открытым небом и вне здания в собственном смысле слова. Но вместе с тем человек находится уже на главной оси храма, ведущей к святилищу, которое видно вдалеке сквозь соответствующие друг другу дверные отверстия.

Аллея сфинксов имеет, кроме того, очень большое значение для восприятия лицевой части храма извне, его пилонов — двух башен по сторонам главного входа (рис. 183). Ряды сфинксов отбрасывают зрителя на дальнюю точку зрения от пилонов. При продвижении зрителя по аллее сфинксов ему по направлению к пилонам видна уже не вся наружная композиция храма, так как часть сфинксов остается у него позади. Только с той точки, где начинается аллея сфинксов, длинная аллея сфинксов видна вся вместе с пилонами на ее конце, причем вся эта композиция воспринимается вместе с окружающей природой, в пространство которой она вписана. В данном случае, как и в сфинксе в Гизе, этим дается истолкование природы как породившей фантастических животных, которые воспринимались египтянами как реальность. Сфинксы казались им мощными стражами входа в храм, как ассирийцам быки при входе во дворец. Религиозная процессия и отдельный человек должны преодолеть этих стражей, чтобы войти внутрь храма. Преодоление стражей предвещает ступени, по которым человек должен преодолевать внутреннее пространство храма, приближаясь к святилищу.

Очень важно масштабное решение аллеи сфинксов. Сами по себе сфинксы очень велики. Их размеры видны из сравнения с людьми, находящимися около них. Очень важно, что у сфинксов под головами обыкновенно помещены небольшие человеческие фигурки, которые контрастируют с большими сфинксами. Между этими человеческими фигурками и сфинксами получает-

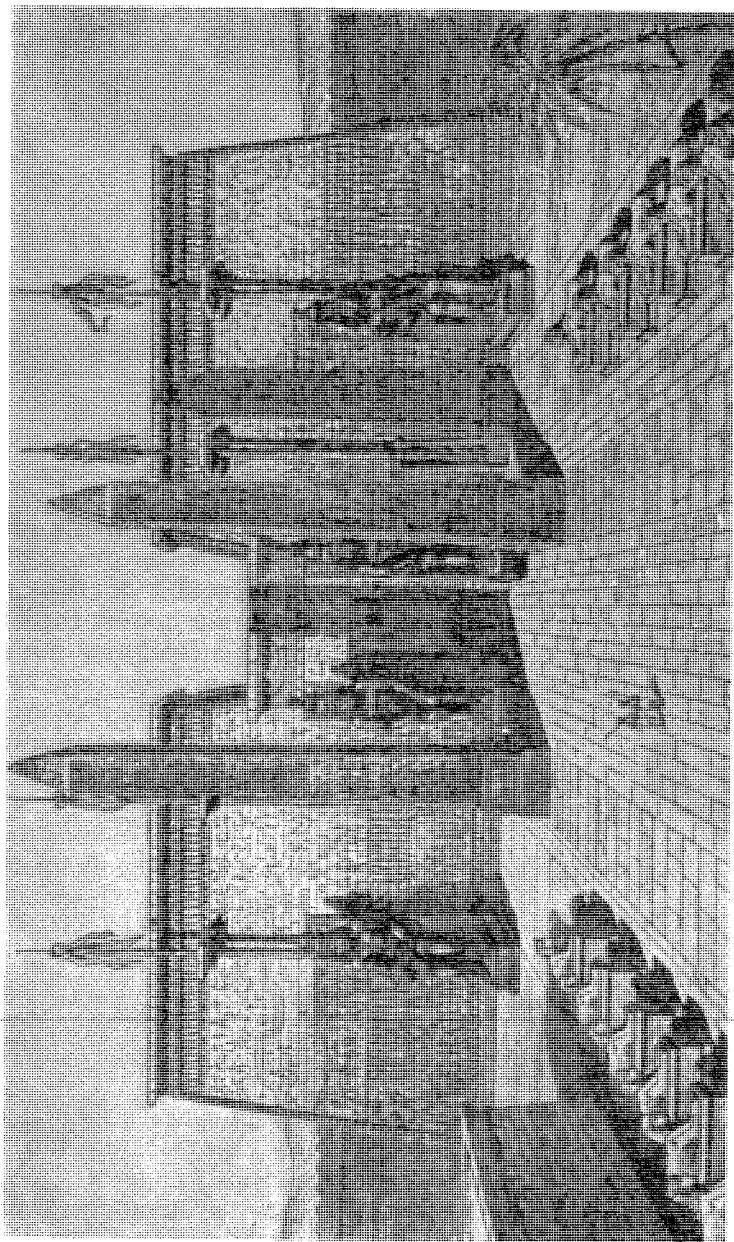


Рис. 183. Реконструкция восточной стороны Большого храма в Луксоре

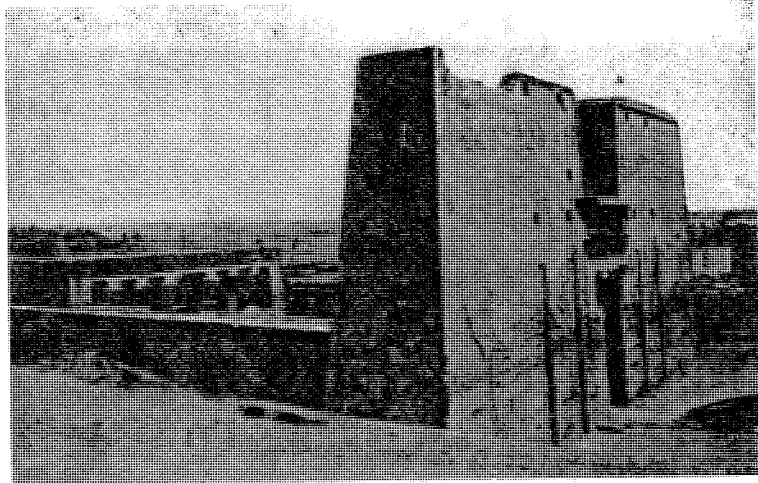


Рис. 184. Пилоны храма в Эдфу

ся то же соотношение, как между маленькими портиками Дейр-эль-Бахри и огромными скалами над ними. По контрасту с маленькими фигурками сфинксы сильно вырастают в своих размерах и кажутся огромными. Наоборот, статуи под их головами кажутся по сравнению с ними еще много меньше, чем они есть на самом деле. Смотря на сфинксы, человек относит себя к скале размеров маленьких фигурок и оказывается поэтому противопоставленным сфинксам, которые кажутся подавляющими, в то время как человек чувствует себя перед ними ничтожным.

Аллея сфинксов имеет сильно выраженную направленность в обе стороны. Однако ввиду того, что с одной стороны аллеи сфинксов расположены пилоны, направление в сторону пилонов господствует над противоположным направлением. Аллея сфинксов подчеркивает своей одномерной направленностью движение организовавшейся в ней религиозной процессии в сторону храма, она дает разбег этому движению. Чем длиннее аллея сфинксов, тем сильнее развивается оформляемое ею движение большой людской массы, организованно направляющейся к святилищу.

Пилоны круто останавливают это разбежавшееся на них движение. На первый взгляд пилоны кажутся отдаленно похожими на пирамиды своими сужающимися вверх башнями. Сужение их объемов вверх содержит в себе элемент кубичности. Однако основным отличием пилонов от пирамиды является громадный перевес ширины пилонов, распланных на лицевой стороне храма, над их толщиной. Пилоны (рис. 184) — плоскость, заве-

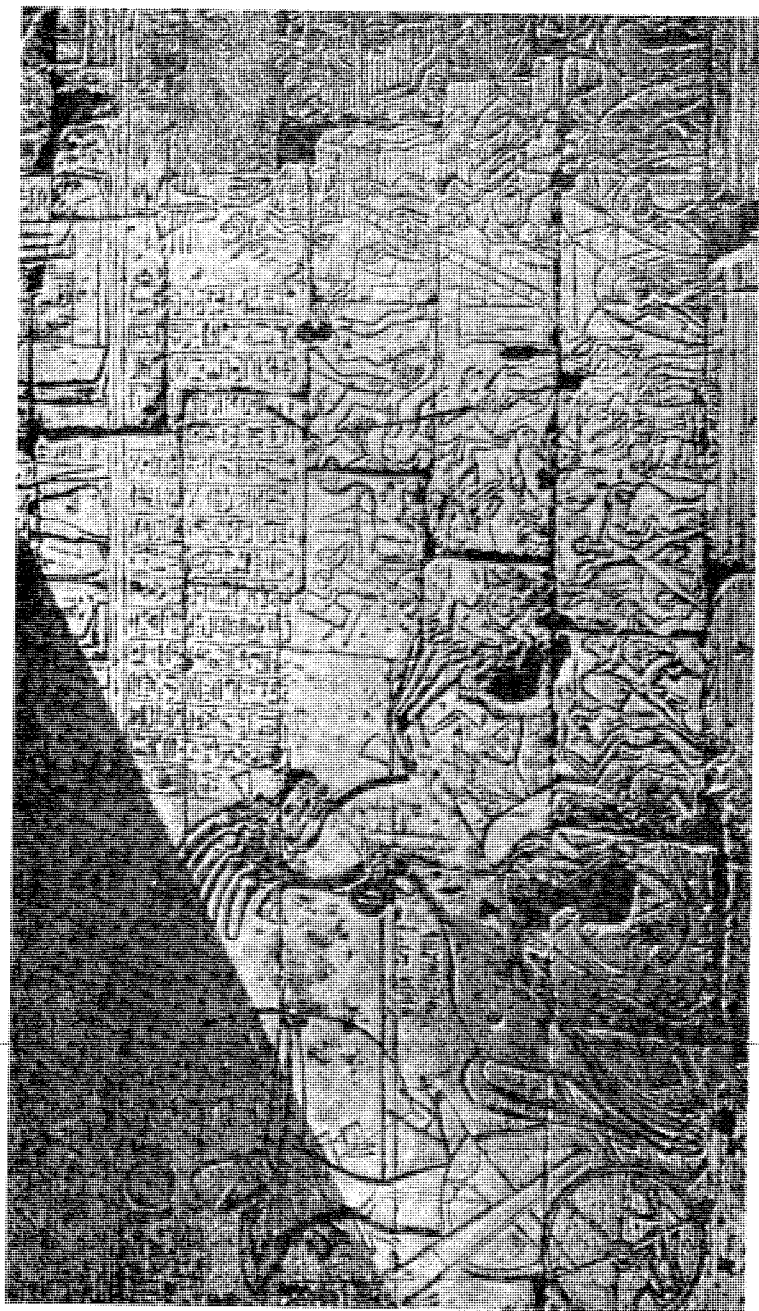


Рис. 135. Деталь спишгской кланки эпохи Нового ширства

са, преграда, при помощи которой от зрителя закрывается внутренность храма и вместе с тем приостанавливается движение религиозной процессии. Если бы вся внутренность храма была открыта зрителю сразу же, то интерес к внутреннему оформлению храма был бы удовлетворен с самого начала, не успев нарасти, так что у зрителя не получилось бы внутреннего напряжения. Пилоны обозначают границу между двумя ступенями, по которым разворачивается композиция храма. Весь смысл такой границы лежит в скрывании от зрителя всего находящегося за ней, что вызывает нарастание интереса, и потом в открытии, преодолении преграды, разрешении напряжения. Однако вместе с тем пилоны оформлены так, что они дают впечатление объема благодаря сужению их массы вверх. Однако это объем не столько реальный, сколько зрительный.

Пилоны являются единственной лицевой стороной храма. Весь храм обыкновенно окружен священным участком, в котором находятся жилище жрецов, сады, огороды, посевы, священное озеро и т. д. Священный участок был окружен валом или оградой, которая обыкновенно примыкала к боковым стенам храма непосредственно за пилонами, так что пилоны и аллея сфинксов перед ними — единственные части храма, находившиеся вне ограды священного участка. Сбоку к храму нельзя было подойти, потому что мешала ограда священного участка. Но если даже посмотреть на боковые части храма из священного участка, то создается впечатление, что находишься за кулисами и смотришь с такой точки зрения, с которой совершенно не считался архитектор. Египетский храм Нового царства рассчитан на то, чтобы на него смотрели только со стороны пилонов и аллеи сфинксов. Внутренность храма, главный элемент его архитектурной композиции, начинается, собственно, только за пилонами.

О плоскость пилонов разбивается движение массовой религиозной процессии, проходившей к ним по аллее сфинксов. Участники процессии распределяются в пространстве перед пилонами. Происходит остановка. Этот момент использован для разворачивания по поверхности пилонов перед остановившимися участниками процессии рельефов, наполненных более или менее сложными композициями, которые проникнуты идеей божественного происхождения царской власти. Изображается, например, большая фигура фараона, который под покровительством стоящего рядом божества избивает кучки своих врагов, изображенных в виде совсем маленьких фигурок.

Техника пилонов (рис. 185) обнаруживает очень важные особенности. Бросается в глаза несоблюдение горизонтальных и

вертикальных швов. Если присмотреться к очертаниям отдельных квадров, то окажется, что они имеют разную форму, которая к тому же очень неправильна. Одни квадры заходят за другие, отдельные квадры имеют отростки случайной и разнообразной формы, которые вдаются в соседние квадры, и т. д. Смысл такой тески состоит в том, что плоскость стены в целом господствует над отдельными квадрами, которые совершенно в ней теряются. Если бы архитектор мог это сделать по техническим соображениям, он вытесал бы всю поверхность пилона из одного-единственного куска камня. Швы мешают замыслу архитектора: он старается по возможности их скрыть. Характерно, что изображенные на рельефах фигуры совершенно не считаются с границами между квадрами и с самими квадрами и что скульптор рассматривал всю поверхность пилона как единый фон, подлежащий заполнению. Можно сказать, что отдельные квадры пилонов являются единицей только с точки зрения техники: единицей в архитектурно-композиционном смысле является вся поверхность каждого пилона в целом.

Это очень наглядно подчеркивается валиком, который окружает каждый пилон со всех сторон и образует вокруг него твердую раму, сильно подчеркивающую ребра геометризованного массива. Существует предположение, что эти валики восходят к бамбуковым рамам, на которые когда-то натягивали привязанные к ним ковры. В доказательство этого приводят, между прочим, то, что на валиках имеются разбросанные по всей их поверхности на равных промежутках друг от друга группы из трех перекрещивающихся черточек, толкуемых как орнаментальное воспроизведение веревок, которыми ковры якобы были прикреплены к бамбуковым рамам. Доказать существование бамбуковых рам с натянутыми на них коврами, послуживших прототипами пилонов, не представляется возможным. Но если даже и предположить, что они действительно когда-то существовали, то все же генетическое рассмотрение не в состоянии объяснить, почему при переходе на каменную технику все-таки сохранили валики. Валик объединяет поверхность пилона и придает ей законченную цельность. Сверху над валиком помещалась еще выкружка, венчающая пилон.

Валики имеют, однако, еще и совершенно другое значение, связанное с трактовкой поверхностей пилонов и со стилем покрывающих их рельефов. Пилоны ограничены снаружи не плоскостями, как пирамида, а окутаны со всех сторон своеобразным пространственным слоем. Рельефы на них исполнены особой техникой, которая называется *relief en creux*, т. е. врезанный рельеф. Контуры фигур глубоко врезаются в поверхности пилонов, что дает возможность вылепить фигуры и придать им известный

объем. Однако наружные точки тел изображенных людей находятся в наружной плоскости, ограничивающей массив пилона, так что моделировка фигур в рельефах достигается углублением их в массив пилона. Этот своеобразный зрительный объем фигур можно было бы сравнить со зрительным объемом пилонов в целом. Фигуры, изображенные на поверхности пилонов, не только имеют известный объем, но они живут в своеобразном пространстве, образ которого необходимо вызывается у зрителя уже самим объемом фигур. Это пространство создается взаимоотношением трех планов, трех плоскостей, на которые распадается поверхность пилонов. Это прежде всего реальная наружная плоскость пилонов, их материальная граница, которую можно ощупать рукой. Но, кроме этой материальной плоскости, с одной стороны имеется еще мыслимая плоскость заднего фона рельефных фигур, углубляющихся в своей объемности за материальную плоскость пилона и имеющих одну глубину, т. е. как бы отделяющихся от общего им всем фона. С другой стороны, валики, выступающие перед материальной плоскостью пилонов, создают над ней пространственный слой, ограниченный спереди идеальной плоскостью, определяемой наиболее выступающими точками валиков. Таким образом, рельефы создают один пространственный слой за материальной плоскостью пилонов, валики создают другой пространственный слой перед этой плоскостью. Оба пространственных слоя сливаются в один общий пространственный слой, расшатывающий определенность материального ограничения пилонов и заменяющий материальную плоскость пилонов пространственным слоем, который окутывает их со всех сторон и в котором живут и двигаются объемные фигуры рельефов. Но как объем фигур отличается от реального объема человеческой фигуры в жизни, так и пространство, в котором живут фигуры рельефов, отличается от реального пространства. Это — ирреальное пространство и ирреальный объем. На рельефах изображены сцены, в которых участвуют божеества. Ирреальность изображения вырывает изображенное из границ обычной жизни и придает ему характер чудесного. Техника резанных контуров рельефов рассчитана на искусственное освещение. Религиозные процессии происходили также и ночью при свете факелов. Во время остановки процессии перед пилонами ее участники двигались направо—налево перед плоскостями пилонов. Так же двигались перед ними и факелы. Сильно резанные контуры рельефов давали очень глубокие тени, которые резко обозначали наружную линию, ограничивающую фигуру, и мягко моделировали самую фигуру. Когда источник света (факелы) менял свое положение, то тени контуров оживали: они

постоянно менялись и наполнялись движением. Получалось впечатление, что фигуры живут и двигаются. Изображенные люди-тени начинали маячить в отведенном им пространстве перед глазами пораженного зрителя. Эти эффекты еще усиливались от перекрестного освещения несколькими факелами с различных точек зрения и тем более от движения нескольких источников света. Можно себе представить, какой священный ужас и мистический трепет охватывал при таком зрелище египтян — участников религиозных процессий.

В связи с анализом рельефов и их техники следует по-новому взглянуть и на пилоны в целом. Их зрительный объем так же ирреален, как и объем фигур в рельефах. Они кажутся зрителю тоже образом «нездешнего» мира. Основная ось храма, так ярко выявленная уже в аллее сфинксов, сильно подчеркнута и в пилонах: расположением дверного пролета в центре на оси и значительной выемкой над дверью между двумя башнями. Дверь выделена, кроме того, своим структурным обрамлением, состоящим из трех балок, выкружки над ними и символического знака над дверным пролетом.

Пилоны продолжают масштабное построение сфинксов и создают вместе с ними типичный для архитектуры восточных деспотий масштабный ряд, который мы наблюдаем также и в архитектуре Индии, Вавилона, Персии и других восточных деспотий. Сами пилоны очень велики (рис. 186), их размеры доходят до 44×100 м (Карнак). Такие колоссальные башни контрастируют с небольшими по сравнению с ними сфинксами. Между сфинксами и пилонами устанавливается соотношение, аналогичное соотношению между сфинксами и маленькими фигурками под их головами. Образуется непрерывный нарастающий ряд от человека, через маленькие фигурки под головами сфинксов, фигуры сфинксов, фигуры фараонов больших размеров, которые обыкновенно стояли перед пилонами, к самим пилонам, и дальше к необъятному простору пустыни или к скалам, на фоне которых виден храм, как в Дейр-эль-Бахри. Такой масштабный ряд построен по контрасту. От соседства маленьких форм большое кажется еще больше, а расположенное рядом с большими формами маленькое кажется совсем ничтожным. Расположение контрастирующих величин возрастающими и убывающими рядами, создающее впечатление активного постепенного нарастания в одну сторону и убывания в другую сторону, еще больше усиливает противопоставление по контрасту двух крайних точек ряда: человека и самых больших форм архитектуры или даже природы.

В масштабном ряде композиции пилонов и аллеи сфинксов рельефные фигуры на пилонах тоже играют очень большую

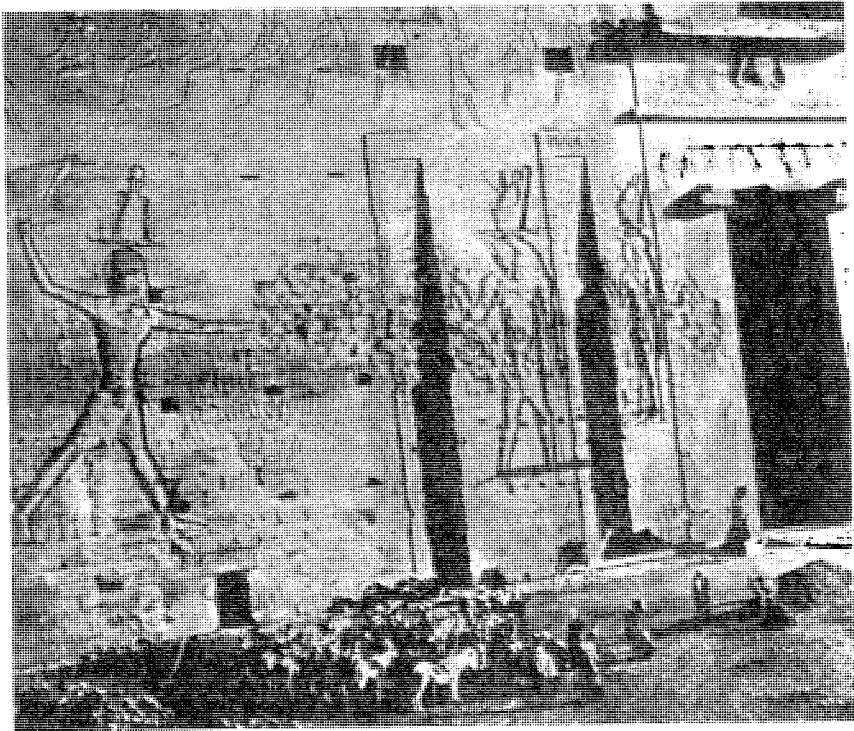


Рис. 186. Пилоны храма в Эдфу

роль. Когда участники процессии подходили вплотную к пилонам, они уже не видели сфинксов, и масштабную роль последних перенимали фигуры, высеченные на пилонах. Пилоны первоначально дополнялись некоторыми несохранившимися частями, которые имели подчас существенное композиционное значение. В огромные каменные обрамления входных дверей были вставлены маленькие деревянные обрамления, изображенные в произведениях египетской скульптуры и живописи. Эти вторые обрамления особенно важны для впечатления нарастающих архитектурных форм. Кроме того, в пилонах сохранились внизу отверстия, в которые пропускали огромные деревянные мачты, превосходившие пилоны по своей высоте: к этим штангам, которые ставили в праздничные дни и в дни религиозных процессий, прикреплялись сверху флажки (рис. 187). Над отверстиями для мачт в верхних частях пилонов сохранились отверстия, в которые первоначально были впущены каменные кольца, державшие мачты. С кровли пилонов, куда вела лестница внутри башен, мачты пропускали через каменные кольца и

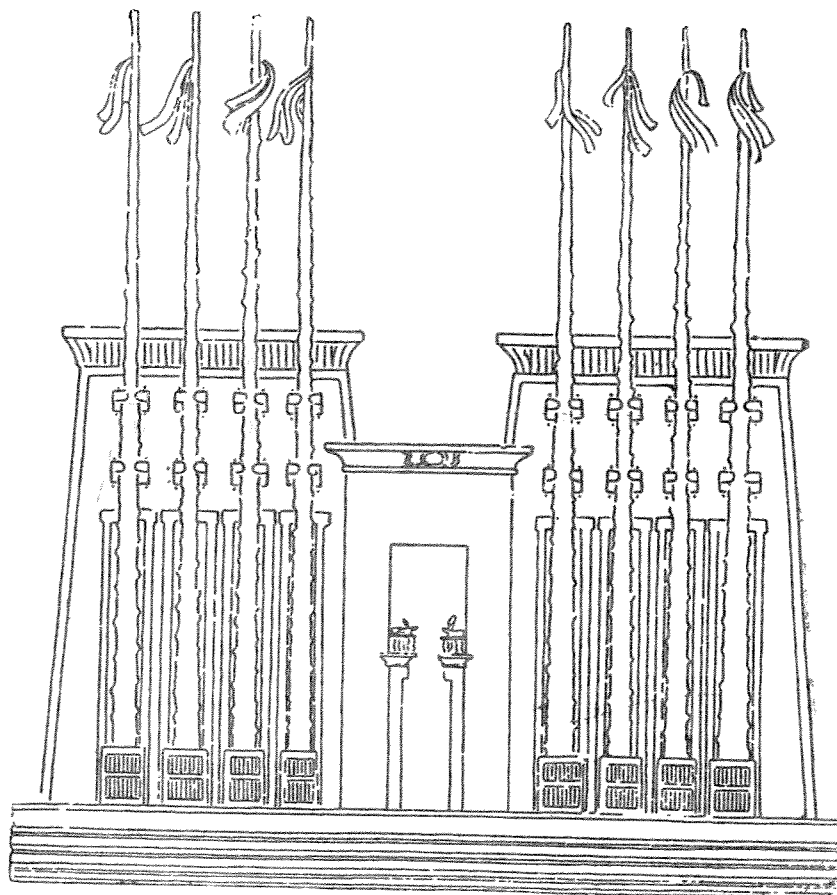


Рис. 187. Изображение пилонов на египетском рельефе эпохи Нового царства

опускали в нижние отверстия. Перед пилонами иногда ставили два обелиска, симметрично по сторонам центральной дороги. В некоторых случаях один из этих двух обелисков ниже другого; но тот, который выше, придвинут к пилонам ближе, чем другой. При движении по аллее сфинксов, благодаря перспективному сокращению, создается впечатление, что оба обелиска одинаковой высоты. Разница высоты обелисков объясняется желанием архитектора внести оживление и насыщенность в абсолютно симметрическую композицию аллеи сфинксов и пилонов. Не нарушая строгой фронтальности, архитектор вместе с тем вводит в расположение обелисков известную композиционную свободу, которую зритель видит, проходя мимо обе-

лисков и обнаруживая, что они не равны и что они стоят на различном расстоянии от пилонов.

Смысл более или менее продолжительной остановки религиозной процессии перед пилонами заключается в том, что у участников процессии создавалось мистическое настроение, поднималось религиозное чувство. Дверь, ведущая внутрь храма, позволяет входить внутрь одновременно лишь сравнительно небольшому количеству людей. Стоя в дверях или перед входом в пилоны, зритель уже видел основной принцип композиции внутренней части храма. Благодаря соответствию друг другу внутренних отверстий зритель воспринимал основную ось — дорогу, теряющуюся в святилище. Он видел также сужение и затемнение пространства по ступеням через двор, гипостильный зал к совсем черному пятну входа в святилище в конце оси. Двор, находящийся за пилонами, виден весь хорошо. За ним в дверное отверстие видно значительно более темное пространство гипостильного зала. Еще дальше — вход в святилище. Наконец преграда пилонов преодолевается, и процессия входит внутрь храма. Нужно представить себе движение участников процессии размеренным и напряженным, позы их натянутыми и скованными. Эти люди двигались так, как бесконечными рядами двигаются обычно в одном направлении фигуры на лентах египетских рельефов. Вся эта торжественность и иератичность еще больше вырывали участников процессии из повседневной жизни.

Преодолев преграду пилонов, участник процессии приближался к святилищу. Но он никогда не доходил до цели, куда вел его путь, так как святилище было доступно только жрецам. Участники процессии распределялись во дворе и в гипостильном зале. Есть основание думать, что эксплуатируемые массы населения допускались только в открытый двор и не имели доступа в гипостильный зал, в который имели право входить только представители господствующего класса, аристократии. Таким образом, кем бы ни был по своему социальному положению тот или иной участник религиозной процессии, ему всегда были доступны только некоторые из ступеней, по которым построен храм. — одним больше ступеней, другим меньше. Но для каждого из них оставались впереди таинственные, неизвестные и недоступные ступени, которые еще нельзя было преодолеть. Восхождение по ступеням превращалось в самоцель, являясь результатом особого метода мышления, который заключался в постоянном движении вперед по пути достижения недостижимого. Всякому было видно направление пути, которое господствовало над ним и поглощало все его внимание. Всякому была видна, кроме той ступени, на которой он в дан-

ный момент находился, еще следующая или несколько следующих ступеней.

Открытый двор египетского храма (рис. 188 и 189) обычно окружен с двух, трех или даже четырех сторон колоннами, несущими кровли находящихся за ними портиков. Нужно помнить, что каждая часть египетского храма, в том числе и двор, является звеном общей нанизанной на прямую ось цепи сужения и затемнения пространств, от неограниченного пространства природы до крошечного темного святилища. По сравнению с аллеей сфинксов пространство двора сужено, так как оно ограничено не только отдельными разобщенными пространственными знаками, как сфинксы, между которыми открываются виды вдаль. Сфинксам соответствуют во дворе колонны, но они связаны друг с другом положенными на них горизонтальными частями. Пространство двора ограничено сплошными стенами, создающими вокруг двора непрерывную и непроницаемую ограду. Но двор все же совершенно свободен в своей средней части и не имеет покрытия сверху. Благодаря этому его пространство сужено менее, чем пространство гипостильного зала, сплошь заставленное огромными колоннами и совершенно перекрытое сверху. Двор затемнен больше аллеи сфинксов, но меньше гипостильного зала. В аллее сфинксов уже можно говорить о некотором очень незначительном затемнении ее пространства, поскольку большие сфинксы бросают тени. Но все же разница по сравнению с залитым солнцем пространством природы очень незначительна. Двор затемнен гораздо сильнее. В нем центральное световое пространство ограничено не материальными частями — колоннами, а тоже пространством, но иначе окрашенным, чем пространство его средней части. Темное пространство портиков служит фоном, от которого отделяется светлое пространство двора. Затемнение двора достигается не только окружающим его кольцом темных портиков, но и резкой тенью, которая ложится на двор от его стен. Гипостильный зал гораздо темнее двора, так как он освещается только незначительными световыми отверстиями, расположенными сверху. Проходящая сквозь двор основная ось храма ясно выражена тем, что входная дверь разрывает портик, и тем, что между пилонами, возвышающимися над портиком, имеется ничем не заполненный промежуток над дверью.

Двор египетского храма окружен колоннами, которые из всех образов архитектуры восточных деспотий больше всего приближаются к греческой колонне. Но, как ни велико это сходство, различие между ними все же преобладает. Египетская колонна изобразительна и символична. Эти две черты характеризуют всю архитектуру восточных деспотий. Изобразительность египетской

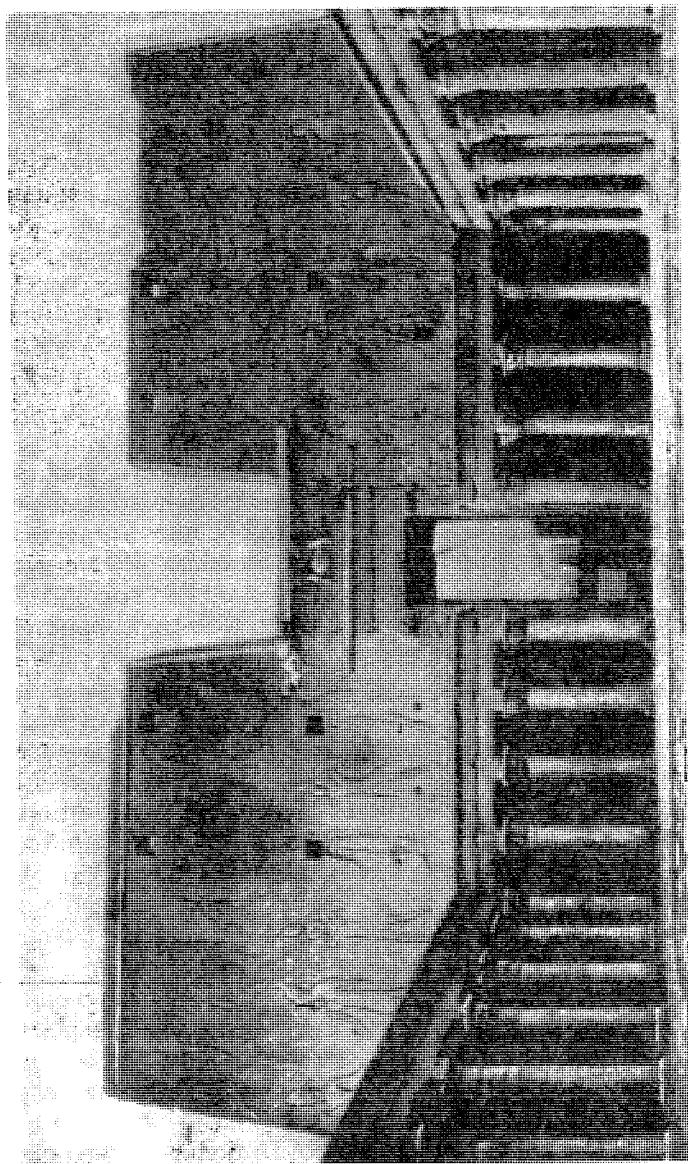


Рис. 188. Лектор кривая в Сидфу

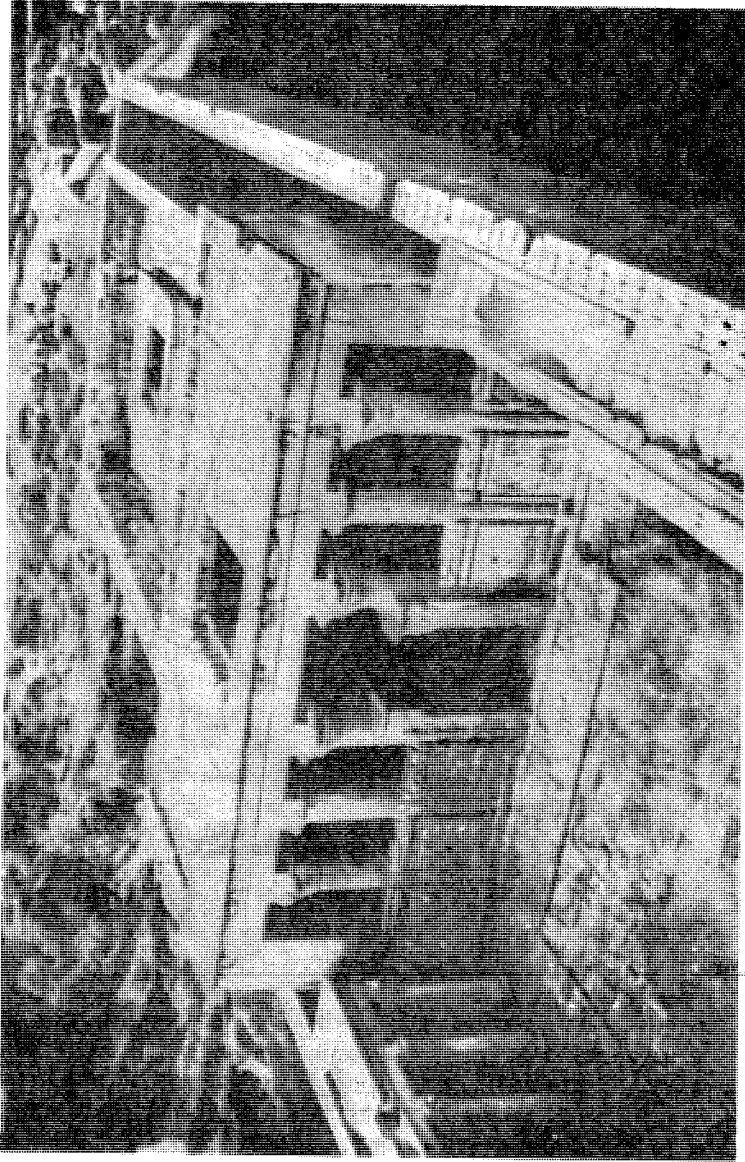


Рис. 159. Храм в Эдфу

колонны состоит в том, что она представляет как бы живое, растущее в природе фантастическое растение. Линии ствола, в зависимости от типа колонны, дают более или менее реалистическое изображение. Ствол заканчивается цветком. Однако совершенно неверно называть этот цветок, как это часто делают, капителью. Капитель является частью греческого ордера и венчает ствол классической колонны, поддерживая горизонтальные части ордера: она связывает его горизонтальные части с вертикальными (см. том II). Цветок египетской колонны обыкновенно отделен от горизонтальных частей над ним кубическим массивом, который не допускает у зрителя никакой мысли о конструктивной роли цветка. Но кроме того, и само это кубическое тело ничем не отделено от частей, расположенных над ним. Оно непосредственно переходит в горизонтальные части, точно куб над цветком колонны и горизонтальные части над ним вытесаны из одного куска. Совершенно такое же соотношение наблюдается между вертикальными столбами и горизонтальной перекладиной над ними в портиках в Дейр-эль-Бахри. Там получается впечатление, что первичной является передняя плоскость портика, в которой проделаны прямоугольные отверстия, а столбы являются остатками этой первично непрерывной плоскости. В колоннах обычного храмового двора зрителю кажется, что столбы, подобные столбам Дейр-эль-Бахри, обросли снаружи растениями, из которых сверху торчат верхние части столбов в виде кубических блоков. Во всяком случае, вся колонна в целом, вместе с венчающим ствол цветком, производит впечатление роста из земли. Египетская колонна-растение имеет религиозно-символическое значение. Весь храм в целом, и особенно гипостильный зал, сплошь состоящий из колонн, является символическим изображением священной рощи. В этом отношении двор подготавливает гипостильный зал и является своего рода «опушкой» леса. Существуют различные разновидности египетской колонны. В одном случае — это единый толстый ствол, в других случаях — связка нескольких значительно более тонких стволов. То наблюдается большее приближение к лотосу, то — к папирусу. Но изобразительность и символика свойственны всем этим типам. В них состоит коренное различие между египетской и греческой колоннами. Именно последняя, а не колонна Египта, легла в основу всей последующей мировой архитектуры вплоть до наших дней. В некоторых храмах между колоннами помещены человеческие фигуры, изображающие обычно фараонов. Эти фигуры имеют реально-символическое значение. Изваяния между колоннами указывают на то, что промежутки между этими колоннами, называемые в Греции интерколумниями (см. том II).



Рис. 190. Двор храма Рамзеса III в Карнаке

получают функциональное значение пространств, предназначенных для движения людей (см. рис. 190).

В некоторых египетских храмовых дворах бросается в глаза, что дверные пролеты выше колонн примыкающих портиков. Это соотношение совершенно невозможно в Греции и диамет-

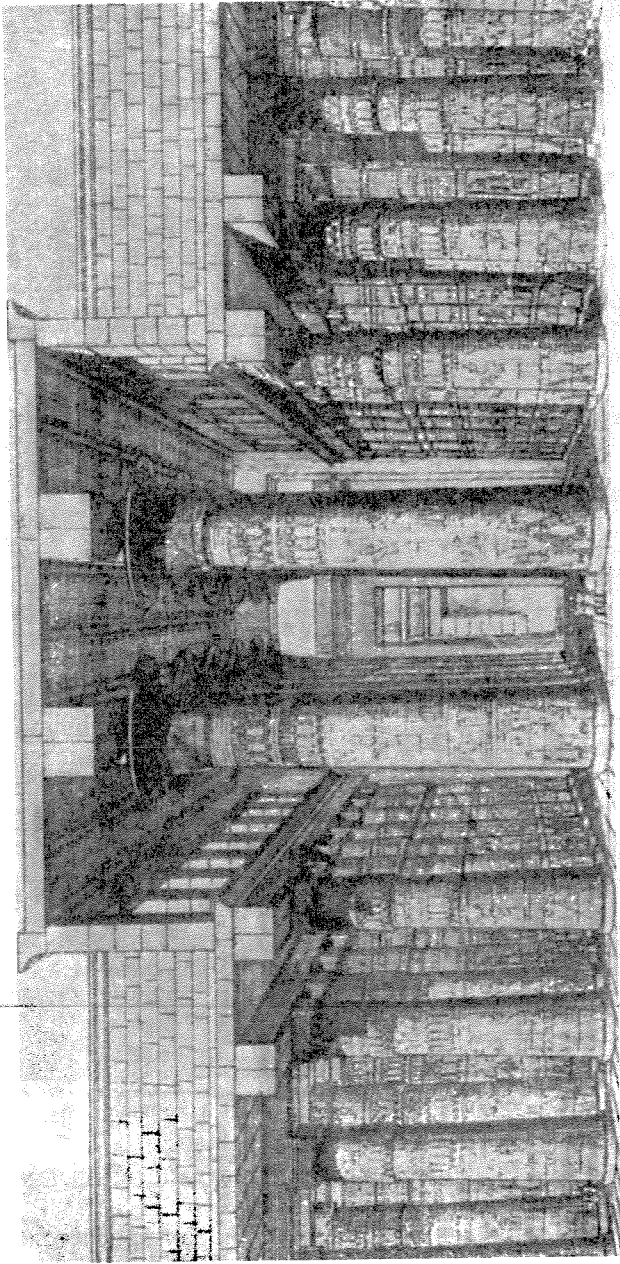


Рис. 191. Реконструкция гипостильного зала Большого храма в Карнаке

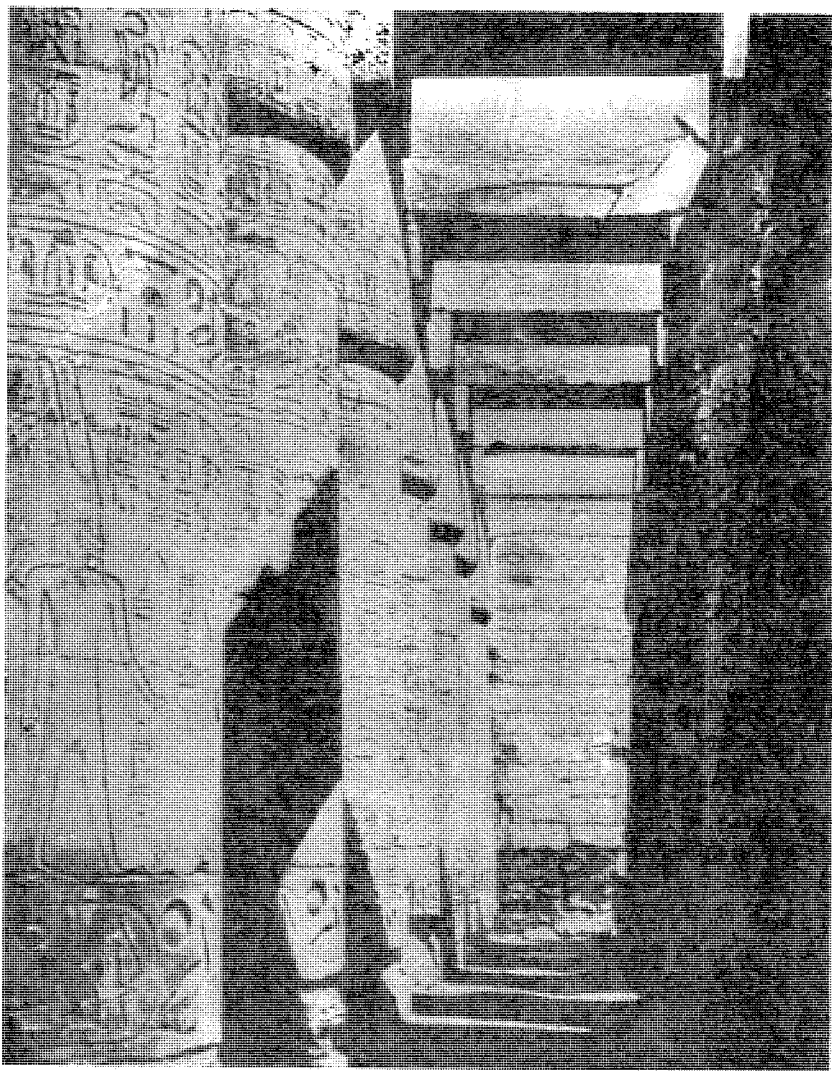


Рис. 192. Гипостильный зал Большого храма в Карнаке

рально противоположно принципам классической архитектуры (см. том II). Такая величина двери тесно связана с принципом динамического масштабного ряда, который последовательно проведен и во дворе храма. Вспомним, что в каменное обрамление двери первоначально было вставлено еще деревянное обрамление значительно меньшего размера, доходившее приблизительно только до половины высоты еще существующе-

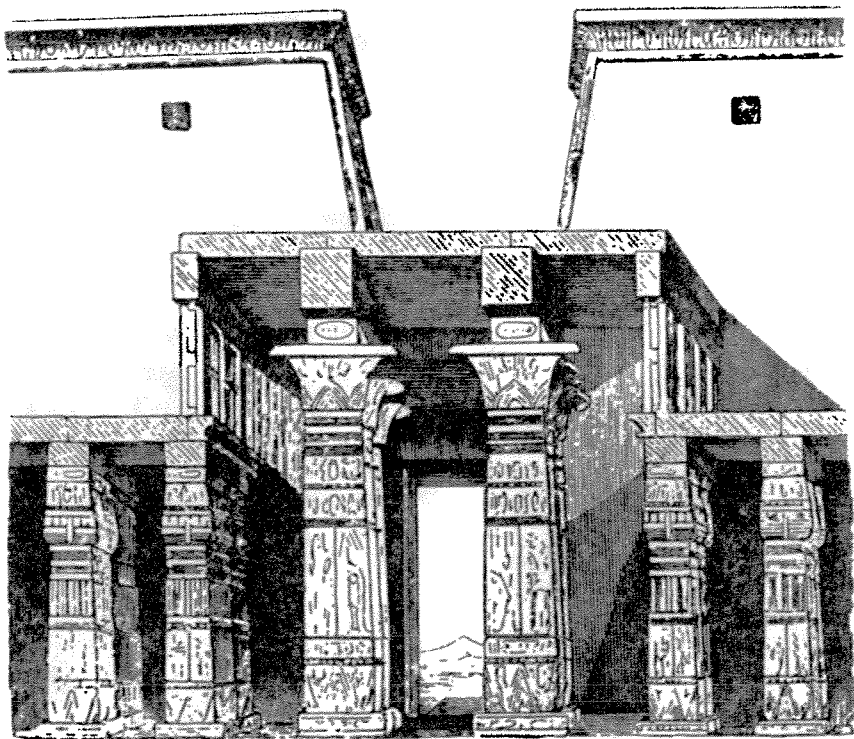


Рис. 193. Реконструкция гипостильного зала Большого храма в Карнаке

го каменного обрамления (см. рис. 187). На одном конце масштабного ряда находится человек. От него формы нарастают, все больше и больше увеличиваясь, через низкое деревянное обрамление, которое перерастают колонны. Над колоннами возвышается большое каменное обрамление, а из него развиваются башни пилонов. Формы все активнее и драматичнее нарастают вверх. Человек и тут кажется совершенно ничтожным по сравнению с гигантскими противопоставленными ему формами. Динамический масштабный ряд отличает архитектуру Нового царства от зодчества Древнего царства, где, особенно в пирамидах, колоссальные формы противопоставлены зрителю гораздо резче, почти совершенно без связующих переходов.

