

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛИПЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

на правах рукописи

Чан Куок Тхинь
ИСКУССТВО ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ В
АРХИТЕКТУРНОМ ДЕКОРЕ ПАВИЛЬОНА ДИНЬ
(Северный Вьетнам, XVI - XVIII в.)

Специальность: 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор ЛГТУ
Орлов Игорь Иванович

Москва 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Исторические и этнокультурные истоки тектоники и художественной стилистики деревянного зодчества Северного Вьетнама.....	17
1.1. Социально-экономические предпосылки организации среды обитания Вьетнама.....	17
1.2. Функционально — пространственный и конструктивный генезис общинного дома.....	24
1.3. Деревянный рельеф как техническое средство реализации художественной образности архитектуры общинного дома	42
Глава II. Типологические основы пространственного и художественного решения павильонов динь; их отражение в традициях резного декора.....	68
2.1. Классификация сюжетов и стилистики деревянной скульптуры павильона динь	68
2.2. Интеграция бытовых и религиозных традиций в образности и символике декора павильона динь.....	82
2.3. Архитектурный синтез конструктивных элементов и декора в дизайне павильона динь.....	89
Глава III. Феномен художественного образа павильона динь в современной национальной культуре Вьетнама.....	119
3.1. Обновление эстетического мировоззрения современного общества Вьетнама.....	119
3.2. Исторические проекции и современность в генезисе деревянного зодчества Вьетнама	126
3.3. Художественное наследие мастеров деревянной резьбы и судьба павильонов Динь	139
Заключение.....	161
Список литературы	166
Список иллюстраций.....	183

ВВЕДЕНИЕ

Работа посвящена анализу места и роли деревянной скульптуры в архитектурном декоре павильона динь Северного Вьетнама XVI-XVIII в. Поскольку сохранение и изучение исторических памятников актуально для любого современного общества, постольку народная культура рассматривается как базовый знак цивилизационной идентичности страны. Изучение истоков и основ народной культуры Вьетнама также важно в контексте исследования искусства Вьетнама в целом. Общепринято считать, что особенности народной архитектуры Вьетнама наиболее отчетливо формируются в период XVI - XVIII вв. Однако, уже в XVII столетии культура народной среды обитания явно проявляется в многообразии видов и сюжетов изобразительного и декоративно-прикладного искусства, в том числе и декоративной резьбой архитектурных деталей сельского общинного дома динь, что особенно характерно для равнинных областей Северного района, где общинный дом считается общественным центром деревни. Павильоны динь при этом всегда выполняли три важные социальные функции: административную, культурную и религиозную.

Актуальность работы

С начала XX века во Вьетнаме опубликованы сотни статей, посвященных архитектуре и прикладному искусству павильона динь в журналах «Общественные науки», «Изобразительное искусство», «Новые археологические открытия», «Культура и искусство». В них представлены информационно-ознакомительные материалы по общей истории возникновения диня, по отдельным объектам, искусству оформления павильонов.

В настоящей диссертации впервые представлены исследования профессионального скульптора, рассматривающие вопросы иконографии сюжетов декора, технологии резьбы, объективируется информация происхождения динь.

Актуальность темы и вместе с тем проблем раскрытия и анализа существенных ракурсов в исследовании общественного дома динь сохраняются

по настоящее время, что и определило решение работать над темой «Искусство деревянной скульптуры в архитектурном декоре павильона динь» в регионе Северного Вьетнама XVI – XVIII в. и определить его влияние на искусство современности.

В образе общинного дома как во Вьетнаме в целом, так и на его северных равнинах в частности, отобразилась картина народной жизни Вьетнама и эстетического мировоззрения эпохи феодализма. Социальные функции общинного дома и сегодня играют серьезную роль в становлении вьетнамского искусства. Резная деревянная скульптура в общинном доме описывает реалии культурной жизни во Вьетнаме в художественном изложении и демонстрирует талант народных мастеров в этой сфере искусства.