За двором, приближающимся по своему плану к квадрату, следует гипостильный зал (рис. 191—196), в большинстве случаев растянутый вширь. Огромные размеры гипостильного зала Большого храма в Карнаке, самого крупного египетского храма, достигают 50×100 м. Гипостильный зал тоже звено на глав-

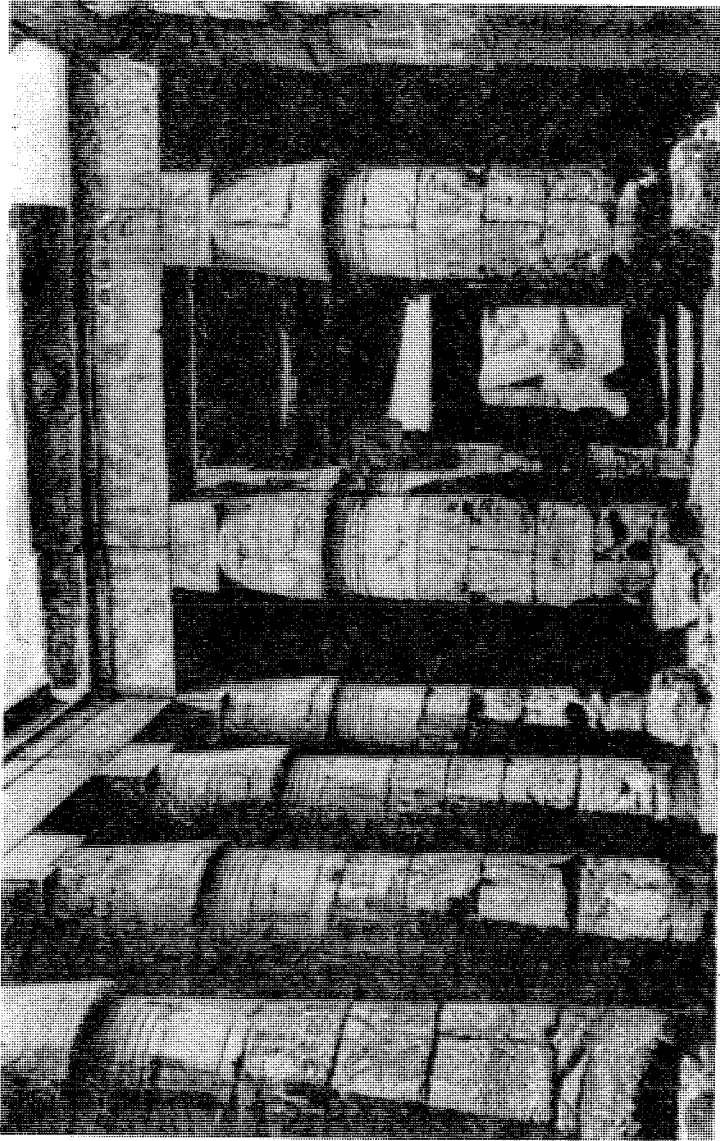


Рис. 194. Вид гипостильного зала храма Хонсу в Карнаке

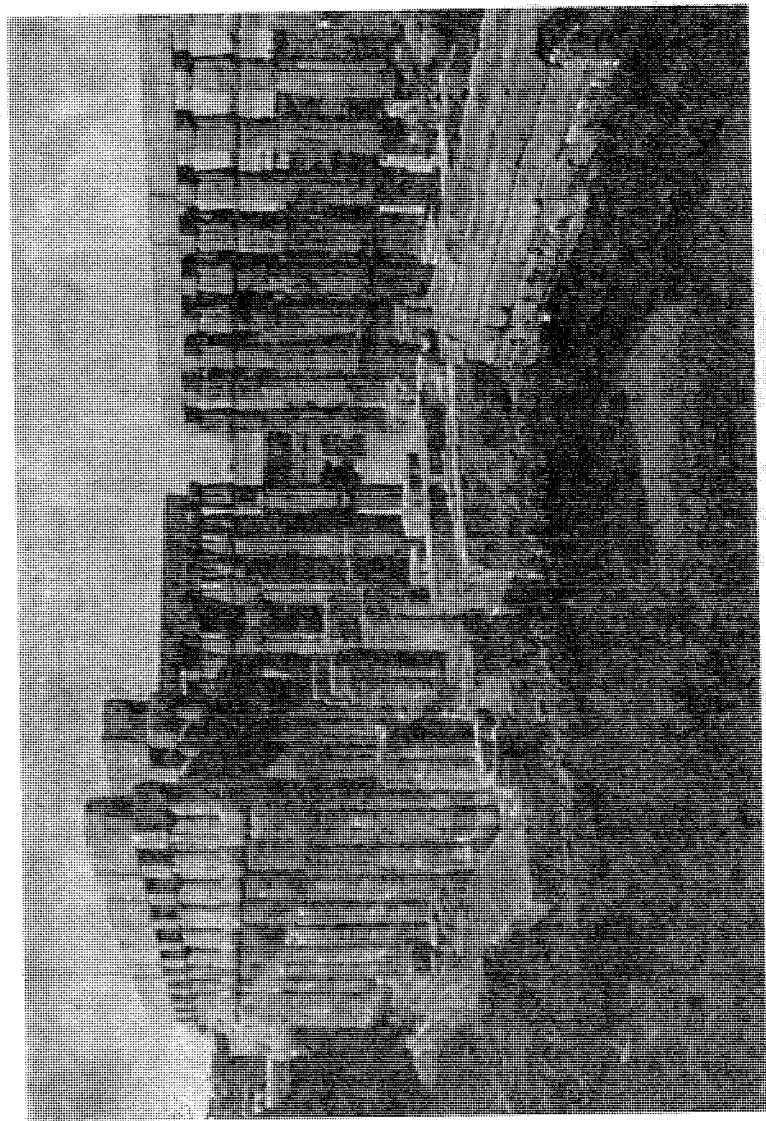


Рис. 195. Большой храм в Луксоре

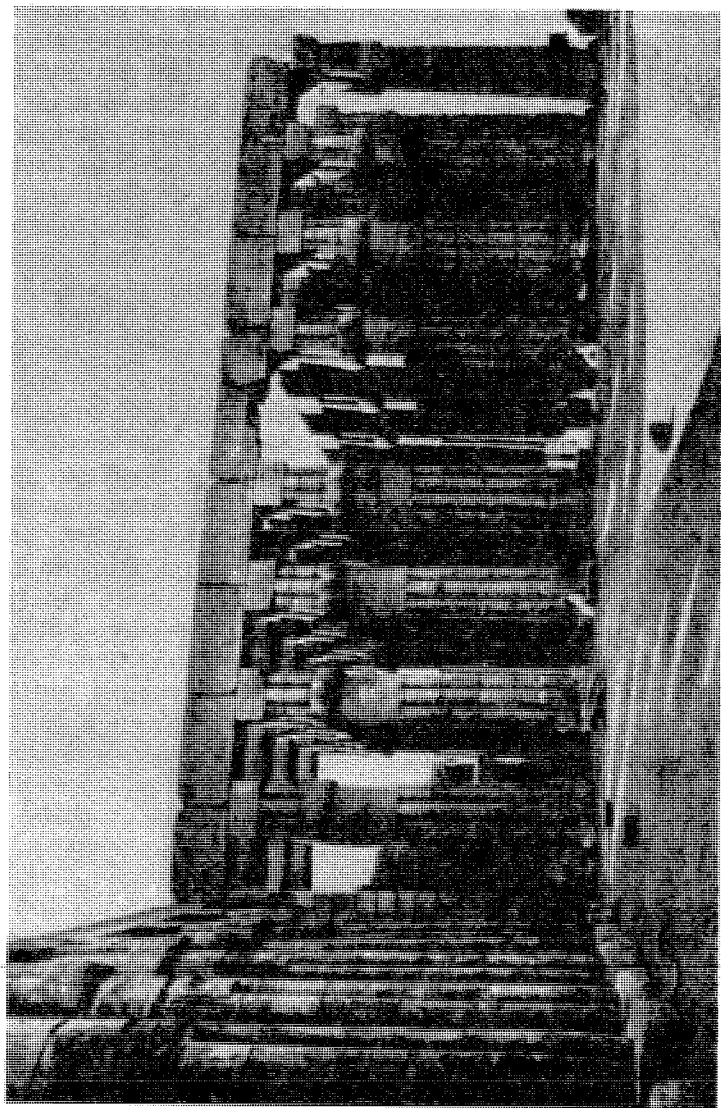


Рис. 196. Большой храм в Луксоре

ной оси египетского храма. Он сплошь заставлен колоннами и весь перекрыт сверху, но свет все же льется из верхних световых отверстий. Крошечное святилище, тесное, зажатое между четырьмя стенами и совершенно темное, имеет значительно более суженное и затемненное внутреннее пространство, чем гипостильный зал. Гипостильный зал своей общей формой подчеркивает центральную ось храма. Для него характерен так называемый «базиликальный разрез», т. е. повышение средней части зала так, что в вертикальных стенках, расположенных между частями перекрытия, находящимися ниже, и частями его, находящимися выше, сделаны световые отверстия. Название «базиликальный разрез» перенесено на формы египетской архитектуры с зодчества древнехристианского, где господствующий тип культового здания, базилика, имел совершенно такой же разрез, и восходит через римское и греческое зодчество к архитектуре Египта. Базиликальный разрез гипостильного зала египетского храма Нового царства является одним из тех гениальных архитектурно-композиционных приемов, которые содержат в себе одновременно решение самых различных проблем, перекрещивающихся в данном архитектурном типе. Базиликальный разрез разрешает прежде всего вопрос освещения гипостильного зала, перекрытого потолком во всех своих частях. Можно было бы устроить световые отверстия в наружных стенах. Но тогда при огромных размерах зала середина осталась бы совершенно темной, а кроме того, свет, сконцентрированный около боковых стен гипостильного зала, отвлекал бы внимание зрителей от проходящей через середину гипостильного зала центральной оси храма, которую нужно было всеми возможными средствами выделить. Базиликальный разрез освещает среднюю часть гипостильного зала, наиболее важную. С другой стороны, базиликальный разрез, проходя по направлению от двора к святилищу, т. е. по главной оси храма, через гипостильный зал, растянутый в ширину, создает внутри зала более высокий коридор, соответствующий основной оси храма и подчеркивающий ее. Колонны, несущие повышенную часть перекрытия зала над его средней частью, шире и выше остальных колонн зала. Эти колонны образуют аллею, обозначающую путь к святилищу. Наконец, базиликальный разрез концентрирует свет в центральной, более высокой аллее гипостильного зала, этим еще сильнее выделяя главную ось храма — путь религиозной процессии.

Гипостильный зал — первая часть египетского храма, ограниченная не только с боков, но и сверху. Внутреннее пространство гипостильного зала имеет сильно выраженный пещерный

характер. На самом деле гипостильные залы, как и другие помещения большинства египетских храмов, находятся на поверхности земли и сложены из каменных квадров. Но те сравнительно немногочисленные пещерные или полупещерные храмы Нового царства, которые нам известны, как, например, рассмотренный выше храм в Дейр-эль-Бахри или храм в Абу-Симбеле, о котором речь будет впереди, очень типичны. Пещерность гипостильного зала выражается главным образом в том, что его внутреннее пространство занято, подавлено массой, господствующей внутри и насыщающей собой незначительное пространственное ядро, подчиненное охватывающей его материи. Колонны настолько толсты и массивны, они так близко придвинуты друг к другу, что получается впечатление, что все эти огромные круглые столбы являются не свободно воздвигнутыми на ровном месте строгими архитектурными элементами, а остатками бывшей первоначально сплошной скалы, в которой выкопана пещера. При этом вспоминаются целиком выдолбленные в горе пещерные гробницы Среднего царства с наружными и внутренними многогранными столбами, вытесанными из скалы. Но благодаря своей более сильной изобразительности и символичности колонны гипостильного зала кажутся еще более пещерными и еще менее строгими, чем протодорические колонны. (Таким образом, получается парадоксальный лишь на первый взгляд вывод, что сложенные из каменных блоков колонны гипостильного зала кажутся более пещерными, чем действительно вытесанные из скалы протодорические колонны. Решающим для основного общего впечатления в том и другом случае является характер оформления самой колонны и того целого, частью которого она является.)

Господство массы над пространством очень наглядно выражается внутри гипостильного зала в том, что пространство зала не едино, а распадается на множество не слившихся друг с другом частей, фрагментов, которые являются первичными и по которым, складывая друг с другом еще не соединенные в действительности элементы, зритель может мысленно представить себе пространственное целое. Внутренность гипостильного зала распадается на большое число длинных, прямых, одномерно направленных коридоров, углубляющихся в массивную толщу, вонзающихся в материю и пробивающих ее. Одномерность пространства такого коридора очень характерна для египетского пространственного мышления в эпоху Нового царства. Как аллея сфинксов односторонне направлена вперед, как над всем храмом господствует его центральная ось, одномерно направленная к святилищу, так и коридоры между колоннами гипос-

гильного зала выражают собой безоглядное устремление вперед, к скрытой цели, находящейся далеко впереди. Таких пространственных коридоров в гипостильном зале очень много. Все они идут параллельно друг другу или под прямым углом, пересекая один другой. Для пространственной композиции гипостильного зала основным является, что все эти коридоры так и остаются разобщенными, не сливаются в одно целое, не образуют единого внутреннего пространства. Стоя в любом месте внутри зала, зритель видит, если он стоит между колоннами, только тот коридор, в котором он находится. Если же он стоит между двумя интерколумниями, то он видит еще один коридор, пересекающий первый под прямым углом. Массивные стволы колонн не позволяют его взгляду проникать в пространство зала в диагональных направлениях, что одно могло бы объединить разобщенные коридоры. Эти коридоры подобны шахтам, посредством которых человек углубляется в скалу, в толщу материи. Интересно, что центральный путь, соответствующий базиликальному разрезу и проходящий через гипостильный зал, выделен еще тем, что более высокие средние колонны, вместе с тем и более толстые, шире расставлены друг от друга, чем колонны в боковых частях гипостильного зала. Благодаря этому шахты-коридоры в боковых частях зала не соответствуют по своему расположению коридорам более высокой средней части.

Для пространственной композиции египетского храма в целом характерно соединение пространства природы, которое господствует в аллее сфинксов, с пещерным пространством гипостильного зала и святилища, причем остальные части, в особенности открытый двор, составляют переход между ними. И в этом отношении очень характерны полупещерные храмы, особенно храм в Дейр-эль-Бахри, в котором ряд открытых дворов составляет переход между пространством природы и действительными пещерами, вытесанными в толще скал. Соединение пространства природы и зависимого от него пещерного пространства напоминает архитектуру других восточных деспотий, например индийские пещерные чайтьи буддийского периода, а также соединение пещер и палаток в архитектуре эпохи раннего доклассового общества.

Многочисленные фигурные изображения, рельефно высеченные на колоннах гипостильного зала, имеют большое значение в смысле решения проблемы масштаба. Между маленькими фигурками, изображенными на колоннах, и колоссальными стволами колонн устанавливается типичное для Египта отношение контраста, благодаря которому кажущиеся размеры колонн еще значительно повышаются. Рельефы на колоннах и много-



Рис. 197. Деталь гипостильного зала Большого храма в Карнаке

численные рельефы на внутренних стенах гипостильного зала выполнены техникой врезанного рельефа, уже знакомой нам по пилонам. Эффект, производимый всеми этими рельефными изображениями в гипостильном зале, совершенно тот же, что и на пилонах. Только в гипостильном зале сила воздействия рельефных изображений много больше, чем на наружных башнях входа. Сложность и большие размеры внутреннего пространства гипостильного зала, огромное количество изображений и обилие сюжетов, длинные, уходящие в таинственную темноту коридоры, тени колонн, пересекающие друг друга от нескольких факелов, несомых по залу, тени колонн, падающие на стены, и т. д. — все это чрезвычайно обогащает эффект рельефов. Погруженный в темноту гипостильный зал, пространство которого прорезывается несколькими двигающимися по коридорам факелами, наполняется таинственными, страшными тенями и образами. Над стенами и столбами двигаются и живут своей жуткой, нечеловеческой жизнью фигуры, обладающие собственным объемом, отличным от форм живого человека, заполняющие особое пространство, развивающееся из поверхности массивов и своей ирреальностью оформляющее и пространство гипостильного зала. Гипостильный зал производит таинственное и мистическое впечатление не только вечером при свете факелов, но и днем благодаря каменным решеткам, сплошь закрывающим довольно большие верхние световые отверстия (рис. 197). Эти каменные решетки имеют много совсем неболь-

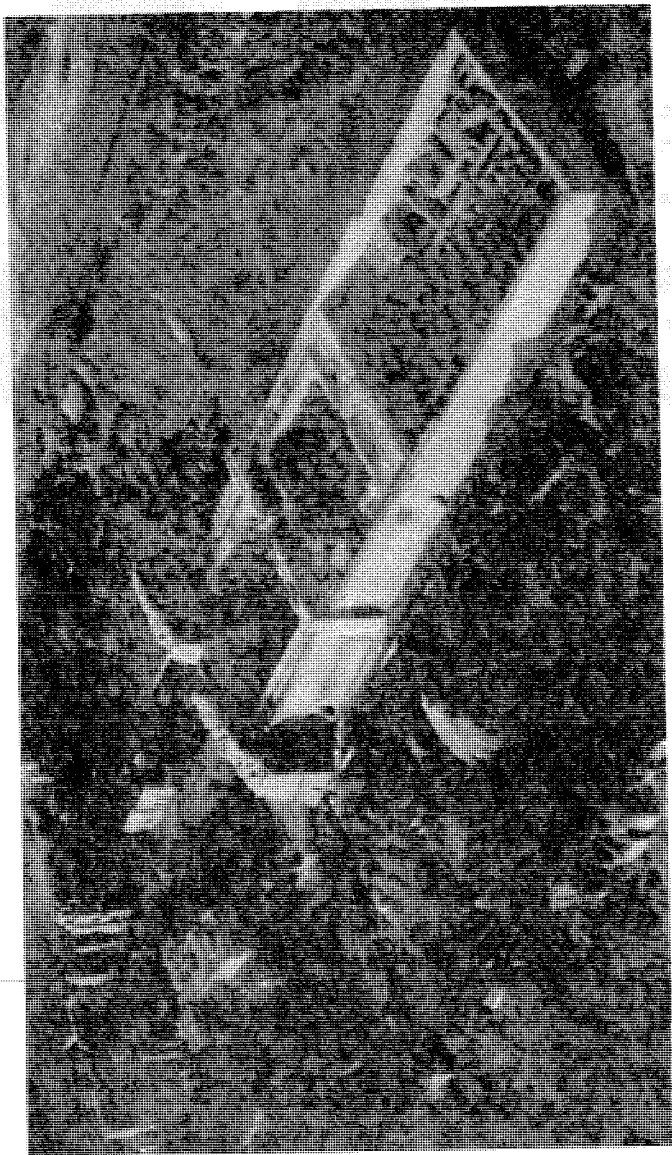


Рис. 198. Храм и дворец в Мединет-Абу

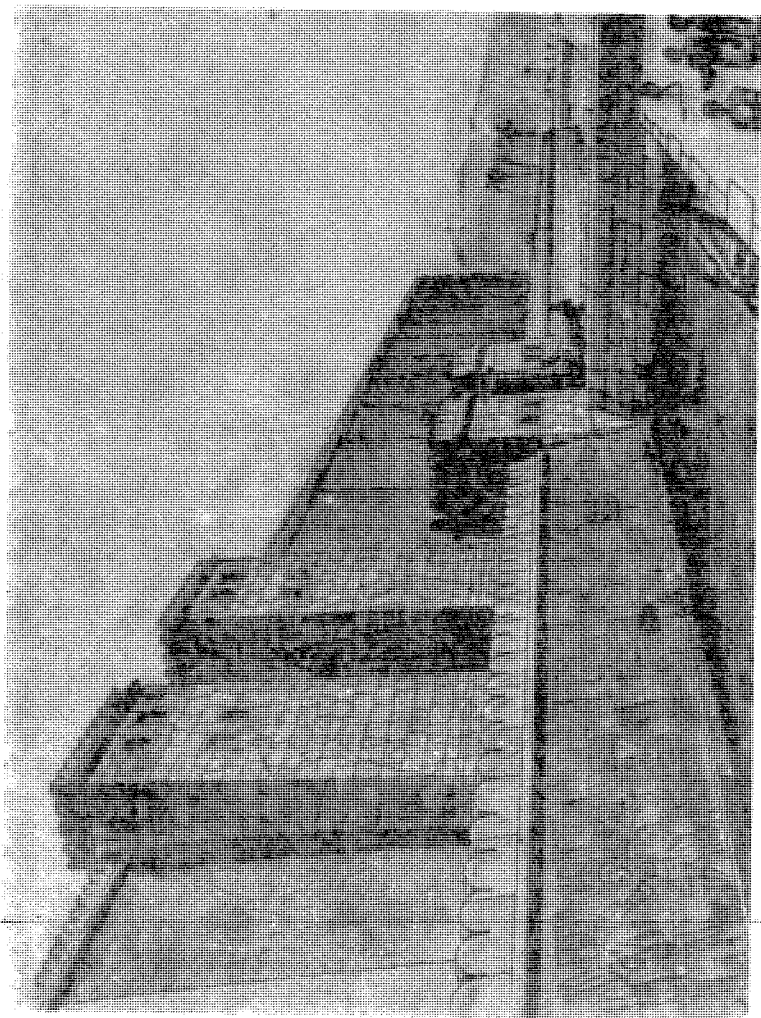


Рис. 199. Бюста Рамсеса III в Мемфис-Абу

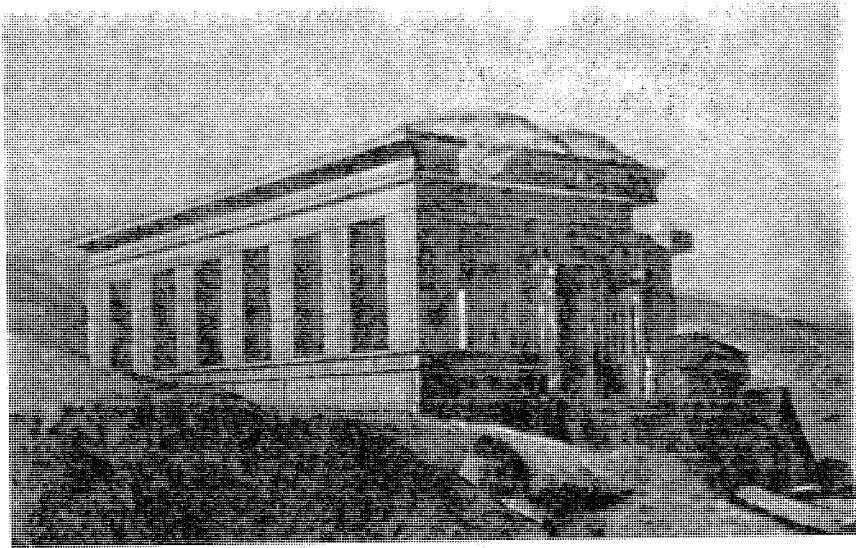


Рис. 200. Храм Аменофиса III на о. Элефантине

ших отверстий, пропускающих свет внутрь зала. Благодаря такому устройству достигается рассеянный свет, совершенно отличающийся от обыкновенного освещения и имеющий необычный, таинственный характер.

Гипостильный зал изображает священную рощу, и в этом смысле он является центральной частью египетского храма Нового царства. Над гигантскими цветками, завершающими стволы колонн в гипостильном зале, особенно над центральными, более высокими колоннами, помещены уже известные нам кубические блоки. Эти блоки внутри зала имеют несколько другое значение, чем во дворе. Благодаря небольшому расстоянию между колоннами и очень широкими цветками над ними, зритель, стоящий внизу, в центральном, более высоком проходе гипостильного зала, и смотрящий вверх, не видит кубических блоков над колоннами, так как они скрыты этими цветками. Создается впечатление, что потолок не лежит на цветках, а помещен над ними и значительно от них отделен, причем снизу не видно блоков, на которые он опирается; потолок как бы парит в воздухе над колоннами-растениями. Потолки гипостильных залов окрашивались в синий цвет; на них иногда изображались звезды. Таким образом, получалось впечатление гигантских растений под открытым небом. Внутреннее пространство гипостильного зала с одной стороны похоже на пространство пещеры, а с другой — оно истолковано архитектором как про-

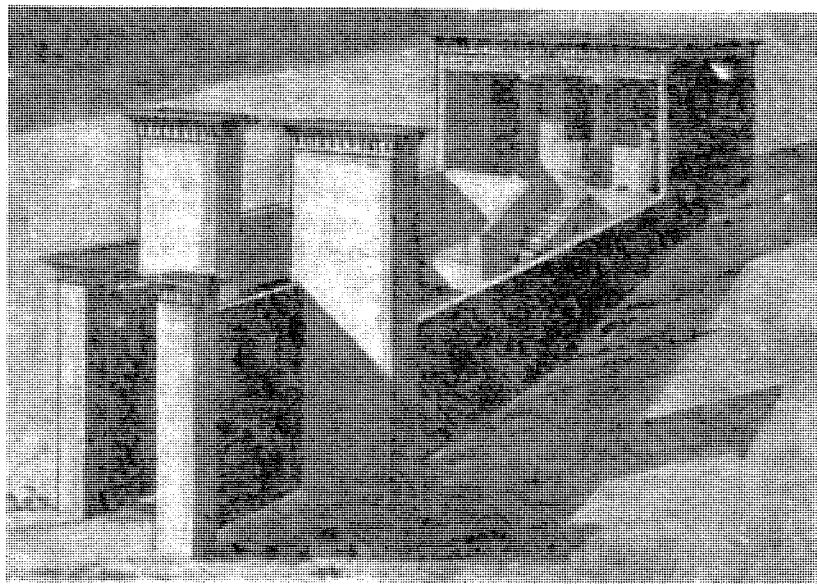


Рис. 201. Реконструкция погребальной часовни эпохи Нового царства в Тель-эль-Амарне

странство природы благодаря символически-изобразительной трактовке архитектурных форм.

Последним звеном египетского храма является святилище. Обыкновенно это крошечное помещенье, ограниченное сплошными стенами, без световых отверстий. В нем в качестве главной святыни храма находилось какое-нибудь священное изображение. Вокруг святилища обыкновенно группируются всевозможные дополнительные помещения, преимущественно служебного назначения. Культ состоял, по-видимому, главным образом в том, что жрецы выносили священное изображение из святилища и показывали его молящимся для поклонения. Религиозная процессия собиралась в аллее сфинксов и шла дальше по направлению к святилищу, причем участники ее распределялись на основании социального признака по отдельным частям храма. Потом жрецы, которые одни входили в само святилище, выносили оттуда священное изображение, торжественно шествуя с ним по основной оси храма в обратном направлении от святилища к пилонам, сперва через гипостильный зал, потом через двор к аллее сфинксов, из которой шли со священным изображением по деревьям, чтобы впоследствии в такой же торжественной процессии внести его обратно в храм и поставить на место, в святилище. Моменты появления священно-

го изображения в дверях, ведущих из святилища в гипостильный зал и из гипостильного зала во двор, были, вероятно, особенно торжественными и эффектными. Общая композиция египетского храма соединяет участников процессии, сосредоточивающих все свое внимание на одной, недостижимой для них точке — святилище, а потом возвращает их обратно в пространство природы.

Между архитектурой Древнего и Нового царств имеется существенное принципиальное различие, которое выражается в том, что пирамида (а также и храм в виде обелиска) воздействует на зрителей известным пластическим акцентом, законченным, замкнутым и само-

довлеющим массивом, противопоставленным зрителю и импонирующим ему. Перед этой пластической массой замирает всякое движение. Наоборот, храм Нового царства (рис. 198 и 199) воздействует путем оформления движения людских масс, развертывающегося во времени (ср. рис. 200 и 201). До известной степени противопоставление этих двух типов архитектурного воздействия можно наблюдать и в архитектуре доклассового общества в контрасте менгира и Стоунхенджа. Сравните также полярности развития европейской архитектуры в смене стилей ренессанса и барокко, а также аналогичные явления в другие эпохи и в других странах, например: романский стиль — готика, классический греческий периптер — «древнехристианская базилика» и т. д.).

Смысл динамического масштабного ряда в египетской архитектуре и особенно характерной для нее композиции контрастирующих величин, принижающих человека и противопоставляющих ему сверхчеловеческие массивы, созданные точно божественной силой, выступает особенно ясно на примере более позднего пещерного храма в Абу-Симбеле (рис. 202—206), отно-

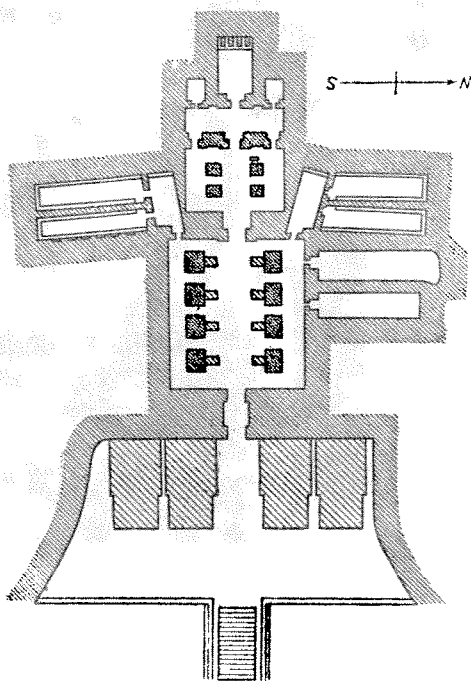


Рис. 202. План пещерного храма в Абу-Симбеле

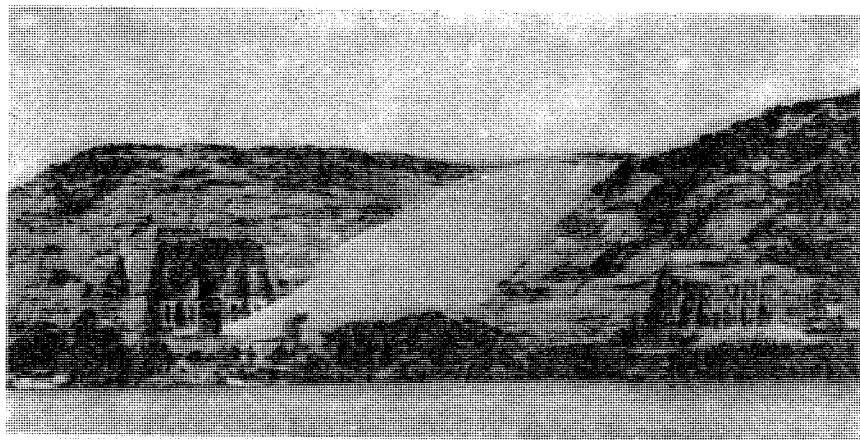


Рис. 203. Общий вид храмов в Абу-Симбеле

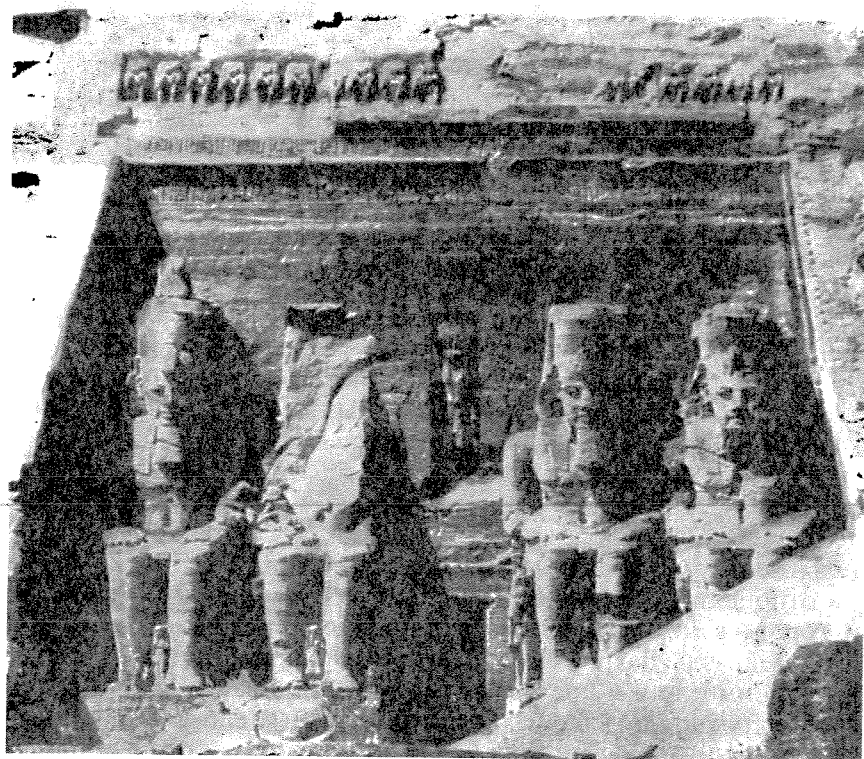


Рис. 204. Лицевая сторона пещерного храма в Абу-Симбеле

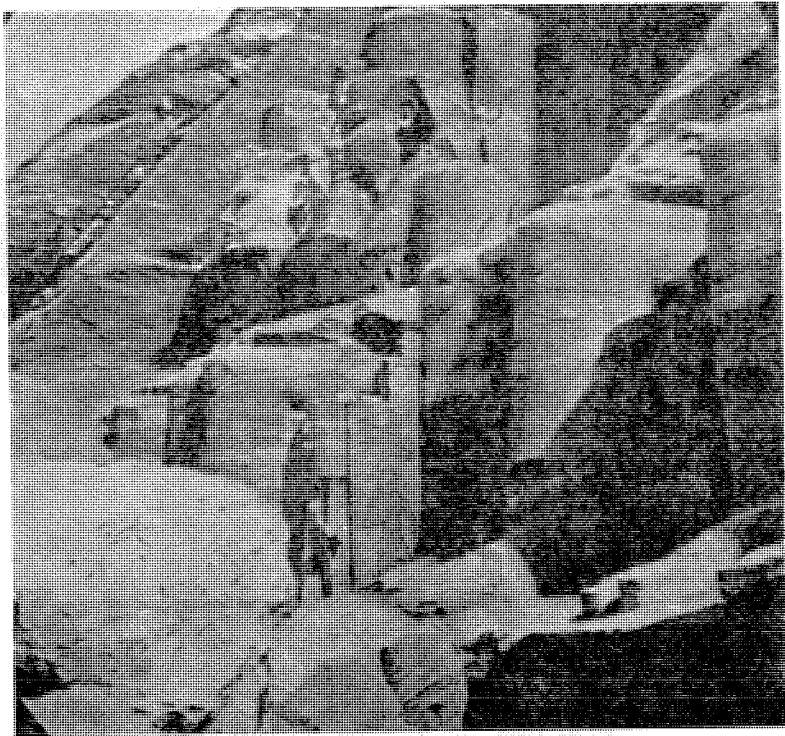


Рис. 205. Деталь пещерного храма в Абу-Симбеле

сящегося к эпохе Рамзеса II (1292—1225). Весь храм помещен внутри скалы, на наружной части которой высечена заменяющая пилоны лицевая часть в виде четырех колоссальных статуй фараонов, сидящих перед входом в храм, подобно статуям перед пилонами. Статуи в Абу-Симбеле достигают высоты 20 м. Лицевая сторона храма в Абу-Симбеле находится на некоторой высоте над Нилом, на самом его берегу, так что издали с реки видны общие очертания всей горы и на этом фоне лицевые части высеченного в ней храма. Храм в Абу-Симбеле особенно интересен тем, что в нем скульптурно-изобразительные формы играют такую большую роль. Не буду говорить об отношении между лицевой частью храма, взятой в целом, и горой, в которую храм вделан. Оно напоминает композицию Дейр-эль-Бахри. Но аналогичное построение наблюдается в Абу-Симбеле и в пределах самой лицевой части храма. В ней все построено на резком контрасте огромных фигур и кажущихся совсем маленькими фигурок у них в ногах, которые на самом деле несколько больше человеческого роста. Образуется



Рис. 206. Деталь пещерного храма в Абу-Симбеле

динамический масштабный ряд между фигурой зрителя на одном его полюсе и огромными статуями фараонов (а еще дальше — всей горой) — на другом. Между маленькими статуями и самыми большими изваяниями имеются промежуточные звенья, которые по своей величине приближаются к маленьким стату-

ям. Изобразительность лицевой стороны храма в Абу-Симбеле указывает на смысл этой композиции. Для Египта, как и для всякой другой восточной деспотии, характерен двойственный образ человека, сложившийся на основе резкого противопоставления сравнительно небольшого числа эксплуататоров и огромных по численности эксплуатируемых масс. Нет понятия «среднего», «нормального» человека, который так характерен для европейской культуры, начиная с Ренессанса, и который впервые развился в торгово-рабовладельческой Греции (см. том II). В Египте и во всех других восточных деспотиях человек понимается либо как приниженный, придавленный, либо как обожествленный. Эта двойственность понимания человека характерна для противопоставления маленьких и больших фигур в Абу-Симбеле и для столь излюбленной в Египте и на Востоке композиции контрастов и динамического масштабного ряда, тесно связанных с количественным стилем. Этими средствами архитектура воздействует на зрителя, при помощи чисто архитектурно-композиционных методов заставляя его почувствовать свое ничтожество перед сверхчеловеческими искусственными горами, которые она создает.

Curtius L. Die Kunst der Antike // Handbuch der Kunstwissenschaft. *Schäferu H., Andrae W.* Die Kunst des alten Orients // Propyläen-Kunstgeschichte. II. Berlin, 1925. *Choisy A.* L'art de bâtir chez les Egyptiens. Paris, 1903. *Bell E.* The Architecture of ancient Egypt. London, 1915. *Borchardt L.* Die Pyramiden, 1911. *Petrie.* Pyramids and Temples of Gizeh. *Baumgärtel E.* Dolmen und Mastaba // Der alte Orient. Beiheft 6. Leipzig, 1926. *Kleppisch K.* Willkür oder mathematische Überlegung beim Bau der Cheopspyramide? München, 1927. *Chapman F.* The great Pyramid of Gizeh, from the aspect of symbolism and religion. London, 1931. *Croon L.* Lasttransport beim Bau der Pyramiden. Hannover, 1925. *Lauer J.* Étude sur quelques monuments de la 3-me dynastie // Annales Serv. antiqu. de l'Égypte. 1930. *Spiegelberg W.* Die Glaubwürdigkeit von Herodots. Bericht über Ägypten im Lichte der ägyptischen Denkmäler // Orient und Antike. Heidelberg, 1926. *Rowe A.* Excavations of the Ecklay B. Coxe., Jr., Expedition at Meydüm, Egypt 1929—1930 // The Museum Journal, XXIII. 1931. *Jéquier É.* Les Pyramides non funéraires, Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions, 1927. *Borchardt E.* Die Baugeschichte der Pyramide des Snofru bei Medium (Entstehung der Pyramidenform) // Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft, N. F. 6. *Quibell J., Hayter A.* Teti pyramid, 1927. *Ghyka M.* Esthétique des proportions dans la nature et dans l'art. Paris, 1927. *Meier-Graefe J.* Pyramide und Tempel. Berlin, 1927. *Schäfer H.* Weltgebäude der alten Ägypter // Die Antike. 3. *Legrain G.* Les temples de Karnak, 1929. *W. von Bissing.* Beiträge zur Geschichte der altägyptischen Baukunst, 1923. *Borchardt L.* Zur Baugeschichte des Tempels von Karnak, 1903. *Darassy.* La grande colonnade du temple de Luxor, 1894. *Napart J.* Abydos, 1912. *Winlock H.* Excavations of the temple of Deir el Bahri, 1921—1931 (Proceed. Of the Amer. Philosoph. Soc.), 1932. *Вальдгауэр О.* Художественно-исторические заметки к истории типа пирамиды // Сборник Государственного Эрмитажа. № 2. 1923. *Баллод Ф.* Очерки истории древнеегипетского искусства. М., 1924. *Масперо.* Египет (старая библиогр.).

6. Архитектура о. Крита

На о. Крите в середине восточной части Средиземного моря одновременно с развитием египетской культуры в Африке и вавилоно-ассирийской культуры в Месопотамии существовала замечательная культура, которая широко распространилась с маленького островка на окружающие его материковые страны. Открытая только сравнительно недавно, критская культура разработана далеко еще не исчерпывающим образом. Существует очень много спорных и темных вопросов, касающихся не только деталей жизни древних критян, но и самых основных вопросов устройства критского государства. Историю о. Крита и его замечательной архитектуры подразделяют на отдельные периоды. Вопросы хронологии критских памятников до сих пор остаются крайне сложными и запутанными. Дворцы, которые являются наиболее важными и интересными критскими зданиями, многократно переделывались, и это очень затемняет их историю. Историю о. Крита делят обыкновенно на периоды, которые называют «минойскими». (Я привожу здесь только основные из этих подразделений, оставляя в стороне более сложные подразделения, разработке которых посвящена большая литература.) Раннеминойский период о. Крита, который протекал одновременно с Древним царством в Египте и с развитием Шумера и Аккада в Месопотамии, — это время, когда своеобразная культура на о. Крите только начала развиваться и складываться. Своего наивысшего расцвета она достигла в среднеминойский период, одновременный с египетским Средним царством и с развитием Вавилона в Месопотамии. Среднеминойский период относится ко времени приблизительно от 2000-го до 1500 г. до н. э. Наконец, позднеминойский период — это постепенный упадок критской культуры, который протекал приблизительно с 1500-го до 1000 г. до н. э. Ко времени позднеминойского периода критской культуры на греческом материке достигают наивысшего расцвета дворцы микенской культуры, главным образом в Тиринфе и Микенах, которые тесно связаны с дворцами о. Крита, но вместе с тем и глубоко от них отличны (см. том II).

До сих пор не расшифрована своеобразная критская письменность, многочисленные образцы которой дошли до нас. Поэтому все наши знания о древнем Крите основаны лишь на изучении памятников материальной культуры. Уже самое расположение центра критской культуры на маленьком острове и излучение критской культуры с этого острова во все стороны позволяет сделать важные выводы. На о. Крите создавались ар-



Рис. 207. Город в Гурнии, на о. Крите

хитектурные и художественные формы, влиявшие на искусство различных стран, бывших в сношениях с о. Критом. Археологические раскопки в Египте, Сирии и Месопотамии, в Малой Азии и Греции неоднократно находили критские произведения, занесенные в эти страны. Искусство материковой Греции, малоазийского побережья Эгейского моря, отчасти Месопотамии и Египта восприняло формы критского искусства, более или менее переработав их. Эти данные говорят за то, что о. Крит



Рис. 208. Город в Гураниа, на о. Крите

вел со всеми этими странами оживленную торговлю, которая была главным источником его благосостояния и культурного расцвета. На о. Крите было, по-видимому, несколько родовых племен, объединенных в союз или федерацию (государство), обладавших флотом, при помощи которого и велись довольно оживленные сношения с окружающими Средиземное море странами. На о. Крите имелся ряд самостоятельных дворцов и родовых поселений. По-видимому, господство над островом было поделено между наиболее могущественными племенами.

Типичным на о. Крите является поселение на месте современной деревушки Гурниа (рис. 207 и 208), которое в наиболее значительной своей части раскопано и дает яркую картину критской жизни. Это прежде всего совершенно неправильная планировка, что так типично для восточной деспотии. Кривые улицы, соединяясь друг с другом в случайных местах, стелкаясь, разветвляясь, образуя отростки и тупики, создают очень сложную и путаную сеть, крайне затрудняющую ориентировку. Такая картина получилась оттого, что строили не по заранее намеченному плану, а постепенно. Селение росло и складывалось по мере того, как нарастали требования жизни, совершенно так же, как разрастается египетский дом. В Гурниа, приблизительно в центре селения, имеется довольно значительная площадь, тоже совершенно неправильной формы, на которую выходит дворец — жилище родовой знати во главе с вождем. К площади ведут несколько улочек, выход которых на площадь имеет тоже случайный характер. Дворец занимает целый квартал очень неправильной формы, как и другие кварталы; вокруг него со всех сторон проходят кривые улочки. Замечательно, что дворец совершенно не защищен. В других селениях окружающие здания еще ближе подступают ко дворцу, который бывает подчас совершенно облеплен ими. Какая разница по сравнению с дворцом ассирийского царя Саргона в Хорсабаде! Можно полагать, что главным источником дохода господствующего класса на о. Крите была не столько эксплуатация местного населения, сколько морская торговля, а также пиратство. Дворец в Гурниа и другие критские дворцы вовсе не имеют наружного объема, что составляет одну из наиболее характерных черт их архитектуры. И в этом опять — полный контраст с дворцом Саргона. Критский дворец совершенно теряется и растворяется в море лагун, лишь немного возвышаясь над ними. Его можно воспринимать только из обходящих его кривых улочек, проходя по которым зритель видит то одну стену дворца, то другую, то тот, то другой его угол, но не может охватить наружной массы дворца в целом, которая и не оформлена с намерением показать ее

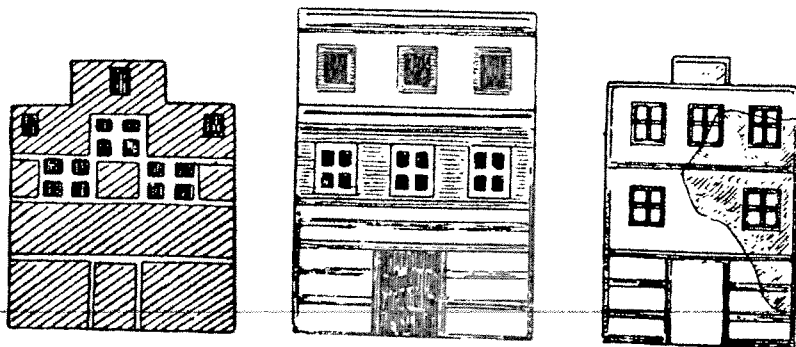
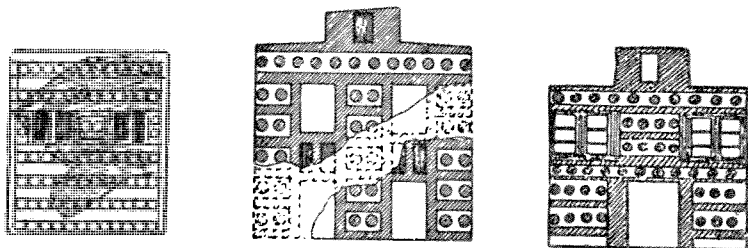
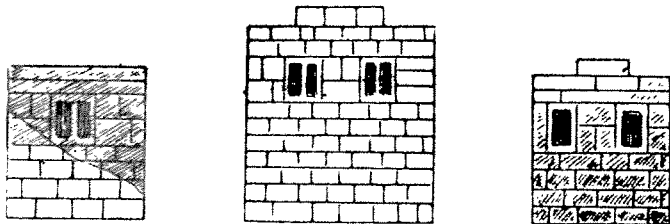


Рис. 209. Черепки сосудов с о. Крита, с изображениями домов

зрителю как единую композицию. Зритель может видеть каждый раз только незначительную часть наружной массы дворца, которая надвигается на него где-нибудь из-за поворота улицы. Такие отдельные части наружного объема дворца оформлены в расчете на то, чтобы заменить собой весь наружный вид дворца. Стены сплошные и не пробиты никакими отверстиями.

Особенно характерна ступенчатая обработка стен. Выступая вперед друг перед другом, ступени стен вызывают в зрителе впечатление трехмерной объемности и вместе с тем соответствуют извивам улиц. В Гурния очень типичен вход во дворец, расположенный на главной площади. Форма входа совершенно неожиданна, но глубоко связана со всей композицией. Вход сдвинут на самый край площади и имеет форму буквы Г, т. е. совершенно асимметричен. Он состоит из нескольких ступенек, которые в своей полной асимметрии и живописности очень гармонируют с неправильной формой площади и всего города. Ступеньки точно втягивают зрителя в глубь двора.

Дворец в Гурния сохранился сравнительно очень плохо и не принадлежит к самым большим и блестящим критским дворцам, с внутренней композицией которых мы познакомимся на других, более показательных примерах.

Некоторое представление о наружном виде дачуг, из которых состояло критское родовое селение, могут дать многочисленные черепки с изображениями домов, найденные на о. Крите (рис. 209). Эти дома имеют помещения, расположенные в два и больше ярусов друг над другом: в них проделаны световые отверстия, напоминающие наши окна. Но этим маленьким световым отверстиям еще очень далеко до окон ренессанса (см. том III).

Самые большие критские дворцы расположены в современных Кноссе и Фесте. Дворец в Кноссе (рис. 210) исследован особенно детально и очень удобен для изучения композиции критского дворца, так как некоторые части его даже реставрированы с большой научной строгостью. Площадь, занимаемая дворцом в Кноссе, очень велика; она достигает около 100×100 м. Дворец, как и другие дворцы на о. Крите, сложен из неотесанного или слабо отесанного камня на довольно плохом связующем веществе. Цоколи, дверные обрамления, иногда углы стен выложены правильной кладкой из хорошо отесанного камня. Стены обмазаны глиной и известью; внутри они в значительной степени покрыты живописью. Перекрытия были деревянные.

Общая композиция критского дворца напоминает распланировку родового селения. Посредине дворца имеется большой двор неправильной формы, соответствующий городской площади. Кривые коридоры неправильной формы соединяют друг с другом многочисленные внутренние помещения дворца и напоминают сеть кривых улочек Гурния. Кносский дворец тоже выходит на городскую площадь, и вход в него расположен тоже в самом углу этой площади. Дворец в Кноссе распадается на две основные части: на совершенно асимметрические помещения, свободно разбросанные вокруг главного двора, и на меньшую

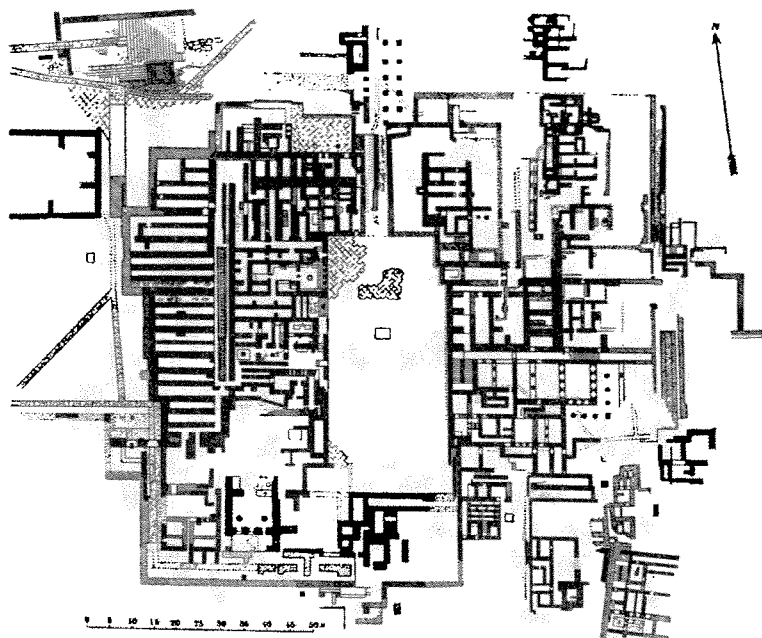


Рис. 210. План дворца в Кноссе, на о. Крите

часть дворца, состоящую из совершенно прямого коридора, к которому примыкает большое количество абсолютно прямых параллельных друг другу помещений. С современной точки зрения естественным было бы предположить, что правильно разбитая часть дворца содержит приемные залы и являлась его парадной половиной, а асимметрические помещения имели жилое и служебное назначение. На самом деле соотношение двух основных частей дворца в Кноссе было как раз обратное. Параллельные прямые помещения служили для хранения припасов, нужных для жизни дворца; это были магазины, складочные помещения, в которых при раскопках найдены большие сосуды для хранения зерна, вина и других припасов (рис. 211).

Основной проблемой внутренней композиции критского дворца является сложная запутанность его плана (рис. 212). Эта главная особенность критского дворца не может быть объяснена постепенностью возникновения отдельных частей дворца и одновременностью пристройки друг к другу отдельных внутренних помещений и их комплексов, хотя критские дворцы, и особенно наиболее крупные дворцы, в том числе и Кносс, перестраивались неоднократно и каждый из них имеет свою слож-

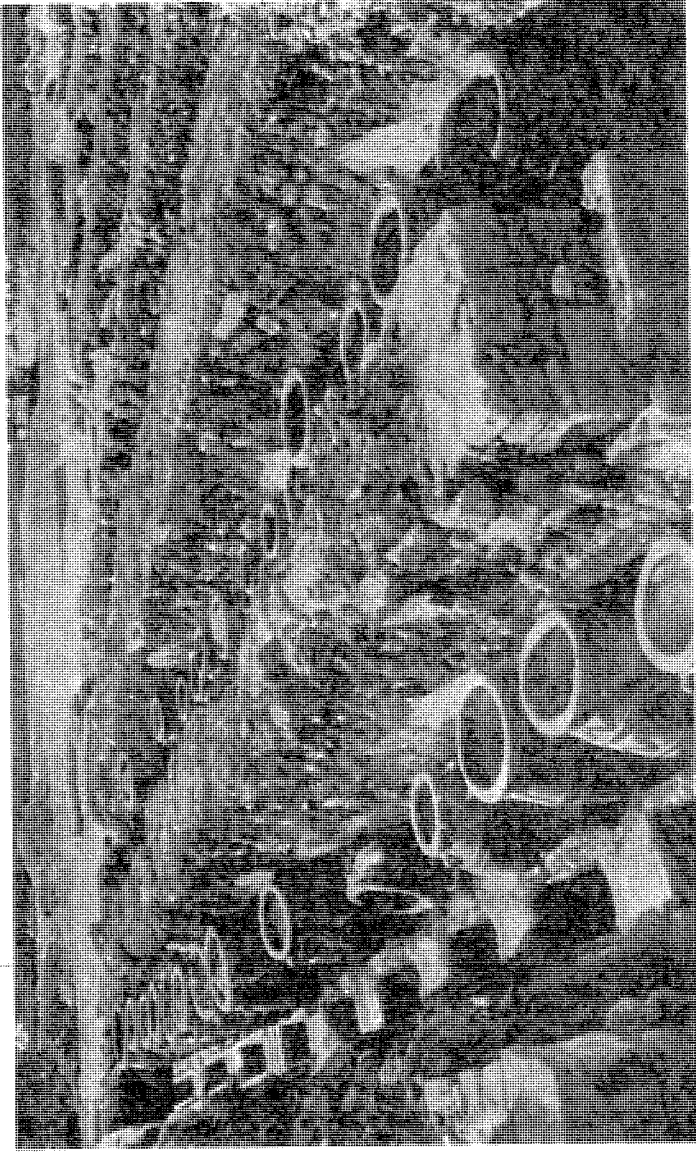


Рис. 211. Складочные помещения дворца в Кноссе, на о. Крите

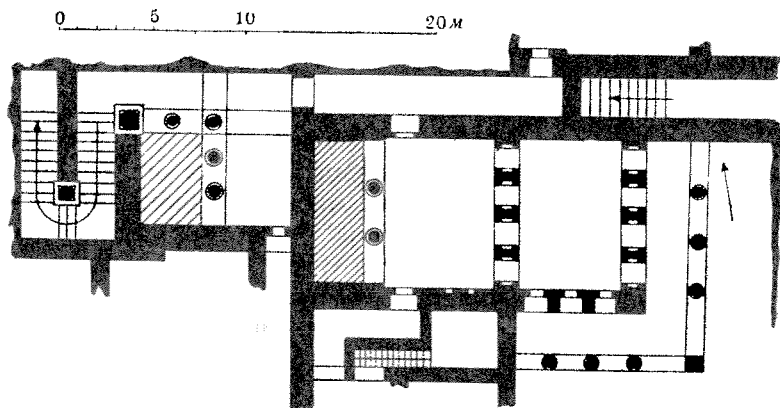


Рис. 212. Часть дворца в Кноссе, на о. Крите

ную историю. Невозможно объяснить эту черту условиями почвы, так как дворец в Кноссе и другие занимают более или менее ровное место. Во всяком случае, нельзя вывести их планы из условий почвы. Можно было бы подумать, что критские дворцы имеют такое путаное расположение помещений, чтобы его обитателям легче было защититься, а врагам труднее проникнуть внутрь из боязни засады. Но и это объяснение неубедительно, так как критские дворцы совершенно не защищены и отличаются открытым характером. В этом отношении особенно показательны входы во дворец и в Кноссе, и в Фесте, и в Гурнии, и в других местах: широкие, совершенно открытые лестницы ведут внутрь, двери находятся значительно глубже.

Вопрос о происхождении критских дворцов до сих пор остается еще недостаточно выясненным. По своему общему типу они относятся к дворцовому типу дворца, который имеет большую древность, длинную историю и широкое распространение в различных архитектурах Месопотамии. Очень может быть, что именно в Месопотамии следует искать истоки архитектуры о. Крита. Но, в отличие от некоторых дворцов Вавилона и Ассирии, критские дворцы имеют только один большой внутренний двор, зато этот двор отличается исключительно большими размерами. Другим очень существенным отличием является сложная запутанность композиции дворцов на о. Крите. Эта сложность и запутанность очень напоминают сложную форму египетского дома. Возможно, что данный тип жилой архитектуры был занесен из Египта на о. Крит и развился там путем длительного постепенного усложнения в огромные дворцовые сооружения. Более вероятным является предположение, что

на о. Крите дворцы развились из того же прототипа, что и более сложные египетские дома, т. е. из распространенного по всему Средиземноморью многокомнатного прямоугольного дворового дома эпохи родового строя. Можно дать критскому дворцу то же объяснение, что и египетскому дому, т. е. что не отдельные дворцы, а самый тип дворца развился постепенно, на основе диктуемого практической жизнью графика движения. При этом в основе критского дворца — особенно дворцов Кносса и Феста — лежит целостный архитектурно-художественный образ, который последовательно проведен вплоть до мельчайших деталей. Последовательность и цельность концепции критского дворца исключает всякую мысль о случайности.

Греки знали критские дворцы и очень метко определили сущность их архитектурно-художественной композиции понятием «лабиринт». В известном мифе лабиринт рисуется зданием, в котором внутренние помещения настолько запутанны, что вошедший в него не может найти выхода. (Впоследствии лабиринтом стали называть запутанную систему ходов, сделанную для того, чтобы человек в ней терялся, не находя из нее выхода. Такие лабиринты устраивались, например, в садовой архитектуре XVII и XVIII веков.

В основе критского дворца лежит архитектурно-художественная композиция, которая ставит себе целью дать усложненную, временную последовательность различно оформленных помещений. Когда человек ходил по внутренним помещениям критского дворца и блуждал по коридорам, клетушкам и закоулкам, он совершенно не был в состоянии представить себе план дворца и пространственных взаимоотношений его помещений, которые он воспринимал исключительно в их временной последовательности. Так, например, при движении по различным коридорам и помещениям зритель часто после долгого хождения по длинному ряду помещений возвращался к какой-либо стене, около которой он уже был, но возвращался к другой поверхности этой стены, обращенной в помещение, в котором он раньше не был. Зрителю невозможно было узнать, не имея перед глазами плана дворца, что он почти вернулся к исходной точке своего пути. Ему должно было казаться, что два смежных помещения находятся далеко друг от друга. Аналогичным образом воспринимались наружные формы дворца. Идя по кривой улочке критского города, зритель воспринимал выступы стен в их временной последовательности. Весь квартал дворца (в тех случаях, когда дворец составлял особый квартал, отделенный от других кварталов улочками) воспринимался зрителем не как пространственный замкнутый объем, а как временная последовательность наружных

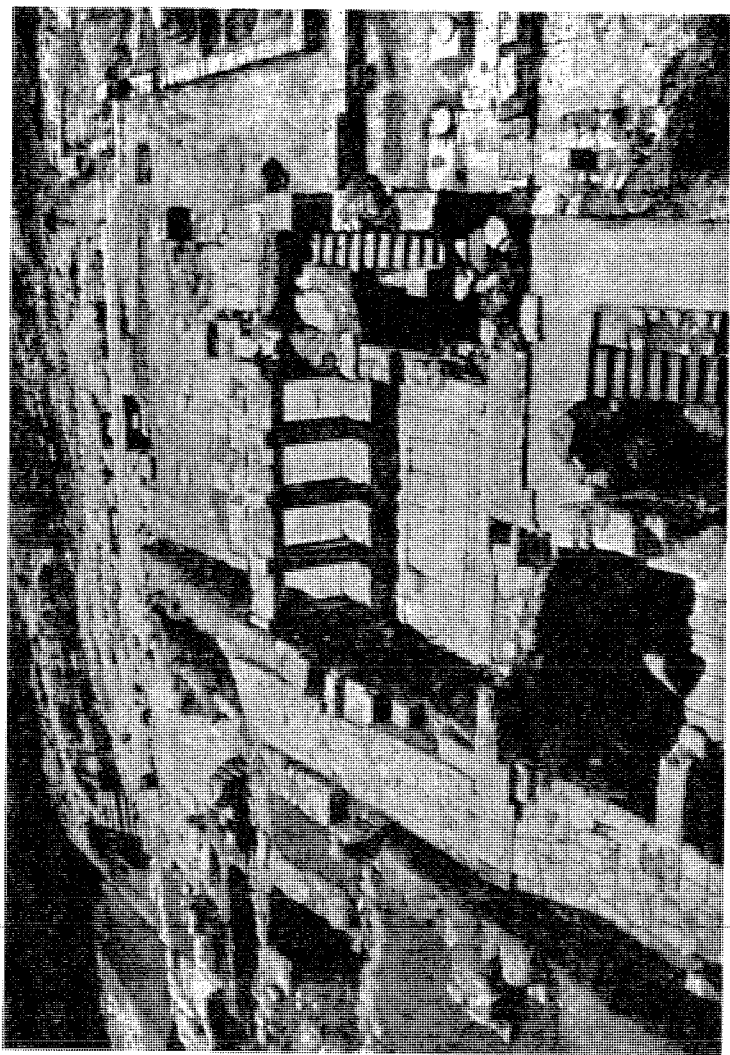


Рис. 213. Общий вид раскопок деревни в Кноссе, на о. Крите

частей, как обозрение зрителем «ленты лицевых сторон» дворца. Эта «лента» непосредственно продолжается и внутри дворца, что особенно ясно при рассматривании входов, например, в Кноссе. Коридоры улиц непосредственно продолжают в коридорах внутри дворца.

Внутреннее пространство критских дворцов тоже напоминает пещеру. Но вместе с тем оно живописно. Оно все проникнуто движением. Движение внутреннего пространства разворачивается прежде всего направо и налево. Коридоры критских дворцов, в противоположность дворцам Вавилона и Ассирии, не перегородены поперечными стенками и обычно изогнуты, причем продолжение коридора совершенно теряется для зрителя, остановившегося на одной точке, и может быть воспринято лишь при дальнейшем движении вперед. Коридор уходит от зрителя, теряясь в неизвестной дали и маня его идти вглубь, следовать по его извилам и воспринимать его постепенно разворачивающимся во времени. Отдельные помещения, связанные с коридорами или образующие самостоятельные группы, расположены совершенно асимметрично, причем пролеты, ведущие из одного в другое, друг другу не соответствуют. В критском дворце нигде не образуется анфилад помещений; комнаты заходят одна за другую, лишь частично видны одна из другой, причем каждый раз перед зрителем неожиданно открывается новая пространственная форма, не подготовленная предшествующими. Таким образом, зритель, проходя по коридорам и помещениям, все время движется то направо, то налево, так что линия его движения имеет извивающийся живописный характер. Движение внутреннего пространства разворачивается, кроме того, еще и вверх-вниз. Отдельные группы помещений, и даже отдельные части одного и того же помещения критского дворца, находятся на различном уровне. Однако эти уровни не настолько отличаются друг от друга, чтобы образовывались последовательно поставленные друг на друга горизонтальные ярусы, подобные нашим этажам. Отдельные помещения критского дворца расположены то немного выше, то несколько ниже соседних. Переходами между ними служат лестницы в несколько ступеней или даже пандусы (наклонные плоскости пола) в коридорах. Таким образом, зритель, обозревая дворец, движется не только направо — налево, но, кроме того, постоянно несколько поднимается или немного опускается. Это впечатление переживают даже современные посетители раскопанных развалин дворцов на о. Крите (рис. 213).

Сложное движение внутреннего пространства дополняется игрой светотени, распределенной с большой тонкостью и ис-

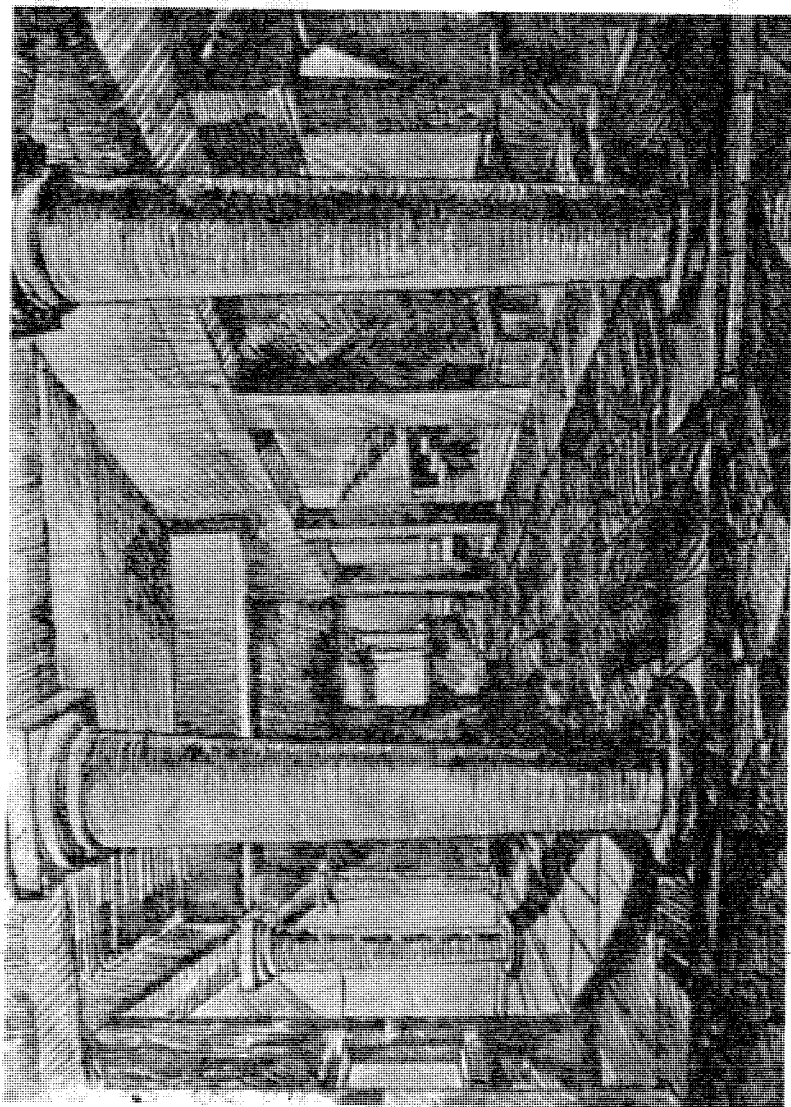


Рис. 2/4. Реконструкция внутренних помещений дворца в Кноссе, на о. Крите

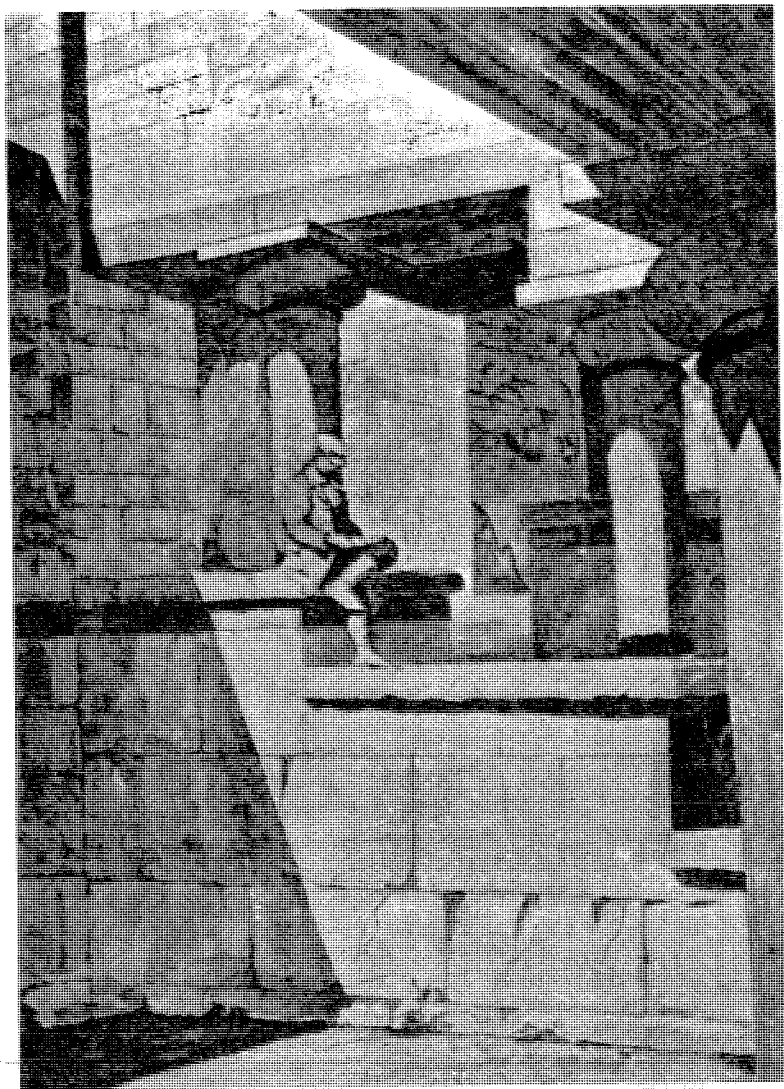


Рис. 215. Реконструкция внутренних помещений дворца в Кноссе, на о. Крите

кусством. Освещение внутренних помещений дворца дается при помощи световых дворов, обыкновенно небольших по своим размерам, прорезывающих помещения дворца по вертикали. Эти дворы (рис. 214 и 215), разбросанные в различных частях дворца, асимметрично окружены колоннадами и лестницами, которые помещены обыкновенно только с двух или даже с од-

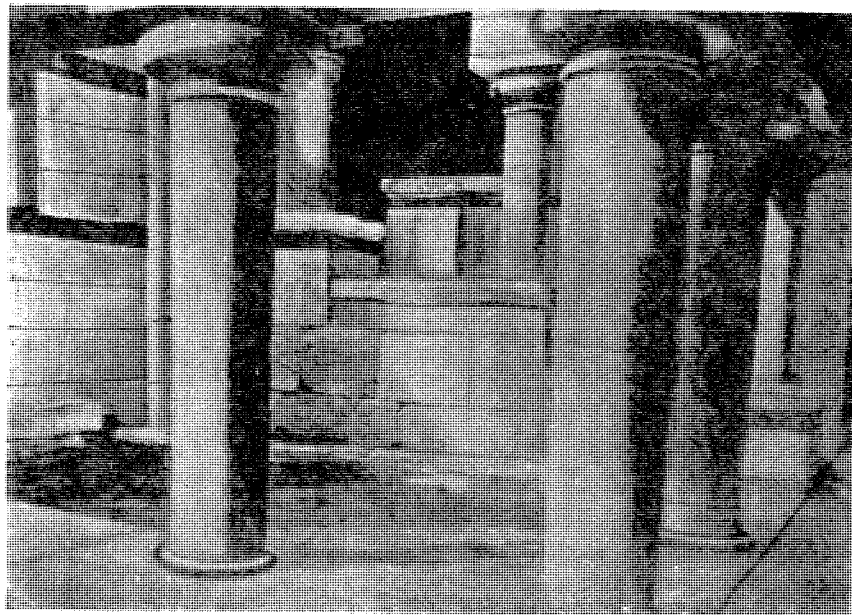


Рис. 216. Реконструкция светового дворика дворца в Кноссе, на о. Крите

ной стороны двора. Большой центральный двор тоже является источником света для примыкающих к нему помещений. В комнатах, окружающих световой двор, темнота сгущается постепенно от центра к периферии. Сам двор затемнен, непосредственно примыкающие к нему помещения гораздо темнее. Но еще менее освещены те более отдаленные от двора помещения, которые получают свет не непосредственно из него, а только через одно или даже два промежуточных помещения. Сгущение мрака по мере удаления от светового двора воспринималось очень живо. Зритель проходил по различно освещенным помещениям, очень тонко нюансированным в смысле степени их освещенности.

Общий живописный характер внутренности критского дворца выражается в оформлении отдельных архитектурных частей. Характерны сужающиеся вниз колонны (рис. 216), которые критская архитектура заимствовала из египетской (см. рис. 144), но которые в Египте встречаются только sporadически, в то время как на о. Крите они получили очень широкое распространение. Колонны дворца в Кноссе реставрированы с максимальной точностью. Первоначальные колонны были деревянными и сгнили, засыпанные землей после того, как дворец был

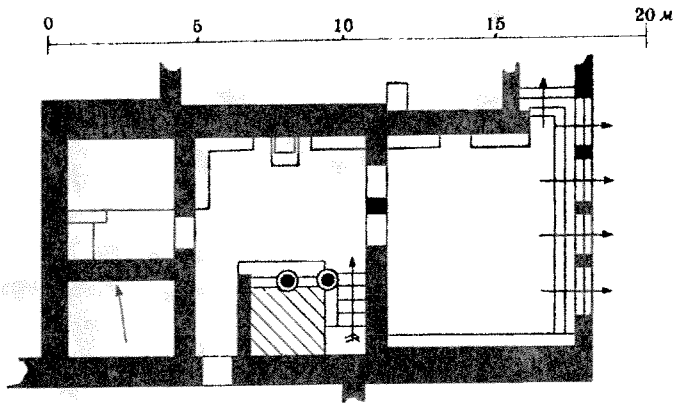


Рис. 217. План тронного зала дворца в Кноссе, на о. Крите

сожжен и разрушен. При раскопках находили пустоты в земле, образовавшиеся в местах, где лежали упавшие деревянные колонны. Тогда пришли к мысли воспользоваться методом реставрации, уже давно применявшимся при раскопках римского города Помпеи в Южной Италии (см. том II), и стали заливать пустоты гипсом. Таким путем были получены точные слепки сгнивших от времени в земле критских колонн, которые потом были воспроизведены в дереве. В противоположность расширяющейся книзу греческой колонне (см. том II), которая производит структурное впечатление и прочно стоит на земле, критская колонна отличается неустойчивостью и аструктивностью. Критская суживающаяся вниз колонна кажется шестом, воткнутом в землю своим заостренным концом. Она точно пронизана силой движения и вырастает из пола, прорезывая темную пространственную среду. Таким же аструктивным и живописным характером отличается критская мебель. Прекрасный образец ее сохранился в виде каменного трона, стоящего в одном из внутренних помещений дворца в Кноссе. Трон поставлен на суживающуюся книзу ножку, но особенно характерна его спинка, образованная причудливо извивающейся живописной линией, которую справедливо сравнивали с мебелью эпохи рококо. При этом нужно учесть причудливые тени, бросаемые на стены и пол колоннами, и особенно трон, при дневном, но главным образом при вечернем освещении.

Кроме того, нужно представить себе большинство внутренних стен дворца покрытыми фресками очень живописного характера, изображающими ландшафты, сцены охоты, зверей, бегающих по зарослям, и т. п. Вся эта живопись, глубоко отлич-

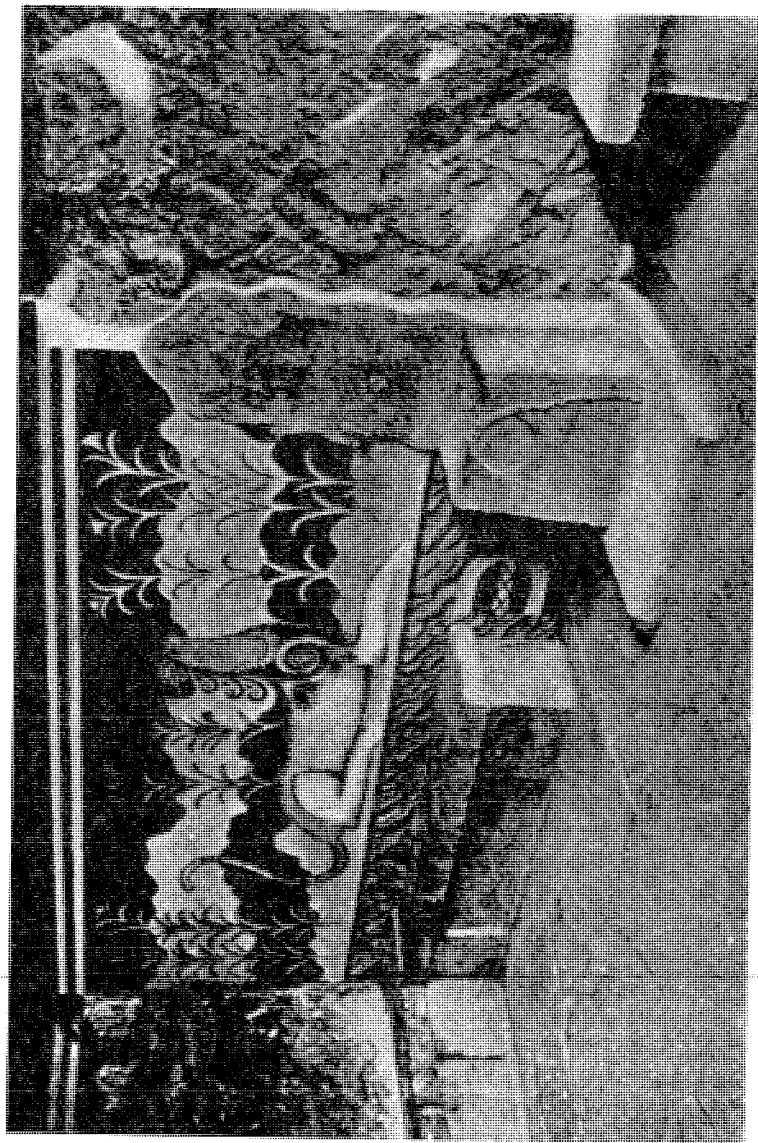


Рис. 218. Реконструкция внутреннего гробового зала дельца в Кноссе, на о. Крит

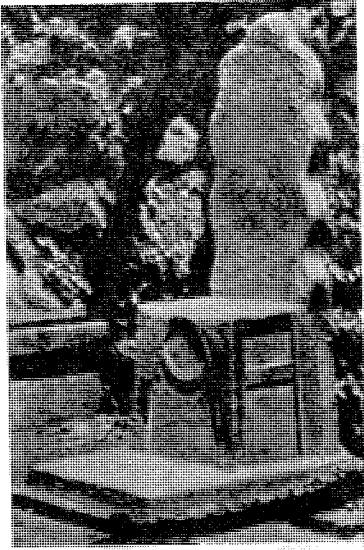


Рис. 219. Трон в тронном зале дворца в Кноссе, на о. Крите

ная от напряженных поз фигур в египетском и месопотамском искусстве, связана своими истоками с живописью палеолита, стиль которой непосредственно продолжен и развит на о. Крите. Критская стенная живопись создает иллюзию пространства и уничтожает плоскости стен, ограничивающих то или иное помещение, расширяя реальное архитектурное пространство комнаты, которое продолжается в изображенном пространстве живописи. Критская живопись рассчитана на темноту: в ней господствуют резкие линии и яркие контрасты красок.

Характерным внутренним помещением критского дворца является тронный зал дворца в Кноссе (рис. 217—219). Одно время спорили

о назначении этого помещения, и было даже предложено истолкование его как бани. Но теперь можно считать доказанным, что это был именно тронный зал. За это говорит и общее расположение этого зала, и охраняющие владельца дворца животные, симметрично изображенные на стене по сторонам трона. Любопытно сопоставить этот тронный зал с описанным выше тронным залом дворца в Вавилоне. Там это — главный зал дворца, выделенный из других помещений как по своей величине, так и по своему положению, торжественный, парадный и репрезентативный, средоточие дворцовой жизни. В Кноссе тронный зал представляет собой интимное помещение, теряющееся среди других помещений, маленькое, уютное и асимметрическое; это скорее гостиная, чем тронный зал. Характерна сильно растянутая в ширину форма комнаты, в которой стоит трон. Потолок довольно низок; в пропорциях господствует горизонталь. К этому залу непосредственно примыкает световой двор, имеющий колонны только с двух сторон. Такой световой двор вносит в построение тронного зала асимметрию и элемент светотеневой композиции. Самый зал погружен в полумрак, в котором выступают подвижные очертания спинки трона на фоне свободных ландшафтных композиций живописи (рис. 220). По сторонам трона — низкие растянутые в длину скамьи для родовой знати.

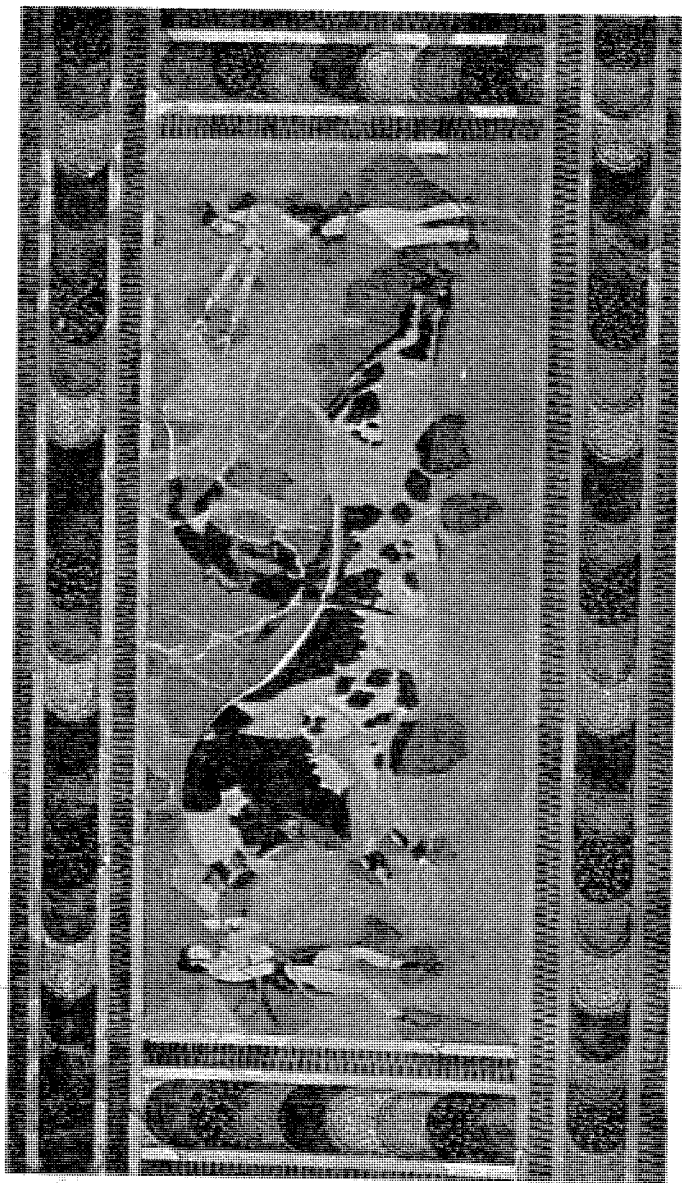


Рис. 250 Образец китайской стеной живописи

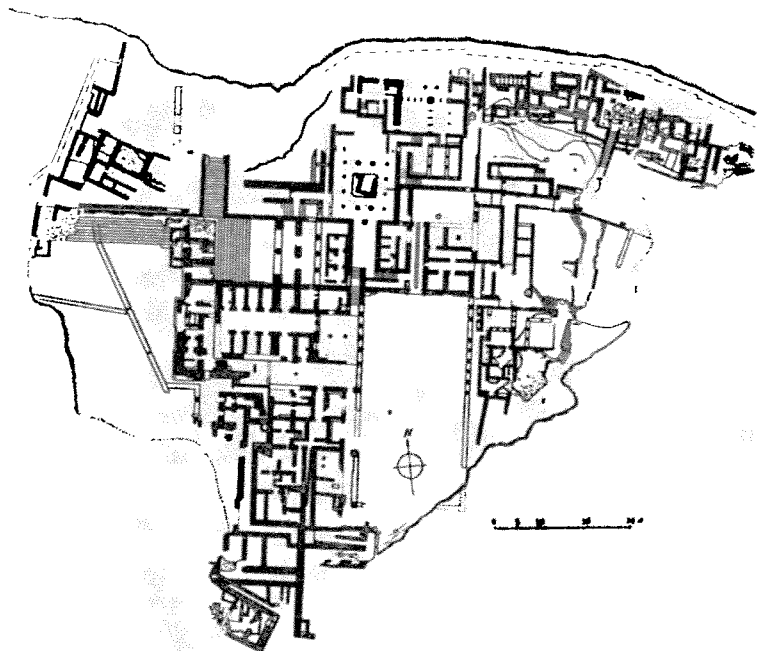


Рис. 221. План дворца в Фесте, на о. Крите

Из других дворцов на о. Крите особенно замечателен дворец в Фесте (рис. 221—224), в который снаружи ведут широко раскинувшиеся лестницы, образованные из большого числа низких ступенек. Эти роскошные входы дают представление о широкой и беззаботной жизни обитателей критских дворцов. Сравнительно маленький дворец в современном местечке Агия-Триада замечателен своими общими очертаниями в виде буквы Г, напоминающими вход во дворец в Гурния (рис. 225). Такая форма производит впечатление фрагмента и очень гармонирует с общим стилем критских дворцов. В Агия-Триада мы находим те же извивающиеся коридоры и сдвинутые по отношению друг к другу помещения.

В критской архитектуре бросается в глаза отсутствие храмов. Даже во дворцах нет придворных часовен, какие имеются, например, во дворце царя Саргона в Хорсабаде. Все же в критских дворцах указывают некоторые помещения, которые, может быть, служили часовнями. Но эти помещения, если они даже и были предназначены для культа, выделены настолько мало из других помещений дворца, что они не могли играть в его жизни значительной роли. Однако несомненно, что и на о. Крите, как и в

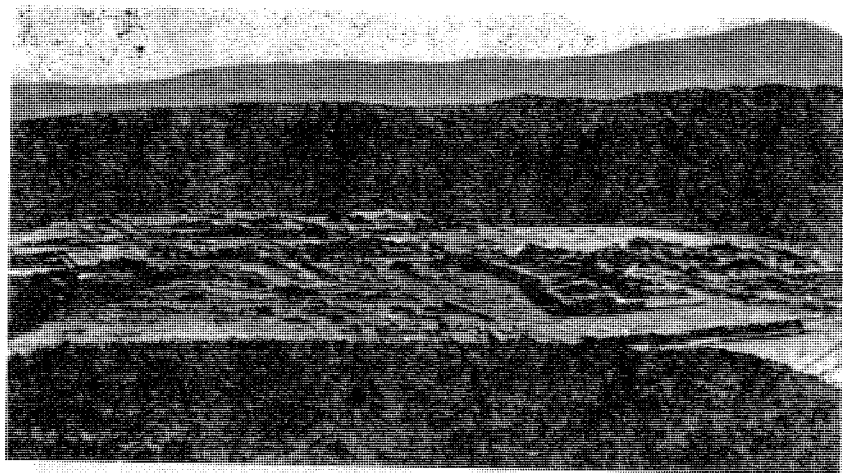


Рис. 222. Общий вид двора в Фесте, на о. Крите

других восточных деспотиях, религия не только существовала, но что она и там играла очень большую роль. По-видимому, она состояла в поклонении силам природы, которое еще мало отличалось от культов эпохи доклассового общества. Вероятно, культовые действия протекали в природе, где, может быть, для них имелись какие-либо очень простые сооружения.

Живописная композиция критских дворцов, столь отличная от фронтальной симметрии египетских храмов и торжественной репрезентативности дворцов Вавилона и Ассирии, объясняется тем, что основной задачей, стоявшей перед критскими архитекторами, было создание уютного, интимного и вместе с тем большого и роскошного жилья для родовой знати, владевшей о. Критом. Хозяева критских дворцов и их приближенные вели в своих огромных резиденциях беспечную и полную постоянных развлечений жизнь. Обрамлением этой жизни являются живописные лабиринты, в которых человек терялся, как в особом мире. Перед критскими дворцами не стояло задачи воздействия на широкие массы эксплуатируемого населения, как в Египте и Месопотамии, или задачи организации торжественных приемов иностранцев, как в Ассирии. Критский дворец — это комплекс интимных интерьеров, предназначенных только для обслуживания праздной жизни нарождающегося господствующего класса.

Очень распространено сравнение критской культуры с культурой Франции XVIII века в эпоху рококо, когда французская аристократия в эпоху, непосредственно предшествующую Ве-

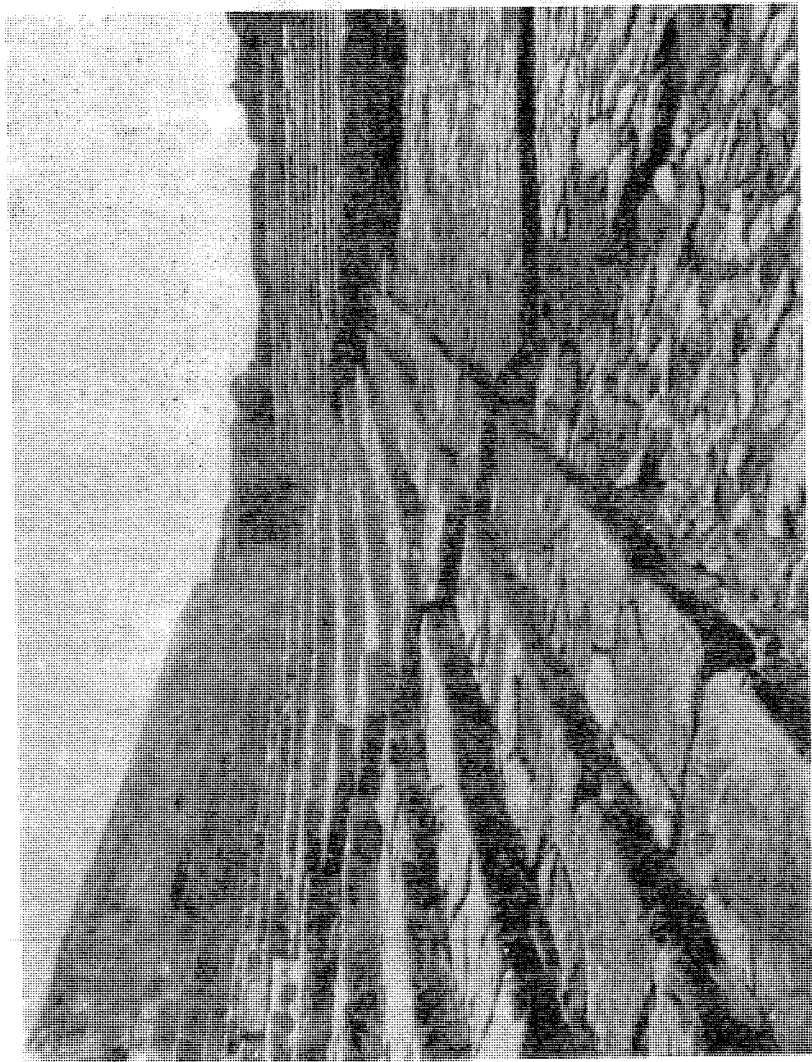


Рис. 223. Главный вал по доррею в Фесте, на о. Крит

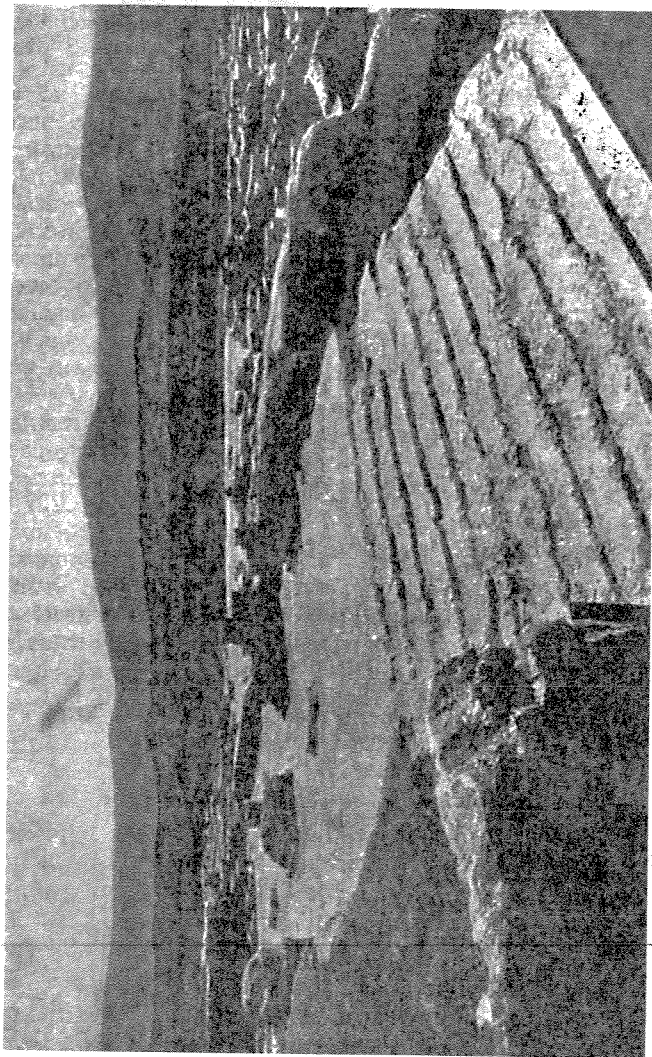


Рис. 224. Главная входная лестница дворца в Фесте, на о. Крите

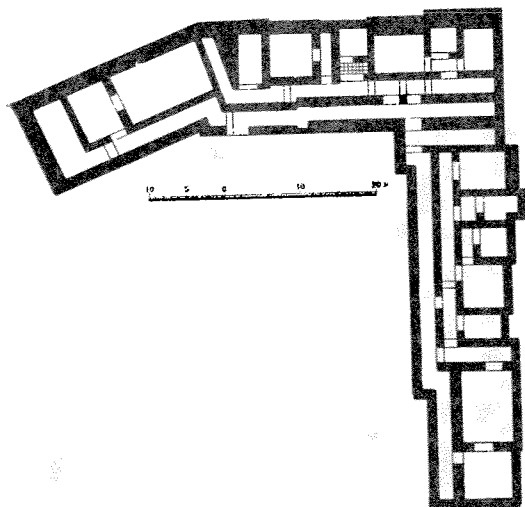


Рис. 225. План дворца в Агиа-Триада, на о. Крите

ликой французской революции, замкнулась в себя. Сравнение отдельных форм искусства о. Крита и европейского искусства эпохи рококо (например, спинки трона в Кноссе и много других) на первый взгляд подтверждает это сопоставление. Осо-

собенно любопытны женские костюмы на о. Крите (рис. 226). Для них характерно сильно стянутое в талии и расширяющееся к низу платье, а также большое декольте. Эти платья очень напоминают дамские платья эпохи рококо. Но все эти сравнения остаются поверхностными. Основная разница между архитектурой Крита и архитектурой рококо состоит в том, что последняя основывается на достижениях греко-римской архитектуры, а также архитектуры европейского Средневековья, Ренессанса, барокко и французского классицизма XVII века, которых не знает архитектура Крита.



Рис. 226. Женская фигурка с о. Крита

Bossert Th. Alt-Kreta. 1923. Evans A. The Palace of Minos. I. 1921; II, 1928; III. 1930. Богачевский Б. Крит и Микены. 1924.

7. Архитектура Ирана

Древняя Персия — построенное на завоеваниях государство, продолжавшее традицию ассирийского государства. Персия подчинила себе Нововавилонское царство в 538 г. В 330 г. до н. э. мировая держава Ахеменидов была завоевана Александром Македонским. Различают три основных периода персидской истории, которым соответствуют отдельные периоды истории персидской архитектуры. Древнейшим периодом является эпоха династии Ахеменидов (559—330). За ахеменидским периодом следует парфянская эпоха, в течение которой в Персии преобладающее значение имели элементы греко-римской культуры. Третьим периодом является эпоха династии Сассанидов (226—636), которая проходит под знаком освобождения от иноземного влияния и восстановления старой монархии. Для нас представляет интерес только история персидской архитектуры ахеменидского и сассанидского периодов, так как в эти эпохи персидское зодчество вырабатывает очень интересные и своеобразные формы и композиции. В парфянскую эпоху персидская архитектура была настолько сильно подвержена влиянию греко-римской архитектуры, что потеряла свое самостоятельное лицо и превратилась в эклектическую архитектуру. Кроме того, памятники персидской архитектуры парфянского периода изучены настолько мало, с ними связано так много спорных вопросов, что при современном состоянии науки невозможно построить хоть сколько-нибудь убедительную картину развития персидской архитектуры парфянского периода.

Древняя Персия — характерная для Востока абсолютная монархия. Персидский царь был для демократически настроенного грека V века до н. э. воплощением «варварства» и восточного деспотизма. И в Древней Персии царская власть пользовалась религией как сильным средством угнетения огромных масс эксплуатируемого населения. Однако персидская архитектура почти не знает храмов, потому что господствующей религией было огнепоклонничество — маздакизм. Согласно этому верованию, в мире вечно борются доброе и злое начало. Символом злого начала является материя, символом начала доброго — огонь, пожирающий, растворяющий и уничтожающий материю. Персы поклонялись стихии огня как началу, одухотворяющему материальное. Высоко в горах устраивали жертвенники огня, высеченные из скал. Это были большие кубические, сужающиеся вверх массивы, которые на углах имели вытесанные из скалы круглые столбы, а наверху — площадку, окаймленную каменными зубцами. На верхней площадке жгли костры, которые благодаря расположению жертвенников на высоких местах были видны с очень большого расстояния из окружающих деревень.

Очень характерны памятники погребальной архитектуры ахеменидской Персии. Это прежде всего погребальные башни (рис. 227). Тела умерших представляли собой, согласно персидским верованиям, величайшее зло, являясь материей, от которой отлетело духовное начало. Поэтому трупы выставляли на высоких погребальных башнях на съедение птицам. Обыкновенно погребальные башни были выложены из белого камня, на наружных поверхностях их устраивали много небольших прямоугольных ниш, которые выкладывали из черного базальта. Может быть, персидские погребальные башни связаны с формами жилой архитектуры, так как они очень напоминают башни на углах дворцовых зал.

Первым памятником персидской монументальной архитектуры является гробница царя Кира (559—529) в Пасаргадах (рис. 228 и 229). Она сложена из довольно значительных квадратов камня без связующего вещества. Внутренность погребальной камеры не достигает и 6 м². Дуалистическое учение маздакизма объясняет общий замысел гробницы Кира. Подвергнуть тело царя уничтожению, как тела простых людей, было невоз-

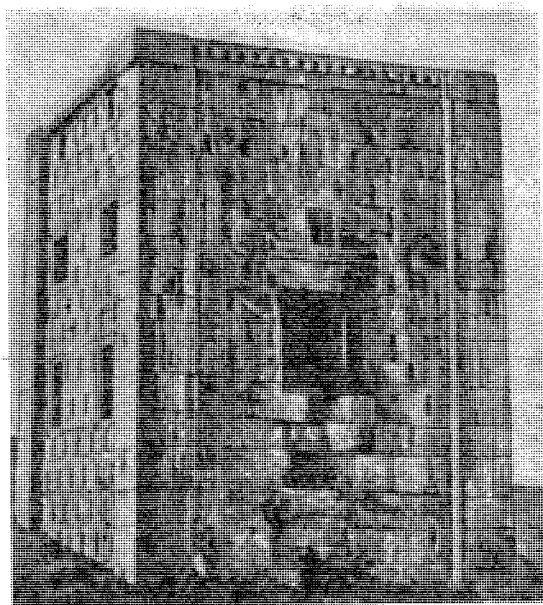


Рис. 227. Погребальная башня около Накши-Рустем, в Иране

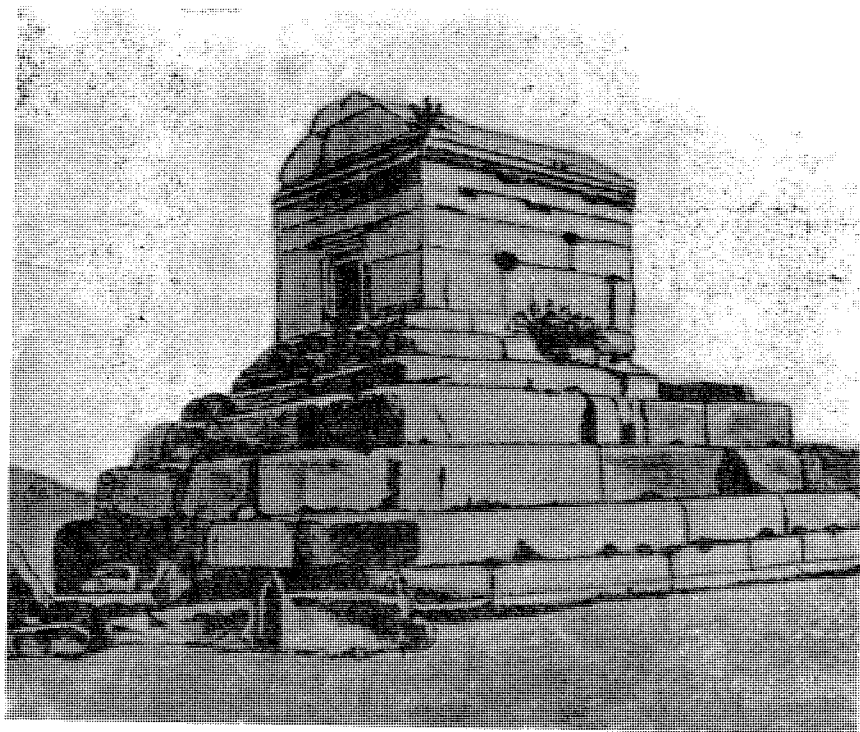


Рис. 228. Гробница Кира в Пасаргадах

можно; его нужно было сохранить. Но все-таки мертвое тело было величайшим злом, хотя бы это было тело царя. Поэтому его нужно было по возможности изолировать от окружающего. Это двойное требование и легло в основу общей композиции гробницы Кира, в которой массивная погребальная камера помещена на очень высоком ступенчатом постаменте, возносящем ее так высоко, что она изолирована от окружающего. Стиль гробницы Кира является исключением для Персии и отличается от стиля последующих намятников. В гробнице Кира выдержан, так сказать, «каменный» стиль; свойства камня здесь наглядно выявлены. Отдельные квадраты, их строгая форма, впечатление тяжелой, полновесной массивности играют очень большую роль. Сама погребальная камера по своей общей форме подобна большому правильно отесанному каменному блоку. Наоборот, все формы последующей персидской архитектуры ахеменидского периода восходят к деревянным прототипам и, построенные из кирпича и камня, все же сохранили воспоминания о своих предшественниках, сделанных из дерева. «Камен-

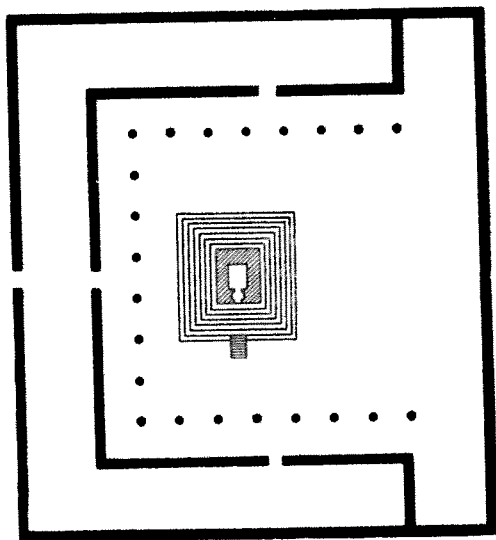
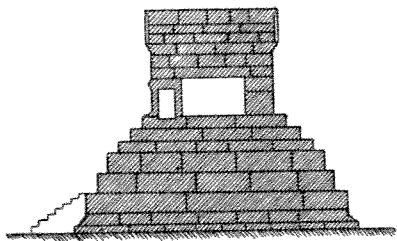


Рис. 229. Гробница Кира в Пасаргадах

ный» стиль гробницы Кира в значительной степени вытекает из основной задачи этого сооружения — сохранения тела умершего царя.

Характерна система последовательно уменьшающихся вверх частей гробницы Кира, проведенная очень строго и в такой усложненной и логической форме встречающаяся в истории архитектуры здесь впервые. Уменьшение вверх отдельных частей здания проверено уже в ступенях постамента гробницы. Нижняя ступень состоит из двух квадров камня в высоту, над ней находятся две ступени, состоящие из одного большого квадра камня каждая, и еще выше — три совсем низкие ступеньки. Можно было бы предположить, что это последовательное уменьшение вверх высоты ступеней объясняется формой уступчатого постамента. Но и в кладке погребальной камеры на-

блюдается та же закономерность. Ряды кладки делаются по направлению вверх все ниже. Это исключает всякую мысль о случайности отмеченного соотношения. Наконец, в композиции всей гробницы мы опять наблюдаем уменьшение вверх ее наиболее крупных составных частей: ступенчатый постамент — самый высокий; параллелепипед погребальной камеры ниже; еще ниже — двускатная кровля последней. Уменьшающиеся вверх части создают впечатление легкости всего сооружения в целом. Наружная масса гробницы постепенно сходит на нет, растворяясь в пространстве, в то время как нижние ее части сливаются с землей. Стремление уничтожить материальность архитектурных масс является одной из самых характерных черт персидской архитектуры. В гробнице Кира оно выражается еще в том, что она первоначально была окружена открытым двором, обрамленным деревянной колоннадой. Сравнительно тонкие колонны находились на довольно большом расстоянии друг от друга. Следы колоннады найдены, и расположение колонн удалось установить в точности. Гробница была придвинута к одной из сторон двора. Легкая колоннада двора, как и дворы в некоторых египетских жилых домах, предвосхищает композицию эллинистического перистиля (см. том II). Благодаря кольцу колонн пространство двора господствовало над массой гробницы и способствовало ослаблению массивности погребальной камеры и ступенчатого постамента.