Северная равнина Вьетнама – с древнейших времен место обитания человека. В каждой деревне здесь есть свой общинный дом. Деревня возникает, постепенно развивается и становится основной формой расселения во Вьетнаме в условиях династийных войн и иностранных вторжений. Архитектура общинного дома сформировалась в основном в конце XV в. – начале XVI в., а его общественное значение было признано в XVII в. Фактически типология общинного дома на протяжении XVI – XIX вв. оставалась в почти неизменном виде, но заметно совершенствовалась архитектура, менялся скульптурный декор, благодаря которому появилось не только разнообразие художественных сюжетов, но и выросла изобразительная техника вьетнамской скульптуры. С тех пор деревянная скульптура (в виде резных рельефов) общинного дома играла ведущую роль в отображении религиозной жизни Вьетнама, компенсируя вначале отсутствие других видов искусства. Сложилось так, что скульптура на дереве осмысливала человеческую жизнь через призму народного ремесла.

От безответственного хранения и естественного ветшания дерева художественное наследие деревянной декоративной скульптуры со временем утрачивается. В том числе и общинные дома находятся под угрозой исчезновения. Поэтому систематизация и изучение деревянных рельефов общинных домов становятся необходимым условием их консервации и реставрации. Чтобы

сохранить своеобразие искусства в настоящем, надо заботиться об изучении творческого наследия, его отображении в современном искусстве.

В современном искусстве Вьетнама растет интерес к национальному наследию, поэтому исследование такого яркого и самобытного явления как деревянная скульптура павильонов динь актуально для современного художественного творчества. Тема диссертации разрабатывается не только по следам проведенных исследований, но и на основе живого материала, который был собран во время практических поездок в общинных домах на севере Вьетнама. В диссертации расширяется круг исследований за счет выявления связи архитектуры с другими видами искусства, чтобы подчеркнуть её своеобразие и акцентировать художественную ценность деревянной скульптуры.

Наконец, существенными аспектами актуальности данной темы являются:

1. необходимость проведения широких акций по охране, защите и реставрации и, может быть, восстановлению средневековых деревянных сооружений, поскольку истекает срок жизни их конструкций;
2. прогнозируемое затопление материков в связи с потеплением климата угрожает уничтожением большей части павильонов динь; их спасение – в разборке конструкций и переносе на защищенное место;
3. указанные проблемы решаются отчасти разработкой образовательной программы для скульпторов-реставраторов.

Историография вопроса

Уже в самом начале XX в. французские исследователи обратили свое внимание на вьетнамское традиционное искусство, в том числе на деревянную скульптуру северных регионов. В 1912 г. П. Жирен издал книгу «Магия и религия во Вьетнаме», в которой он приводил много сведений об истории, обычаях, верованиях, характерных для вьетнамской бытовой среды. Позднее стали появляться исследования и других иностранных специалистов, таких как: П. Гурю, Л. Безасьера. Под влиянием этих работ примерно в это же время во Вьетнаме и свои местные ученые Нгуен Ван Хуэн и Нгуен Ван Хоан также приступили к более внимательному изучению своей национальной культуры.

После окончания войны в 1945 г. пристальное внимание вьетнамских искусствоведов привлекает традиционная деревянная скульптура. Однако, более целенаправленно это стало происходить уже после создания Национальной Академии искусства в 1962 г. Вьетнамский художник Нгуен До Кунг одним из первых взял на себя инициативу изучения деревянной скульптуры диней, причем объектом его исследований стала прежде всего стилистика декора общинного дома. Именно с этого времени деревянная скульптура общинных домов составляет одну из важных сфер исследования исторического развития вьетнамского искусства. Так, например, прошедшая в 1972 г. выставка «Деревянная скульптура общественных зданий» привлекла пристальное внимание многих исследователей именно к этой теме.

Иностранные и вьетнамские исследователи справедливо считают общинный дом специфическим явлением в искусстве Вьетнама, отличающимся характерными художественными особенностями. Так, в статье, опубликованной в журнале «Искусство и культура», № 4, (1997г.) вьетнамский критик Тхай Ба Ван достаточно высоко оценил значение деревянной скульптуры в интерьерах общинных домов северных регионов Вьетнама и выявил новые акценты восприятия эстетика вьетнамского общинного дома в сопоставлении с эстетическими нормами европейского искусства.

Позднее, в 1983г. в статье «Вокруг общинного дома» в журнале «Искусство и культура» - Чан Лам Биен разъяснил специфику термина «Тхань Хоанг» и его особую связь изначального происхождения этого термина с павильоном динь. Согласно Чан Ли Биену понятие «Тхань Хоанг» появилось во Вьетнаме в период китайских династий. Сам термин «Тхань Хоанг» означает символ бога, которому и поклонялись во время династии Лэ Шо – Мас (XV в.). Этот бог считался духовным фетишем и «поселялся» именно в общинном доме, который как новый культовый объект впервые появился также в конце XV в.