В Пасаргадах сохранилась огромная искусственная платформа, предназначавшаяся для дворца, который не построили. Терраса имеет больше 230 м длины, высота ее превышает 12 м. Отдельные квадраты, из которых сложена терраса, достигают величины 4×1 м. Кладка отличается некоторой неправильностью. На углах террасы имеется четыре выступа, предназначенные, по-видимому, для угловых башен. Это показывает, что уже в эту раннюю эпоху сложился широко распространенный впоследствии в Персии тип дворца с башнями по углам (ср. хеттское бит-хилани).

Начиная с царя Ксеркса (486—465), обычным типом царского погребения становится гробница в скалах (рис. 230 и 231). Гробница Ксеркса в Накши-Рустем, в 5 км от Персеполя, является характерным примером этого типа. Лицевая сторона гробницы, вытесанная из скалы, помещена очень высоко, так что снизу она может быть доступна только при помощи подставных лестниц. В этом сказывается та же тенденция изоляции трупа царя, что и в гробнице Кира. Лицевая сторона гробницы Ксеркса изображает передний портик дворца с деревянными колоннами. Видна входная дверь. В действительности колонны такого дворца

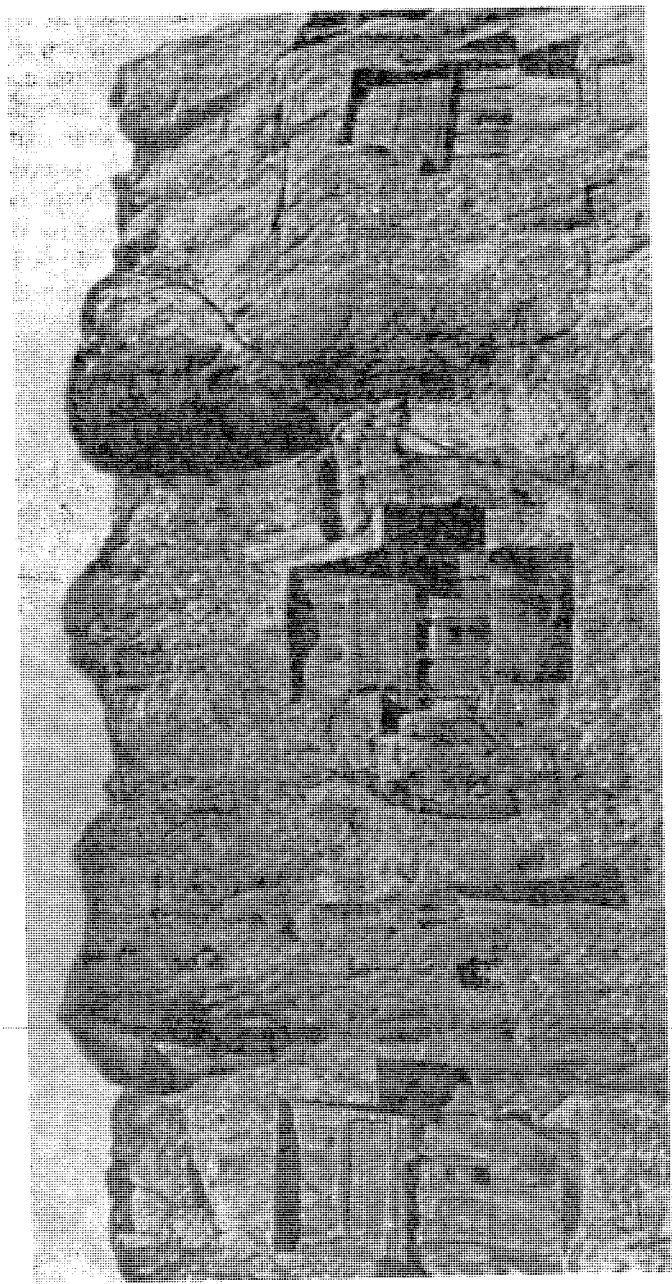


Рис. 230. Пещерные гробницы около Накви-Рустем, в Иране

были выдвинуты вперед на некоторое расстояние перед стеной со входной дверью. Пространство портика не могло быть передано на плоскостном рельефе, высеченном в скале. В лицевой стороне гробницы Ксеркса очень важны отдельные формы, которые

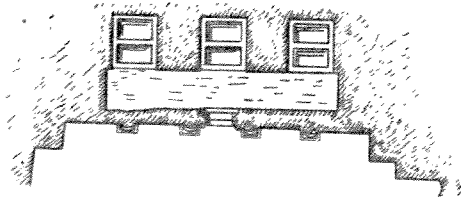


Рис. 231. Пещерные гробницы около Накши-Рустем, в Иране

могут быть объяснены только влиянием греческой архитектуры, а именно ионического ордера, распространенного по малоазиатскому побережью, которое было тогда заселено греками (см. том II). Детали горизонтальной балки, которая изображена над колоннами, несомненно восходят к ионическому антабменту. Мы сталкиваемся со сложным и до сих пор остающимся нерешенным вопросом о взаимоотношении греческой ионической и персидской колонн. В этом отношении важны сложные завитки — волюты, которые составляют существенный элемент венчающей части персидской колонны и ионической капители (см. том II). Предположение заимствования Грецией формы волют из Персии опровергается капителью колонны из Неандрии в Греции, которая является прототипом ионической капители и вместе с тем древнее персидских колонн. Однако общий характер ионического ордера не оставляет сомнения в том, что ионический ордер сложился и развивался под влиянием персидской архитектуры (см. том II). На ионическом ордере лежит отпечаток восточной роскоши и утонченности. С другой стороны, персидскую колонну невозможно объяснить влиянием ионической колонны. Несомненно, что отдаленное сходство между ними до известной степени объясняется общими источниками. Так, например, можно указать прототипы волют в Египте. Над обрамлением двери гробницы Ксеркса помещена египетская выкружка. Для персидской архитектуры характерно, что она заимствует формы различных других архитектур. Однако персидское зодчество никак нельзя назвать эклектичным: заимствованные формы включаются в совершенно новое органическое композиционное целое, в котором господствуют своеобразные принципы.

В новой столице, Персеполе, в которой сосредоточивается персидская культура, начиная с царя Дария, сохранилась замечательная грандиозная дворцовая терраса. Она построена Дарием I (521—486) и достигает огромных размеров — 450×300 м. Ее строители отчасти использовали находившуюся на этом месте естественную скалистую площадку, что до известной степени

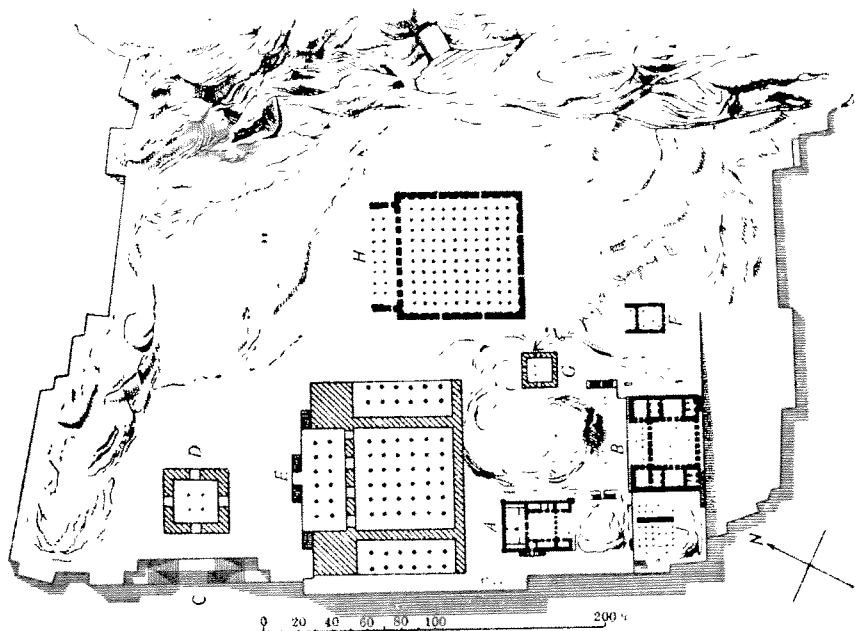


Рис. 232. Дворцовый ансамбль в Персеполе, в Иране

объясняет ломаный контур дворцовой террасы. Она сложена без раствора, из больших отесанных камней, соединенных друг с другом металлическими скрепами. Терраса была первоначально облицована стеной из необожженного кирпича, и парапет террасы покрыт рельефами. На террасу ведет роскошная монументальная лестница. Терраса и лестница заимствованы из ассирийской архитектуры; формы дворца Саргона в Хорсабаде являются их непосредственными прототипами. Но мотив лестницы в Персеполе сильно развит. В Персеполе марши лестницы сперва расходятся к двум симметричным площадкам и только затем сходятся к главной площадке перед террасой. Лестница в Персеполе тоже рассчитана на то, чтобы по ней въезжали верхом.

На грандиозной дворцовой террасе в Персеполе несколько царей развернули замечательную строительную деятельность, в результате которой сложился грандиозный архитектурный ансамбль, сохранившийся, к сожалению, довольно плохо (рис. 232 и 233). Ксеркс построил лестницу (рис. 234), ворота перед ней и большой дворец *Е*. Дворец Ксеркса представляет собой сложившуюся ападану, т. е. парадный тронный зал. Его прототипом является дворец Кира в Пасаргадах (рис. 235), в ко-

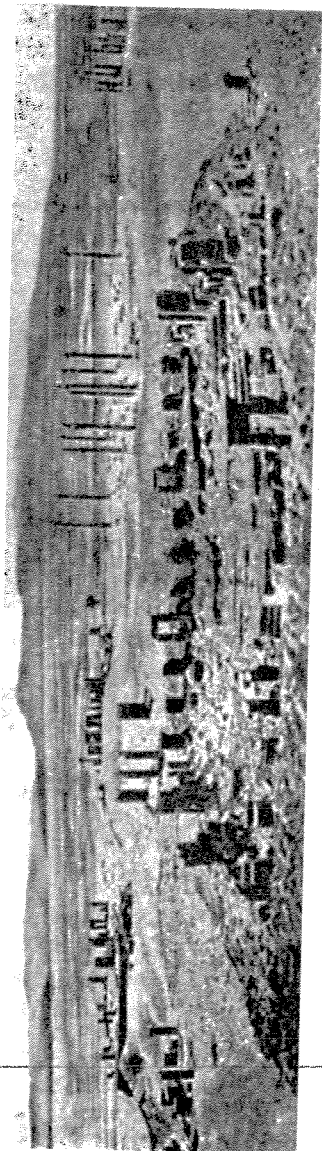


Рис. 233. Общий вид дворцового ансамбля в Персеполе, в Иране

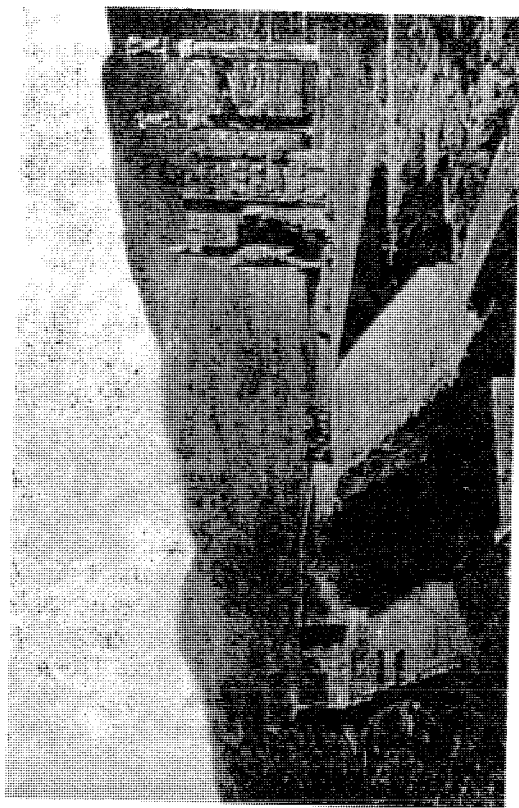


Рис. 234. Главный въезд на дворцовую площадку в Персеполе, в Иране

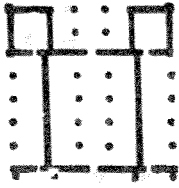


Рис. 235.
Дворец Кира в
Пасаргадах, в
Иране

тором общая композиция ападаны уже наметилась, но еще окончательно не откристиаллизовалась. Ападана Ксеркса имеет собственный постамент, возвышающийся над общим уровнем террасы, и лестницу, ведущую с террасы к главному входу в ападану. Основная форма тронного зала состоит из квадрата стен, внутри которых расставленные на одинаковых расстояниях колонны образуют в плане ряд равных друг другу квадратов, вписанных в большой квадрат. Общая форма ападаны, по идее расстановки

колонн, восходит к гипостильному залу египетского храма эпохи Нового царства. Но основная разница, по сравнению с гипостильным залом, состоит в том, что в персидском дворце колонны много тоньше и значительно больше отставлены друг от друга, так что не может быть и речи о сдвинутых массой и разобшенных коридорах, как в Египте. На передних углах тронного зала расположены две квадратные башни, между которыми имеется наружный портик, состоящий из двух рядов колонн. На боковых наружных лицевых частях помещены такие же открытые портики. Не выяснен вопрос о том, как освещалась внутренность тронного зала. По-видимому, она была довольно темной. Свет проникал только через световые отверстия в стенах между центральным залом и наружными портиками. Вряд ли существовали еще световые отверстия, выходившие над кровлями наружных галерей, как это было предположено некоторыми исследователями. Жилые помещения дворца были расположены в отдельных специальных корпусах, стоявших на той же террасе.

Стиль персидских ападан эпохи Ахеменидов представляет собой большой интерес и до сих пор был исследован еще далеко не достаточно. Уже теперь, однако, при обзоре мировой истории архитектуры бросается в глаза своеобразие этого архитектурного образа. Попробуем проанализировать архитектурно-художественную композицию персидской ападаны на примере тронного зала Ксеркса. Он колоссален по своим размерам — это типичный представитель восточно-деспотического количественного стиля. 36 колонн зала достигают 17 м высоты, база каждой из них шириной около 2 м. Колонны наружных портиков имеют высоту до 19,5 м. Может быть, наиболее конкретное и осязательное представление о размерах персидской ападаны можно получить в Московском музее изобразительных искусств в Греческом дворике, где стоит гипсовый слепок одного из углов Парфенона, а рядом находится такой же гипсо-

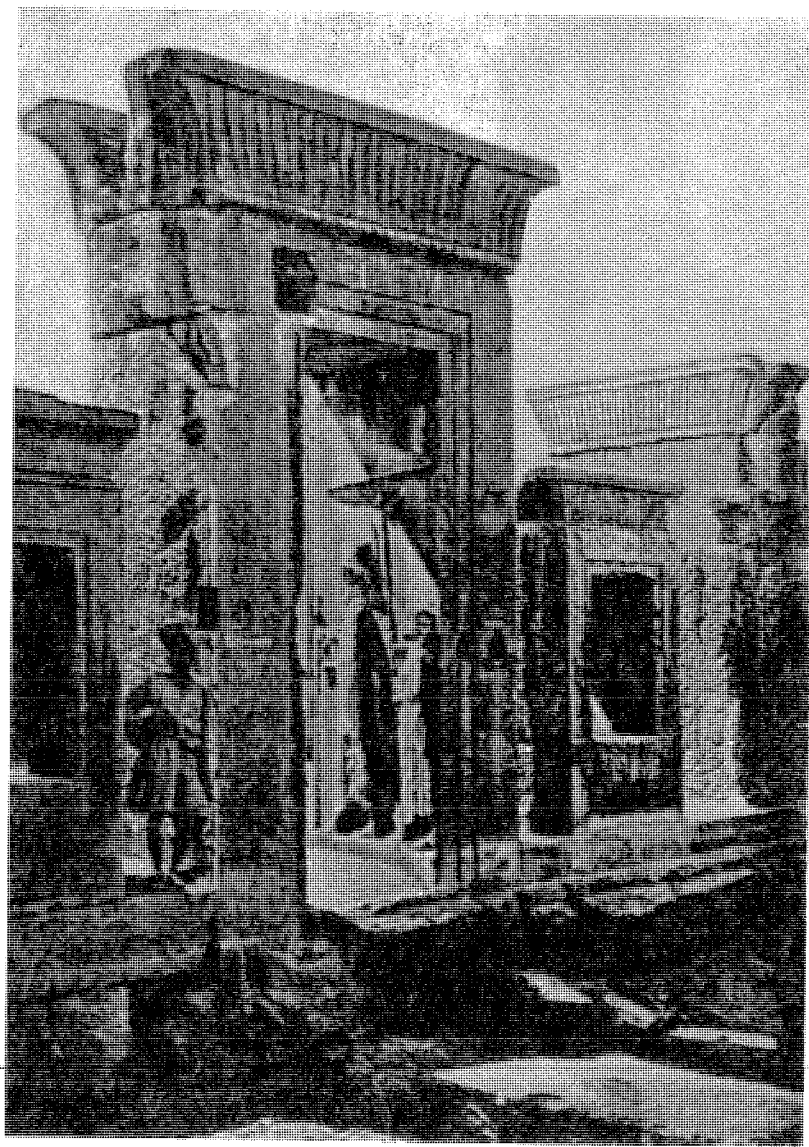


Рис. 236. Остатки дворца в Персеполе, в Иране

вый слепок капители колонны персидской ападаны (и тот и другой, конечно, в натуральную величину). Эта капитель несоизмерима по своим размерам с формами Парфенона и относится к совершенно другой шкале размеров, гораздо более крупных, чем размеры греческого классического храма. Стены апа-

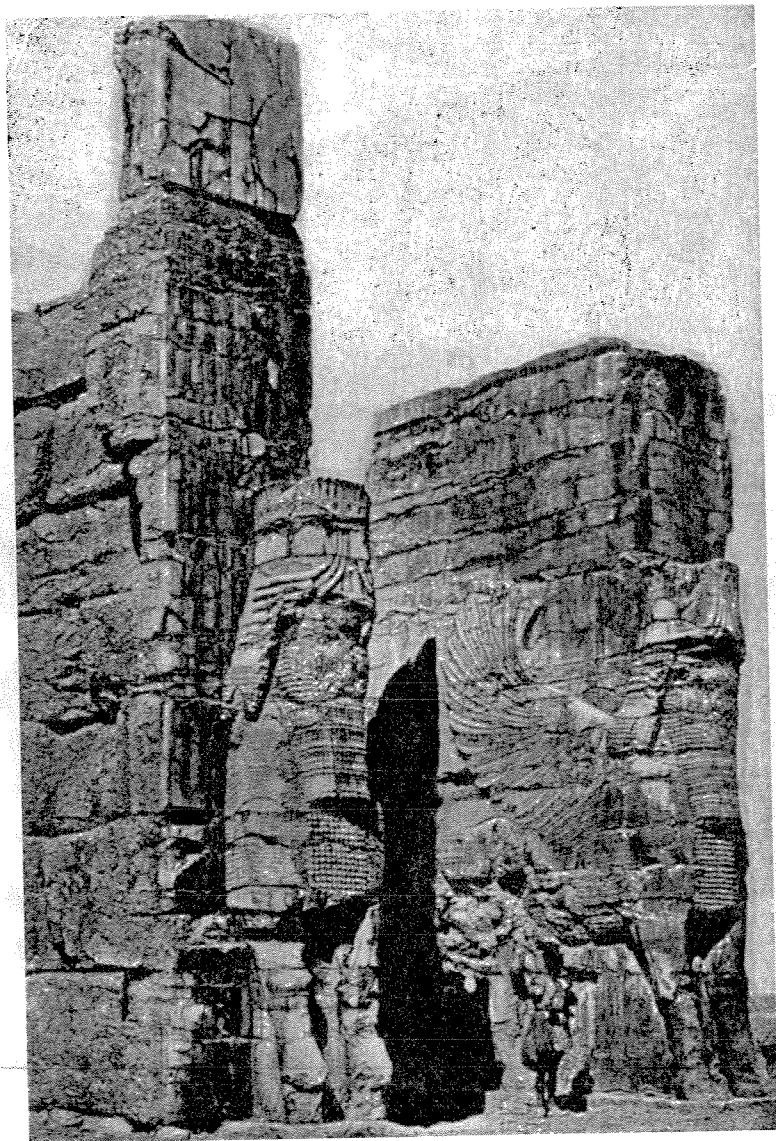


Рис. 237. Быки дворца в Персеполе, в Иране

даны Ксеркса имели толщину около 6 м. Они теперь исчезли, так как были сложены из необожженного кирпича. От них остались только каменные обрамления дверей и световых отверстий (рис. 236). Характерны символические быки (рис. 237), стоявшие по сторонам главного входа в ападану Ксеркса. Они заим-

ствованы из ассирийской архитектуры (ср. дворец Саргона в Хорсабаде). Над дверью сохранилась типичная египетская вык-ружка. Несмотря на все эти заимствования, композиция апа-даны отличается цельностью и оригинальностью.

Композиция пространства была для архитектора главной худо-жественной проблемой. Несмотря на безотносительно огром-ные массы колонн и стен, пространство господствует над мас-сами. Внутри ападаны расстояния между колоннами настолько велики, что зритель может смотреть в промежутках между ко-лоннами в диагональных направлениях в любую сторону, так что цельное пространство зала воспринимается как первичное, а колонны как вторичные элементы, лишь слабо его подраз-деляющие. Снаружи масса растворяется довольно глубокими двойными колоннадами наружных портиков, так что от нее оста-ются только угловые башни. Огромные размеры колонн и ко-лосеальная толщина стен при таких соотношениях еще силь-нее подчеркивают господство пространства над массой.

Для характеристики пространственной композиции ахеме-нидской ападаны недостаточно отметить самый факт преобла-дания пространства над массами. Необходимо постараться точ-нее определить характер самого пространства. Ападана может быть расширена сколько угодно в любую сторону, или, наобо-рот, от нее может быть с любой стороны отнята часть. Колон-ны внутри ападаны очень близки, с точки зрения принципа их расстановки, к аллеям камней в архитектуре доклассового об-щества. Одна и та же форма квадрата в плане, ограниченного четырьмя колоннами, повторяется много раз как мотив орна-мента в бесконечном раппорте. Колонны ападаны, как кам-ни аллеи камней, — знаки, по которым зритель воспринимает пространственную композицию. Персидский тронный зал имеет совершенно ровное и одинаковое по всей ападане внутреннее пространство. Нет ясного членения его на части и подчинения одних частей другим. Пространственная среда равномерно раз-лита по внутренности здания. Отсутствует даже малейший на-мек на централизацию внутри ападаны. Скорее можно говорить об элементах децентрализации, пространственного распыления, поскольку зрителя, находящегося внутри, притягивали стены и их отверстия, а через них и наружные портики. Стены внутри были, вероятно, увешаны коврами, яркие краски которых были видны в темноте сквозь промежутки между колоннами. Ровная пространственная среда внутри ападаны принципиально отлич-на от внутреннего архитектурного пространства, как оно раз-вилось только позднее в Риме, Византии (см. том II), готике и Ренессансе (см. том III), где пространство всегда централизо-

вано и имеет поэтому внутреннее ядро. Пространство ападаны ближе подходит к пространству природы, одинаковому во всех своих частях и не имеющему центра.

Но вместе с тем внутреннее пространство ападаны сильно отличается от пространства природы, а также от композиции китайской и японской архитектуры, которые стремятся подчинить здание ландшафту. Внутреннее пространство ахеменидского тронного зала растворяет материальные части. Отдаленное сходство с пещерой сохраняется и тут: зритель особенно чувствовал это, когда проходил через отверстия очень толстых стен, больше похожих на толщу массива, охватывающего внутренность кургана. Но внутреннее пространство персидской ападаны «разъедает» массу, от которой остались только сравнительно тонкие столбы. У зрителя получается впечатление, что масса съезживается у него на глазах, уступая пространству, внедряющемуся в материальные части. Принцип дематериализации господствует в персидской архитектуре: массы растворяются в окружающей их среде. Дематериализация наблюдается и внутри и снаружи. При приближении к ападане зритель видит, как масса съезживается и как со всех сторон пространство внедряется в наружный объем, что выражено в трех портиках, замещающих собой поверхности наружного массива, от которого остаются только башни по углам. То же самое наблюдается и в оформлении самих башен. Их стены уходят назад, делая уступы вглубь, так что от массива башен остаются неразложенными только вертикали на углах. Но особенно сильно дематериализация проявляется внутри ападаны. Отношение сравнительно незначительной толщины колонн к большим промежуткам между ними создает впечатление, что колонны съезживаются под действием обтекающей их пространственной среды. Желоба, которые покрывают колонны (рис. 238), разрыхляют поверхность их отводов. Пространство на глазах у зрителя внедряется в стволы колонн и растворяет их. Ограничивающие внутреннее пространство стены отходят на второй план благодаря тому, что большое количество колонн является главным элементом пространственной композиции, которая низводит ограничивающие ее стены до значения второстепенного композиционного элемента. Значение колонны умалось тем, что отсутствие централизации приводило к возможности по желанию увеличивать или уменьшать количество колонн, не нарушая общего композиционного принципа зала. Стены завешивали коврами, которые уничтожали ясность плоскостей, обволакивая их вибрирующим динамическим красочно-пространственным слогом. Неопределенным является и верхнее завершение ападаны.

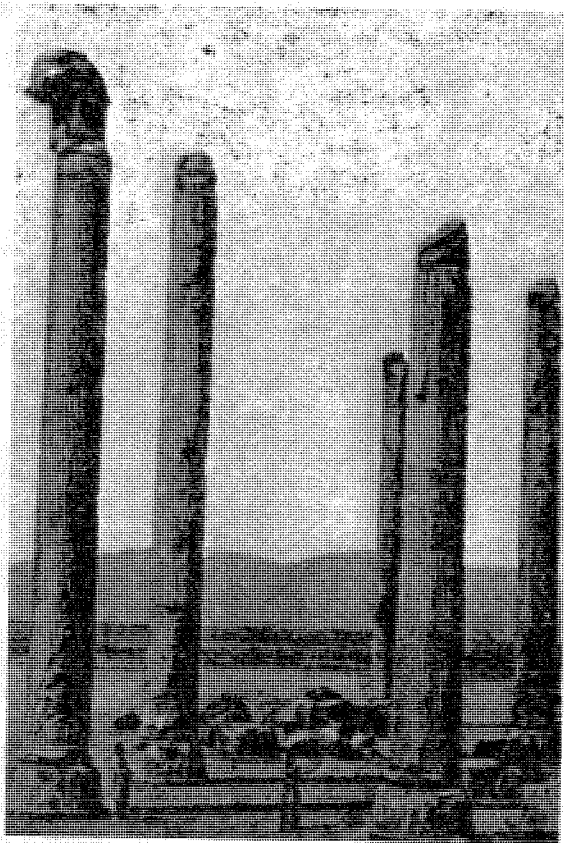


Рис. 238. Колонны дворца в Персеполе, в Иране

Ее верхняя часть погружена в темноту. Высоко под самым потолком разворачиваются фантастические очертания отдельных элементов капителей (рис. 239), переплетенных друг с другом и вырастающих один из другого. Это нагромождение форм завершается под самым покрытием фантастическими фигурами быков, может быть возникших не без влияния архитектуры Индии, где мы тоже встречаем фантастических животных над подпорами. Капители колонн ападаны насыщают внутреннее пространство тронного зала религиозной мистикой. Они показывают, как быки по сторонам входа, что композиция персидских тронных залов, подобно композиции ассирийских и других восточных дворцов, отличается элементами изобразительности и символики, которые подчиняют архитектуру религии, что так характерно для всех восточных деспотий.



Рис. 239. Капитель из Персеполя в Лувре

Объяснение стиля ахеменидского тронного зала является задачей еще совершенно неразработанной и потому особенно трудной. Трудности усиливаются потому, что прошлое и история культуры Персии известны очень мало. Архитектуру Персии пытались объяснить из технических предпосылок. Указывали на то, что в тронных залах колонны сделаны из черного мрамора и что

они не только по своему цвету, но и по своей форме воспроизводят металлическую, бронзовую оболочку деревянных колонн. Действительно, изображения древнейших дворцов на лицевых сторонах царских гробниц в скалах воспроизводят деревянные колонны. Но, конечно, такое объяснение далеко не является исчерпывающим. Персидская ападана представляет собой целостный архитектурно-художественный образ, и отдельные черты ее стиля выводятся из основных композиционных принципов персидской архитектуры эпохи Ахеменидов. Принцип дематериализации особенно существен. При объяснении дематериализации нужно быть очень осторожным, так как весь вопрос должен быть еще изучен гораздо подробнее. Важно сходство между растворением материальных масс в архитектуре и основным воззрением маздакизма, поклоняющегося огню как стихии, разрушающей материю. Весь вопрос чрезвычайно затрудняется тем, что сам маздакизм еще не объяснен с точки зрения его социально-экономических предпосылок. Все же в восточной деспотии, какой является ахеменидская Персия, архитектура находится на службе у религии, проникнута религиозными идеями и в специфически архитектурном плане распространяет эти идеи. Дематериализация в данном случае связана с маздакизмом.

Следующие цари продолжали строительство Ксеркса на большой дворцовой террасе в Персеполе. Артаксеркс I строит совсем маленький дворец, Дарий II — маленькие ворота *G*. Может быть, первоначально отдельные дворцовые залы на террасе в Персеполе были отделены друг от друга стеной, с которой были связаны ворота *G*. Особенно интересна строительная деятельность Артаксеркса II Мнемона (405—359), создавшего огромный Стоколонный зал *H* (рис. 240), стены которого имеют длину 68 м. Стиль Стоколонного зала свидетельствует о дальнейшем усилении принципа дематериализованной пространственности. Стены совершенно незначительны по сравнению с величиной внутреннего пространства. Снаружи остался один только передний портик, башни совсем отпали. Жилые корпуса на террасе в Персеполе по плану похожи на вавилоно-ассирийские дворцы, но эти жилые корпуса гораздо менее значительны, чем тронные приемные залы.

Третьей столицей ахеменидской Персии были Сузы, где найдено 110 залов дворца Дария I (521—485), все лонгитудинальные (вытянутые в длину). Они выложены из необожженного кирпича, колонны отсутствуют. Общая композиция дворца тоже выдержана в вавилоно-ассирийском типе и состоит из нескольких дворов, окруженных помещениями. Площадь, занимаемая дворцом, достигает около 20 000 м².

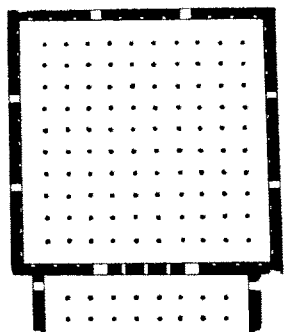


Рис. 240. План Стоколонного зала в Персеполе, в Иране

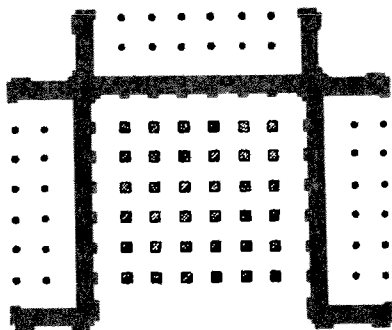


Рис. 241. Ападана Артаксеркса II Мнемона в Сузах, в Иране

Для истории архитектуры ахеменидской Персии особенно важна огромная ападана в Сузах (рис. 241 и 242), построенная Артаксерксом II Мнемонам (405—359). Она занимает площадь около 10 400 м². Стены в ней найдены не были. Все же реставрация этой ападаны без стен, которую дают Перро и Шипье, совершенно невероятна. Убедительна реставрация Дьелафуа, который восстанавливает ее только с тремя стенами и совершенно открытой спереди. Такая композиция означает, при росте размеров здания, связанном с усилением количественного элемента, дальнейшее развитие принципа дематериализации (даже по сравнению со Стоколонным залом в Персеполе). Отсутствие стены спереди очень усиливает пространственность и создает своеобразный архитектурный образ, в котором снаружи видно все внутреннее пространство, связанное, таким образом, с пространством природы и в то же время отделенное от него благодаря господству в нем композиционного принципа дематериализации. В ападане в Сузах от башен остались только отдельные стенки.

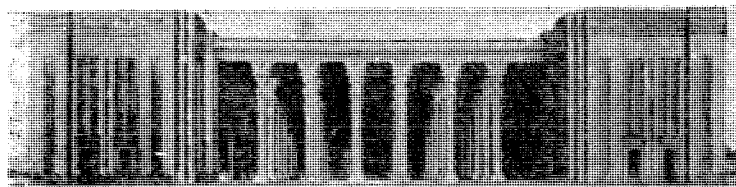


Рис. 242. Реконструкция ападаны Артаксеркса II Мнемона в Сузах, в Иране

В эпоху Сассанидов господствующим архитектурным типом, как и раньше, были дворцы. Но общий характер архитектуры, по сравнению с эпохой Ахеменидов, очень сильно изменился. Сассанидские дворцы все перекрыты сводами. По-видимому, сассанидская сводчатая система связана с не сохранившейся до нас жилой архитектурой городов и деревень ахеменидской эпохи, которая продолжала традицию ассирийских домов (см. рельеф на рис. 136) и была архитектурой сводчатой. Дерево, которым были перекрыты ахеменидские ападаны, является для Персии материалом дорогим и редким, — по крайней мере, большие балки, которые требовались для ахеменидских тронных залов. Царям дерево все же было доступно, его привозили издалека. Но обыкновенные люди и, может быть, даже большинство представителей господствующего класса перекрывали свои здания сводами. Тем не менее трудно вывести огромные дворцовые постройки Сассанидов из маленьких сводчатых жилых сооружений Ахеменидов. Несомненно, что на сассанидскую архитектуру имели влияние большие римские сводчатые постройки, что сыграло известную роль в развитии персидского зодчества. Римское влияние на персидскую архитектуру сказалось в тенденции сассанидского зодчества к увеличению внутренних пространств и к их расчленению, а также в отдельных формах. Влияние Рима отразилось и непосредственно на архитектуре сассанидской эпохи, но главным образом оно относится к парфянскому периоду. Особенно типичным памятником этого времени является дворец в Хатра (рис. 243 и 244), выложенный, правда, из тесаного камня, но в котором большую роль играют перекрытые цилиндрическими сводами и совершенно открытые спереди приемные залы. Влияние эллинистическо-римской архитектуры является в Хатра определяющим, но все же формы открытого спереди зала восходят, по-видимому, к архитектуре ахеменидской Персии (ср. ападаны в Сузах). Эллинистическо-римское влияние на зодчество эпохи Сассанидов нельзя считать решающим. Техника сассанидских зданий, построенных из кирпича, восходит к ассирийской архитектуре. Особенно это относится к методам кладки сводов ломтями без кружал. Вся эта техника глубоко отличается от римского бетона (см. том II). Большие залы, перекрытые цилиндрическими сводами, опирающимися на толстые неразложенные стены, известны и в вавилоно-ассирийской архитектуре, например тронный зал в Вавилоне (см. главу об архитектуре Вавилона и Ассирии).

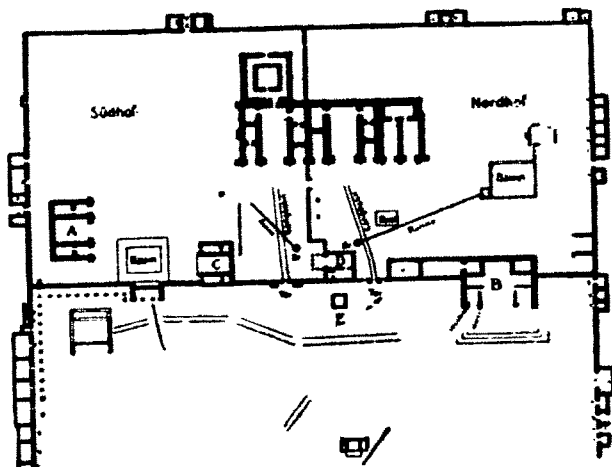


Рис. 243. План дворца в Хатра

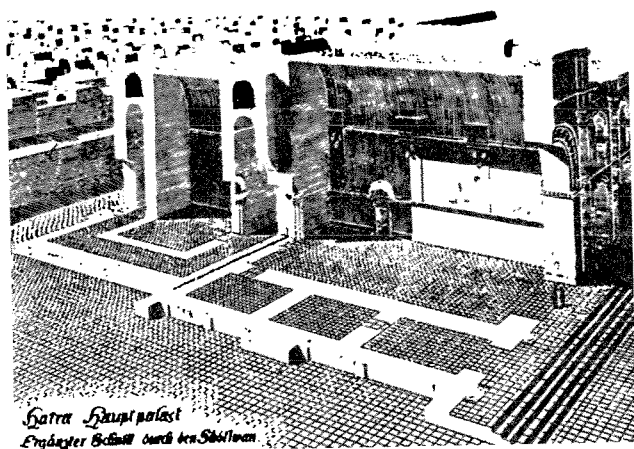


Рис. 244. Разрез дворца в Хатра

Основными памятниками персидской архитектуры эпохи Сасанидов являются три дворца: в Сервистане, Фирозабале и Ктесифоне. Даты дворцов в Сервистане и Фирозабаде (рис. 245) точно не установлены.

Для дворца в Сервистане характерны усложненные внутренние пространства, которые восходят к римской архитектуре. Но в Сервистане наблюдается вырождение пространственной сложности и тенденция упростить форму внутренних помещений.

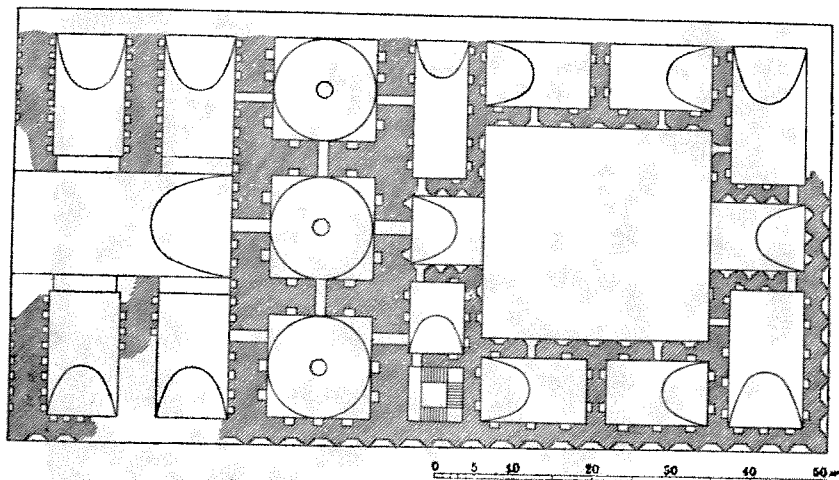


Рис. 245. План дворца в Фирозабаде

Длинные залы, подразделенные двумя рядами парных колонн, восходят к базиликальному типу (см. том II). Но трехнефная базилика в Сервистане уже почти совершенно превратилась в однефный зал. По сторонам его остались только следы бывших боковых нефов в виде колонн, сгруппированных по две и несущих полукупола, опирающиеся на стены. Все это растворяет стену, уничтожая четкость ограничения внутреннего пространства. Также и маленькое купольное квадратное помещение в Сервистане является переделанной по-персидски крестово-купольной композицией (см. том II). Но в Сервистане столбы не несут купола, а вставлены вместе с соединяющими их арками в подкупольное пространство (рис. 246). Маленькое купольное помещение в Сервистане является вырождением крестово-купольной композиции. Его колонны и арки тоже растворяют ясность ограничения внутреннего пространства и дематериализуют стены. В большом главном купольном помещении в Сервистане дематериализация стен достигается совершенно другим способом. В середине каждой стены вставлена широкая прямоугольная ниша, которая по своей ширине превосходит каждый из простенков справа и слева от нее. В глубине каждой ниши — дверь, ведущая в соседнее помещение. В результате получается уступчатая композиция, окружающая со всех сторон подкупольное пространство. Ширина ниш такова, что зритель перестает воспринимать стены как первичные плоскости, пробитые нишами: в качестве первичной данности он воспринимает общие ступенчатые очертания, уничтожающие

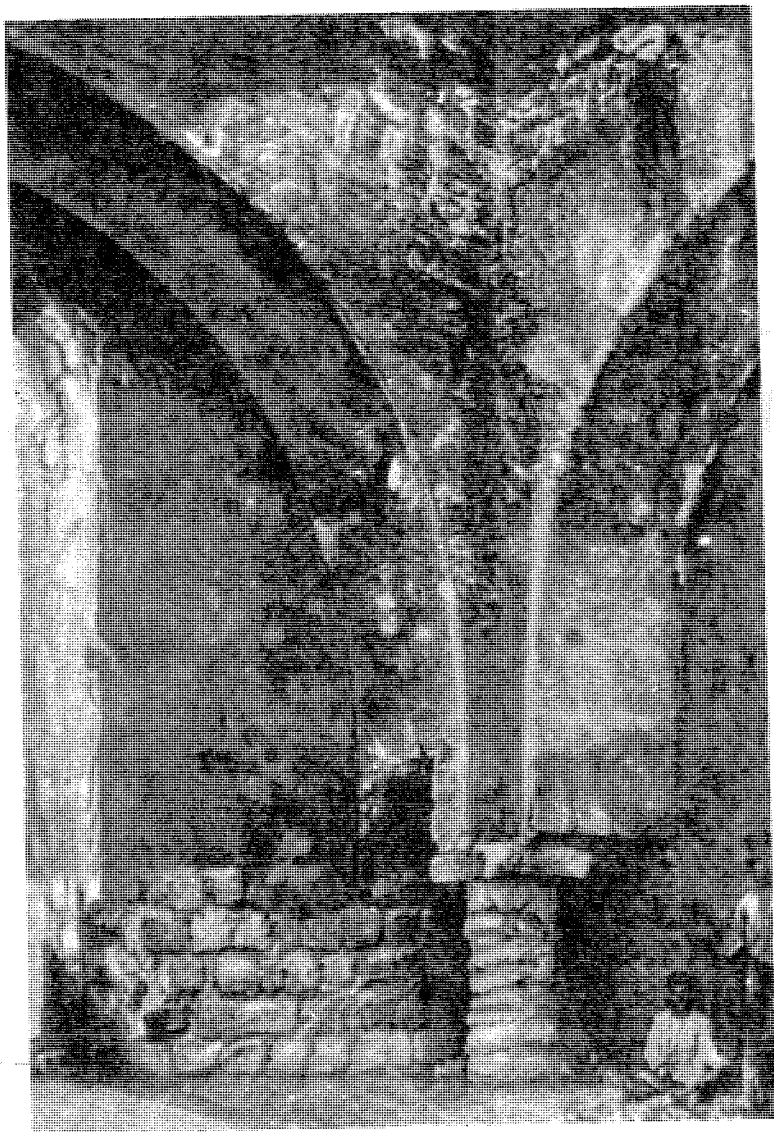


Рис. 246. Внутренность купольного зала дворца в Сервистане

ясность ограничений пространственного ядра. Образуются сложные пространственные слои, ограничивающие внутренность данного помещения. Многие залы дворца в Сервистане совершенно открыты наружу. Все отмеченные черты вносят дематериализацию в архитектурную композицию.

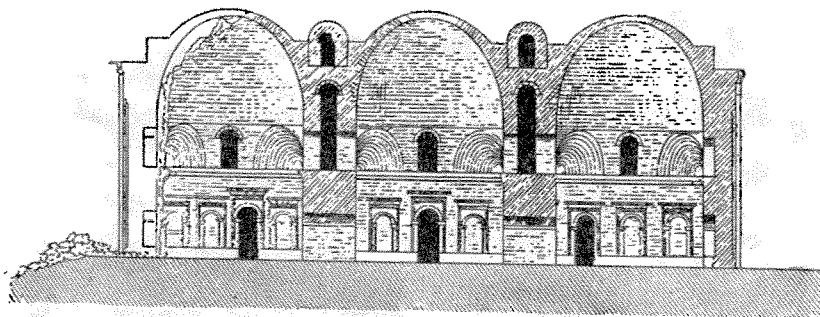


Рис. 247. Разрез дворца в Фирозабаде

Во дворце в Фирозабаде внутренние пространства просты и совершенно не расчленены; стены, особенно некоторые, очень толсты. Все это напоминает вавилоно-ассирийские дворцы, в частности дворец Саргона в Хорсабаде. Но дематериализация сильно выражена и в Фирозабаде. В купольных помещениях она проявляется в трюмах (то же относится и ко дворцу в Сервистане) (рис. 247 и 248). Это — перекидные арочки и сводики на углах квадратного помещения, перекрытого куполом, которые составляют переход от квадрата плана к кругу купола. (Другое решение той же проблемы дают византийские паруса — см. том II.) Трюмпы создают неясность перехода от кубического нижнего пространства к полушарию под куполом, чем уничтожается ясность в структуре массивной оболочки. Кроме того, внутренние стены как квадратных, так и прямоугольных помещений дворца покрыты множеством мелких ниш, прерывающих плоскости стен. Пять открывающихся друг в друга прямоугольных помещений при входе во дворец представляют собой очень любопытную пространственную композицию. Но особенно успешно дематериализация наружного блока дворца достигается при помощи мелочной разработки наружных поверхностей уступчатыми нишами, совершенно уничтожающими гладь стен, которые сильно разрыхлены, пронизаны мелочной вибрирующей динамикой и овеяны легкой пространственной средой, растворяющей массу (рис. 245).

Главным памятником персидской архитектуры эпохи Сасанидов является огромный дворец в Ктесифоне, построенный царем Хосровом II (591—628). От него сохранился корпус, в который входит большой приемный, вероятно тронный, зал и ряд примыкающих к нему второстепенных помещений. Все эти помещения просты по своим формам, не имеют никаких подразделений внутреннего пространства и перекрыты цилиндричес-

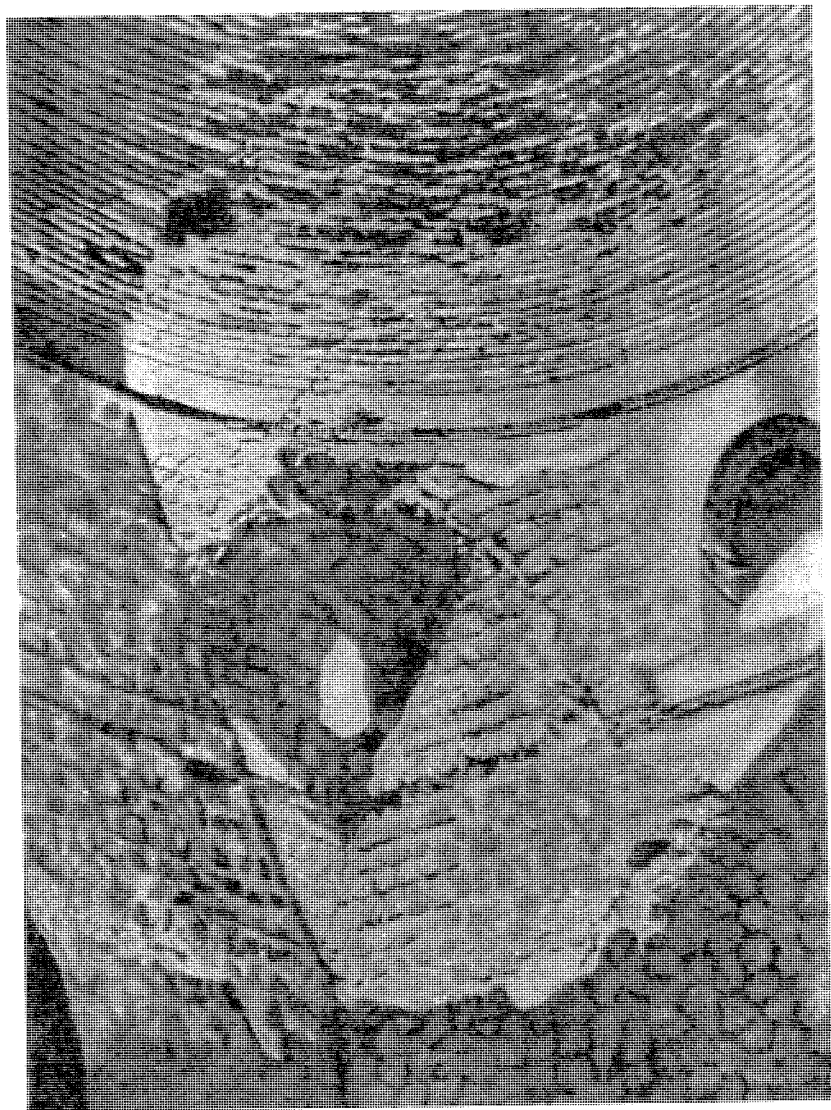


Рис. 248. Тромпы дворца в Сервистане

кими сводами. Они совершенно отделены друг от друга сплошными толстыми стенами. Такая распланировка очень напоминает разобщенные, перекрытые сводами помещения дворца в Хорсабаде и аналогичных зданий. Только центральный тронный зал совершенно открыт спереди, как это было и в Фирозабаде, Сервистане, Хатра и ападане в Сузах.

Если на развалины дворца в Ктесифоне, в значительной степени сохранившиеся, смотреть сзади (рис. 249а), — они поражают тяжестью и массивностью огромных сводчатых помещений и форм. Первоначально массы дворца казались еще тяжелее, так как теперь исчезли примыкавшие к главному залу с двух сторон под прямым углом ряды удлиненных помещений, параллельных друг другу и связанных друг с другом только небольшими дверными пролетами. Но основной чертой архитектурно-художественной композиции дворца в Ктесифоне является расчет на то, чтобы его воспринимали только спереди. На передней части дворца помещена огромная лицевая стена, которая заслоняет собой все находившиеся за ней части (рис. 249б). Лицевая стена сохранилась хорошо, несмотря на исчезновение боковых зал, которые были ниже главной залы, так что и первоначально лицевая стена сильно возвышалась над ними. Самая верхняя часть лицевой стены не сохранилась; она, по-видимому, была завершена прямой линией. Перед лицевой стеной находился, вероятно, сад (раскопки смогут еще установить его устройство). Боковые части лицевой стены не исследованы; может быть, она несколько загибалась вперед под прямым углом.

Дворец в Ктесифоне повернут к зрителю своей лицевой стеной и открытым спереди главным залом, занимающим ее середину. Вероятно, нижняя часть переднего отверстия главного зала завешивалась тканями. Лицевая стена прикрывает собой расположенные за ней сводчатые залы. Архитектор показывает зрителю тяжелый свод центрального зала не снаружи, как массу, а изнутри — как пространственную величину. Лицевая стена по своему оформлению не имеет отношения к залам за ней, разработка ее поверхности целиком направлена на оформление пространства перед ней. Благодаря введению лицевой стеной пространственная проблема становится главной в архитектурной композиции дворца в Ктесифоне. Колонны и арки, которые покрывают лицевую стену, происходят из римской архитектуры. В Ктесифоне мы видим деформированную римскую арочную ячейку (см. том II). Но римские формы глубоко переработаны, и в Ктесифоне они не имеют ничего общего с принципами римской архитектуры. Полуколонны сгруппированы попарно. Непосредственно над большими арками нижнего ряда помещены очень маленькие нишки, выдержанные в совершенно другом масштабе, чем арки под ними. Формы сопоставлены друг с другом в различных масштабах. В результате получается впечатление нереальности отдельных маленьких форм рядом с большими. Формы лишаются конструктивного значения и подоб-

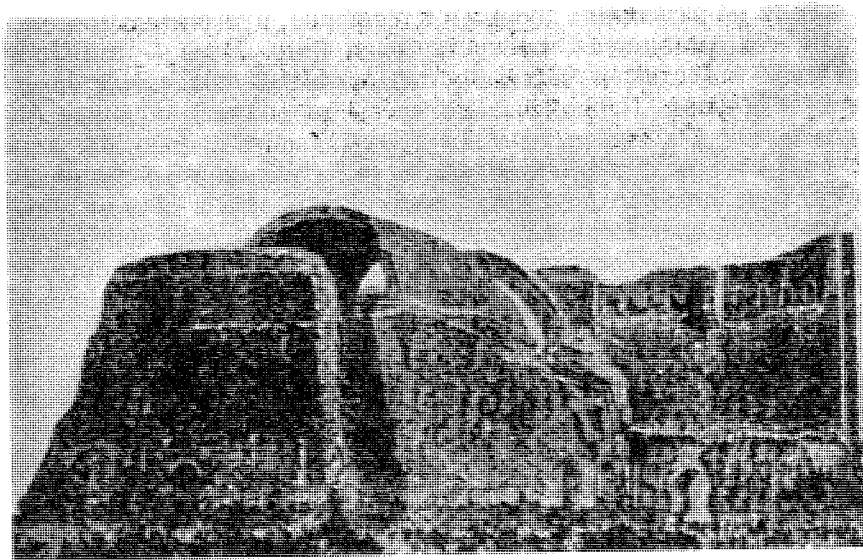


Рис. 249а. Дворец в Ктесифоне с задней стороны.

ны динамическому орнаменту, создающему мелочное мелькание форм, сплошь заполняющих поверхность стены. Узор форм заполняет и промежутки между главной аркой и верхним завершением стены. Дробное орнаментальное мелькание форм уничтожает телесность лицевой стены, окутывая ее динамической пространственной средой. Дематериализация еще усиливается последовательным уменьшением вверх горизонтальных полос, на которые разбита лицевая стена, что сближает дворец в Ктесифоне, последний памятник персидской архитектуры, с гробницей Кира в Пасаргадах, первым ее памятником. На фоне динамической мелькающей среды, окутывающей лицевую стену Ктесифона, возвышается, прорезывая стену, спокойный линейный костяк главной арки.

Композиция дворца в Ктесифоне показывает, что в эпоху Сассанидов в архитектуре Персии тоже господствует принцип дематериализации, связанный с характерной для этого времени реставрацией маздакизма. В сассанидской архитектуре наблюдается глубокая переработка римской телесности и массивности.

Sarre F. Die Kunst des alten Persiens. Berlin, 1922. *Dieulafoy M.* L'art antique de la Perse. Paris, 1884—1885. *Dieulafoy M.* L'acropole de Suse. Paris, 1893. *Pillet M.* Le palais de Darius Ier à Suse. Paris, 1914. *Herzfeld E.* Archaeologische Mitteilungen aus Iran. I. 1929.

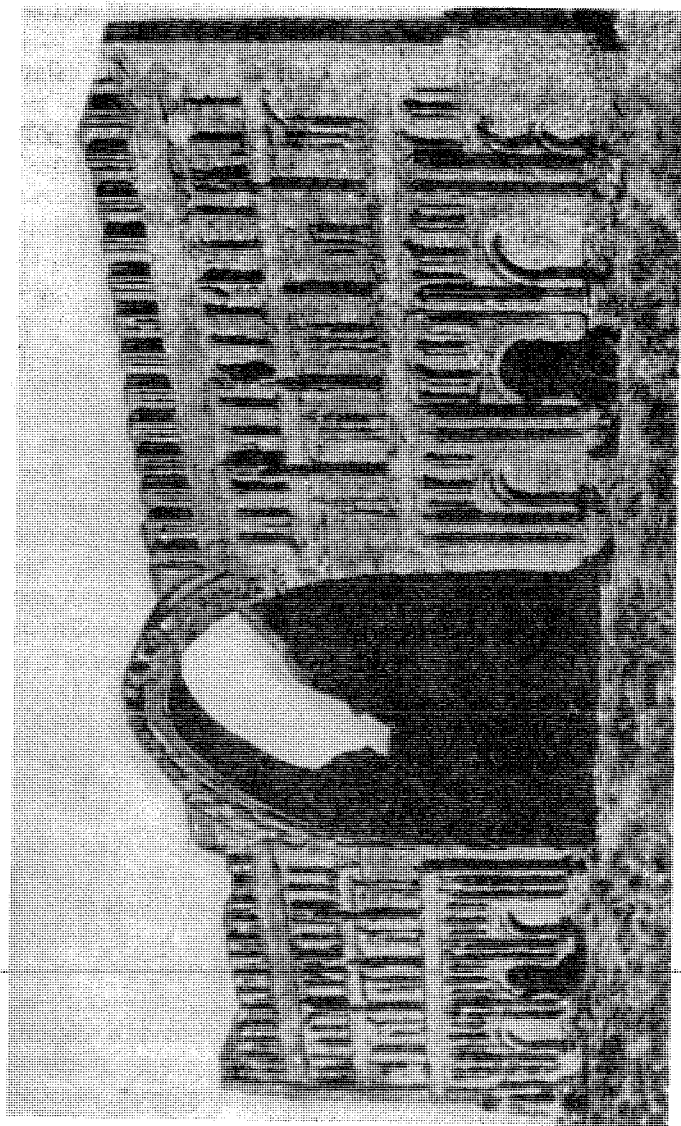


Рис. 249. Дворец в Ктесифоне с лицевой стороны

8. Мусульманская архитектура

С поразительной быстротой мусульмане завоевывают огромные территории и создают гигантские государства. Магомет умер в 632 г., а уже в 634 г. была покорена Сирия, в 642 г. — сасанидская Персия, в 674 г. взята Бухара, в 676 г. — Самарканд. Египет был окончательно завоеван в 641 г., Испания — в 702 г. Поражение при Туре в 732 г. положило конец распространению мусульман по Западной Европе. Около 700 г. мусульмане занимают Армению до Эрзерума. Единое государство существовало, собственно, только при Омейядах (660—750). Потом произошло расчленение на отдельные самостоятельные государства. Испанский халифат держался с 755-го по 1492 г. Самостоятельные династии были в Марокко, Тунисе, Алжире. Египет обычно был объединен в одно государство с Сирией. Восточная часть мусульманского государства тоже разбилась в IX веке на отдельные области: Курдистан, Азербайджан, Табаристан, Хорасан, Афганистан. В Малой Азии основывается особое государство турок-сельджуков, которое существует с 1077-го по 1300 г. Вся Азия объединяется Чингисханом (1202—1227), но его государство распадается с его смертью. Золотая Орда (1224—1502) распространяет свое могущество до линии Будапешт—Краков—Москва. Завоевания Тимура (1380—1405) вновь объединяют Азию. Его столица — Самарканд. Государство Тимура распространялось от Дели до Дамаска и от Аральского озера до Персидского залива. В XIII веке османские турки постепенно овладевают Малой Азией и завоевывают в 1453 г. Константинополь. Государство турок при Сулеймане Великом (1520—1566) простиралось от Будапешта до Асуана и от Евфрата до Гибралтара. Их натиск на Европу был остановлен только под Веной.

Культура мусульманского мира изучена еще настолько мало, что не представляется возможным при современном состоянии науки более детально связать наблюдения над формами и композиционными приемами памятников архитектуры ислама с их идеологическими и социально-экономическими предпосылками. Социально-экономические предпосылки мусульманской религии обрисовываются еще весьма смутно и представляют собой крайне спорную проблему, взгляды на которую подчас диаметрально расходятся. Мусульманская архитектура является религиозной архитектурой доордерного типа, и поэтому она должна быть отнесена в одну группу с зодчеством восточных деспотий. Принцип дематериализации, унаследованный архитектурой ислама от сасанидской Персии, тщательно разработан мусульманскими архитекторами. Дематериализация глубоко связана с общим не-

изобразительным характером мусульманской культуры и религии. Ислам не только не знает человекоподобного изображения божества, но даже запрещает изображение человеческой фигуры и особенно лица. Мусульмане выкалывали глаза изображенным на стенах христианских церквей святым в завоеванных ими местах, так как им казалось непереносимым изображение психической жизни человека при помощи передачи его взгляда. Поэтому мусульманская культура не знает скульптуры, а живопись ислама сводится к орнаменту.

Перед исследователем зодчества ислама, которое существовало на необъятном пространстве от Испании до Китая и на протяжении около тысячи лет, стоит вопрос, представляет ли собой мусульманская архитектура единую стилистическую группу. Более детальное изучение и более подробное издание памятников мусульманской архитектуры различных стран и эпох научило исследователей различать в пределах зодчества ислама более мелкие топографические и хронологические группы. Была даже высказана крайняя точка зрения, согласно которой единой мусульманской архитектуры не существует, а есть только отдельные стили, совершенно самостоятельные, например архитектура испанского халифата, зодчество Самарканда и зависящих от него областей Средней Азии и т. д. Дальнейшее исследование мусульманской архитектуры, естественно, должно идти дальше по пути детализации и специализации; особенно необходимо подробное топографическое изучение наиболее совершенных, а также наиболее важных для истории архитектуры памятников. Тем не менее при общем обзоре истории архитектуры и при общем обзоре архитектуры Востока выступают черты, присущие всем стилистическим подгруппам зодчества ислама, которое естественно противопоставляется другим восточным архитектурам — индийской, китайской, японской и т. д. — как единое целое. Различия между произведениями мусульманского зодчества и произведениями других архитектур более глубоки, чем различия между двумя произведениями мусульманской архитектуры, хотя бы принадлежащими к совершенно различным топографическим и хронологическим стилистическим группам и сильно отличающимися друг от друга.

Неверным является также противопоставление мусульманского зодчества архитектуре Египта, Вавилона, Персии и других восточных деспотий и объединение архитектуры ислама в одну группу с византийской, романской и готической. Основным критерием, заставляющим провести резкую грань между архитектурой ислама и последними, является усвоение греческого ордера архитектурами феодальной Европы, которые строят дальше на

этом фундаменте, и такая переработка греческих колонны и ордера в зодчестве ислама, которая сводит на нет основную идею греческого ордера и означает возвращение архитектурного мышления на ступень доордерной, догреческой, восточно-деспотической архитектуры. Мусульманская архитектура знает колонну, но это — восточная колонна, подобная персидской колонне эпохи Ахеменидов. Зодчество ислама не знает колонны в греческом и общеевропейском понимании, — как отображение человеческой индивидуальности и результат рационального архитектурно-художественного мышления (см. том II). Насквозь проникнутые религиозными эмоциями и находящиеся на службе у религии, гигантские мусульманские здания стоят несравненно ближе к египетским пирамидам и храмам, вавилонским зиккуратам, индийским башнеобразным святилищам, чем к византийским, романским и готическим соборам, к которым идет непрерывная прямая линия развития от Парфенона, Пантеона и базилики Константина.

Можно было бы указать на большое сходство зодчества ислама и архитектур византийской и готической, состоящее в том, что они все разрабатывают главным образом проблему внутреннего пространства зданий. Но более внимательное исследование внутреннего пространства мусульманских построек, с одной стороны, и византийских и готических построек — с другой, вскрывает между ними глубокую принципиальную разницу. Византия, романский стиль и готика строят на основном достижении римской архитектуры, которая в своих гигантских сводчатых зданиях поставила на базе греческой тектоники проблему специфического внутреннего архитектурного пространства, принципиально противоположного пространству природы. Византия и готика, освободив внутреннее пространство от сдвливающих его масс, подготовили чисто архитектурные внутренние пространства Ренессанса, построенные по человеческой мерке. Внутреннее пространство мусульманских зданий глубоко отлично от пространственной концепции в Риме, Византии и готике именно тем, что оно основано на пространстве природы, переработанном под влиянием принципа дематериализации. Для зодчества ислама очень характерны дворы, на которые выходят внутренние помещения, очень часто ничем от двора не отделенные и всегда зависящие от пространства двора. Эта черта роднит друг с другом все восточно-деспотические архитектуры. Именно пространство природы является в широком смысле слова тем материалом, на котором основывается на Востоке архитектурный образ, который оформлен согласно с господствующей в данное время идеологией и техническими возможностями. В пространстве природы возвышаются египетские пирами-

ды, вавилонские зиккураты и башни индийских храмов, его оформляют китайские и японские сады, а также персидские дворцы и мусульманские мечети. В противоположность этому Пантеон, базилика Константина, София в Константинополе, собор в Амьене, дворец Ренессанса содержат внутреннее архитектурное пространство, принципиально отличное от пространства природы и ему противопоставленное.

Начало мусульманской архитектуры

Первые шаги архитектуры ислама следует изучать в Иерусалиме и Дамаске. Большая площадь Харам-эль-Шериф в Иерусалиме (рис. 250) объединяет мечеть Скалы 691 г. (перестраивалась в 1022 г.), приблизительно современную ей мечеть Цепи и мечеть Эль-Акса, построенную еще в 702 г., но уже разрушенную в 770 г. и с тех пор многократно перестраивавшуюся. В Дамаске очень хорошо сохранилась Большая мечеть 705 г. Одного взгляда на планы и разрезы всех этих зданий достаточно, чтобы убедиться в том, что все их формы и комбинации этих форм византийского происхождения. Прототипами мечетей Скалы и Цепи были центрические византийские купольные здания с внутренним обходом (см. том II), прототипами Эль-Акса и мечети в Дамаске — базилика. Мусульмане видели во вновь завоеванных землях большое количество первоклассных образцов византийского зодчества и, как известно по литературным источникам, пользовались услугами византийских мастеров. Наружный и внутренний вид перечисленных зданий очень напоминает византийские здания.

Тем не менее при ближайшем рассмотрении первых мусульманских зданий архитектурный стиль и принципы композиции говорят о том, что это не византийские, а мусульманские постройки. Особенно характерна мелочная динамика орнамента, сплошь покрывающего стены внутри. Деревянный купол мечети Скалы (рис. 251) затянут внутри мозаичным ковром, покрытым мелкими листовыми разводами. Типичны арки, разбитые на светлые и темные клинья, резко контрастирующие друг с другом. В мечети Скалы белые клинья шире черных. Разноцветные клинья уничтожают структурную кривую арки, внося движение и пестрое мелькание разноцветных форм, создающих впечатление мелочной подвижности. Линии границ между темными и светлыми квадратами вносят радиальное членение арки, которое совершенно разбивает непрерывность линии арки. Членение пространства сильно отличается в мечети Скалы от византийских зданий. Пропадает развитое членение внутреннего про-

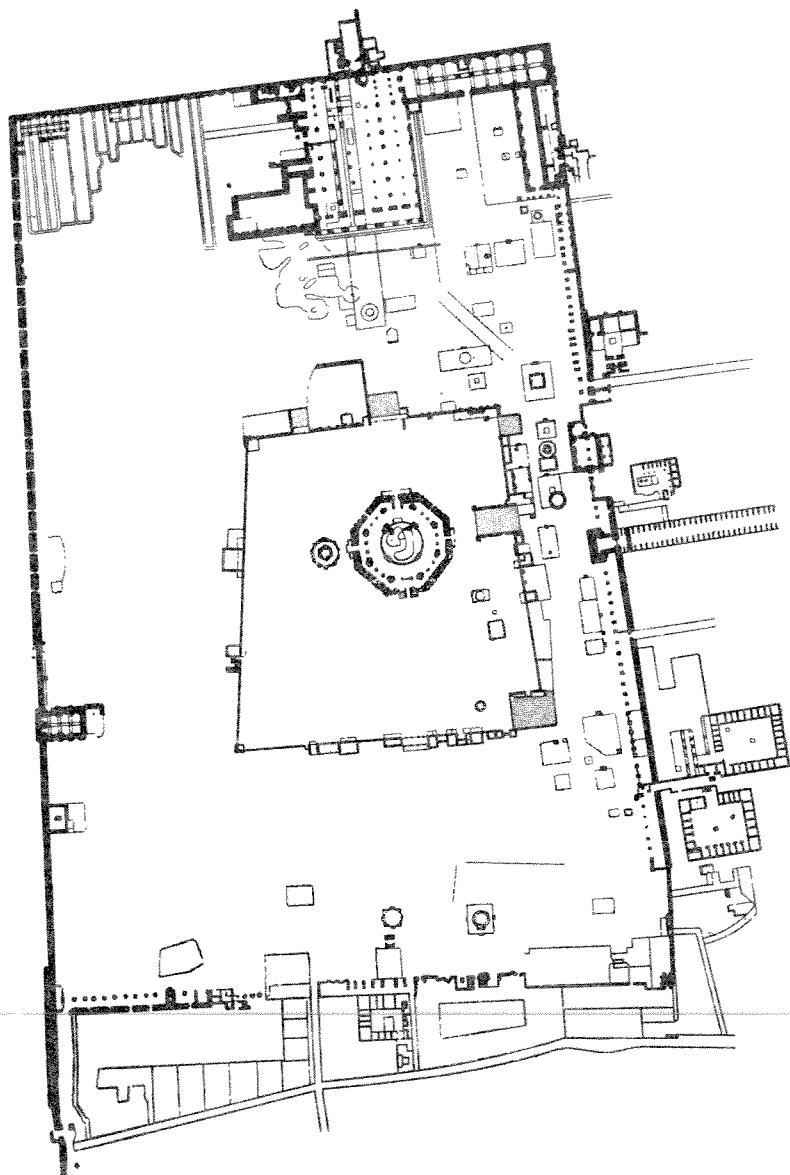


Рис. 250. Площадь Харам-эль-Шериф в Иерусалиме

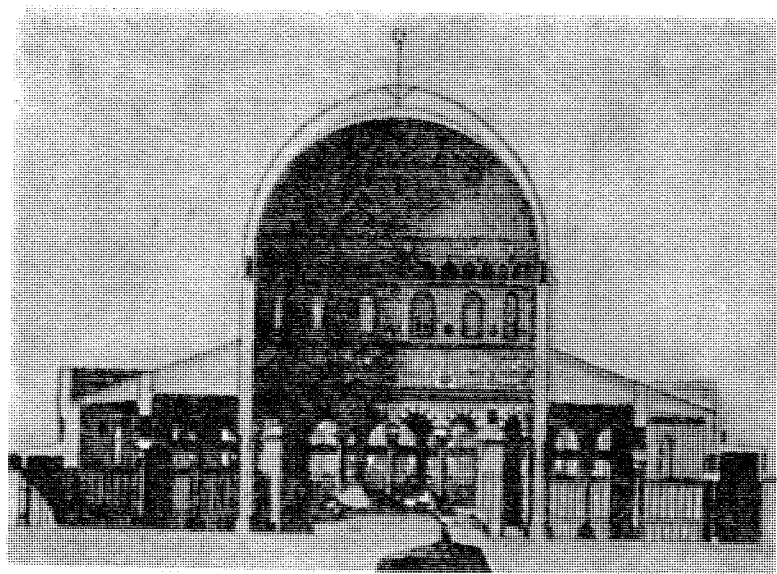


Рис. 251. Разрез мечети Скалы в Иерусалиме

странства на завершенную куполом центральную часть и на окружающий ее обход. Обход очень низок по сравнению с высоким центральным пространством, он расчленен на две части, отделенные друг от друга арочными пролетами. Благодаря этому пространство обхода незначительно, простое подкупольное пространство всецело господствует. В расположении подпор двух рядов арочных пролетов обхода три колонны первого от купола ряда соответствуют двум колоннам следующего ряда, так что зритель из подкупольного пространства видит две колоннады, расположенные в шахматном порядке, что создает впечатление орнаментального движения (аркада «вперебежку»). Важна композиция света. Через большое количество окон в наружных стенах (что тоже заимствовано из Византии — см. том II) льется много яркого света, сильно освещающего пролеты более удаленной аркады. На светлом фоне этих пролетов резким силуэтом вырисовывается композиция арок «вперебежку». Благодаря такому яркому свету и орнаментальному ритму аркад пространство обхода при созерцании его из средней части еще больше сжимается и уничтожается, так что весь обход превращается в силуэтное динамическое ограничение центрального пространства. Эти принципы получают дальнейшее развитие в последующих памятниках зодчества ислама. Наружный вид мечети Скалы тоже сильно отличается от византийских зданий (в мечети Скалы, как

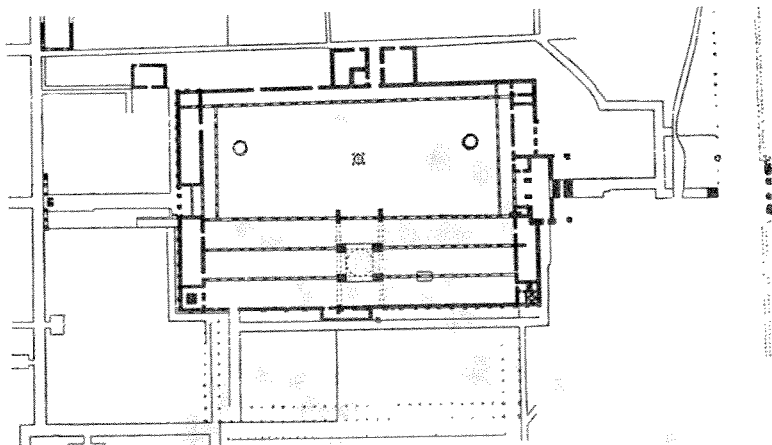


Рис. 252. План мечети Омейядов в Дамаске

и во многих других ранних мусульманских памятниках, трудно отличить первоначальные части от последующих добавлений). На разрезе здания видно, что наружные стены продолжены выше кровли обхода, так что над последней возвышается и закрывает ее своего рода аттика довольно значительной высоты. Стены завершены снаружи прямой линией, за которой скрыто покрытие обхода, и расчленены на одинаковые простенки со светлыми отверстиями. Нет подчинения одних форм другим. Византийский архитектор стремится группировать формы, объединять более мелкие членения более крупными. В мусульманском здании однообразный орнаментальный ритм тянется вокруг всего здания и благодаря центрической форме мечети продолжается бесконечно. Большое количество световых отверстий в наружных стенах уничтожает границу между внутренним пространством и пространством вокруг здания. Мечеть Цепи, маленькое купольное сооружение, стоящее рядом с мечетью Скалы и подобное ей по своим формам, не имеет вовсе наружных стен. В связи с этим было высказано не оправдавшееся впоследствии предположение, что стены мечети Скалы являются более поздним добавлением. Наружные стены мечети Скалы образуют очень незначительную границу, которую можно сравнить с китайской архитектурой (круглый храм Неба в Пекине — см. главу о китайской архитектуре). В зодчестве ислама исчезает граница между пространством природы и внутренним архитектурным пространством.

В мечети Эль-Акса бросается в глаза большое количество нефов, совсем необычное для византийской базилики и очень типичное для последующих мечетей. Первоначальное расположение

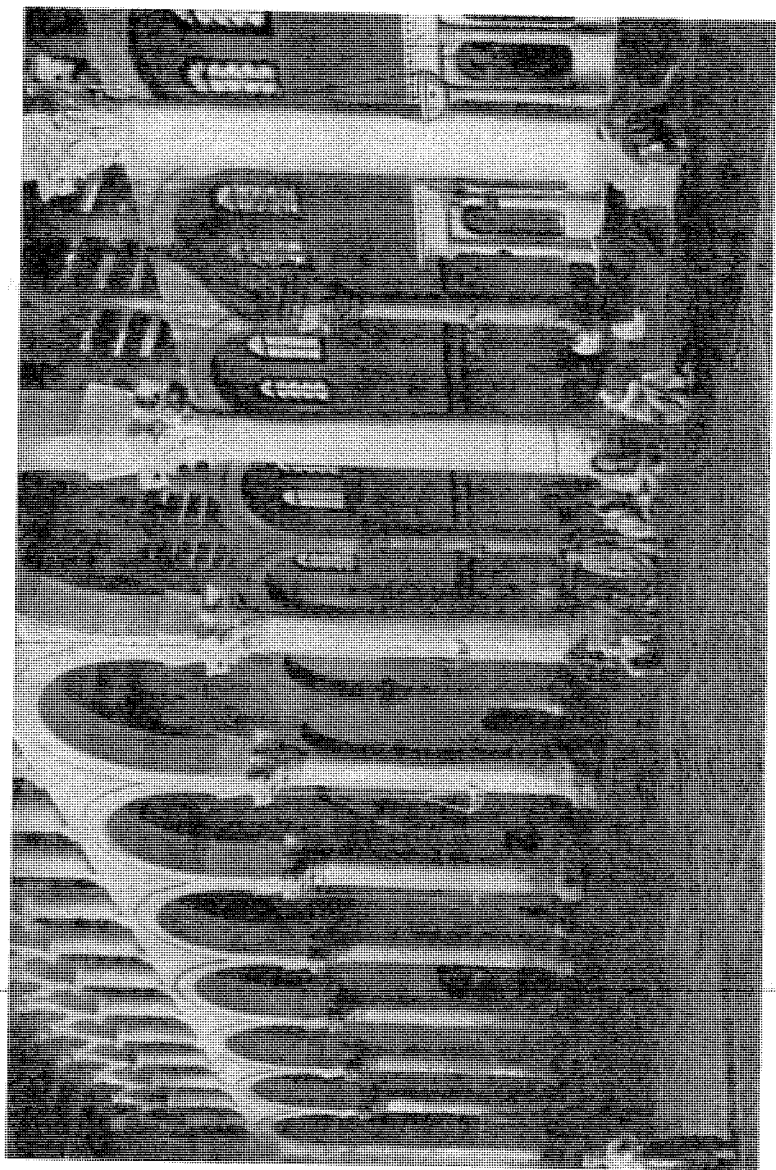


Рис. 233. Внутренний вид мечети Ошчепкова в Днепре

подпор между нефами установить трудно, но есть основания полагать, что уже в своей первоначальной форме здание обнаруживало тенденцию к уменьшению разницы в ширине между нефами. Благодаря которой в византийских базиликах достигается подчинение боковых нефов среднему. В мечети Омейядов в Дамаске (рис. 252 и 253) на базиликальной основе создан прототип колонных мечетей последующего времени. Основными частями мечети Омейядов, целиком заимствованными из византийских базилик (на месте мечети Омейядов находилась в византийское время церковь Иоанна), являются двор, окруженный портиками, и примыкающий к одной стороне двора большой трехнефный зал. Наиболее существенные новшества, по сравнению с византийскими базиликами, сводятся к уравниванию всех трех нефов как в ширине, так и в высоте, а также к значительно более тесной связи внутренности зала и двора, с которым он соединялся открытыми пролетами. В мечети Омейядов трехнефный зал воспринимается как часть пространства двора, как расширение одного из портиков, окружающих двор. Купол мечети Омейядов перекрывает настолько незначительную часть одного из нефов зала, что его архитектурное воздействие совершенно не распространяется на остальные части здания. В мечети Омейядов купол не является центром архитектурной композиции. Внутренний вид мечети очень характерен. Нужно себе представить роскошную первоначальную внутреннюю отделку: стены были покрыты мраморной инкрустацией, а купол — мозаикой, изображавшей целые города и разнообразного вида деревья. Капители колонн были позолочены. Над отделкой внутренности мечети работали мастера из Персии, Индии, Северной Африки и Византии. Наружные световые пролеты показывают, что стены очень тонки. В колоннадах и аркадах мечети Омейядов ясна тенденция довести материальные архитектурные части до минимума. Арки, отделяющие нефы друг от друга, очень широки; по сравнению с ними колонны кажутся совсем тонкими. Над арками расположены более мелкие пролеты (они подражают световым отверстиям византийских базилик — см. том II, — но оказались благодаря одинаковой высоте всех трех нефов мечети Омейядов целиком внутри здания). Простенки между этими пролетами, а также между пролетами нижнего и верхнего ряда настолько тонки, что пространство пролетов совершенно господствует над ограничивающими их материальными частями. Пространство внутреннего трехнефного зала мечети Омейядов, непосредственно сливающееся со двором, дематериализуется прорезывающимися его двумя двухъярусными аркадами. Орнаментальная координация форм и бесконечный раппорт господствуют в архитектурной композиции мечети.

Колонная мечеть

Колонная мечеть — первое крупное самостоятельное создание мусульманской архитектуры. Ряд основных памятников позволяет проследить ее развитие и сложение. Достаточно рассмотреть Большую мечеть в Самарре, в Сирии, 846 — 852 гг. (рис. 254 и 255), мечеть Ибн-Тулуна в Каире, 876 — 879 гг. (рис. 256; ср. рис. 257) и — одно из самых замечательных произведений мировой архитектуры — мечеть в Кордове. (Построена в течение нескольких строительных периодов: в 786 — 796 гг. сооружено основное ядро, расширенное в 833—848 гг., в 961—976 гг. и в последний раз в 987—990 гг., двор окончательно оформлен в 957 г. В результате всех этих строительных периодов получилась цельная архитектурно-художественная композиция хорошо сохранившегося здания.) Исходной точкой развития архитектурного типа мусульманской колонной мечети является мечеть Омейядов в Дамаске (т. е. еще глубже — эллинистическо-римско-византийская базиликальная архитектурная композиция). Дальнейшая эволюция состояла в том, что стало расти количество нефов крытого зала. Зал превращается в главную часть, двор, который в мечети Омейядов был больше зала, стал в Большой мечети в Кордове значительно меньше перекрытого помещения. Но до конца развития зал остается открытым на двор и сохраняет характер части двора, или, лучше сказать, сам представляет собой род крытого двора. В более ранних многонефных мечетях внутренними подпорами являются столбы, но потом их заменяют колоннами, которые типичны для архитектурно-художественной композиции колонной мечети, нашедшей себе наиболее полное выражение в Большой мечети в Кордове. В результате описанного развития эллинистическо-римско-византийский базиликальный прототип оказался коренным образом переработанным. Результат этой переработки — Большая мечеть в Кордове и другие аналогичные сооружения — очень похож по общему принципу архитектурного типа и стилия на персидский дворцовый тронный зал эпохи Ахеменидов. Мусульманская архитектура является непосредственным продолжением персидской архитектуры. Византийское зодчество не было исходным пунктом развития архитектурно-художественных принципов зодчества ислама, а только влияло на него. Это влияние было в наиболее существенных пунктах совершенно переработано под воздействием самостоятельных мусульманских архитектурно-композиционных принципов, представляющих собой дальнейшее развитие принципов персидского зодчества эпох Ахеменидов и Сассанидов.

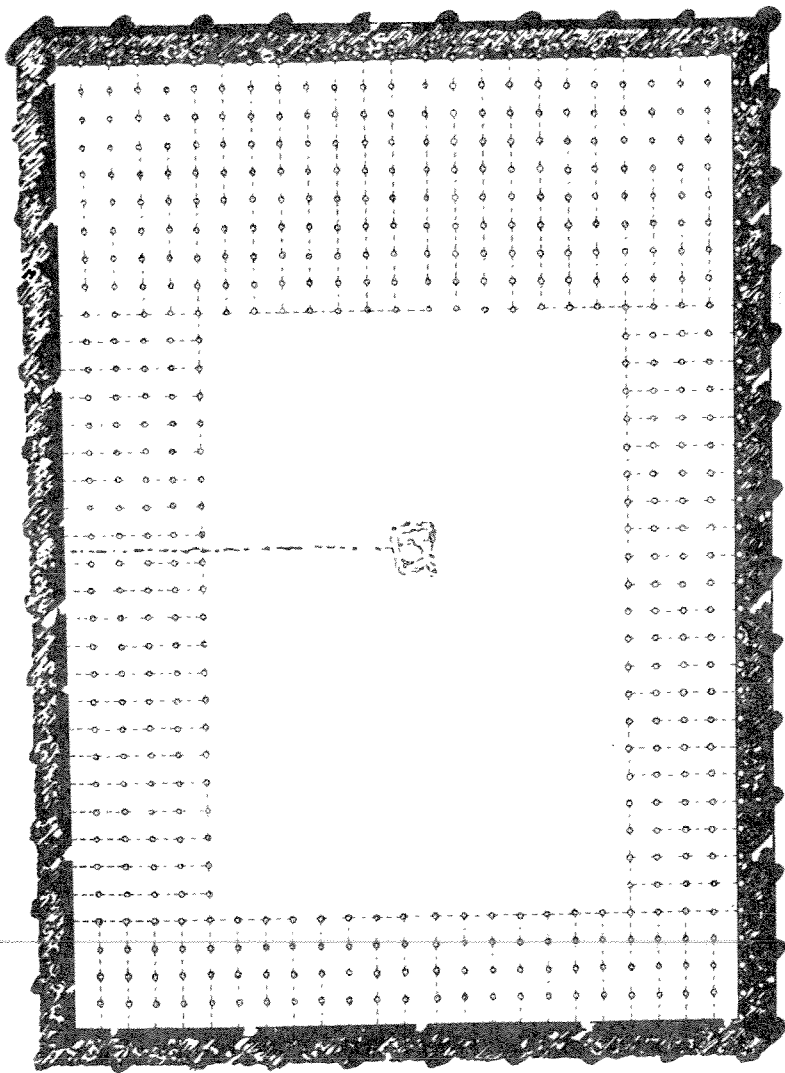


Рис. 254. План Большой мечети в Самарре

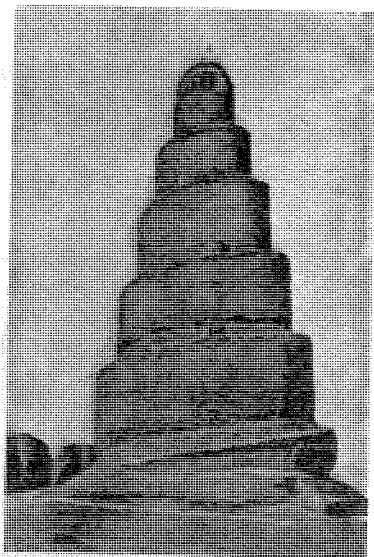


Рис. 255. Минарет в Самарре

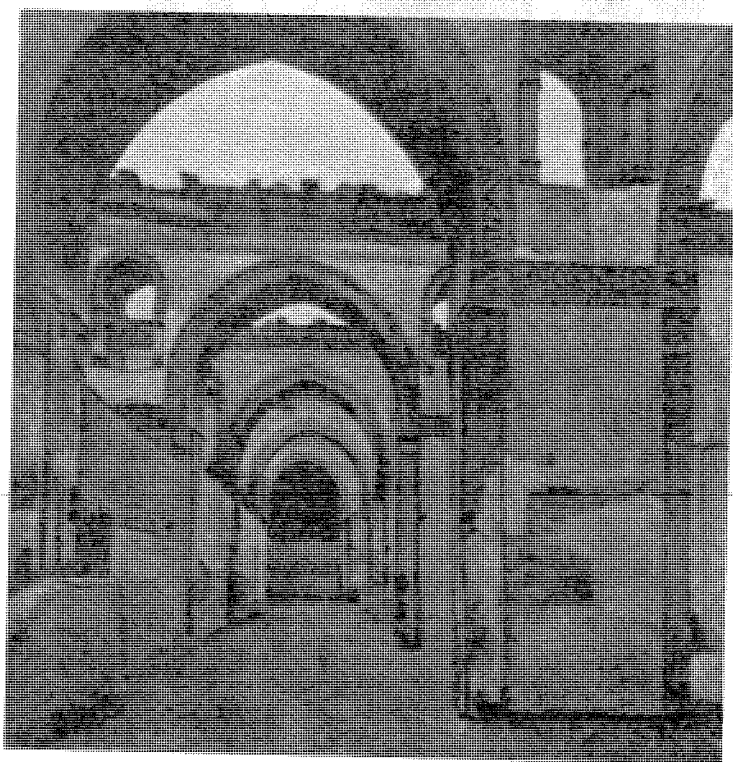


Рис. 256. Мечеть Ибн-Тулуна в Каире

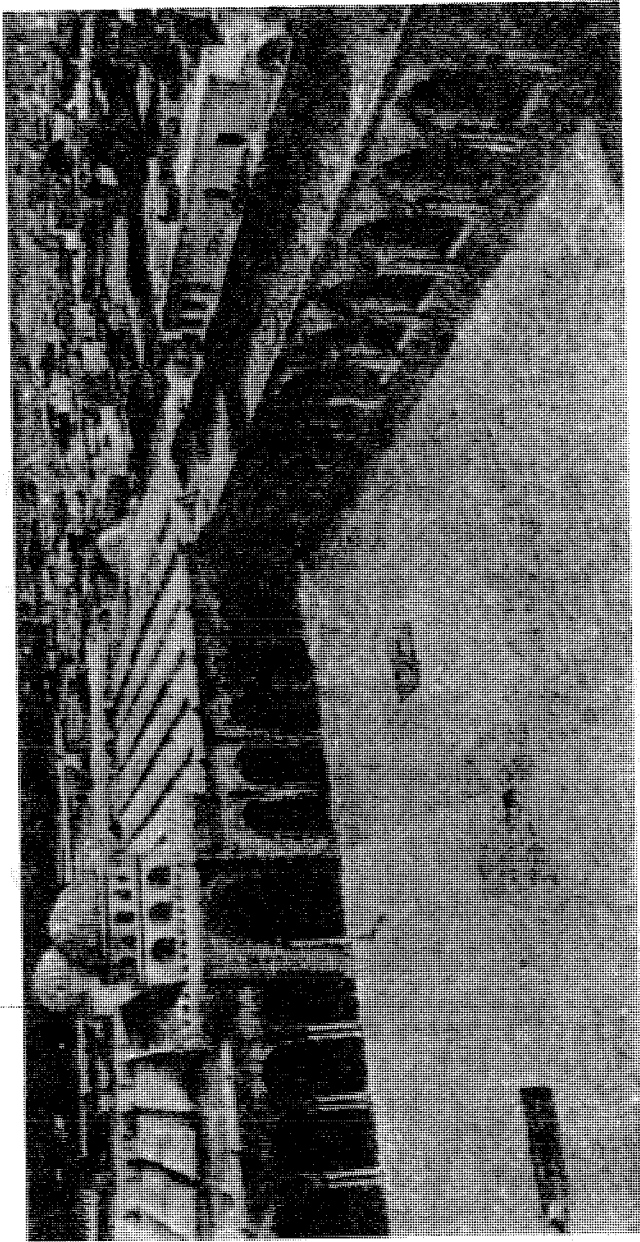


Рис. 257. Мечеть в Кайруане

Большая мечеть в Кордове (рис. 258 и 259) является очень типичным примером мусульманской колонной мечети и вместе с тем ярко выраженным индивидуальным произведением очень высокого качества. Все это заставляет сосредоточиться именно на этом здании и попытаться более углубленно и детально проанализировать его стиль. Большая мечеть в Кордове, как и большинство других колонных мечетей, не имеет наружной формы в смысле замкнутого трехмерного блока. Зритель видит снаружи только невысокую, но очень растянутую вширь ограду, подобную оградкам частных домов в мусульманских городах, скрывающих сад и дом от прохожих на улице. Аналогичный характер имели уже дома в Древнем Вавилоне. От наружных оград частных домов стены мечети в Кордове отличаются только своей вытянутостью по поверхности земли. Аналогичные глухие снаружи стены-ограды имел и дворец Саргона в Хорсабаде и сассанидские дворцы. Общий характер наружного вида этих сооружений принципиально отличается от нашего «дома» с выходящими наружу окнами, окончательно сложившегося только в эпоху Ренессанса в Италии (см. том III). Мечеть в Кордове похожа снаружи на большой двор, обнесенный стеной (она и на самом деле является им), или на крепость типа Мшатта (см. ниже). Сходство с крепостью особенно велико в таких зданиях, как Большая мечеть в Самарре, которая, как Мшатта, имеет много наружных башен и действительно служила крепостью (ср. христианские культовые здания в Сирии — том II — или в Западной Европе в романскую эпоху — том III). Когда здание типа Мшатта или мечети в Кордове очень велико, то оно снаружи кажется целым городом или городком. Снаружи создается впечатление, что стены огораживают и выделяют часть пространства природы. Интересным вариантом является верхнее завершение наружных стен мечети Ибн-Тулуна в Каире, в которой при помощи повторяющегося вдоль всего верхнего края стены динамического орнаментального мотива уничтожается ясность и простота горизонтальной линии. Этим стена дематериализуется и растворяется сверху, сливаясь с пространством.

Внутри мечети в Кордове пространство господствует над материальными частями здания. Архитектор старается по возможности ослабить стены и отодвинуть их на задний план. Зритель видит, что крытое помещение ничем не отделено от двора, и уже в силу этого в его представлении создается образ пространства, не требующий непременно ограничения стенами со всех сторон, как мы привыкли это видеть в европейской архитектуре начиная с Ренессанса. В противоположность резко ограниченной комнате-коробке дома Ренессанса (см. том III), внутрен-

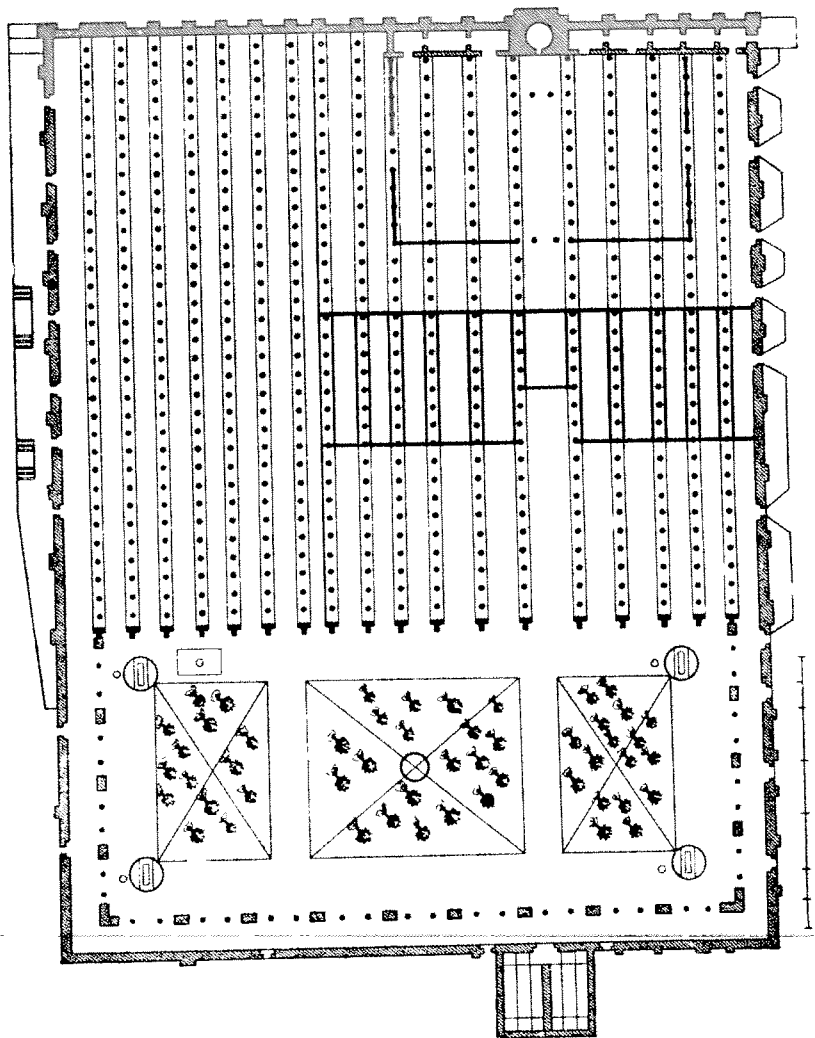


Рис. 258. План Большой мечети в Кордове

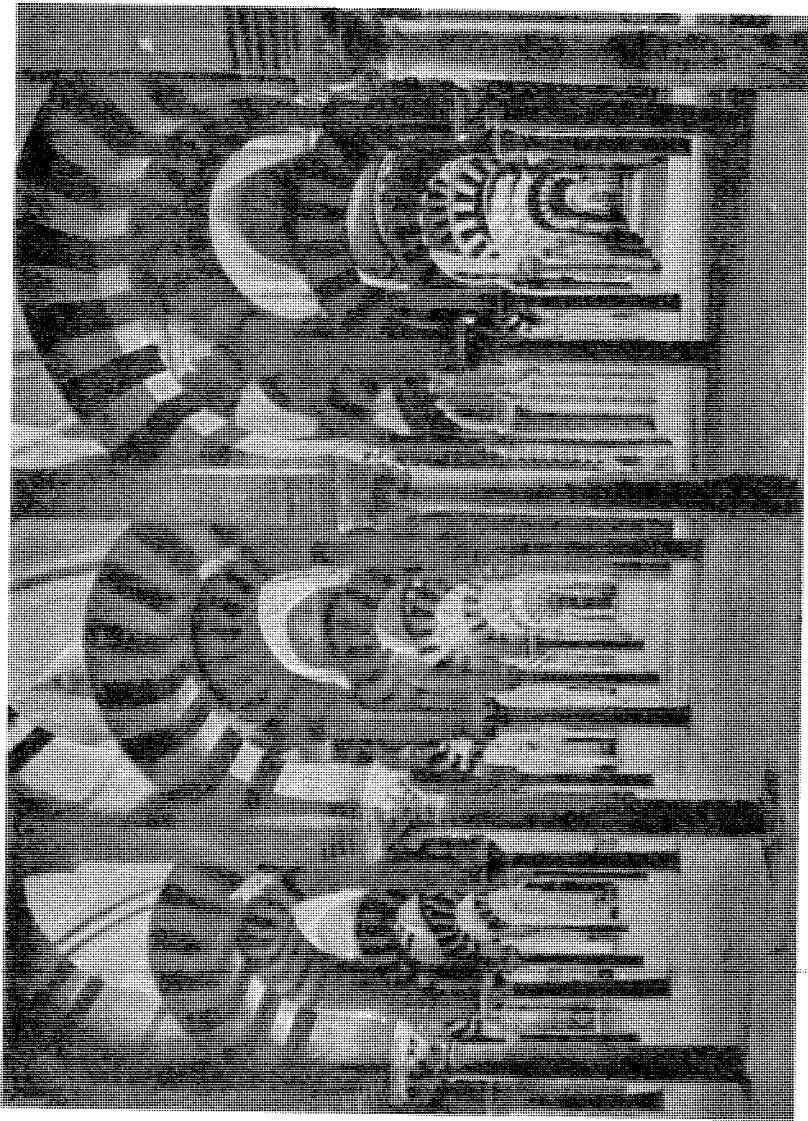


Рис. 259. Внутренний вид Большой мечети в Кордове

нее пространство мечети в Кордове может быть беспредельно продолжено во все стороны как орнамент, так что стена не означает, как в европейском доме, окончательной границы внутреннего пространства, что очень ослабляет стену. Действительно, крытое помещение мечети расширяли в течение ряда строительных периодов (см. выше) путем продолжения колоннады в разные стороны. Существующее ныне здание могло бы быть еще увеличено таким же путем, без нарушения основных принципов его архитектурно-художественной композиции (это было бы совершенно невозможно для Парфенона, Софии в Константинополе или готических соборов в Амьене и Реймсе — см. том II и III). Но особенно важно, что внутренняя высота стен мечети в Кордове незначительна по сравнению с огромной протяженностью зала. Колонн так много, занимаемое и отмечаемое ими пространство так велико, что зритель видит перед собой почти только пространство, он может долго идти по всем направлениям, не встречая преграды, и только после очень длительного движения по внутренности здания (движения глазами или действительного передвижения) он наталкивается на преграду — стену, кажущуюся ему ничтожной, по сравнению с огромными пространствами. Находясь в середине мечети, зритель даже вовсе не видит стены. Кроме того, внутренние стены, конечно, были первоначально покрыты мелким динамическим орнаментом, который растворял их плоскости, как это обычно во всех памятниках мусульманской архитектуры. Пространство двора мечети в Кордове тоже ограничено не гладкими стенами, а портиками, отодвигающими стенные плоскости на второй план и заменяющими их пространственным слоем. Колонны крытого помещения тонки по сравнению с очень большими промежутками между ними; они расставлены далеко друг от друга. Колонны соединены друг с другом арками, над колоннами помещены столбики, соединенные между собой вторым ярусом арок, на которых первоначально лежал легкий деревянный потолок, только много позднее замененный отчасти сводами. Между нижним и верхним ярусами арок имеется пустое пространство, так что нижний ряд арок свободно прорезывает пространство. Все это еще больше усиливает господство пространства над массами.

В мечети в Кордове наблюдается дальнейшее развитие принципа дематериализации. Это доказывает непосредственную преемственность архитектурно-художественной композиции мусульманской архитектуры от зодчества Персии эпох Ахеменидов и Сассанидов. Дематериализация состоит в распылении материи на мелкие частицы, которые насыщают собой пространственную

среду равномерно во всех ее частях. Это проявляется в мечети в Кордове, например, в форме арок. Для них характерны приблизительно равные друг другу белые и черные квадраты, а также подковообразная форма арок нижнего яруса. Обе черты нарушают конструктивность арки, уничтожают впечатление материальной архитектурной формы, подчиненной законам равновесия. На первый взгляд может показаться, что резкое противопоставление светлых и темных камней, из которых сложена арка, должно усилить ее конструктивность, так как зритель видит, из каких элементов она состоит. На самом деле впечатление получается как раз обратное. Контраст темных и светлых пятен в арках настолько силен, что он воспринимается как самостоятельный орнаментальный узор, как яркие полосы на халатах жителей Средней Азии. Благодаря большому количеству арок, которые сразу видны зрителю, динамическое орнаментальное мелькание пятен отрывается от предметных форм конструктивных арок и господствует над ними, насыщая собой внутреннее пространство мечети. В каждой отдельной арке ее кривая, выражающая собой эластичное напряжение бокового распора, разбивается радиальными линиями клиньев, пятна которых кажутся висящими в воздухе и беспредметными. В арках мечети в Кордове наиболее существенным является сложная система переплетающихся форм, состоящая из многообразных пересечений кривых арок и радиальных линий клиньев. Получается запутанный линейный ритм, дополняющий ритм пятен арочных клиньев в общий орнаментальный узор, насыщающий внутреннее пространство. Резко контрастирующие друг с другом клинья арок разлагают тело арки на минимальные (по сравнению со всей внутренностью мечети) материальные частички, распыленные по пространственной среде крытого зала. Структура арок в малом виде отражает архитектурную композицию всего зала. Как арки разбиты на распыленные в пространстве темные клинья (светлые пятна между ними воспринимаются как «паузы» и приравниваются в общем впечатлении, которое производит внутренность мечети, к пространству), так материальная часть архитектурного целого разбита на большое количество колонн, в которых материя распылена в пространственной среде внутренности здания. Как пятна клиньев бесконечно размножаются и равномерно распределены по пространству мечети, так и колонны идут во все стороны бесконечными рядами.

Архитектурно-художественная композиция внутри мечети в Кордове распадается на две части: нижнюю, занятую колоннами, и верхнюю, заполненную арками. Низ создает вместилище для людей, верх связывает его с более общим целым.