Позднее, общинный дом - динь официально сформировался где-то в XVI в., а развивался и модифицировался уже позднее в XVII – XVIII вв. Стоит также

отметить и тот факт, что эстетические и культурологические особенности общинных домов - были оценены только лишь в XIX в.

В 90-е годы среди вьетнамских искусствоведов и историков начинается планомерное изучение специфики данного феномена, его генезиса и особенностей художественного образа. Так, в 1994 г. общинный дом Фу Лао стал предметом исследования в работе «Общинный дом Фу Лао – Бакзянг» (Чинь Као Тьонг). Автор работы изучал также общинные дома в Нгеане, в Хатине, обобщив историю их развития на севере Вьетнама.

В 1998 г. был опубликован альбом фотографий Нгуен Ван Кы «Общинный дом во Вьетнаме», к которому Ха Ван Тан написал вступление. Авторы этой работы открыли мировому научному сообществу общее представление о 62 известных общинных домах.

В 2001 г. художник Лэ Тхань Дык издал книгу «Общинный дом на Севере Вьетнама», где он акцентировал некоторые особые черты архитектуры и декора павильона динь. В 2006 г. Нгуен Ван Кыонг опубликовал монографию «Искусство Северного Вьетнама», обобщившую материалы его докторской диссертации. Автор этой монографии собрал многочисленные документы о работе других исследователей общинного дома, для того, чтобы глубже изучить его архитектуру как феномена культурного наследия. Объектом произведений искусства автор избрал изображение жизни народа.

Чуть позже, в 2013 г. в Художественном институте была подготовлена объемная книга «Общинный дом на севере Вьетнама». К сожалению, при подборе иллюстративного материала к этой работе авторами подробно не рассматривались проблемы сюжетов, стилистики, изобразительной техники деревянной скульптуры павильона динь.

Необходимо отметить и тот факт, что архитектурный феномен вьетнамского общинного дома создавался не в изолированном пространстве, а составил одну из ветвей общего архитектурного генезиса Юго-Восточной Азии. Поэтому к его анализу привлекались материалы по архитектурному зодчеству сопредельных регионов, в частности Китая, мощный потенциал культуры которого оказывал

сильное влияние на развитие зодчества и Вьетнама, особенно на начальных и поздних этапах его развития в XIX – XX вв.

Павильон динь - наиболее значительное типологическое явление национальной архитектуры Вьетнама, сложившееся практически в условиях изоляции, исторически обусловленной многовековой опорой вьетнамской культуры на быт и мировоззрение крестьянской общины, остававшиеся неизменными вплоть до 20 века. Серьезные исследования вьетнамскими и зарубежными учеными павильона динь как объекта локальной архитектурной и художественной деятельности начинается фактически лишь с середины XX столетия. [см. список литературы на иностранных языках: №№ 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171]

Например, в справочной статье Прокофьева О.С., помещенной в энциклопедическом сборнике «Искусство стран и народов мира», автор дает лишь краткую информацию о назначении и общем архитектурном решении павильона динь, отмечая общность сюжетов и манеры исполнения декора динь с вьетнамским народным лубком. (Прокофьев О.С. Вьетнам/Искусство стран и народов мира. Т.1. М.: Сов. Энциклопедия, 1962, 694 с.; с 407). [12]

В разделе «Архитектура Вьетнама» Всеобщей истории архитектуры, изданной в СССР, вьетнамский исследователь Нго Гуи Куинь дает уже более развернутое описание общинного дома, характеризуя (одним из первых) деревянный каркас динь как вьетнамский ордер. В подробном изложении пространственного и конструктивного решения им характеризуется особенность технологии «народной стройки», когда возведением общинного дома занимались одновременно две бригады мастеров [8, с.311]. Автор справедливо отмечает тот факт, что конкуренция была залогом качества и богатого разнообразия декора.

Изоляция сельской культуры Вьетнама объясняет самостоятельность стилистического развития архитектуры и декора динь, несмотря на колонизацию страны Китаем, затем Францией, и появление в строительной практике других, кроме дерева, материалов. Брутальная, упрощенная технология строительства общинных домов не нуждалась в субтильных сейсмо-устойчивых конструкциях

доу-гунов [8, с.315]. (Нго Гуи Куинь. Архитектура Вьетнама / Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Т.1. Л.-М.: Издательство лит. по строительству, 1971, 642 с., с. 301-328.)