Колонны равномерно распространяются во все стороны. Это — пространственные знаки, своим правильным чередованием отмечающие протяженность пространства. Возможность с художественно-композиционной точки зрения неограниченного умножения колонн мечети в Кордове означает, другими словами, полное отсутствие каких бы то ни было элементов субординации одних колонн другим, или частей внутреннего пространства другим, отсутствие централизации. Колонны не образуют групп, нет даже ни малейшей тенденции к группировке колонн. Все колонны совершенно равны друг другу. Создается скорее впечатление децентрализации и распыления от зрителя во все стороны. Возникает образ бесконечного распространения дематериализованного пространства, так как нет концентрации, сгущения архитектурной формы, — нет образования индивидуализированного, неповторимого соединения архитектурных элементов. Именно с этими чертами следует связывать вопрос об использовании в мусульманском зодчестве греко-римско-византийского архитектурного наследия. Колонны мечети в Кордове не только по своей форме (ствол, капитель и арка) восходят к византийскому, римскому и греческому зодчеству, но они в значительной своей части представляют собой архитектурные фрагменты, извлеченные из христианских церквей. Сравнение греческого периптера и мечети в Кордове показывает, что колонна получила в мусульманской архитектуре диаметрально противоположный смысл. В классическом периптере колонна является образом индивидуальности. Храм окружен многими колоннами, но их число всегда настолько ограничено, что никогда не теряется индивидуальность отдельной колонны. Наоборот, композиция периптера подчеркивает в конечном счете значение индивидуальной колонны как основного составного элемента всего построения. В Кордове общее число колонн так велико, что по сравнению с целым каждая отдельная колонна теряется. Индивидуальность колонны растворяется и распыляется в целом. Внимание зрителя отвлекается от отдельной подпоры и переносится на математическую правильность общего расположения колонн. При движении по залу образуются правильные ряды подпор по основным осям и по диагоналям, которые не столько уводят зрителя вглубь, сколько дают ему понять, что в расположении пространственных знаков господствует строгий порядок. Выраженный в этом числовой, математический элемент очень характерен для зодчества ислама и может быть прослежен как в больших композициях, так и в деталях.

Арки занимают по вертикали больше пространства, чем колонны (это напоминает отношение подпор и кровель в наруж-

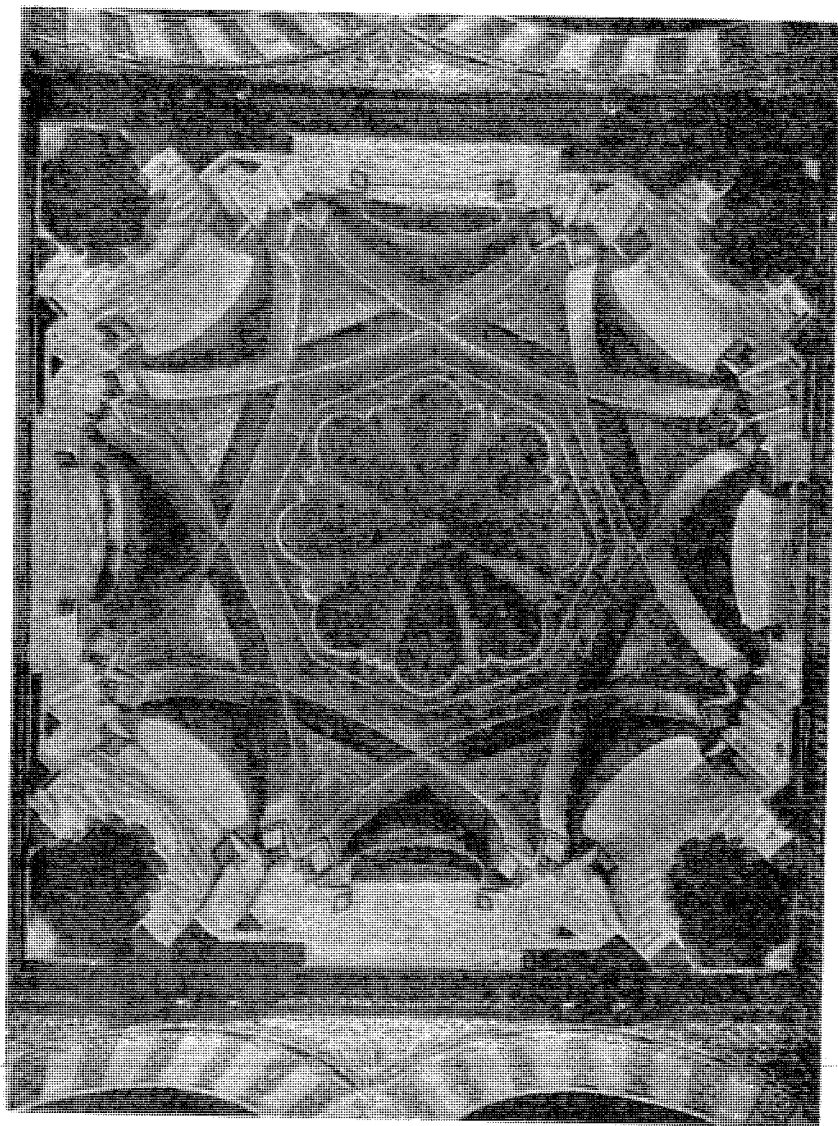


Рис. 260. Один из куполов Большой мечети в Кордове

ном виде китайского здания). Доминирует мотив арок, огромное количество которых создает самые разнообразные пересечения, наполняющие сложным и запутанным мелочным движением, скорее даже дробной подвижностью измельченных форм, верхнюю часть пространства мечети. Эта подвижность еще умноже-

на полосатой разделкой арок. Динамика арок усиливается благодаря контрасту с более спокойными колоннами. Рядом с гладкими, легко обозримыми вертикалями простых стволов внизу пестрые кривые линии изгибающихся над ними арок производят впечатление запутанной и очень сложной композиции. Особенно интересны покрытия куполов, расположенных рядом друг с другом в количестве трех перед молитвенной нишей и этим несколько выделяющих находящееся под ними пространство, предназначенное для привилегированных лиц (рис. 260). Купола совершенно не отражаются на расположении подпор, они не создают подчинения одних пространств другим. Каждый из куполов формирует дематериализованную пространственную среду, насыщенную мелочной динамикой орнамента. Ее прорезывает линейный костяк из восьми арок, пересекающихся друг с другом так, что снизу получается впечатление двух квадратов, отмечающих углы восьмигранника. В этой композиции поражает сказочная нереальность форм.

В целом внутри мечети в Кордове колонны и арки в сочетании своем похожи на лес, в котором обнаженные внизу стволы разрастаются вверх переплетающимися ветвями. Арки господствуют. Они напоминают и предвосхищают более поздние мусульманские покрытия из сталактитов. Зритель в своих движениях находит опорные точки для пространственной ориентации в стволах колонн, но взгляд его привлекает запутанная верхняя зона, в которой он теряется и растворяется. Внутреннее пространство Большой мечети в Кордове точно распадается на простые знаки-числа внизу, образующие стройные и строгие ряды, и на сложнейшие комбинации этих чисел-знаков наверху, создаваемые различными соединениями их при помощи арок-связей.

Дворцы

Наиболее блестящие дворцовые сооружения мусульман являются выдающимися памятниками мировой архитектуры. Маленький дворец в Хусеир-Амра эпохи Омейядов (рис. 261) (660—750) — один из самых древних. Его формы обнаруживают свое византийское происхождение, но уже в этом раннем памятнике очень сильны черты глубокой мусульманской переработки. Комбинации разнообразных по форме сводчатых помещений Хусеир-Амра отличаются от того, что наблюдается в его византийских и римских предшественниках, тенденцией к простоте очертаний отдельных помещений и, главное, к разобшению их друг

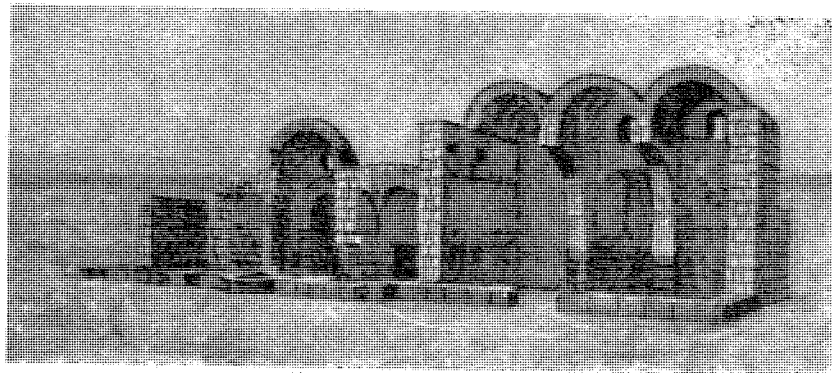


Рис. 261. Дворец в Хусеир-Амра

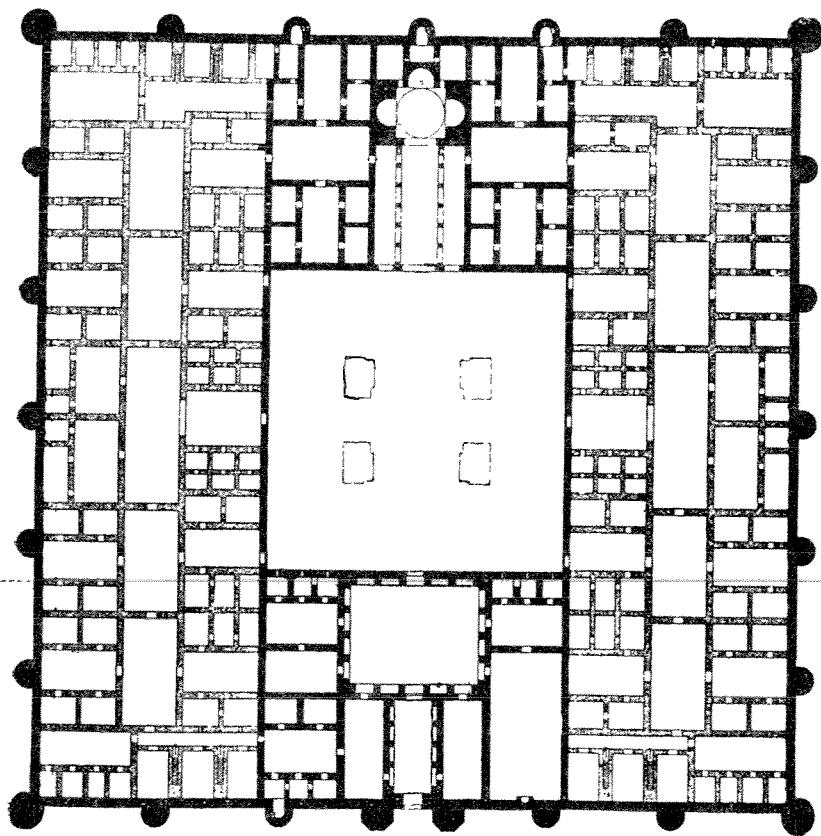


Рис. 262. План дворца Мшатта

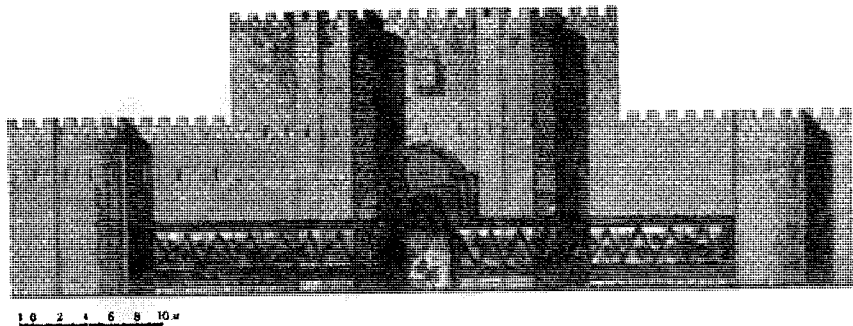


Рис. 263. Реконструкция лицевой стороны дворца Мшатта

от друга толстыми стенами. Обе особенности напоминают дворец Саргона в Хорсабаде и другие дворцовые сооружения Ассирии и Вавилона. Главный зал Хусеир-Амра обнаруживает специфически мусульманские особенности. Его три нефа имеют совершенно одинаковую ширину, что напоминает мечеть Омейядов и исключает господство среднего нефа над двумя другими. Нефы связаны друг с другом широкими арочными пролетами, на которые опираются цилиндрические своды с осями, перпендикулярными осям арок под ними. Все это создает сложное и несколько неопределенное покрытие, отдаленно напоминающее арки мечети в Кордове и вносящее дематериализацию в композицию пространства. Прекрасным образцом большого мусульманского дворца раннего времени, расположенного в пустыне, является Мшатта (рис. 262—264; ср. рис. 265), датировка которой долго оспаривалась и теперь еще не установлена окончательно. Огромный дворец восходит по своему типу к дворцу Диоклетиана в Спалато (см. том II) и, как этот последний, представляет собой целый город. Главный зал дворца имеет форму базиликального здания, оканчивающегося помещением в виде трилистника. Эта форма заимствована из византийской архитектуры (см. том II), но подверглась в Мшатта глубокой переработке согласно стилистическим принципам мусульманской архитектуры. Все три нефа зала перекрыты на одной высоте, колоннады между ними легки и прозрачны и напоминают колоннады мечети Омейядов. Но особенно типично, что зал не отделен стеной от двора, как в ападане Артаксеркса II Мнемона в Сузах, во дворце в Ктесифоне и в колонной мечети. Особенно выдается в Мшатта наружная обработка лицевой стороны дворца, которая имела внизу широкую декоративную ленту, покрытую тончайшей резьбой по камню. Сама лента и отдельные мотивы орна-

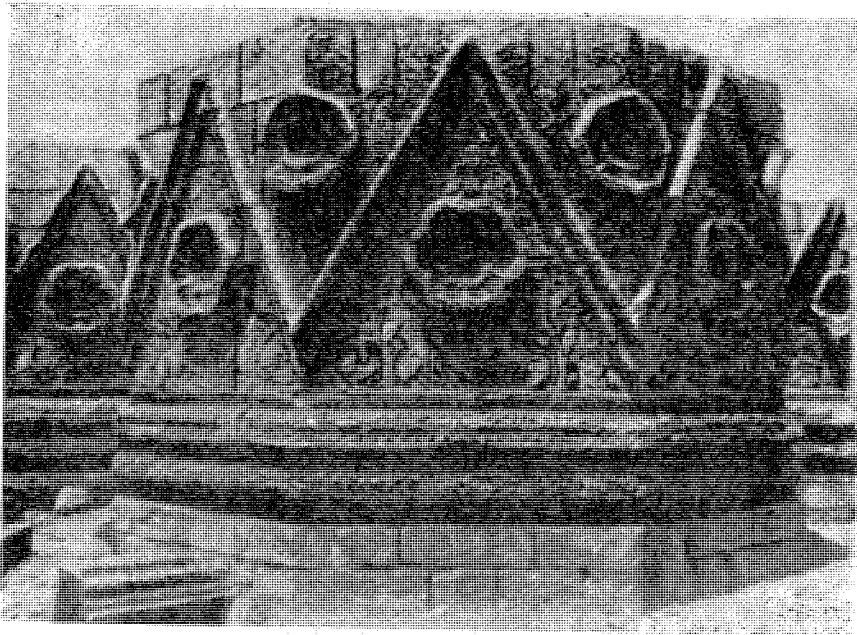


Рис. 264. Деталь лицевой стороны дворца Мшатта

мента — сирийско-византийского и в конечном счете эллинистического происхождения (см. том II), но она содержит много восточных элементов и мотивов. Стиль этой декорации — мусульманский. Рельеф эллинистическо-римско-византийских обломов сглажен и уплошен; совершенно отсутствуют сильно выдающиеся части. В пределах всей ленты не оставлено ни одного свободного от орнамента куска. Орнамент распространился по верх структурных частей и покрывает их собой, точно на обломы накинута прозрачное покрывало. Даже розетки сплошь покрыты резьбой. Более крупные формы тоже понимаются как узор, который стелется поверх всех архитектурных форм, совершенно не считаясь с тектоническими членениями. Розетки в тех местах, где они приходится на углах, согнуты, так что половина розетки приходится на одной плоскости, другая половина — на другой. Лента обломов, ограничивающих и обрамляющих всю широкую декоративную полосу, загибается по сторонам как чисто декоративный мотив (такое истолкование антаблемента наблюдается уже в архитектуре Византии, например в сирийских церквях, и в Сан Марко в Венеции, откуда оно через здания флорентийского проторенессанса перешло к Брунеллески, применившему его в Воспитательном доме во Флоренции — см. том III).

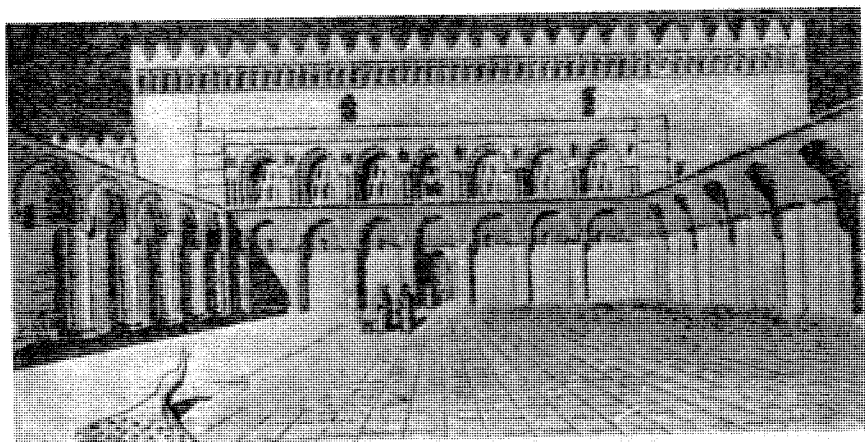


Рис. 265. Реконструкция двора дворца в Орхеидре

Но особенно существенна в орнаментальной полосе Мшатта для изучения стиля зодчества ислама композиция светотени. Прорезной орнамент очень мелкого рисунка рассчитан на контраст светлого камня и темных прорезанных в нем отверстий. Благодаря им достигается впечатление, что стену обволакивает мягкая, легкая и прозрачная светотеневая дымка. Чередование светлых и темных пятен служит при этом основным средством. Отдельные пятна очень мелки, поэтому светотеневой ритм имеет характер дробной мелочной динамики, которая растворяет материальность форм, распыляя их в дематериализованной среде.

Другой очень типичный вариант мусульманской орнаментики представлен во дворце Балкувара в Самарре (рис. 266), относящемся к 854—859 гг. Стены покрыты штукатурным орнаментом, который расположен, как в Мшатта, внизу стены. В этом дворце заметно усиление роскоши внутреннего убранства, столь типичной для более поздних мусульманских дворцов.

Наиболее блестящим представителем их является Альгамбра в Гранаде, построенная в XIV веке (рис. 267). В противоположность строгости плана и лагерному характеру Мшатта Альгамбра отражает безграничное стремление к роскоши и предназначена оформлять жизнь мусульманского властителя, которая представляется как непрерывное утонченное наслаждение. План Альгамбры отличается асимметрией и неправильностью, напоминая этим критские дворцы. Но в Альгамбре легко выделить отдельные ячейки, из которых составлен дворец. Каждая ячейка состоит из двора, к которому примыкает зал. (Эта ячейка в несколько видоизмененном виде легла и в основу колонной мече-

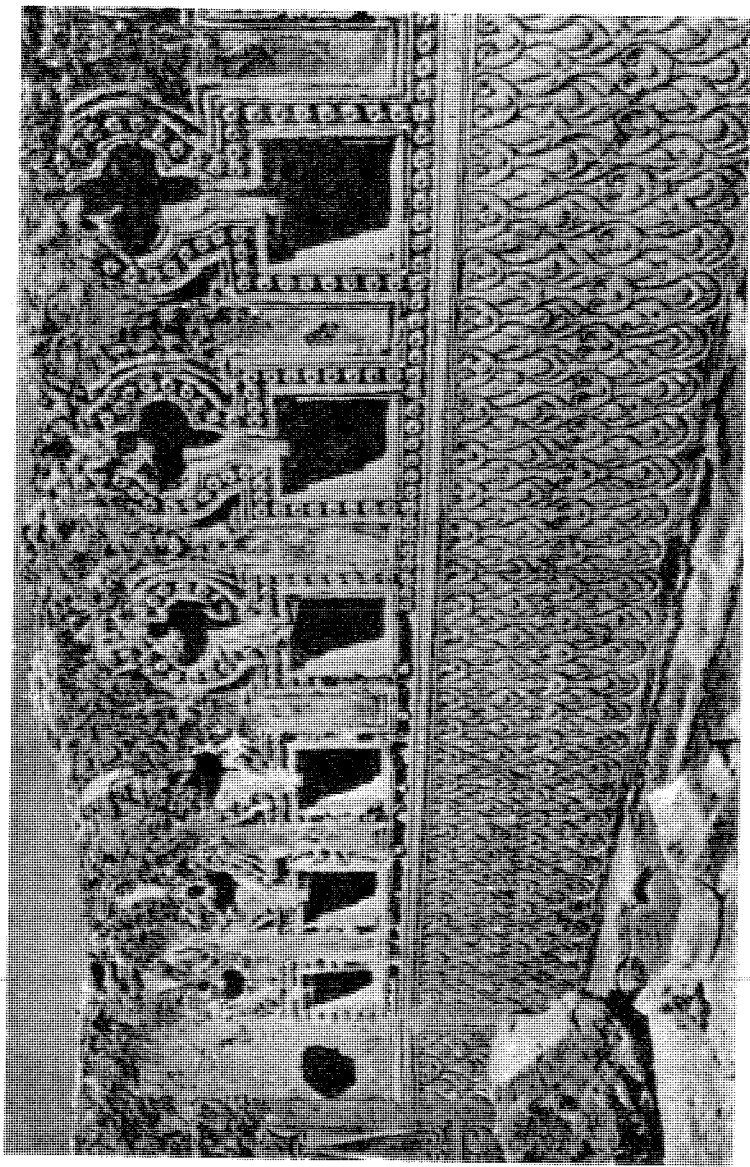


Рис. 266. Декоративная обработка стен дворца Балкувара в Самарре

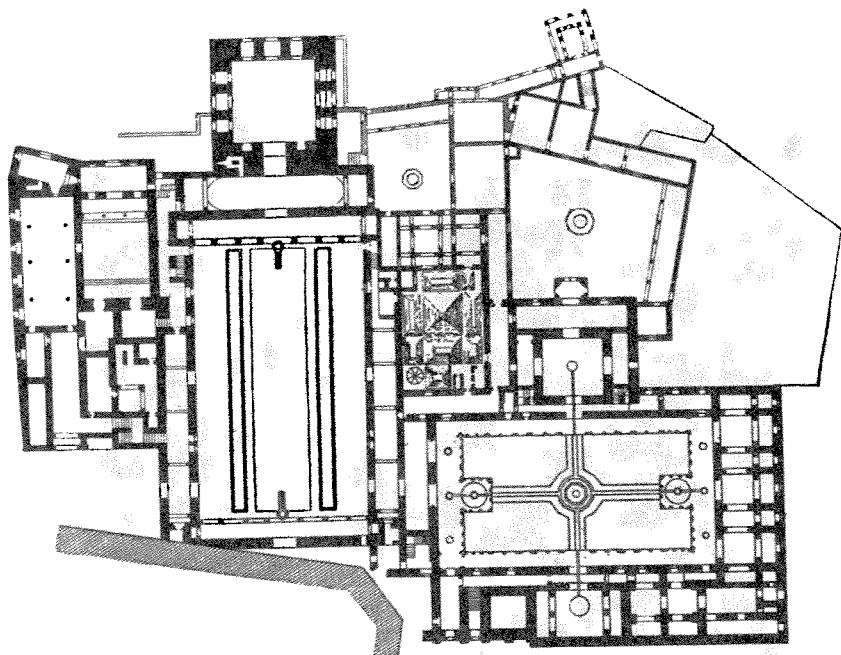


Рис. 267. План дворца Альгамбра в Гранаде

ти.) В пределах каждой отдельной ячейки Альгамбры господствует симметрия, которая, однако, не простирается на композицию всего здания в целом. Архитектор Альгамбры предельно развивает принцип дематериализации. Миртовый двор имеет в середине прямоугольный бассейн, водная поверхность которого уничтожает почву, заменяя ее отражающимся в воде небом и воздухом. С боков расположена растительность, между ней и водой оставлены только узкие прямые проходы. Легкие и сплошь покрытые орнаментом аркады, пронизанные пространственной средой и дематериализованные, отражаются в воде, благодаря чему умножаются их формы.

Стиль Альгамбры лучше всего изучать в Львином дворе (рис. 268) и примыкающем к нему Зале судебных заседаний (рис. 269). Львиный двор производит общее впечатление нереального здания, мыслимого разве только в сказке. Колонки необычайно тонки, таковы же и бросаемые ими тени. В тех местах, где нужны более сильные подпоры, поставлены две или даже три такие же тоненькие колонки, совсем рядом друг с другом, чем одновременно достигается устойчивость подпоры и сохраняется утонченная невесомость колонны. Все эти мно-

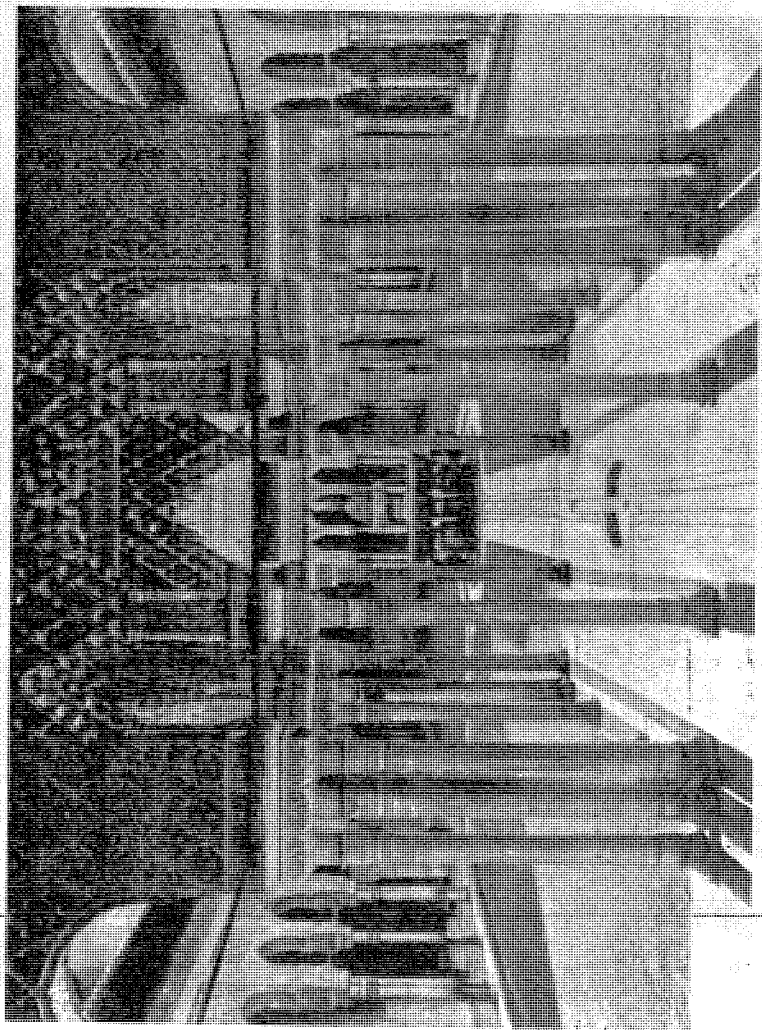


Рис. 266. Львиный дар двери Атыгуба в Грозном

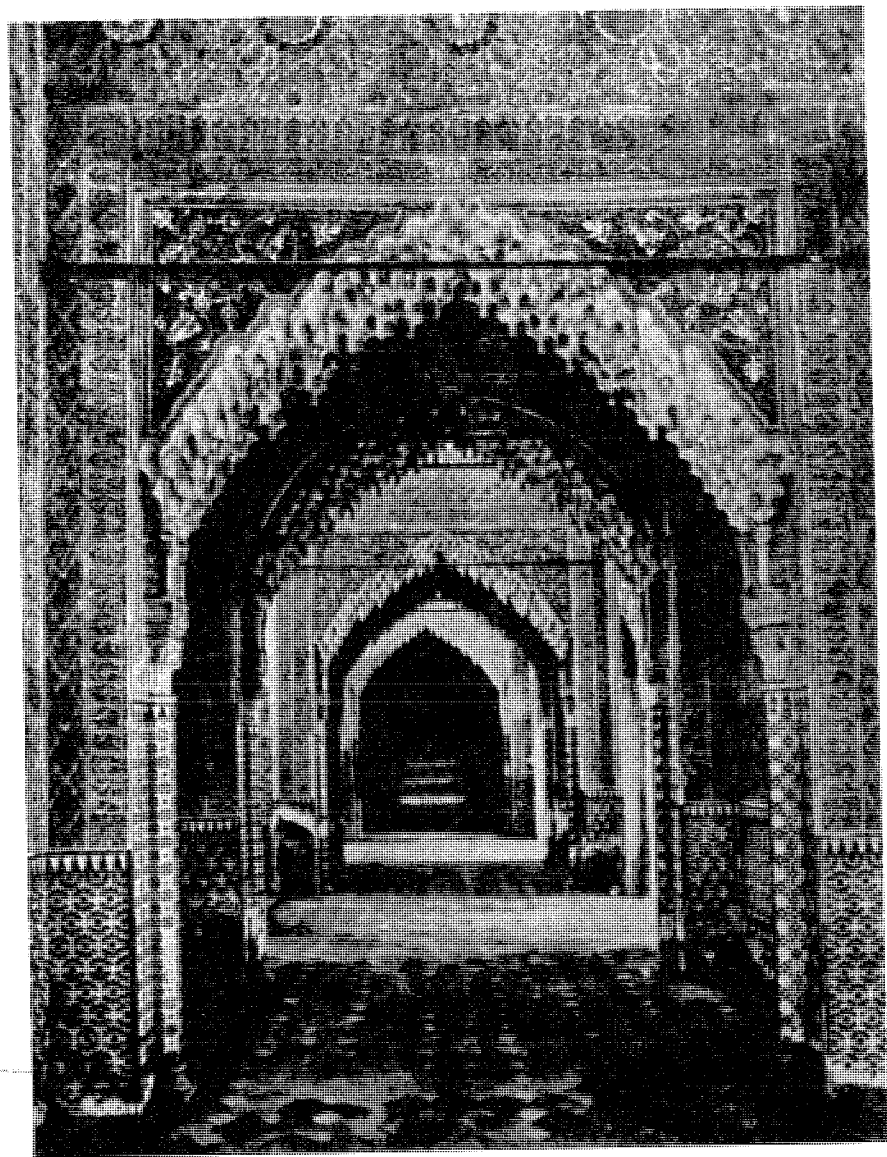


Рис. 269. Зал судебных заседаний дворца Альгамбра в Гранаде

гочисленные колонны настолько тонки, невесомы и нематериальны, что совершенно отличаются от полновесных форм человеческого тела. Как и в мечети в Кордове, зритель глазом опирается на колонки Львиного двора, ориентируясь в про-

странственном построении дворца. Но чтобы войти в мир совершенно бестелесных архитектурных форм Альгамбры, он должен отрешиться от ощущения самого себя как телесного существа, должен одухотвориться, сам должен дематериализоваться и раствориться в сказочной и нереальной атмосфере Львиного двора. Этот архитектурный образ еще усложняется фонтанами, которые находятся между колоннами в двух выступах колоннады во двор (и в других местах) и оформлены в виде тонких и высоких струек, по своим пропорциям сходных с колонками и даже еще значительно более тонких и вытянутых вверх. (Сравните эти устремленные вверх бестелесные струйки с тяжелыми ниспадающими массами воды в фонтанах барокко, выражающих, подобно архитектурным формам барокко, живописное движение тяжелых масс.) Круглые выемки в полу принимают в себя воду фонтанов; по длинным узким желобам вода стекает к центральному водоему, связанному с главным фонтаном. В Альгамбре система фонтанов захватывает и расположенные вокруг двора внутренние помещения, которые, таким образом, еще теснее связываются с двором. Колонки Львиного двора разрастаются наверху в сложную систему дематериализованных форм. Везде сохраняется тонкий, как паутина, линейный костяк: над подпорами помещены вертикальные полосы, в свою очередь покрытые орнаментом, сдерживаемым тонкими линиями по сторонам. Промежутки между вертикальными полосами заполнены постоянно повторяющимися орнаментальными мотивами, расположенными в нескольких слоях. В целом получаются плоскости, но состоящие из отдельных точек обшей, разрыхленной поверхности, которые складываются в плоскость в глазу у зрителя. Любопытно, как совсем маленькие и тонкие приставные колонки внутри галерей вокруг Львиного двора разветвляются в строго логические системы сталактитов, нависающих над пространством галерей.

Зал судебных заседаний отделен от галереи двора только открытой аркадой на тонких колонках: с этой стороны он вовсе не имеет ограничивающей его стены. Он подобен уголку двора. Пространство зала построено слоями. Все арки, перекинутые через него, сплошь покрыты сталактитами, которые уничтожают конструктивную ясность очертаний и, вместо того чтобы выражать силу тяжести и боковой распор арки, покоящейся на двух опорных точках, кажутся свисающими вниз остатками разрыхленной, точно растаявшей, массы. Сталактитовые арки, многократно повторенные, подобны занавесам, спущенным вниз, напоминают театральные декорации. Нет легко обозримых плоскостей, которые складывались бы в ясную трехмер-

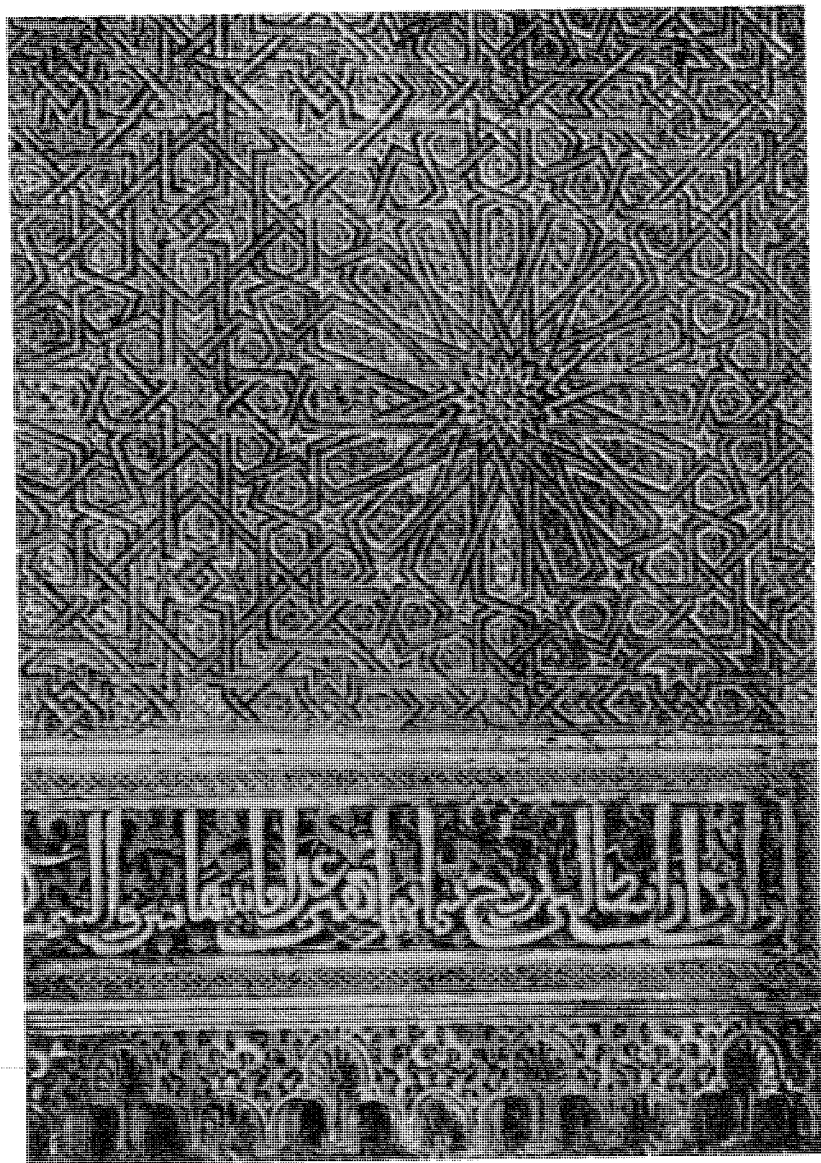


Рис. 270. Декорация стен дворца Альгамбра в Гранаде

ную пространственную форму. Пространство воспринимается по пересекающим друг друга занавесам. Их обилие и разнообразие пересечений вызывает у зрителя неясное представление о размерах зала, пространство которого, как ему кажется, очень

велико и уходит в беспредельность. Границы зала неопределены: пространство свободно уходит в стороны и вверх. Вглубь чередуются светлые и темные промежутки; последние образованы при помощи боковых стен, соединяющих поперечные арки попарно. Верхние части сильно затемненных промежутков между арками погружены в темноту. Чередование свободно расширяющихся и сжатых пространств, попеременно то светлых, то темных, дает орнаментальное динамическое мелькание пятен, сходное с дробным мусульманским орнаментом. Все материальные части Зала судебных заседаний сплошь затянуты орнаментальным ковром, растворяющим их телесность и усиливающим принцип дематериализации (рис. 270). Правда, до известной степени сохраняется дифференциация орнаментации на цокольную часть и собственно стену (что восходит к греко-римской архитектуре). Но в Альгамбре даже стрективный костяк, например колонки под сталактитовыми арками, покрыты орнаментом, близким по рисунку к орнаменту цоколя. Динамика особенно сильна в верхних частях зала. Даже плоскость пола динамизируется при помощи рисунка из косых шашек, чем уничтожается твердость почвы и дематериализуется ее масса. Очень существенно для архитектурного образа в мусульманском зодчестве, что в основе любой композиции лежит строго продуманная система. Так, рисунок пола разобранного зала, в сущности, прост: восьмигранники и квадратики между ними. Но благодаря выделению ориентированных по диагоналям квадратов светлым цветом создается мелочное динамическое мелькание и впечатление путаной сложности рисунка. В самых усложненных рисунках мусульманского орнамента, как, например, арабески и сталактиты Альгамбры, при детальном рассмотрении всегда можно проследить композиционную логику и последовательность построения. В орнаментальных и архитектурных мусульманских композициях содержится огромная изобретательность и изощренная игра ума. Но строгая продуманность и рациональность построения настолько усложнены, что они переходят в свою противоположность. Композиции лишаются наглядности, их становится невозможно сразу рационально осмыслить на основании непосредственного зрительного восприятия. Формы производят впечатление иррационального, динамической, дематериализованной среды. Обе эти стороны — рационализм и иррациональное — уживаются в мусульманской архитектуре рядом друг с другом. Но нереальный характер архитектурных форм господствует, а предельно усложненные комбинации линий и пятен превращаются в средство дематериализации.

Основной проблемой этой группы мусульманской архитектуры является дематериализация византийских сводчатых форм (рис. 271).

Тшифт-Минар в Эрзеруме XII века (здание перестраивалось в XIV веке) является ранним примером медресе, т. е. духовной школы. Здание состоит из жилых ячеек учеников, помещений для учебы и мавзолея строителя. Византийскими элементами этого медресе являются круглый купольный мавзолей, сводчатый перистиль, сводчатые перекрытия помещений. В разбираемом здании мы находим в законченном виде открытое во двор сводчатое помещение — гигантскую нишу, которая является мусульманской переработкой римско-византийской сводчатой ячейки. Прототипы этих айванов мы находили еще в ассирийской и вавилонской архитектуре, а также в открытом спереди центральной зале дворца в Ктесифоне.

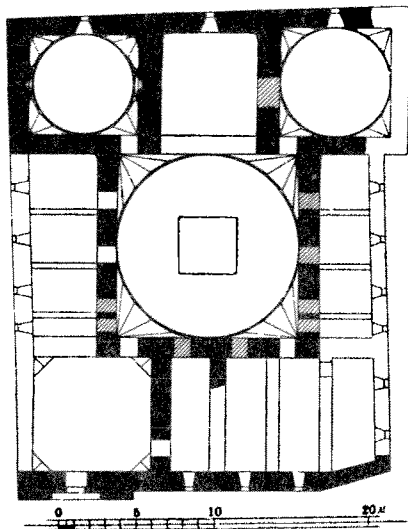


Рис. 271. Медресе Кара-Тай в Кони

Лицевая сторона ворот Индш-Минар в Кони (рис. 272) второй половины XIII века очень типична в смысле скрещения самых разнообразных влияний в архитектуре сельджуков. Тут мы встречаем и старые византийско-сирийские загибающиеся пояса и типичные для христианской архитектуры Армении и Грузии переплетающиеся жгуты. С точки зрения стиля разбираемые ворота отличаются двойственным характером. В них наблюдается телесность и пластичность форм, восходящая к греко-римской традиции, и вместе с тем в гораздо более сильной степени элементы мусульманской дематериализации. Массивные формы лицевой стороны ворот контрастируют и недостаточно увязаны с пространственной нишей портала, которая намечена гораздо более робко, чем, например, в зданиях Средней Азии. Следует отметить суживающиеся вниз колонки, поверхность стволов которых имеет чешуйчатую обработку, как в древнеавилонских подпорах.

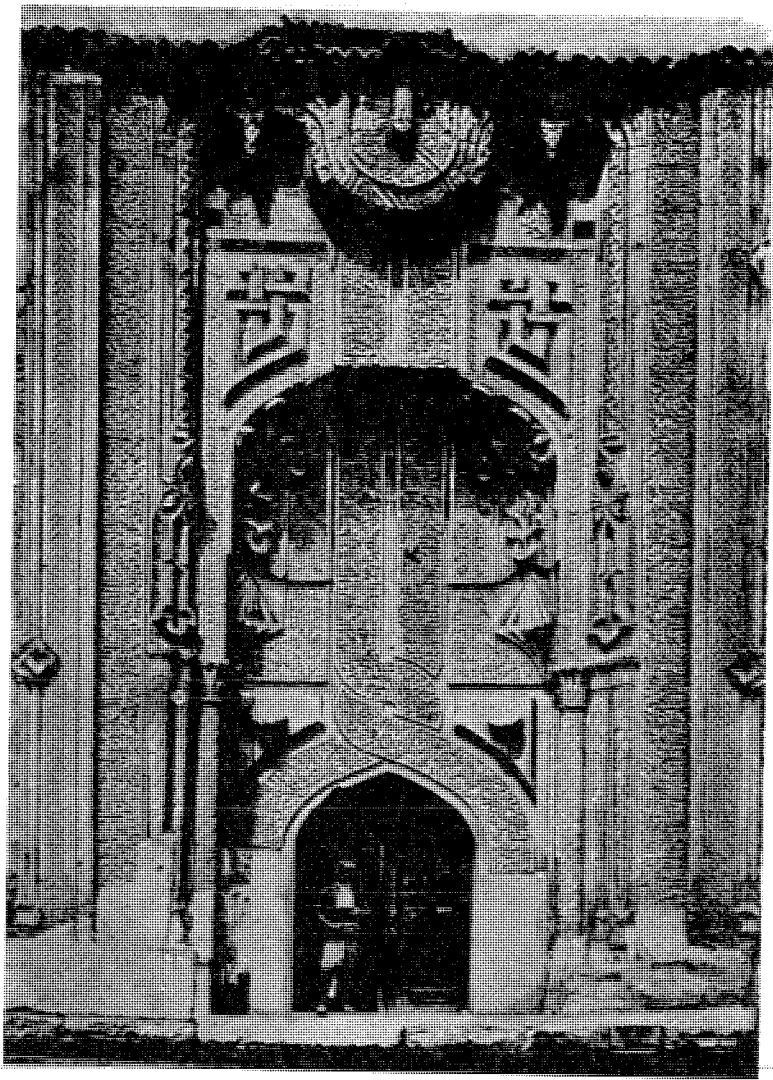


Рис. 272. Лицевая сторона ворот Индш-Минар в Конии

Гек-Медресе в Сиваше (1271—1272 гг.) (рис. 273) имеет двух-башенную лицевую сторону, восходящую к сирийским христианским базиликам. Но между башнями помещена развитая входная ниша — айван. Легкая ниша и верхние части минаретов контрастируют с нижними частями минаретов, но все формы сильно дематериализованы. Характерна парность минаретов, встречаемая в большинстве произведений мусульманской архитектуры. В проти-

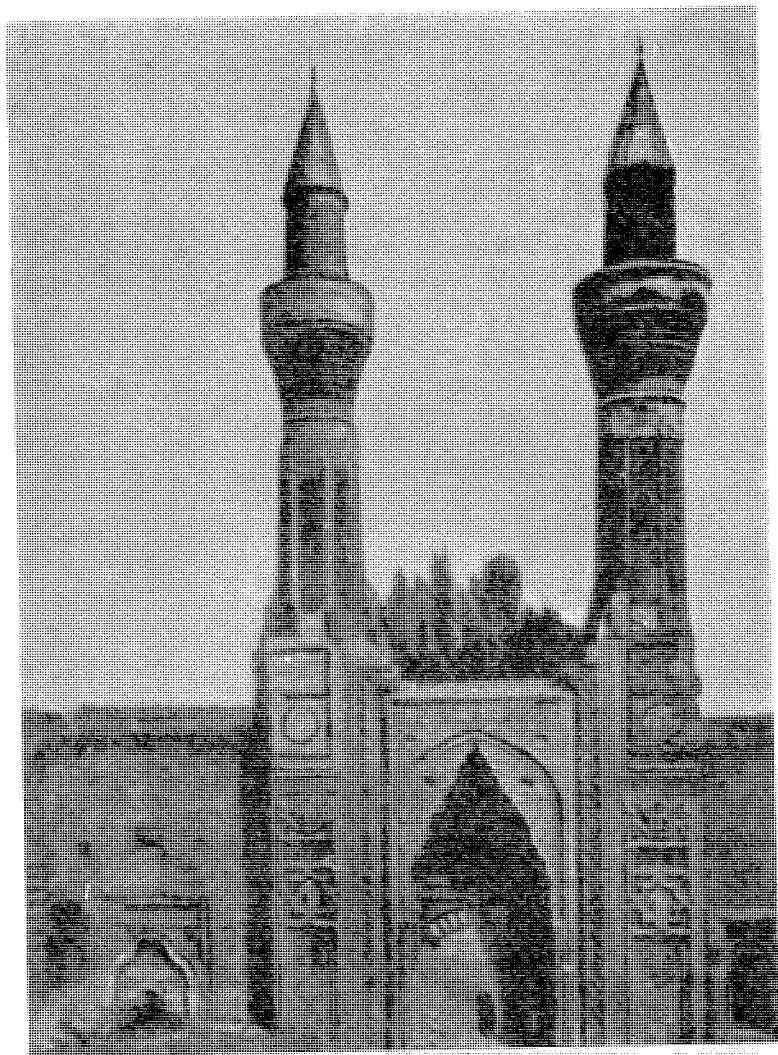


Рис. 273. Гёк-Медресе в Сиваше

воположность одному минарету, например Большой мечети в Самарре, в котором благодаря этому сильнее подчеркнуты масса и материальность, так что он напоминает менгир, удвоение минарета выделяет пространство между ними, превращая башни в более отвлеченные пространственные знаки.

Молитвенная ниша (михраб) Лоранда-Месджид в Кони (рис. 274) (1258 г.) показывает, что мусульманская дематериализация была не менее ярко выражена в архитектуре сельджуков,

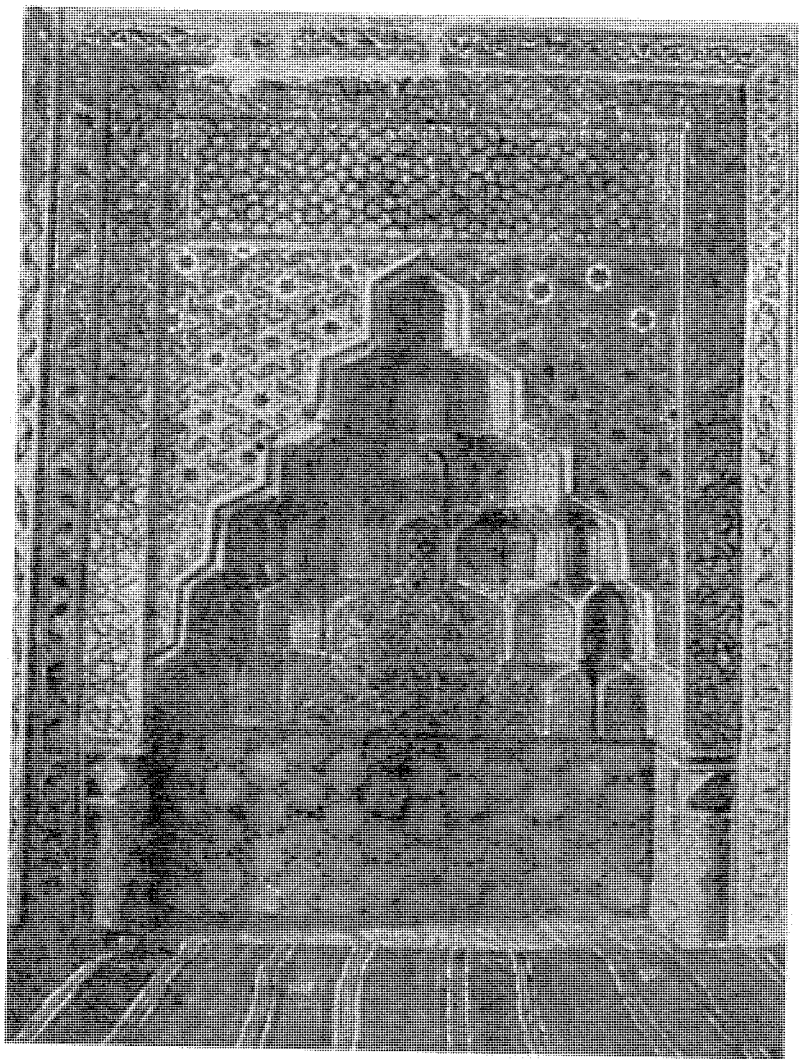


Рис. 274. Михраб Лоранда-Месджид в Корнни

чем в элчестве других групп архитектуры ислама. Формы разбираемого михраба происходят от античных колонн и византийских тромп и парусов (см. том II), которые до неузнаваемости усложнены и переработаны в мусульманские сталактиты. Разделение ниши на нижнюю, орнаментальную полосу, соответствующую столбикам по бокам, и большую, запутанную и усложненную верхнюю часть, отдаленно напоминает общую композицию Большой мечети в Кордове.

Блестящую строительную деятельность эпохи Тимура в Самарканде можно понять, только если изучить купольные гробницы мусульманского Востока. Погребальная башня — наиболее архаический тип мусульманского мавзолея. Характерный пример — башня в Радкане (рис. 275). Погребальная башня связана по своему происхождению с первобытным менгиром, и, несмотря на то что содержит значительное внутреннее пространство, она сохранила основные архитектурно-композиционные элементы менгира. Башня в Радкане имеет снаружи сложную орнаментацию, близкую к декорации некоторых минаретов. Примером развитой купольной гробницы является усыпальница в Куме (рис. 276). По сравнению с погребальной башней наблюдается значительная дифференциация наружного массива, который распадается на само здание и водруженные на него барабан и шатер покрытия. В этом сказывается влияние Византии, но в Куме наблюдается тенденция сгладить дифференциацию частей. Гробница, назначение которой состоит в том, чтобы сохранить

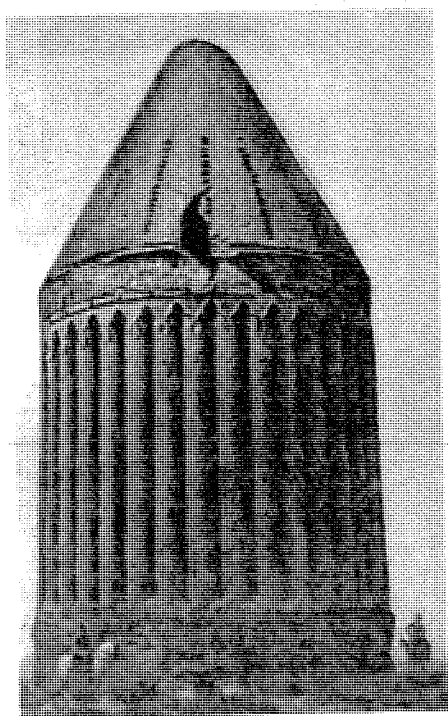


Рис. 275. Погребальная башня в Радкане

на вечные времена тело умершего человека и память о нем, естественно, является наиболее телесной и тяжелой формой мусульманского здания. Тем не менее мусульманские гробницы имеют наружный объем, всегда в той или иной степени дематериализованный. Архитектор различными средствами дематериализует тяжелые массы. В Куме дематериализация достигается главным образом кирпичной фактурой с ее мелочным и дробным рисунком, большими и малыми, но очень плоскими нишами, помещенными на наружных плоскостях здания, и очень мелкими гранями барабана и шатра, которые обуславливают впечатление вращения покрытия вокруг своей оси.

Особенно развитую и грандиозную форму купольного

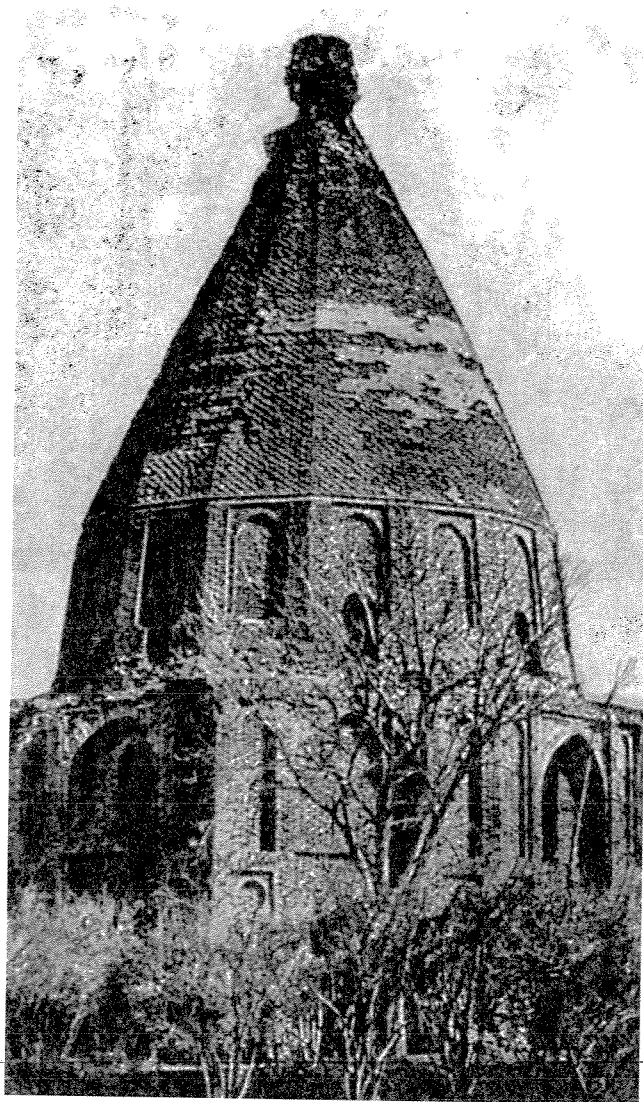


Рис. 276. Гробница в Куме

мавзолея дает гробница в Султании (рис. 277) (1304—1316). Огромные пролеты стен расширяют внутреннее пространство, уничтожая ясность его ограничения. Яйцеобразный купол уходит в неопределенную высь. Нижняя часть снаружи не сохранила своего первоначального оформления. Верхняя, открытая сквозная галерея, декоративные детали и многочисленные башенки сильно

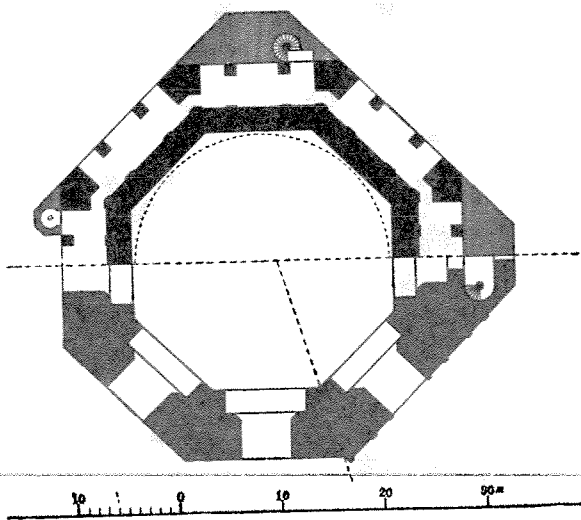
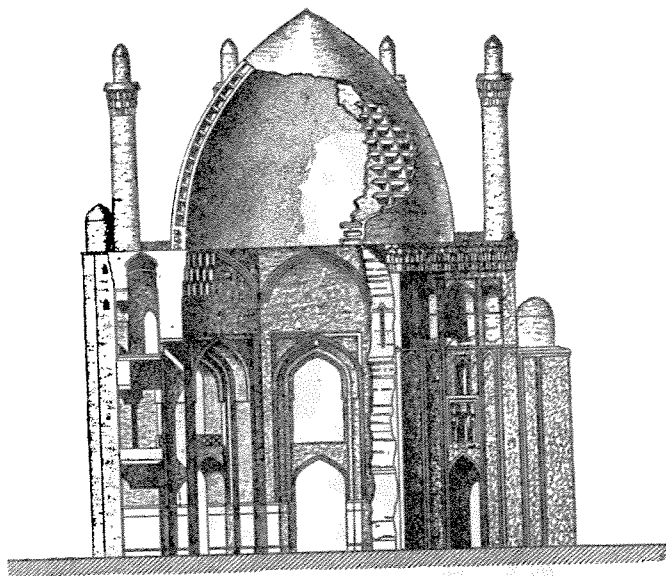


Рис. 277. Гробница в Султании

растворяют материальные формы. Рабад-э-Малик (рис. 278) — караван-сарай XI века на дороге из Самарканда в Бухару — дает представление о стиле мусульманской архитектуры Средней Азии задолго до Тимура. В этом блестящем произведении наблюдаются все характерные черты мусульманской архитектуры, но формы отличаются простотой, сдержанностью, строгостью и структурированностью.

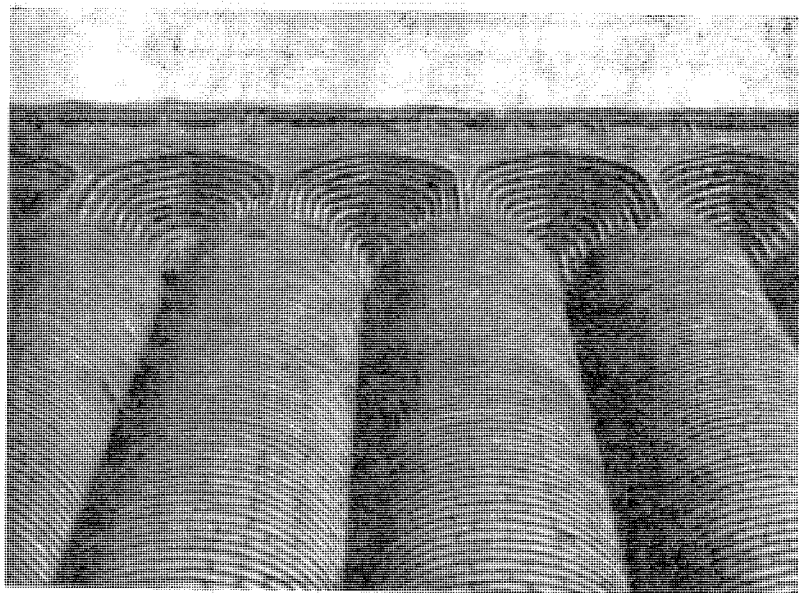


Рис. 278. Развалины Рабад-э-Малик около Бухары

Основными архитектурными типами Самарканда эпохи Тимура является медресе и гробница. Биби-Ханум (рис. 279) (1399) — наиболее ранний пример крупной медресе в Самарканде. Медресе Шир-Дор (рис. 280—282) (1610) очень хорошо сохранилось. Главная площадь старого Самарканда — Регистан — образована тремя выходящими на нее медресе: медресе Улугбека, Шир-Дор и Тилля-Кари — и является блестящим ансамблем. Шир-Дор, двор которой достигает 88×70 м, дает представление о громадных размерах самаркандских медресе. Во дворе расположены водоемы; середину каждой стены занимают возвышающиеся над стенами купольные помещения. Наружный вид медресе очень напоминает колонную мечеть. Зритель видит снаружи ограду, заключающую в себе пространственное ядро. Но в самаркандской медресе наружная форма имеет более самостоятельное значение, чем это наблюдается в мечети в Кордове. Я не буду останавливаться на типичной мусульманской декорации, которая растворяет в мелочном движении орнаментальных мотивов телесность стен, обволакивая их, совместно с очень плоскими большими нишами, пространственным слоем, насыщенным распыленными частичками материи. Наружная форма самаркандского медресе строится главным образом из большой ниши над главным входом и четырех (или двух) минаретов по углам медресе. Композиция минаретов связана с об-

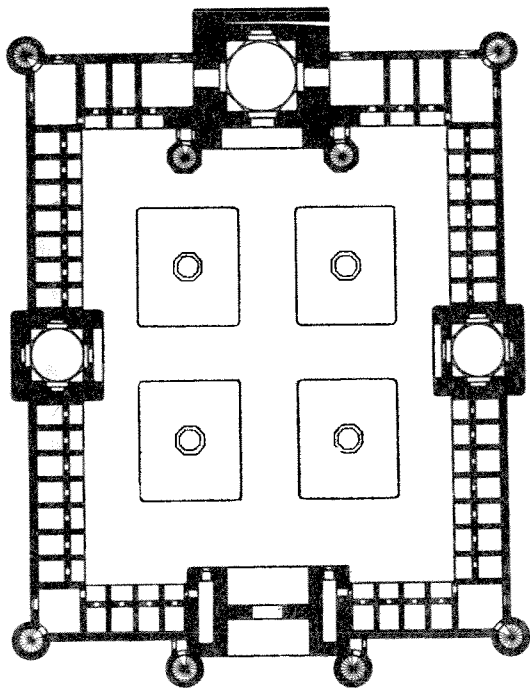


Рис. 279. План медресе Биби-Ханум в Самарканде

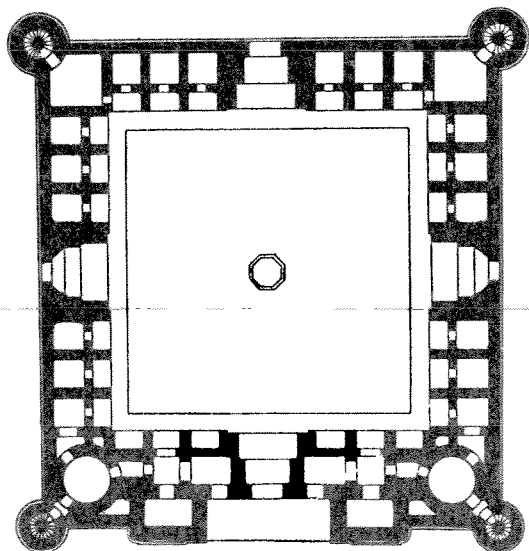


Рис. 280. План медресе Шир-Дор в Самарканде

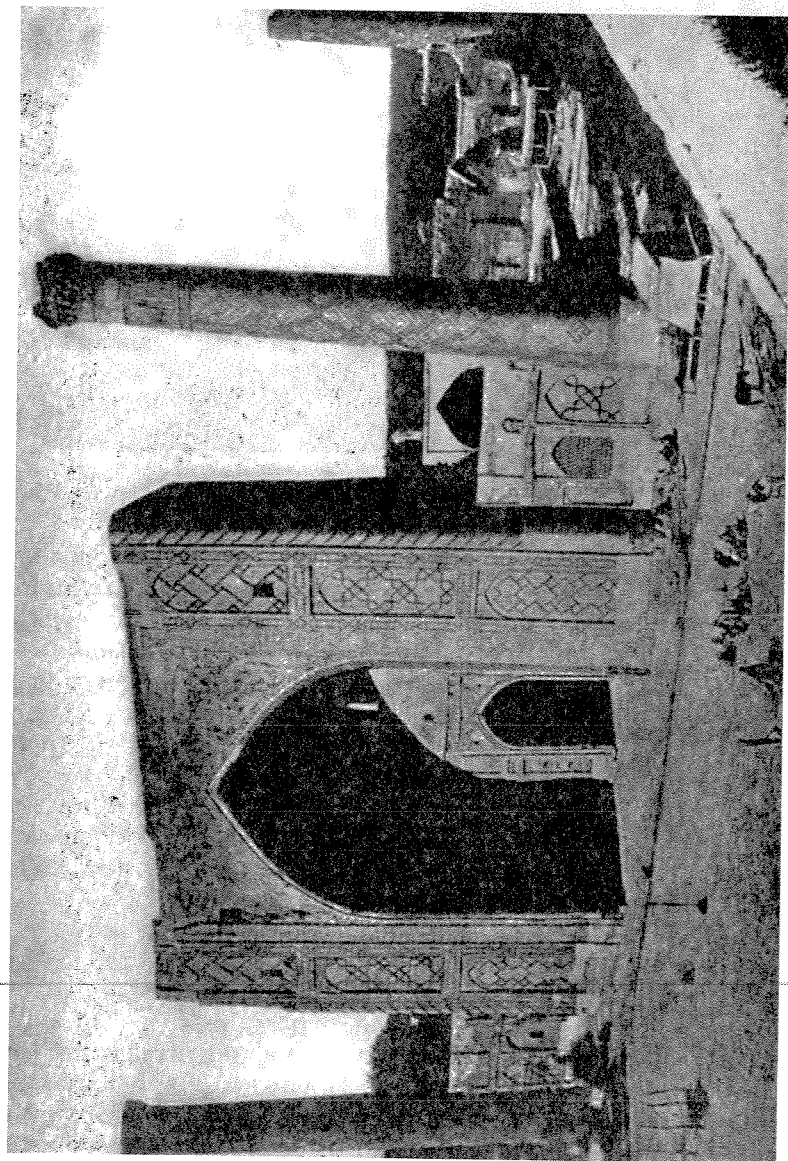


Рис. 287. Наружный вид медресе Улугбека в Самарканде

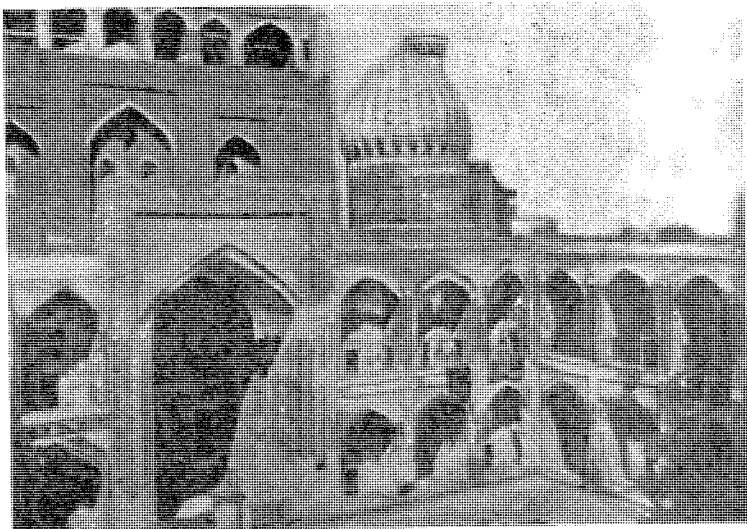


Рис. 282. Двор медресе Шир-Дор в Самарканде

шим происхождением медресе из укрепленного здания, как дворцы типа Мшатга, караван-сарай и др. Аналогичную форму имели и частные жилища, как это видно на примере старых домов в Самарканде. Угловые минареты слились с крепостными башнями.

Медресе Самарканда развивает наружную архитектурную форму в смысле уменьшения композиционного значения массы и ее растворения. И в наружной форме пространственные ценности выступают на первое место. Четыре тонких и довольно высоких минарета играют роль видных издалика пространственных знаков, переводящих внимание зрителя от ограды на пространство, окружающее минареты и медресе в целом, так что само медресе ступшевывается перед этим огромным пространством, на которое указывают и которое оформляют минареты. Очень важно, что минареты дают четыре равнозначных акцента на периферии здания. Благодаря этому подчеркивается центробежная тенденция распыления массы в окружающем пространстве. При виде минаретов у зрителя создается представление о центральной оси, которая не обозначена никакими материальными архитектурными частями, но которая тем не менее создается в архитектурно-художественном образе в результате расположения минаретов. Но благодаря тому, что ось не обозначена материально, главный акцент переносится на минареты, чем усиливается их центробежная выразительность. Все четыре минарета на углах самаркандского медресе напоминают одну из ячеек персидской апа-

даны эпохи Ахеменидов или Большой мечети в Кордове, увеличенную до гигантских размеров. Огромная ниша-портал в середине лицевой стороны медресе выражает снаружи внутреннее пространство медресе и втягивает зрителя внутрь. На первый взгляд возвышающиеся над стенами входы-ниши кажутся большими массивами. Но и они внедряют пространство в массу, так как каждый из этих массивов представляет собой несколько менее обычного развитый в глубину айван. Очертания большой арки повторяют контур дверного пролета. Дверь, ведущая внутрь, огромна, но арка над ней еще гораздо больше. Наружная композиция в целом, и особенно ее лицевая сторона, выдержана в грандиозных размерах и является характерным примером количественного стиля, напоминающим египетские храмы, вавилонские зиккураты, индийские храмовые башни и т. д. Наружную композицию самаркандского медресе можно было бы сравнить с романскими, и отчасти с готическими, соборами Западной Европы. Это сходство основано на композиции четырех башен по углам и на выделении лицевой стороны с порталом. Кроме того, средневековую западноевропейскую архитектуру напоминают большие плоские ниши и особенно совсем маленькие световые отверстия-шелки, по сравнению с которыми целое кажется еще больше. Но основное различие, которое важнее всех этих черт сходства, состоит в том, что мусульманская архитектура — зодчество доордерное, а романская и готическая архитектуры целиком основаны на греко-римском ордере и на тесно связанном с ним принципе структивности.

Наружную композицию самаркандского медресе нужно изучать в композиции ансамбля, лучшим образцом которого является площадь Регистан в Самарканде (рис. 283). На ней сопоставлены три медресе так, что они почти касаются друг друга углами и образуют между своими тремя лицевыми сторонами приблизительно квадратную площадь. Благодаря минаретам на углах площадь представляет собой, подобно двору каждого из медресе, пространственную ячейку с четырьмя акцентами на углах, так что в целом образованы четыре гигантские ячейки типа ячеек мечети в Кордове, а благодаря умножению минаретов композиция ансамбля захватывает огромные пространственные слои. Лицевые стороны трех сгруппированных на Регистане медресе играют по отношению к пространству площади ту же роль, что внутренние стены медресе по отношению к охватываемому ими двору. Середину лицевой стороны каждого медресе

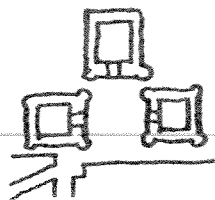


Рис. 283. План площади Регистан в Самарканде

ресе занимает высокая входная ниша, соответствующая нишам в середине каждой из стен внутри дворов.

Композиция самаркандского медресе состоит в том, что материальные части здания охватывают центральную пространственную ячейку-двор. При анализе внутреннего оформления двора важнее всего проследить, как архитектор последовательно растворяет материальные части здания. Пространство двора ограничено не гладкими плоскостями или осязаемыми поверхностями массивов, а нишами, т. е. тоже пространством, но оформленным иначе, чем само пространство двора, — именно разбитым на мелкие пространства ниш. Материальные простенки между каждыми двумя соседними нишами и между нижним и верхним ярусом настолько незначительны, что они теряются перед очень большими (по сравнению с ними) пространствами ниш. Кроме того, все эти простенки, а также все стенки самих ниш сплошь покрыты типичным орнаментом, который окончательно дематериализует массу внутренних стен. Зритель видит, что за нишами имеются еще внутренние пространства, что тоже ослабляет стены. Очень большое количество ниш, окружающих двор, действует на зрителя орнаментально. Они все совершенно одинаковы, и их так много, что каждая из них теряется в общем мелькании пятен ниш, как отдельная колонна мечети в Кордове теряется в лесе подпор. Ритм маленьких ниш разнообразится большими нишами. Маленькие ниши не подчинены большим нишам, которые только прерывают бесконечный орнаментальный ряд, создавая четыре акцента, напоминающие по своей композиции минареты. Большие ниши чередуются с минаретами по углам, и это чередование носит тоже орнаментальный характер. В композиции двора самаркандского медресе децентрализация выражена тем, что зрителя притягивают и втягивают в себя окружающие его со всех сторон ниши.

Месджид-и-Джума в Исфахане (рис. 284) (1072—1092), сильно перестроенная в 1410 г., представляет собой соединение колонной мечети с четырьмя большими айванами и сводчатой системой покрытия. Главный айван мечети Джаухар-Заде, святилища имама Риза в Мешхеде 1418 г., дает один из наиболее ярких образов мусульманского зодчества (рис. 285 и 286). Сравнение его с лицевой стороной романского и готического соборов показывает некоторое сходство и очень большую разницу между ними. Совсем маленькие, по сравнению с архитектурными формами, человеческие фигуры дают представление о грандиозности размеров здания. Айван подобен колоссальной пещере, и вместе с тем его формы очень сильно дематериализованы. Разбираемый памятник проникнут индивидуальной выразительно-

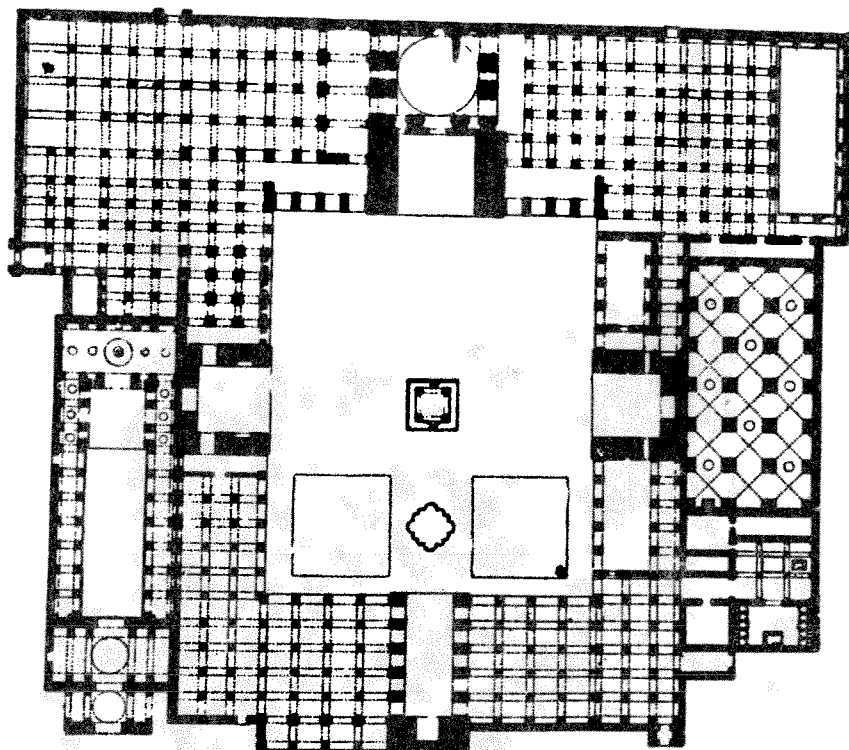


Рис. 284. Месджид-и-Джума в Исфахане

стью. Ниша перекрыта очень сложным сталактитовым сводом, близким к формам Альгамбры. Видный снаружи сталактитовый свод дематериализует перекрытие пространства ниши. Над всем господствует композиция трех вставленных друг в друга ниш различных размеров: большая ниша айвана, ниша в задней стене его, маленькая молитвенная ниша. (Может быть, это повторение одного и того же мотива в разных размерах является отголоском и мусульманской переработкой типичного для индийской архитектуры новобрахманского периода повторения башни одной и той же формы в разных размерах. Этот прием отдаленно напоминает аналогичные композиции в архитектуре барокко — см. том III.) Маленькая молитвенная ниша является фокусом, притягивающим к себе взоры и мысли всей собравшейся огромной массы молящихся. Зияющее темное отверстие втягивает в себя, большая арка задней стены переводит от него к маленькой арке молитвенной ниши. Затем начинается обратное движение расплывления этой сконцентрированной в одной точке энергии в бес-

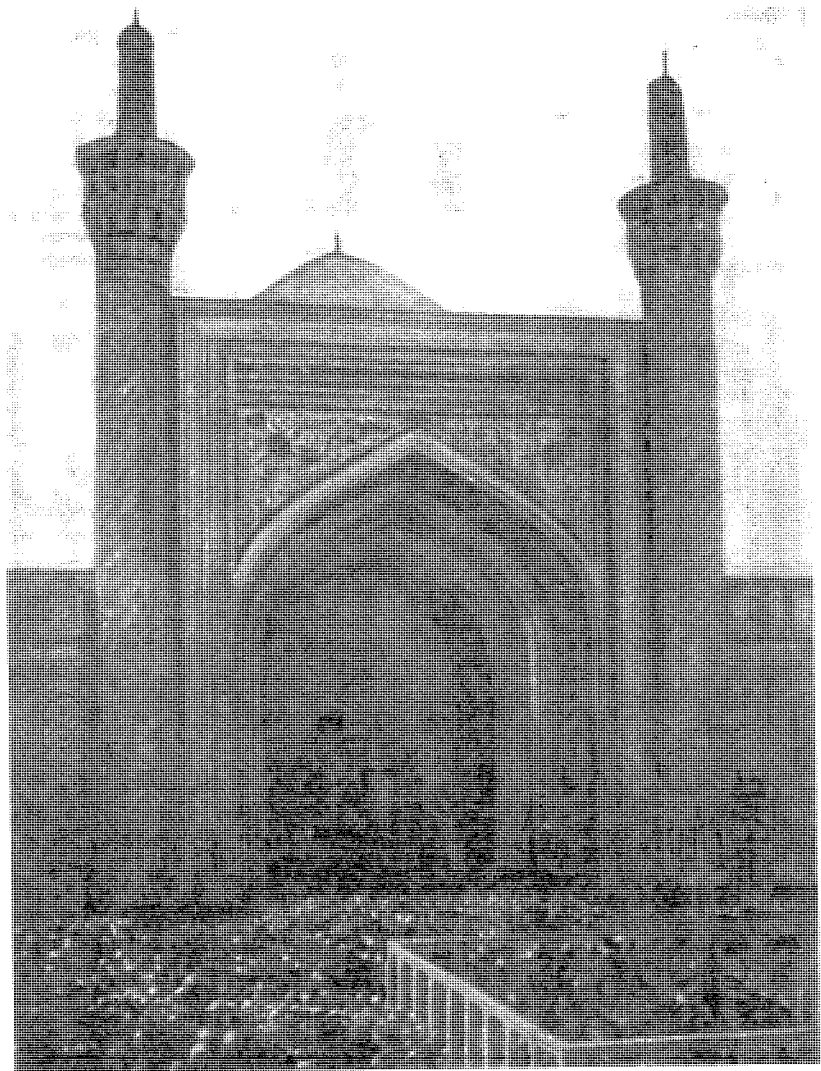


Рис. 285. Мечеть Джаухар-Зале в Мешеле

конечном пространстве. Нарастает и беспредельно ширится от маленькой молитвенной ниши через большую нишу задней стены и огромную арку айвана обратное нарастание, создающее у молящегося впечатление, что большая ниша направлена на бесконечное пространство за его спиной.

Гробницы Самарканда прекрасно представлены замечательным ансамблем мавзолеев — Шах-Зинде (рис. 287 и 288) (XIV в.,

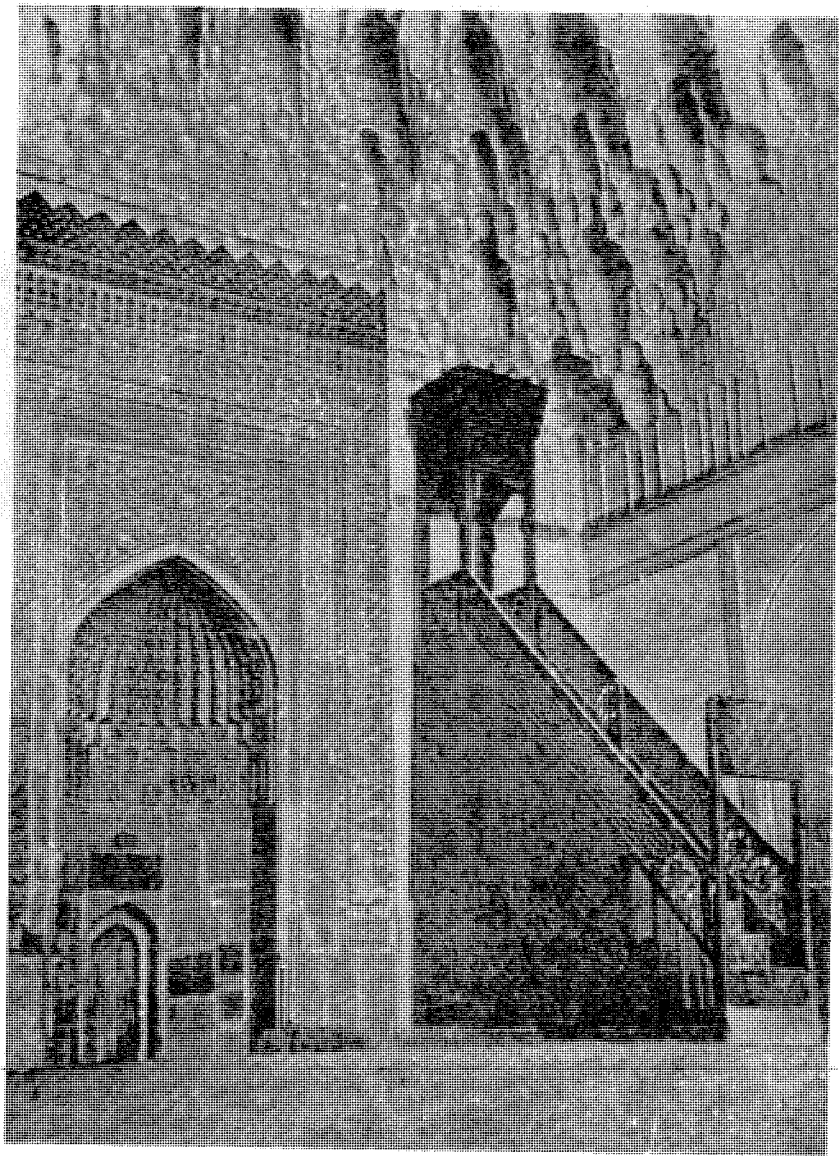


Рис. 286. Деталь главной молитвенной ниши мечети Джаухар-Задэ в Мешхеде

есть гробницы 1371-го, 1385 гг.). Отдельные мавзолеи представляют собой купольные гробницы. Они очень близки по своим формам к гробницам халифов в Каире, что лишний раз доказывает единство мусульманской архитектуры разных стран. По

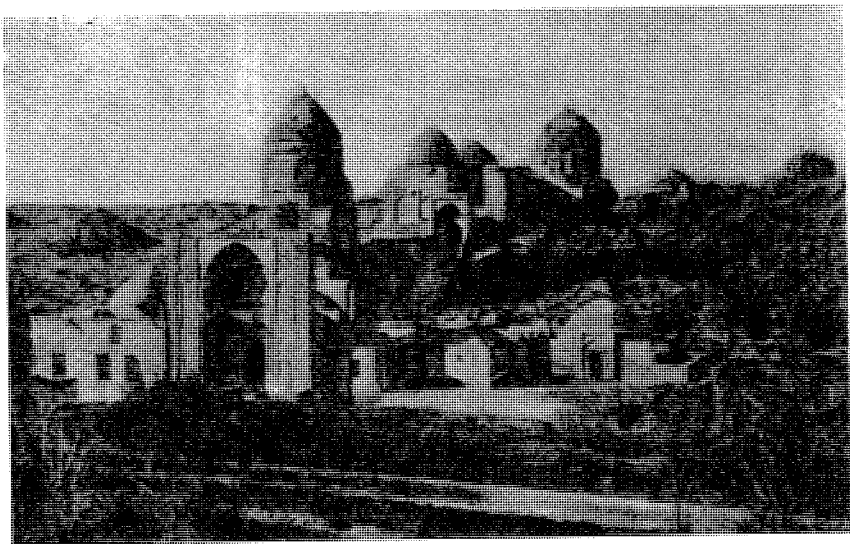


Рис. 287. Ансамбль гробниц Шах-Зинде в Самарканде

сторонам узкой дороги, состоящей из двух местами изгибающихся отрезков, образующих очень тупой угол, и поднимающейся вверх, асимметрично расположены отдельные усыпальницы. Перед входом в улочку стоит большой портал-ниша (как в медресе), за ним лестница поднимается вверх ко второму portalу, поставленному на том месте, где улочка отклоняется в сторону. Перед отдельными мавзолеями возвышаются аналогичные порталы-ниши, по своей высоте контрастирующие с узкой улочкой и видные с дороги всегда только в сильном сокращении. Порталы нередко отчасти прикрывают собой от зрителя, находящегося на дороге, наружные архитектурные формы мавзолеев, которые воспринимаются из их внутреннего пространства. По сравнению с большими открытыми дворами медресе, в Шах-Зинде поражает узость улочки, пересеченной нишами-порталами. Порталы перед гробницами по сторонам улочки переводят взгляд с улочки, односторонне направленной, на необъятное пространство за улочкой, рассеивая взгляд под прямым углом к улочке. Ансамбль Шах-Зинде рассчитан также и на восприятие его снаружи. Отдельные мавзолеи с их высокими куполами уподоблены в композиционном отношении минаретам и являются знаками, расставленными в пространстве.

Формы отдельной гробницы лучше всего изучать на примере Гур-Эмира, построенного в XIV веке, с более поздними добавлениями (рис. 289; ср. рис. 290). Характерен купол, который снаружи

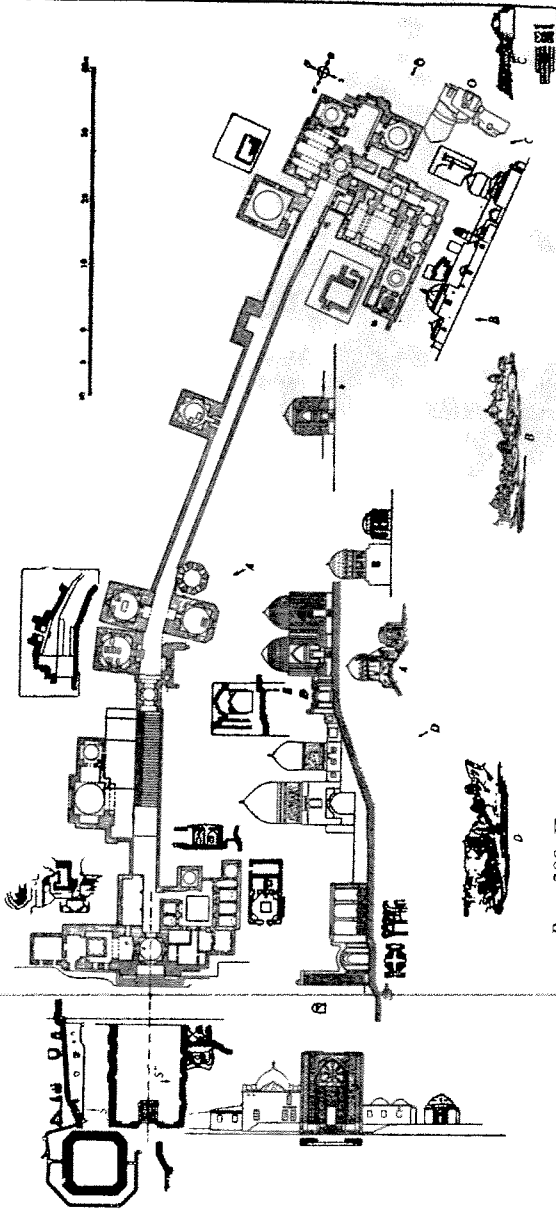


Рис. 288. План ансамбля гробниц Шах-Зинде в Самарканде

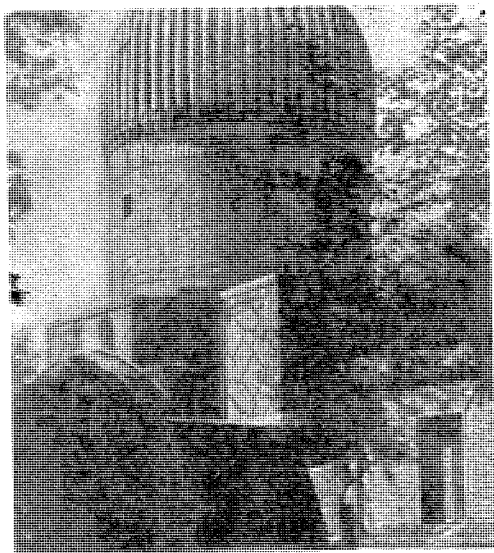


Рис. 289. Гур-Эмир в Самарканде

гораздо выше, чем внутри, и построен на деревянных стропилах. Аналогичные купола имеют и гробницы халифов в Каире, куда они занесены из Средней Азии. Они возникли в последней под влиянием индийской архитектуры. Новобрахманские органические массы претерпели в мусульманской архитектуре переработку соответственно принципу дематериализации и превратились в невесомые, геометризованные купола, лишённые тяжести, воздушные и бестелесные. Купола типа купола Гур-Эмира

имеют дематериализованную массу. Их форма очень ясная, четкая и законченная, но они кажутся построенными из нереального и невесомого материала.

Наружный объем Гур-Эмира распадается на здание в собственном смысле слова, барабан и купол. Но все эти части еще значительно меньше выделены из всего наружного объема, чем в более ранних купольных гробницах, причем главный акцент лежит на очень больших куполе и барабане. Дематериализация выражается снаружи в приближении общих очертаний к погребальной башне, а также в восьмигранной форме нижней части, обильной мелочной орнаментации всего здания и в расцветке: желтые стены сливаются с песком, с землей, голубой купол — с небом. Большой портал-ниша подчеркивал снаружи пространственную композицию.

Позднее к этой нише была сделана пристройка медресе с большим двором, окруженным многочисленными нишами. Благодаря этому башня мавзолея оказалась отодвинутой на второй план по сравнению с пространством двора. Внутри самого мавзолея квадратная в плане форма пространства совершенно затемняется глубокими нишами, занимающими середину каждой стены (ср. рис. 290). На плане ясно видно, что получается общий зигзагообразный рисунок стен, растворяющий конструктивный угол в динамике очертаний. При входе внутрь мавзолея зритель видит большие, высокие ниши, которые настолько силь-

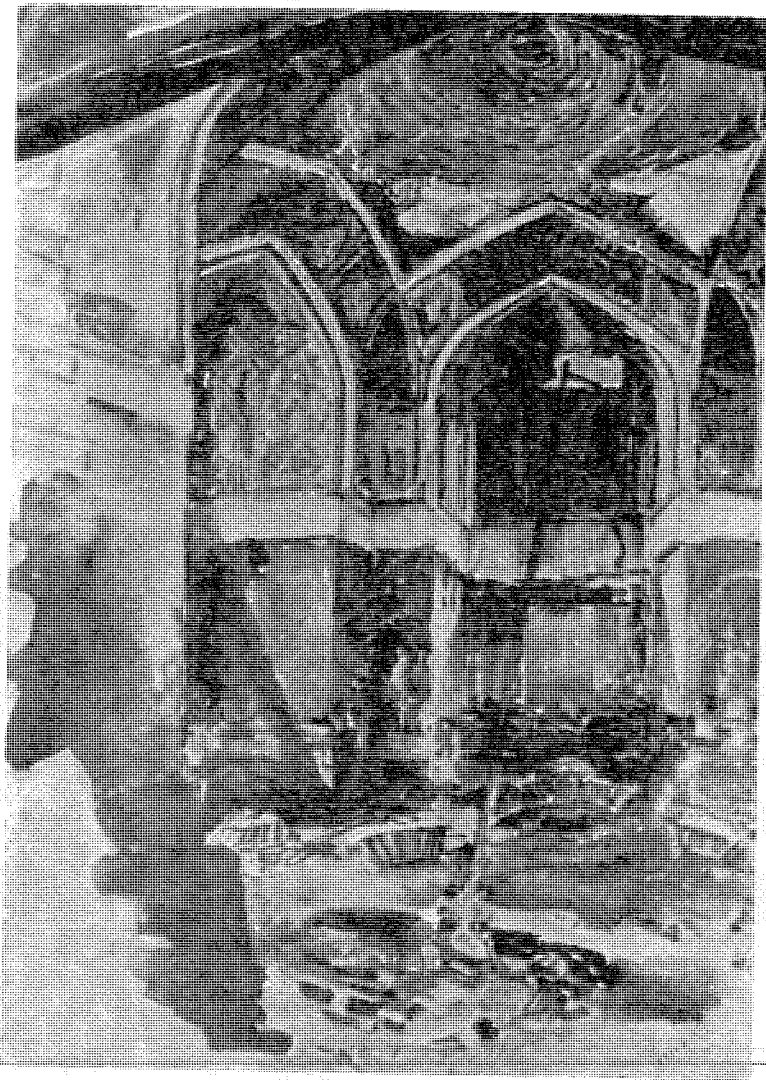


Рис. 290. Внутренний вид гробницы Ак-Серай в Самарканде

но привлекают его внимание, что конкурируют с углами. Между стенами и куполом помещена полоса ниш. Ниша над углом приравнивает угол к большим нишам нижнего яруса, ниша над большой нижней нишей приравнивает ее к углу. В результате получается пространственная композиция, преодолевающая структурный костяк здания и дематериализующая внутренние формы гробницы.

Архитектура Каира

Внутренняя отделка мечети Мухейяда в Каире (рис. 291) дает пример дематериализации, которая наблюдается особенно в формах кафедры (мимбар). В архитектуре Западной Европы формы разлагаются на полновесные подпоры, пространство между которыми так или иначе заполнено. В мусульманской кафедре при помощи прорезного орнамента достигнуто впечатление, что материя растаяла в атмосфере и от телесных форм остался только линейный костяк. Все формы внутри здания как бы покрыты орнаментальным ковром. Особенно привлекают внимание полосатые своды на заднем плане и орнаментация главной ниши, сдерживаемые линейным костяком. Зигзаги конхи (полукупола) образуют фантастические цветочные разводы. Все образы совершенно лишены реальности и материальности.

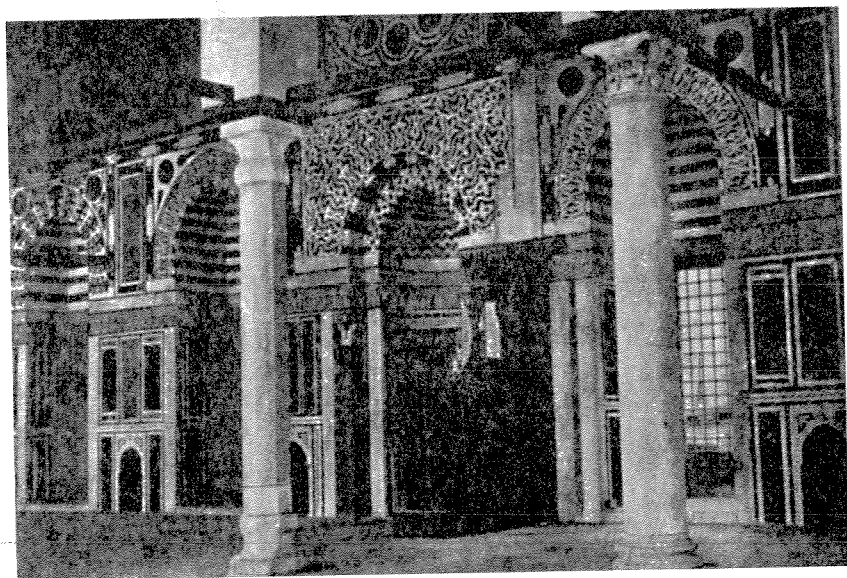


Рис. 291. Внутренний вид мечети Мухейяда в Каире

Медресе султана Гассана (рис. 292 и 293) (1356—1362) обнаруживает романо-готические элементы (см. том III), к которым относятся широкие наружные пилястры, соединенные друг с другом зубчиками, двойные окна с круглым окошком над ними, окно-роза, карниз в виде ряда крестоцветов, прямоугольные окна, посаженные друг над другом, и другие детали. Это здание

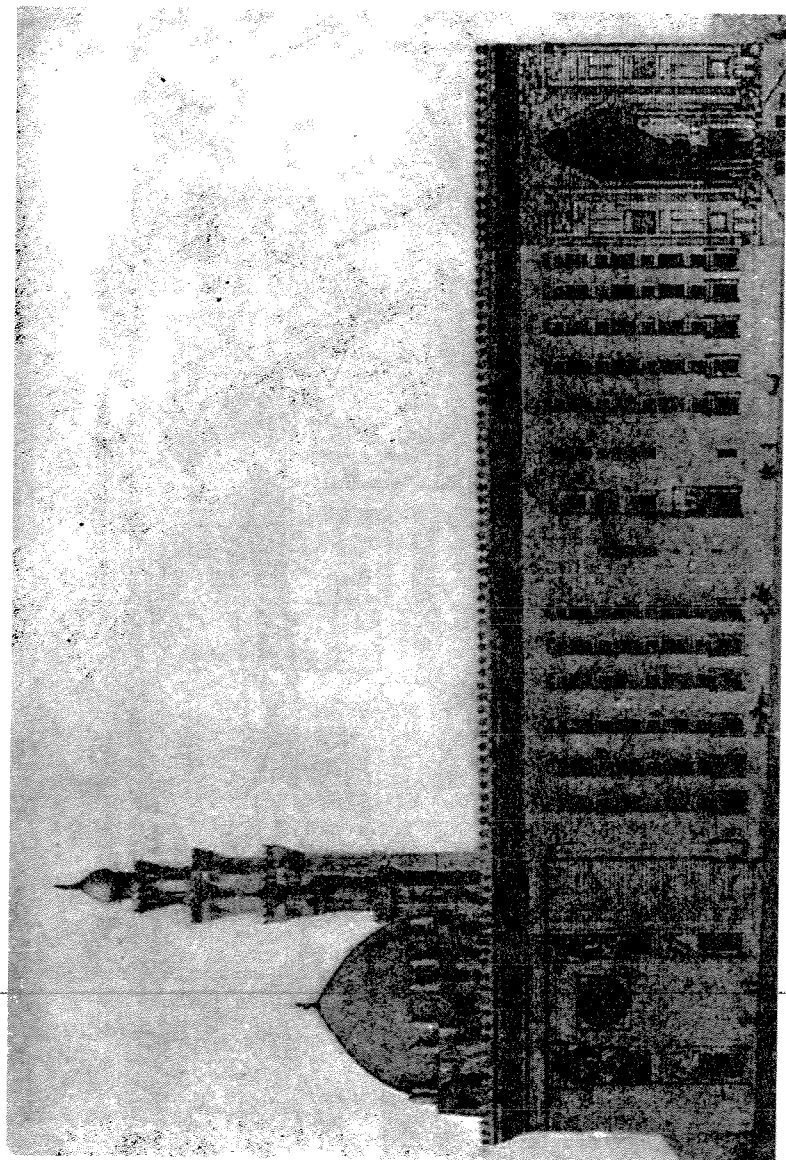


Рис. 292. Лицевая сторона мечети-медресе султана Гассана в Каире

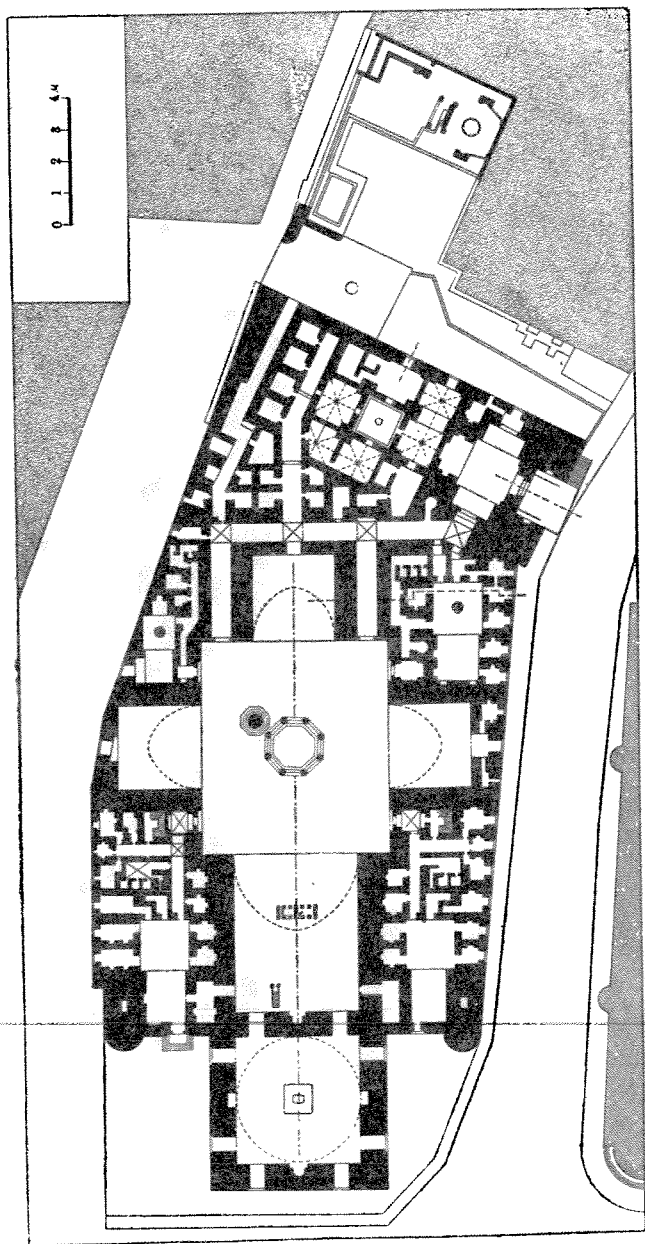


Рис. 293. План мечети-медресе султана Гассана в Каире

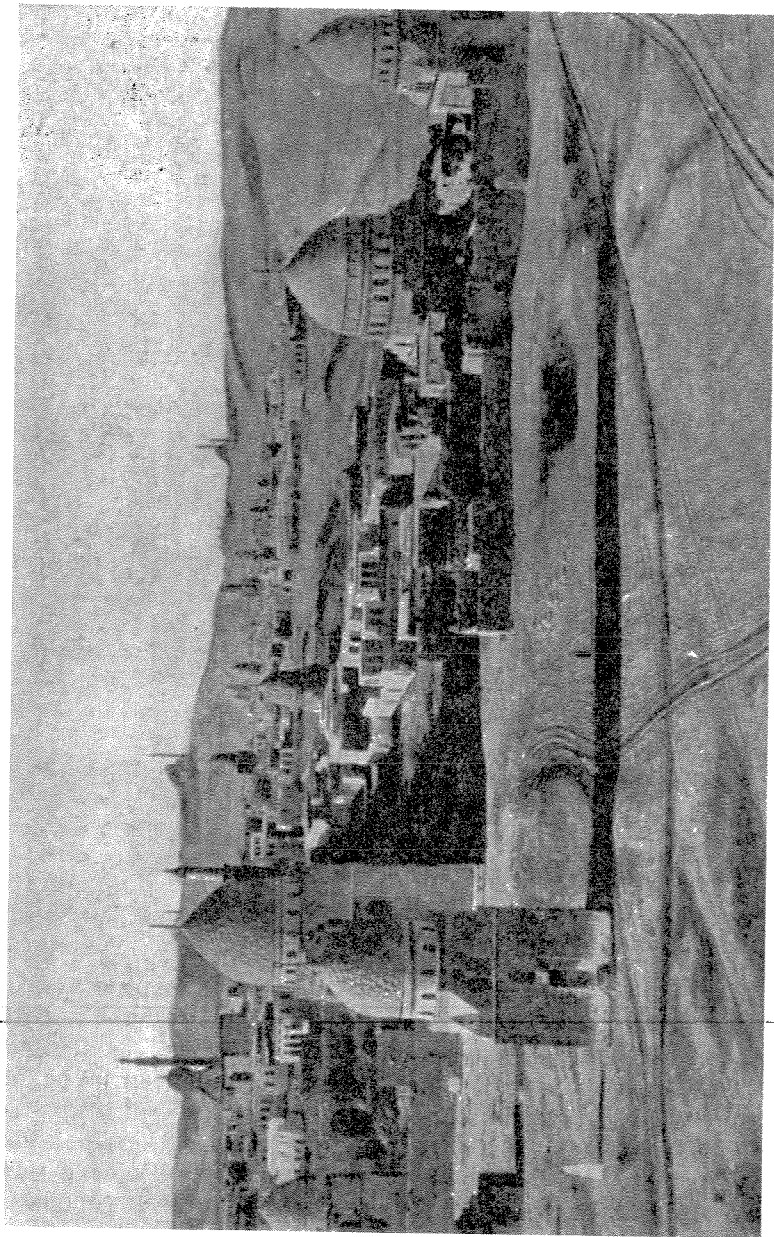


Рис. 294. Гробницы халифов около Каира

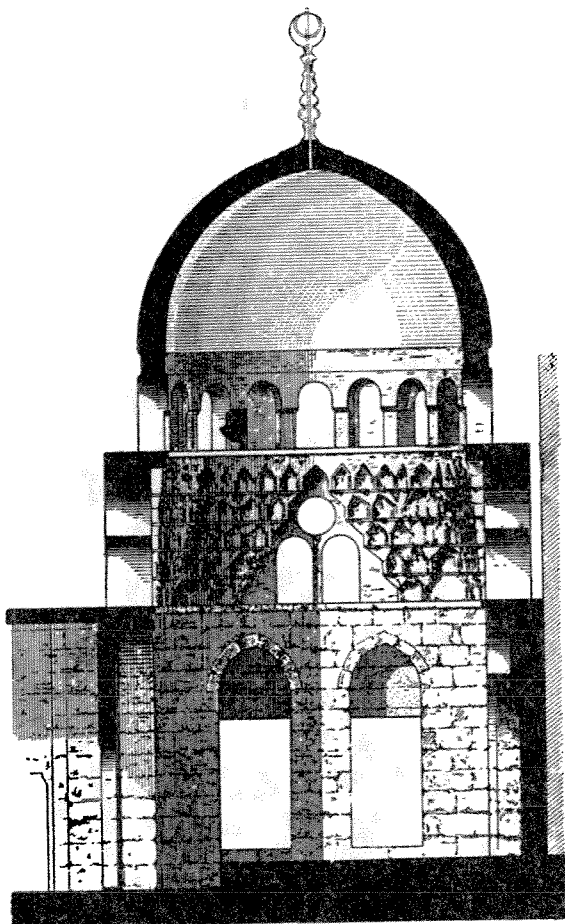


Рис. 295. Разрез мавзолея шейха Рехейя в Каире

интересно тем, что его формы имеют сходство с формами архитектуры Ренессанса (см. том III). Большое центральное крестообразное пространство напоминает такие здания, как церковь монастыря Бадиа около Фьезоле. Но в каирской мечети среднее квадратное в плане пространство представляет собой открытый двор с фонтаном посередине, на который выходят четыре айвана, — типичная мусульманская композиция. В XIV веке между Каиром и Флоренцией (и другими итальянскими городами) происходил взаимный обмен архитектурными формами. Горизонтальное завершение наружных объемов разбираемого медресе лентой, состоящей из сталактитообразных форм, напоминает