В книге Нгуен Фи Хоаня «Искусство Вьетнама» автор по-своему объясняет историческую задержанность экономики и консерватизм вьетнамского искусства: «промышленность и торговля считались низменным ремеслом и потому не поощрялись» [9, с.50.] Автор указывает, что периодом наибольшего размаха строительства павильонов были XVI - XVIII века, время династии Ле Мат [9, с.52]. В этот же период активно реставрировались павильоны, ветшающие в условиях теплого влажного климата и обилия насекомых.

В предисловии к книге Нгуен Фи Хоаня «Искусство Вьетнама» Д.В. Деопик обращает внимание на простоту изобразительных средств декора динь («но не упрощенность видения мира» [9, с.5.], подтверждая тезисы о порождении народного искусства Вьетнама общинным хозяйством [9, с.6], отсутствии культа «прелестной безделушки», свойственного искусству Китая и Японии, снижении значения сакрально-мистического пафоса по отношению к декору в XIX веке.

В кандидатской диссертации Фам Хоанг Вана «Синтез архитектуры и монументально-декоративной пластики в храмах и общинных домах Вьетнама XI - XVIII вв.», успешная защита которой состоялась 21 ноября 1999 года на заседании Диссертационного Совета Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, было выдвинуто весьма смелое и достаточно спорное утверждение о том, что «вьетнамское строительство во многом следовало формальным традициям китайской архитектуры [18,с.15]. Обследование диней XVII- XVIII вв. говорит о самобытности как собственно вьетнамского ордера, так и принципах его декорирования резьбой, подтверждаемых натурным материалом. Автор этой работы полагает также, что культовую архитектуру и скульптуру Вьетнама изначально отличает подчеркнутая изысканность и пластичность, некоторая камерность, создающие комфортную, утонченную пространственную среду для отдыха и размышлений [18,с.3]

Однако собранный многочисленными исследователями богатый натуральный материал, не позволяет нам согласиться с такими утверждениями Фам Хоанг Вана. Вообще, стоит отметить тот факт, что большинство исследователей сходятся в том, что особая уникальность архитектуры и декора динь возникает именно благодаря наивной простоте и безыскусной гармонии этих сооружений, как в своей цельности, так и в отдельных своих деталях. В настоящем диссертационном исследовании заявленная цель определена как комплексный искусствоведческий анализ взаимосвязи архитектурного ансамбля и монументально-декоративной пластики (т. е. декоративно - прикладном искусстве) храмов и общинных домов в сопровождении объектов малой архитектурной формы.

Основная научная ориентация предшествующих работ по искусству, в том числе декора павильонов динь — систематизация и историография материала, извлечение и включение «в научный оборот» натурной информации по динамике изменений и обогащению архитектурного решения павильона динь, а также последовательному совершенствованию искусства резьбы.

Павильонам динь посвятили свои исследования Хоанг Дао Кинь («Архитектура Индокитая»), Нгуен Као Луен (исследования храма Тайфыонг), скульптор Фам Конг Хоа и критик НгуенДык Нанг («Скульптура и пространство»). Сюда же, с некоторыми оговорками, можно отнести интересные результаты кандидатской диссертации До Ань Туана «Вьетнамская скульптура второй половины XIX – XX веков: диалог культур Востока и Запада», успешная защита которой состоялась в 2107 году в Диссертационном Совете Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова.

В диссертации Во Ван Лака «Традиционные основы образного языка вьетнамского искусства и его эволюция в XX веке» дана преимущественно описательная характеристика историко-социальной роли павильона динь в жизни вьетнамского крестьянства как сферы народного творчества, возникшего «в недрах крестьянства как социального класса». Подтверждается мысль Деопика об отсутствии религиозного трепета и мистицизма в работе мастеров-резчиков;

преобладает скорее житейски ироничный подход к сюжетам и технике их реализации в резьбе. Автор сам отмечает, что «образы могут казаться даже грубыми» [3,с.67], ориентированными на соответствующий ментальный резонанс жителей деревни. Нельзя не отметить превосходный профессиональный искусствоведческий анализ сюжетов и персонажей декора общинных домов, не затрагивающий вопросов их архитектурно-конструктивного решения.