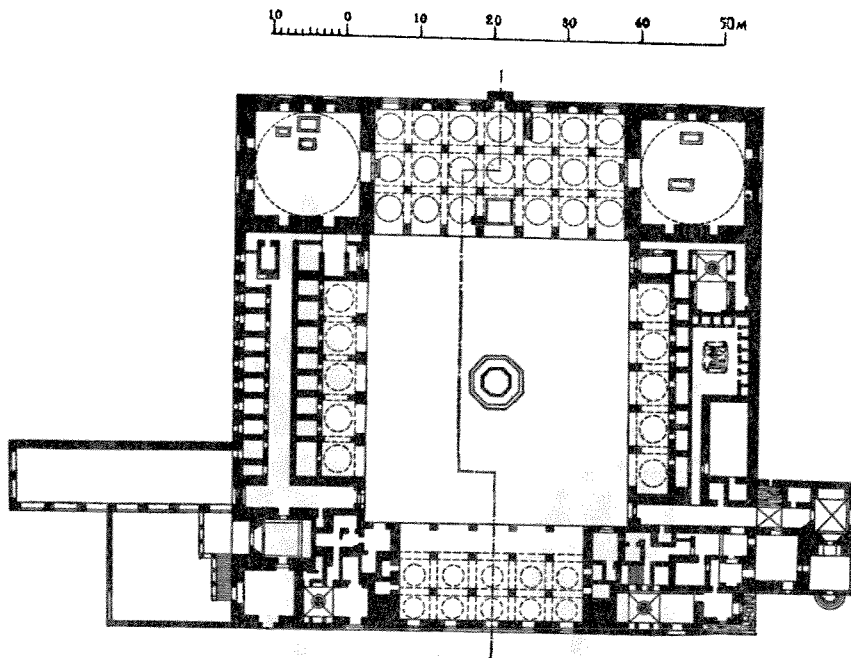


Рис. 296. План погребальной мечети Баркука в Каире

Лоджию-деи-Ланчи во Флоренции. Дематериализация наблюдается и в медресе султана Гассана, но наружный блок напоминает здания романского стиля и отчасти Ренессанса. Общее расположение внутренних помещений отличается асимметрией и состоит из довольно запутанной последовательности различных помещений. Главный вход находится в боковой части наружной стены. Он состоит из плоской ниши — айвана, к которой ведет двухмаршевая симметрическая лестница с центральной площадкой, восходящая через персидские дворцы эпохи Ахеменидов к вавилоно-ассирийской архитектуре. За главным входом находится вестибюль, за ним — узкие коридоры, ведущие в центральный двор, четыре сгруппированные между айванами двора медресе и сильно выделенную снаружи гробницу строителя.

Замечательным ансамблем являются гробницы халифов в Каире (рис. 294), которые можно сравнить только с Шах-Зинде в Самарканде, тем более что в них наблюдается влияние архитектуры Средней Азии. Гробницы халифов тоже расположены асимметрично и представляют собой вертикальные пространственные знаки. Разрез мавзолея шейха Рехейя (рис. 295) дает представление о дематериализованном завершении внутреннего

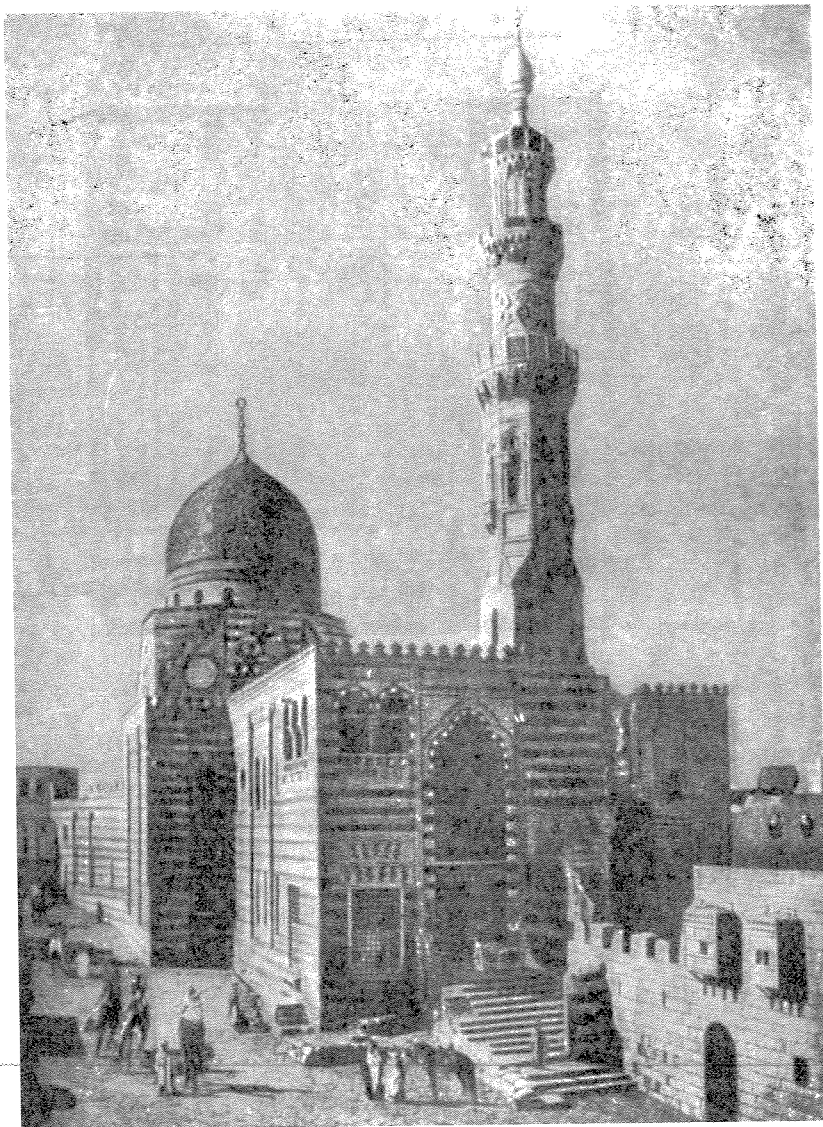


Рис. 297. Наружный вид погребальной мечети Каил-бея в Каире

пространства этого здания при помощи сложной системы стактитов. Стены прорезаны многочисленными большими световыми отверстиями, что придает им сквозной характер, напоминающий прорезную мусульманскую орнаментику. Гробницы подчас связаны с мечетями. Погребальная мечеть Баркука

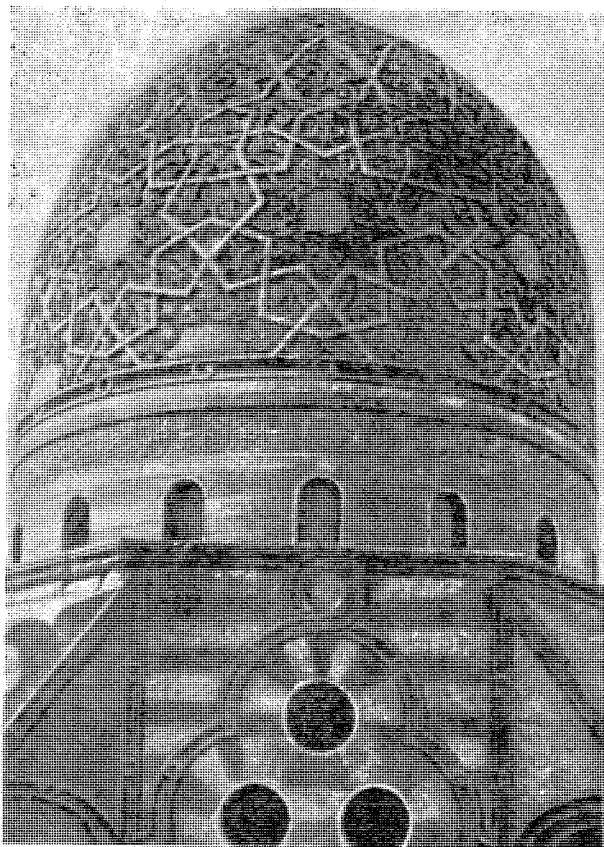


Рис. 298. Деталь погребальной мечети Каид-бея в Каире

(рис. 296) представляет собой колонную мечеть в купольной интерпретации, восходящей к Византии. Погребальная мечеть Каид-бея (рис. 297 и 298) выделяется композицией наружных блоков, над которыми возвышаются пространственные знаки купола и минарета. Дематериализация проявляется в полосатой наружной обработке, которая затемняет ясную последовательность вертикальных членений. Лучи вокруг круглых окон, диагональные треугольники, зигзагообразные наличники мелькают, маячат и путаются в глазах зрителя. Обработка купола бесконечно усложняет мотивы орнаментальных плетений. В каирских гробницах угловые треугольные переходы от нижнего куба к барабану разработаны в разных зданиях совершенно различно, но везде они играют очень большую роль в дематериализации наружного массива гробницы.

Турецкая архитектура

В турецкой ветви мусульманской архитектуры сильнее всего проявилось влияние Византии (купольные конструкции усложненного типа), но византийские элементы тут не менее глубоко переработаны, чем в других группах памятников архитектуры ислама. Йешиль-Джами в Бруссе (рис. 299 и 300) очень близка к византийским церквам (см. том II), но толстые стены разделяют внутреннее пространство на отдельные части, а в середине остается типичная мусульманская крестообразная композиция четырех айванов. Очень усложненные своды, напоминающие позднеготическую архитектуру (см. том III), вносят сильную дематериализацию. Особенно характерна Улу-Джами в Бруссе (рис. 301). Это — колонная мечеть в одежде византийской сводчатой системы.

Наиболее замечательными произведениями турецкой архитектуры являются большие мечети Стамбула, построенные по образ-

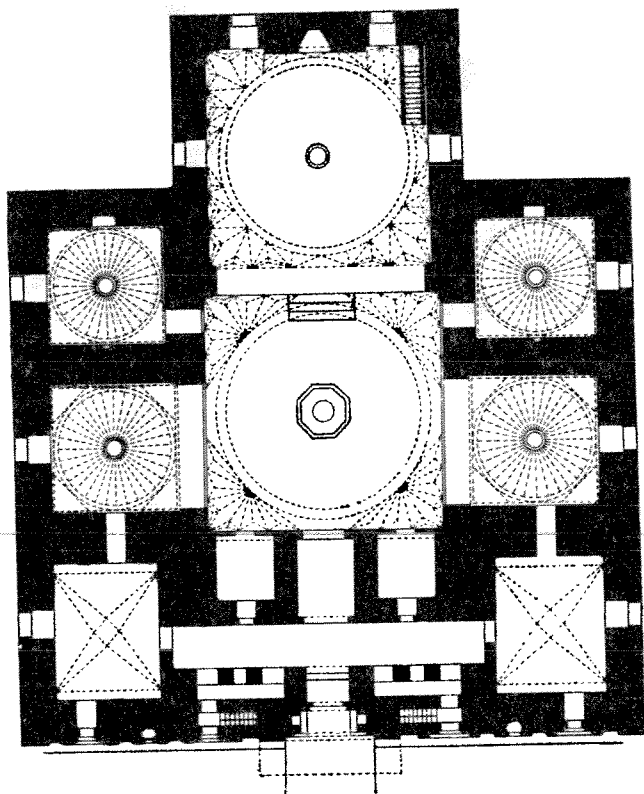


Рис. 299. План Йешиль-Джами в Бруссе

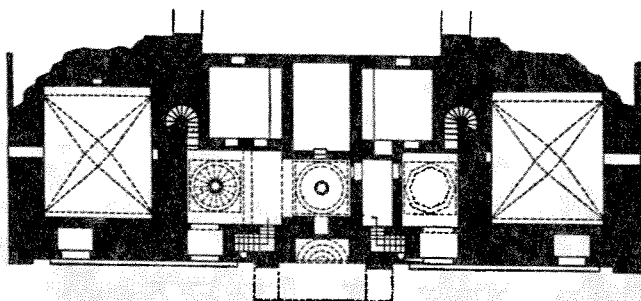


Рис. 300. План хор Йешиль-Джами в Бурсе

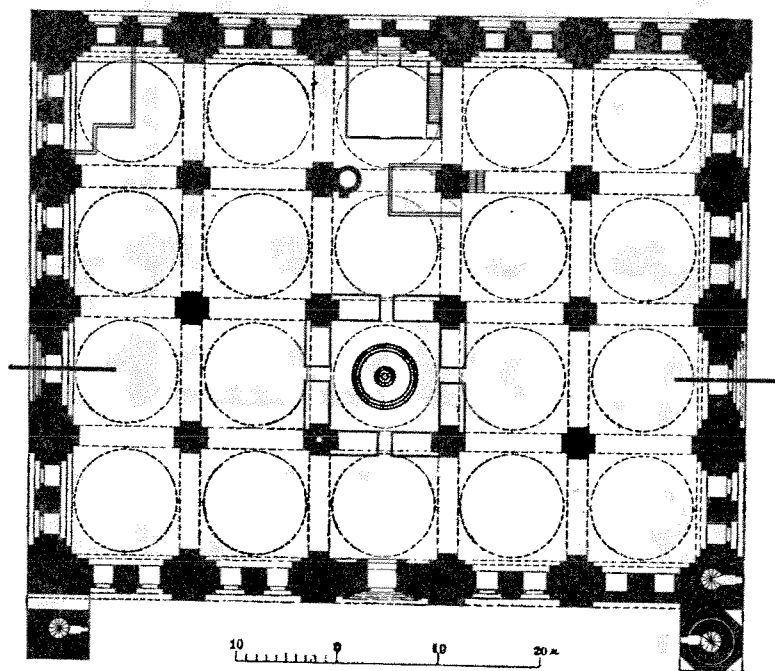


Рис. 301. План Улу-Джами в Бурсе

цу Софии (см. том II). Мечеть султана Магомета II (рис. 302 и 303) возведена в 1463—1471 гг., но история константинопольской архитектуры турецкого периода показывает, что здание было сильно переделано позднее. Основное и очень глубокое отличие этого сооружения от его византийского прототипа состоит в том, что оно распространяет систему полукуполов Софии на все четыре стороны. Благодаря столь частому повторению форм полукупола все покрытие становится похожим на систему сталактитов. Дема-

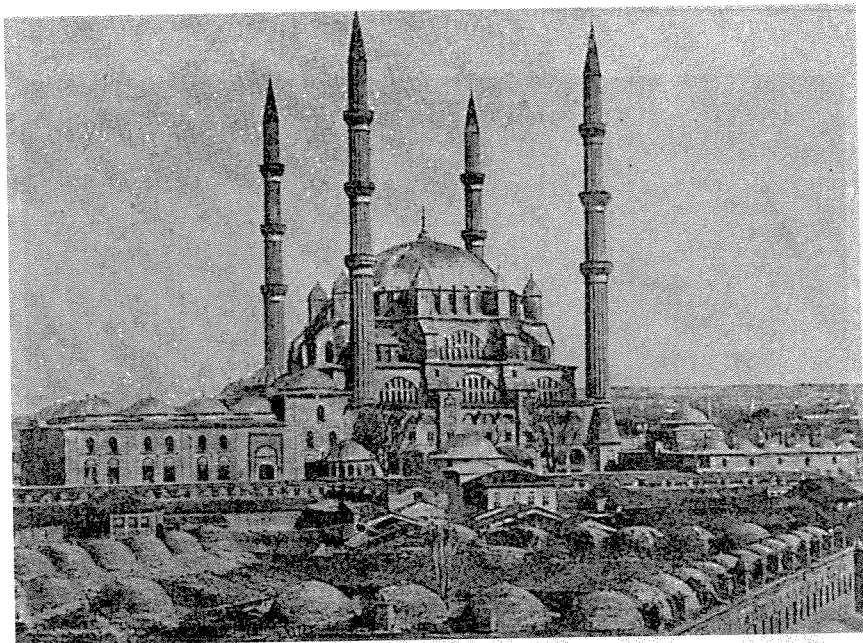


Рис. 304. Наружный вид мечети Селимие в Адрианополе

териализация наглядно проявляется в обилии световых отверстий, придающих наружным стенам прорезной, орнаментальный характер. Типична трактовка углов: иррациональный момент вносится расположением полукупола над углом. Вся внутренняя отделка крайне сложна и запутанна. Целое имеет иррациональный характер. Очень важны многочисленные лампы, свисающие на одном уровне. Когда они зажжены, создается равномерное орнаментальное распределение световых пятен над головами молящихся. Эта световая завеса заволакивает своды, неясные очертания которых тонут в темной выси.

Селимие в Адрианополе (1567—1574) стремится к дальнейшему упрощению внутренних подразделений пространства, создавая цельное дематериализованное пространство с большим куполом и прорезными стенами.

Наружная форма турецких мечетей (рис. 304) основывается главным образом на многочисленных минаретах, тонких, как иглы, расплывающих материю в пространстве. Картина ансамбля Стамбула определяется многочисленными минаретами и проникнута принципом дематериализации. Общий вид турецкой столицы можно было бы сравнить с композицией колонн мечети в Кордове, воспроизведенной в гигантских размерах.

Мусульманская архитектура в Индии и Китае

Можно предположить а priori, что в силу резкого контраста мусульманской дематериализации и органической массивности архитектуры Индии индийское зодчество после завоевания Индии мусульманами не могло иметь существенного влияния на мусульманское зодчество Индии. С другой стороны, также а priori можно предположить, что пространственность и легкость китайской и японской архитектуры, как имеющие значительно больше точек соприкосновения со стилем зодчества ислама, позволили строителям мечетей в Китае в гораздо более сильной степени использовать элементы местной китайской и японской архитектуры. На самом деле так оно и случилось.

В качестве одного из наиболее характерных и грандиозных памятников мусульманской архитектуры Индии можно привести Тадж-Махал в Агре (рис. 305—307) (1630—1648) — гробницу жены шаха Джехана, умершей в 1626 г. Большой садовый ансамбль обнаруживает влияние западноевропейского садового искусства (см. том III). То же относится и к плану самой гробницы. Но масса стен крайне утолщена и господствует над внут-

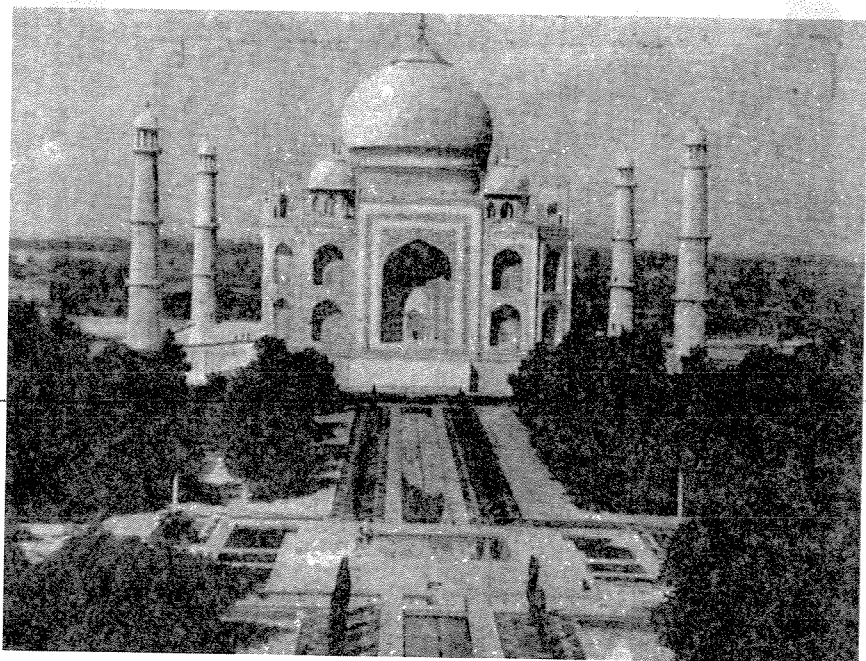


Рис. 305. Общий вид гробницы Тадж-Махал в Агре. Индия

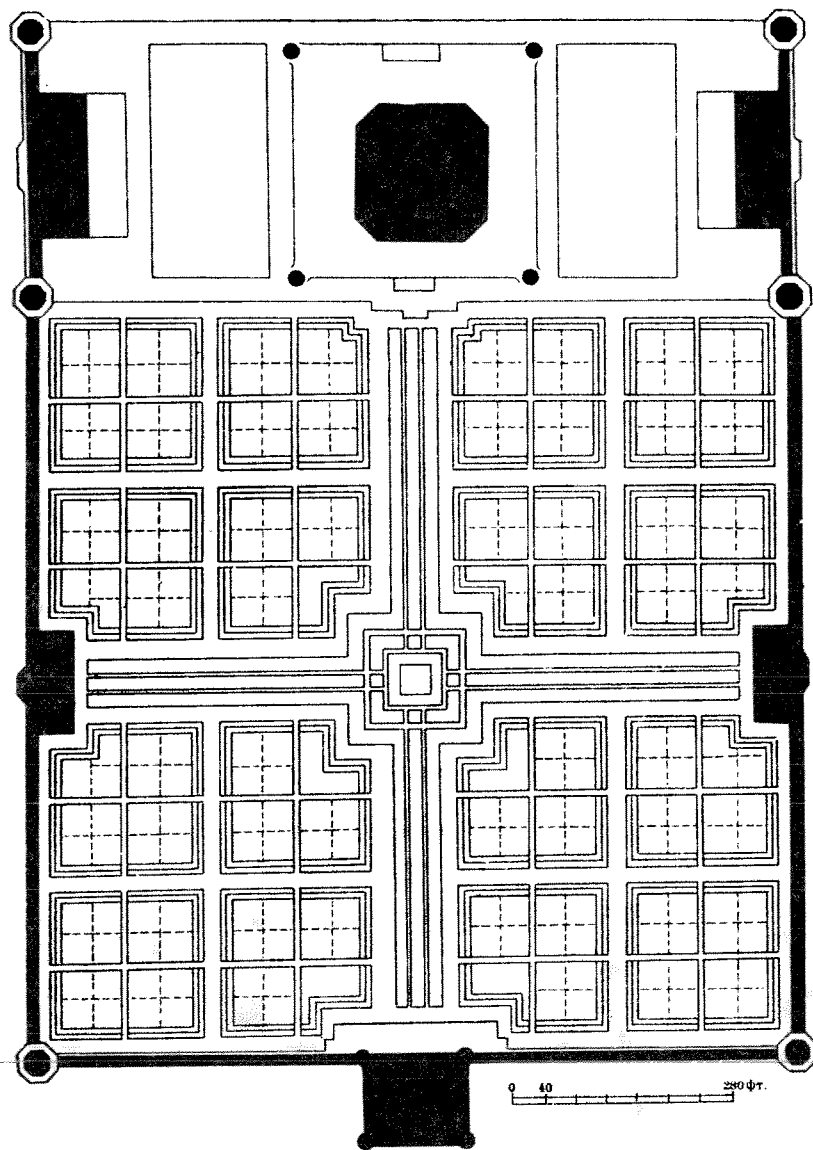


Рис. 306. План ансамбля гробницы Тадж-Махал в Агре. Индия

ренним пространством, которое распадается на маленькие разобщенные ячейки. В этом сказывается влияние старой индийской традиции. В гробнице главным является ее наружный вид. Использование воды напоминает Альгамбру. В наружном виде

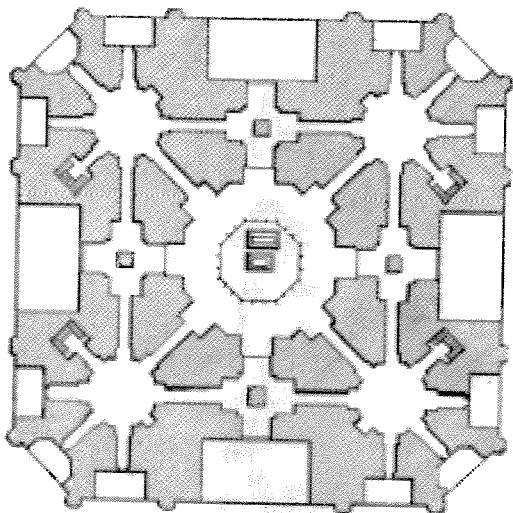


Рис. 307. План главного здания гробницы Тадж-Махал в Агре. Индия

влияние новобрахманской индийской традиции сказывается в форме купола, которая еще в XIV веке перешла из мусульманской архитектуры Индии в зодчество Средней Азии. Но в наружном виде Тадж-Махала господствует пространственность. Масса гробницы геометризována и разложена нишами, сплошь покрывающими ее поверхность. Особенно важна композиция четырех минаретов — пространственных знаков, типичная для зодчества ислама. Дематериализация господствует и в геометрически правильной расстановке сада.

В минарете 1210 г. около Дели (рис. 308 и 309) еще очень заметно сказывается индийская массивность, но уже сильно переработанная и растворенная мусульманской дематериализацией.

В Китае мечети (рис. 310) трудно отличить от произведений старой китайской архитектуры. Но детальный анализ и здесь вскрывает очень существенные отличия, которые сводятся к элементам дематериализации.

Diez E. Die Kunst der islamischen Völker // Handbuch der Kunst-wissenschaft. Glück H., Diez E. Die Kunst des Islam // Propyläen-Kunstgeschichte. Höver V.O. Kultbauten des Islam. Leipzig, 1922. Kheiri S. Islamic architecture. London, 1923. Migeon G., Saladin V. Manuel d'art musulman. I. Paris, 1907. Rivoira G. Muslim architecture. London, 1918. Creswell K. Early muslim architecture. I. Oxford, 1932. Briggs M. Muhammedan architecture in Egypt and Palastine. Oxford, 1924. Diez E. Churasanische Baudenkmäler. I. Berlin, 1918. Herz-Pascha M. Die Baugruppe des Sultans Qalauns in Kairo. Hamburg, 1919. Sarre F., Schulz B. Ardabil. Grabmoschee des Schech Safi. Berlin, 1924. Sarre F., Herzfeld E. Ausgrabungen in Samarra. Wetzel F. Islamische Grabbauten in Indien. Leipzig, 1918. Howell E. A Handbook of Agra. Calcutta, 1924. Денике Б.

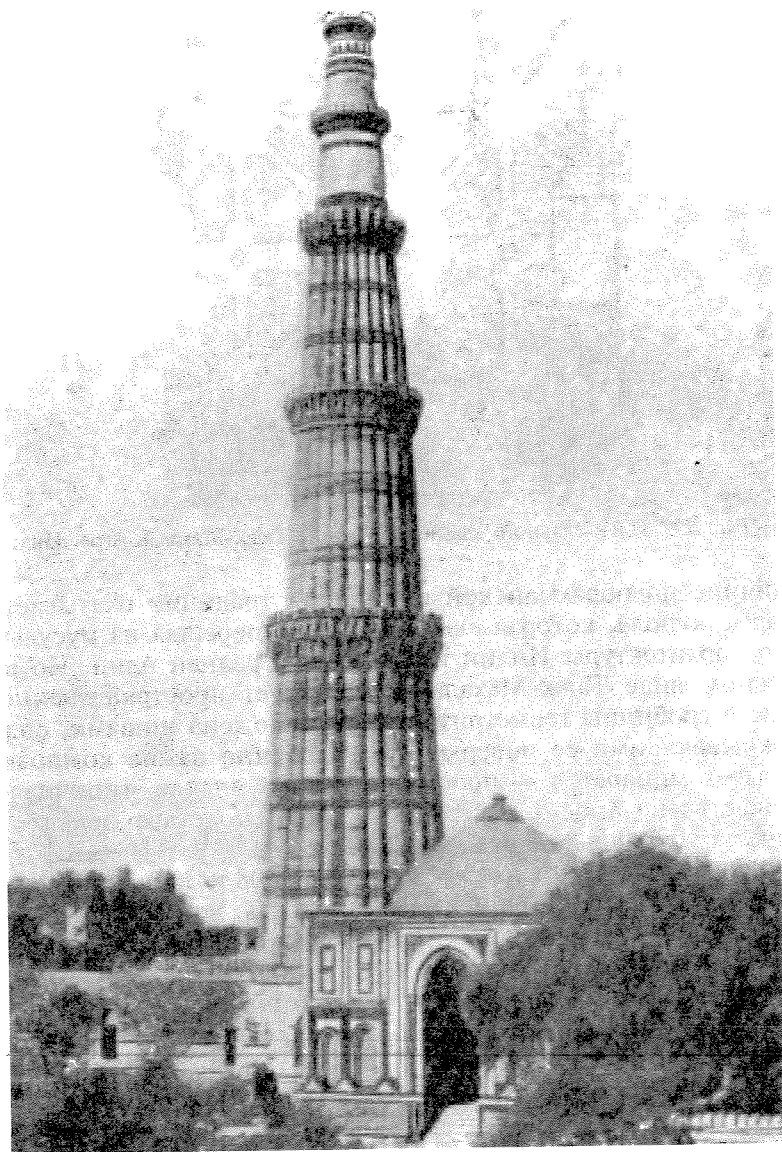


Рис. 308. Минарет около Дели. Индия

Искусство Востока. Казань, 1923. *Денике Б.* Искусство Средней Азии. М., 1927. *Засыпкин Б.* Архитектурные памятники Средней Азии. М., 1928. Искусство Средней Азии. М., 1930. Художественная культура советского Востока. М.; Л., 1931. Мечети Самарканда. I. Гур-Эмир. Пг., 1914. *Якубовский А.* Самарканд при Тимуре и Тимуридах. *Вяткин В.* Архитектура Средней Азии. М., 1929. *Вяткин В.* Памятники древностей Самарканда. Самарканд, 1927. *Вяткин В.* Афрасиаб. Ташкент, 1927. *Корни-*

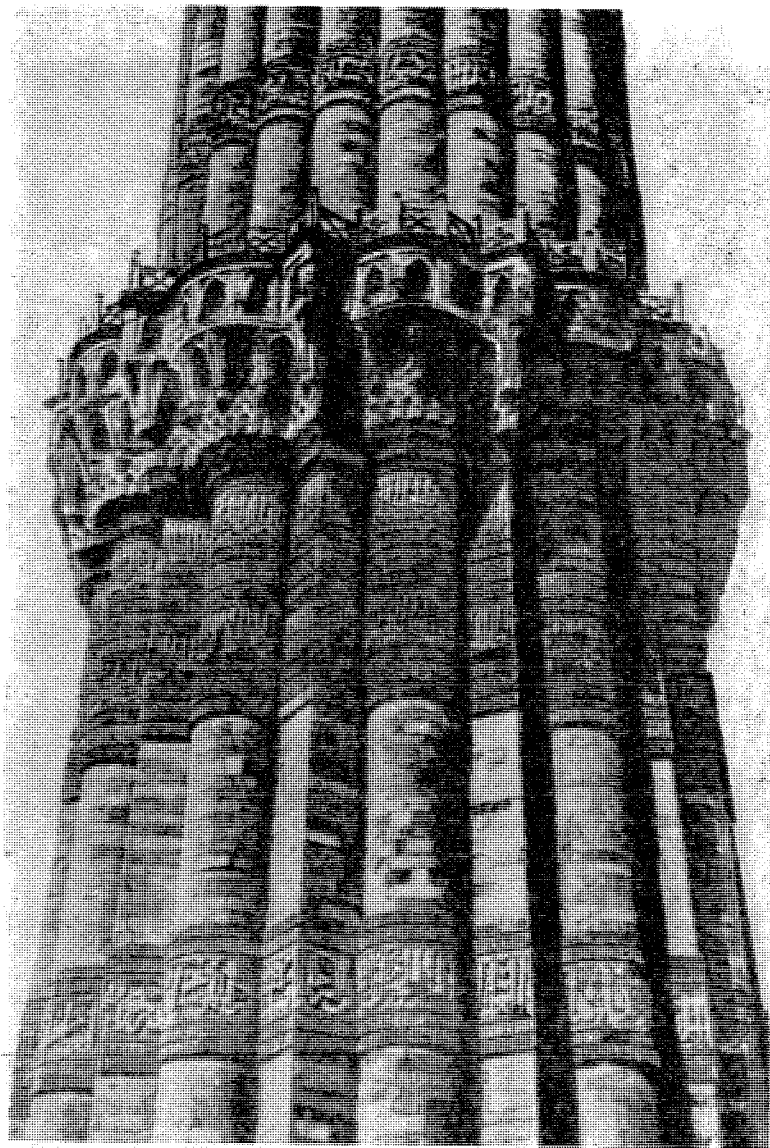


Рис. 309. Деталь минарета около Дели, Индия

лов П. Узгент и его памятники. Казань, 1931. Массон М. Регистан и его медресе. Ташкент, 1926. Массон М. Соборная мечеть Тимура, известная под именем Биби-Ханум. Самарканд, 1926, 1929. Массон М. Мавзолей Ходжа Ахмеда Ясеви. Ташкент, 1930. Массон М. О построении мечети Ходжа Ахмеда в гор. Туркестане. Ташкент, 1929. Умняков И. Архитектурные памятники Средней Азии. Ташкент, 1929. Smolik J. Die Timuridischen Baudenkmäler in Samarkand aus der Zeit Tamerlans. Wien, 1929.



Рис. 310. Мечеть в Чапанды, Кавказ

Заключение

В плане архитектурной композиции основной признак, который отличает архитектуру восточных деспотий от всего последующего развития мирового зодчества, состоит в том, что это — архитектура доордерная. Греческая архитектура в архаическую (VIII—V века до н. э.) и классическую (V век до н. э.) эпохи своего развития создала ордер (см. том II), т. е. известный порядок расположения архитектурных элементов, связанный со специфическим оформлением вертикальных подпор и горизонтальных балок. Греческий ордер лег в основу всего последующего архитектурного развития вплоть до наших дней. Ордер связан с очеловечением архитектуры в Греции на основе развития индивидуализма и рационализма, характерных для идеологии греческого мелкого собственника — торговца и рабовладельца (см. том II). Вся восточно-деспотическая архитектура не знает греческого ордера, и это обстоятельство дает четкий и ясный признак для классификации.

Может возникнуть возражение, что колонна имеется и в архитектуре восточных деспотий. Но это будет неточной формулировкой. Колонна — часть греческого ордера, а греческого ордера ни одна восточная деспотия не знает. На Востоке встречается лишь вертикальная подпора, только внешне сходная иногда с греческой колонной, но по существу в корне от нее отличная.

Подробно о подпорах в архитектурах различных восточных деспотий речь была выше, здесь я только кратко перечислю основные типы подпор на Востоке. Это прежде всего — пережиток первобытной легкой деревянной подпоры, которую мы встречаем в различных странах и которая так же не может быть зачислена в одну группу с греческой колонной, как столбы, на которых зиждется первобытная хижина, или деревянная подпора внутри большого дольмена. Сюда относятся тонкие цилиндрические столбики-подпоры китайских зданий, уменьшающиеся книзу колонны-шесть египетских жилых домов и критских дворцов и др. С другой стороны, в Индии и в Египте в многочисленных памятниках имеются мощные каменные столбы-подпоры, глубоко родственные столбам наружной ограды Стоунхенджа.

Особую группу образуют в архитектурах восточных деспотий подпоры, в которых обнаруживается зарождение идеи греческого ордера. Египетская колонна уже приближается по своей форме к колонне греческой, но все же они настолько глубоко различны, что черты различия важнее сходства, которое можно установить между ними. Ведь не египетская, а только гре-

ческая колонна стала основоположной для всей последующей архитектуры. Как ни близки формы египетской архитектуры к греческому зодчеству, это сходство при ближайшем рассмотрении уступает место глубокому различию, которое сводится к изобразительно-символическому характеру египетских колонн и к тектоническому характеру греческой. Даже так называемая протодорическая колонна, которую долгое время считали непосредственным предшественником греческой колонны, имеет, по существу, мало общего с колонной дорического ордера.

При таких сравнениях нельзя вырывать отдельные формы из общего комплекса архитектурно-художественной композиции, частью которой они являются. Между протодорической колонной и греческим орденом лежит та же грань, как между всем зодчеством Египта и архитектурой Греции, как между архитектурами восточных деспотий и архитектурой торгово-рабовладельческих Греции и Рима.

Наконец, последняя группа вертикальных подпор в восточно-деспотической архитектуре является преодолением греческого ордера, совершенно переработанного в этих случаях восточно-деспотической архитектурной концепцией. Сюда относятся главным образом колонны в архитектуре Персии и мусульманских стран. Происхождение персидской колонны до сих пор остается спорным, но очень вероятно, что при ее возникновении влияние греческого ордера имело существенное значение. Колонна в мусульманскую архитектуру перешла из Византии, которая, в свою очередь, унаследовала ее из Рима и Греции. Но наиболее существенным является в данном случае не факт заимствования Персией и мусульманскими странами колонны из Греции и Рима, а полная переработка заимствованной колонны, которая привела к новой интерпретации колонны. В Персии и мусульманских странах совершенно исчезает конструктивная роль колонны, которая выдвигалась на первый план греческим зодчеством. На Востоке колонны приобретают характер пространственных знаков, по которым зритель воспринимает пространственную форму здания. Колонны превратились в средство художественной характеристики пространства в архитектуре. Совершенно исчезает индивидуальность отдельной колонны, которая в Греции и Риме была для нее основоположной: подпора теряется в лесе подпор.

Несмотря на влияние Греции, Рима и Византии на Индию, Персию и мусульманские страны, архитектуру этих стран неправильно было бы рассматривать, как это часто делается, после архитектуры торгово-рабовладельческих государств и европейских феодальных государств, так как зодчество Индии, Персии

и мусульманских стран, как и архитектуры других восточных деспотий, безусловно являются безордерными архитектурами и даже противопоставляют ордерному принципу принцип безордерности. Когда ордер из Греции и Рима проникает в эти страны, он тотчас же вырождается и перерабатывается в свою противоположность под влиянием основоположного для архитектуры Востока принципа безордерности. Между зодчеством Востока и архитектурой феодальных стран Европы имеется в этом смысле глубокое различие.

Византийская, романская и готическая архитектуры не только перенимают ордер, но и усваивают его, строя на основе его дальше. Учитывая все достижения зодчества торгово-рабовладельческих Греции и Рима, архитектура европейского феодализма делает существенный шаг вперед на пути прогрессивного развития мирового зодчества.

Зодчество восточных деспотий до конца своего развития остается зодчеством догреческим, архитектурой доордерной. Вся архитектура восточных деспотий, включая архитектуру Персии и мусульманских стран, является первой ступенью истории мирового зодчества в условиях классового общества.



ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----------|
| От издательства | 3 |
| Предисловие | 5 |
| I. АРХИТЕКТУРА ДОКЛАССОВОГО ОБЩЕСТВА | 11 |
| Жилая архитектура | 11 |
| Монументальная архитектура | 25 |
| II. АРХИТЕКТУРА ВОСТОЧНЫХ ДЕСПОТИЙ | 40 |
| Введение | 40 |
| 1. Архитектура Китая и Японии | 50 |
| 2. Архитектура Индии | 101 |
| Древнебрахманский период | 101 |
| Буддийский период | 103 |
| Новобрахманский период | 117 |
| 3. Архитектура Вавилона и Ассирии | 157 |
| Вавилонская архитектура | 164 |
| Ассирийская архитектура | 167 |
| Нововавилонская архитектура | 178 |
| 4. Архитектура хеттов | 184 |
| 5. Архитектура Египта | 187 |
| Древнее царство | 195 |
| Среднее царство | 221 |
| Новое царство | 227 |
| 6. Архитектура о. Крита | 271 |
| 7. Архитектура Ирана | 295 |
| Эпоха Ахеменидов | 296 |
| Эпоха Сассанидов | 313 |

| | |
|---|-----|
| 8. Мусульманская архитектура..... | 322 |
| Начало мусульманской архитектуры | 325 |
| Колонная мечеть..... | 331 |
| Дворцы..... | 342 |
| Архитектура турок-сельджуков в Малой Азии | 354 |
| Искусство государства Тимура | 358 |
| Архитектура Каира | 374 |
| Турецкая архитектура..... | 382 |
| Мусульманская архитектура в Индии и Китае..... | 387 |
| Заклучение | 393 |

Брунов Николай Иванович
ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Том 1

Ответственный за выпуск *Л.И. Глебовская*
Художественный редактор *И.А. Озеров*
Технический редактор *Н.В. Травкина*
Корректор *Т.В. Соловьева*

Подписано к печати с готовых диапозитивов 18.09.2002.
Формат 60×90 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 25. Уч.-изд. л. 26,4.
Тираж 5 000 экз. Заказ № 7518

ЗАО «Центрполиграф»
125047, Москва, Оружейный пер., д. 15, стр. 1,
пом. ТАРП ЦАО

Для писем:
111024, Москва, 1-я ул. Энтузиастов, 15
E-MAIL: CNPOL@DOL.RU

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат».
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

ЦЕНТРОЛИГРАФ


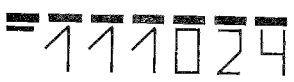
Книга-почтой

Если Вы желаете приобрести книги издательства «Центрполиграф» без торговой наценки, то можете воспользоваться услугами отдела «Книга-почтой»

Все книги будут рассылаться наложенным платежом без предварительной оплаты. Заказы принимаются на отдельные книги, а также на целые серии, выпускаемые нашим издательством. В последнем случае Вы будете регулярно получать по 2 новых книги выбранной серии в месяц.

Для этого Вам нужно только заполнить почтовую карточку по образцу и отправить по адресу:

111024, Москва, а/я 18, «Центрполиграф»

| | | |
|---|---|--|
| ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА | |  КНИГИ |
| Куда | г. Москва, а/я 18 | |
| Кому | «ЦЕНТРОЛИГРАФ» | |
|  111024 | Индекс (определяет связь и адрес отправителя) | 680011 |
| | г.Хабаровск, ул. Мира, | |
| | д. 10, кв. 5. | |
| | Ивановой Г.П. | |
| <small>М. - серия России. Издательство «Москва» 1992 г. 105470 30Ф Торжана 1 55 к</small> | | |

На обратной стороне открытки необходимо указать, какую книгу Вы хотели бы получить или на какую из серий хотели бы подписаться. Укажите также требуемое количество экземпляров каждого названия.

Стоимость пересылки почтового перевода наложенного платежа оплачивается отделению связи и составляет 10—20% от стоимости заказа.

Книги оплачиваются при получении на почте.

К сожалению, издательство не может долго удерживать объявленные цены по не зависящим от него причинам, в связи с общей ситуацией в стране. Надеемся на Ваше понимание.

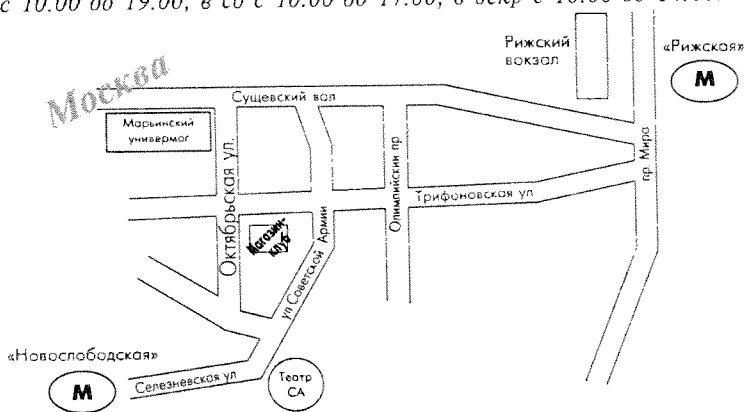
МЫ РАДЫ ВАШИМ ЗАКАЗАМ!

**Действительно низкие цены! Регулярные распродажи!
Предварительные заказы и оповещение по телефону о
поступлении новинок!**

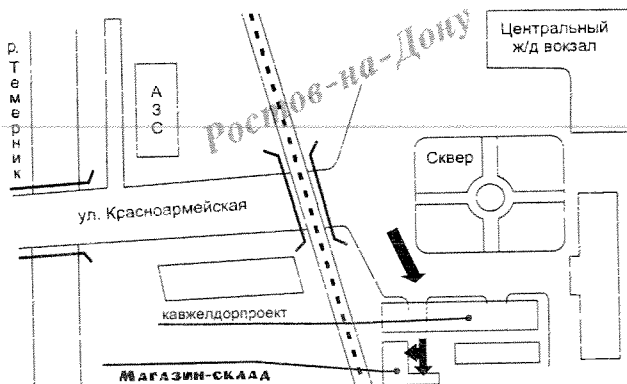
**Фирменные магазины издательства «Центрполиграф»
в Москве и Ростове-на-Дону**

предлагают более 1000 наименований книг различных жанров зарубежных и отечественных авторов: детектив, исторический, любовный, приключенческий роман, фантастика, фэнтези, научно-популярная, биографическая, документально-криминальная литература, издания для детей и юношества, филателистические каталоги, книги по кулинарии, кинологии, о звездах театра, кино, эстрады, а также энциклопедии, словари, решебники.

Звоните и приезжайте! **Москва — ул. Октябрьская, д. 16**, тел. для справок: 284-49-89, **мелкооптовый отдел** тел. 284-49-68; в пн—пт с 10.00 до 19.00, в сб с 10.00 до 17.00, в вскр с 10.00 до 14.00.



Ростов-на-Дону — Привокзальная пл., д. 1/2, тел. (8632) 38-38-02; в пн—пт с 9.00 до 18.00.



Николай Брунов
ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ
АРХИТЕКТУРЫ

Классический труд по истории всемирной архитектуры — самое полное и подробное исследование важнейших памятников мирового зодчества.

Книга посвящена архитектурным памятникам эпохи доклассового общества и восточных деспотий. Автор излагает различные теории и методы развития мирового зодчества, органично сочетая структурный анализ целостных комплексов пространственных искусств древности в исторической динамике их совершенствования с социально-экономическими экскурсами в многомерность своеобразных условий стран Древнего Востока.

В книге представлены обширные сведения о древнейшей архитектуре Японии, Индии, Месопотамии, Египта, Крита и Персии. Уникальные приложения содержат исчерпывающую информацию о памятниках мусульманской культуры в период первоначального расцвета ислама. Издание богато иллюстрировано редкими фотографиями, планами и реконструкциями сооружений.