О консерватизме вьетнамского народного искусства вплоть до XX века, спасшего самобытность и оригинальность архитектуры и декора павильонов динь, пишет И.Ф. Муриан в книге «Изобразительное искусство социалистической республики Вьетнам» (М.: Изобразительное искусство, 1980, 232 с., текст - 74 с.), отмечая опосредованность влияния китайского искусства и попыток французских колонизаторов придать «товарный вид» экспортным произведениям народных мастеров. [7]

Ограниченное использование красок и лаков в деревенской архитектуре, монохроматизм ранних интерьеров динь обусловлены теми же обстоятельствами изолированности экономики вьетнамской деревни, сложностью изготовления красок на месте и, вероятно, просто приемлемостью лаконичности технологии декора.

Даже для 20 века И.Ф. Муриан отмечает, что «соотношение с природной средой и давно сложившимися архитектурными центрами (общественными зданиями типа «динь», пагодами, монастырями) определило весь будущий облик села или районного центра» [7,с.57].

Обобщая материал по анализу доступных предшествующих исследований общественного дома динь, можно сделать следующие выводы:

1. Большинство источников представляет историографические и искусствоведческие исследования, не вскрывающие подробно конструктивный базис вьетнамского ордера как носителя декора, канонически привязанного к определенным деталям здания.
2. Справедливо утверждение факта исключительности культурно-исторической ценности диня как продукта народного творчества.

3. Ряд исследователей относит достижения в формировании вьетнамского архитектурного ордера к влиянию китайской архитектуры, но, по крайней мере, для эпохи XVI - XVIII веков этот тезис уже несостоятелен.
4. Подавляющее большинство исследователей поддерживает концепцию органичной вписанности религиозной мифологии и культов в быт вьетнамского крестьянства, так что сюжеты этой тематики не воспринимаются сакральным феноменом; гораздо активнее звучат ноты бытописаний, юмора, иронии, снисходительной брутальности.
5. В отличие от «интерьерной» ориентированности исследований настоящей диссертации автор предшественники рассматривают весь комплекс композиционных вопросов пространственного формирования динь включая его окружение, малые формы.
6. В рассмотренных автором диссертационных работах отсутствуют обобщающие поглавные выводы.

Объект исследования: Деревянная скульптура в архитектурно-художественном декоре павильона динь на Севере Вьетнама XVI – XVIII вв.

Предмет исследования: Роль и место деревянной скульптуры в художественно-архитектурном пространстве общинного дома «динь», идейно-художественные и символические особенности сюжетов скульптурных композиций, основные техники исполнения резного декора в XVI – XVIII вв.

Цель работы: Исследование пластических, композиционно-эстетических и технологических особенностей деревянной скульптуры в архитектурно-художественном пространстве павильонов динь для обоснования научных и практических предпосылок профессиональной реставрации и музеефикации этих уникальных объектов национальной и мировой культуры, включения художественных традиций декоративного рельефа в искусство современной вьетнамской скульптуры.

Задачи исследования:

1. Выявление истоков и роли идейно-художественных программ деревянной скульптуры в архитектурно-художественном декоре павильона динь на севере Вьетнама в XVI – XVIII вв.
2. Идентификация и классификация орнаментальных и сюжетных композиций, исследование типологических и иконографических истоков композиционной символики.
3. Художественный анализ деревянного скульптурного декора, определение характерных для каждого исторического периода конструктивных, художественных и технологических особенностей исполнения декора и классификация приемов резьбы павильонов динь.
4. Выявление перспектив сохранения павильонов динь и форм интерпретации исторического опыта резного рельефного декора в современном искусстве и системе профессионального обучения Вьетнама.

Методы исследования

1. Натурные обследования объектов, необходимые для понимания общего культурно-исторического контекста, для понимания места и роли общинного дома в жизни вьетнамской деревни XVI – XVIII вв. а также значения деревянной скульптуры в его оформлении.
2. Комплексно-аналитический и историко-сравнительный методы; в диссертации использована информация из литературных источников, которая сопоставлялась с результатами натурных исследований для аргументации и объективизации выводов.
3. Формально-стилевой метод искусствоведческого исследования, позволяющий выявить для каждого исторического периода художественные особенности деревянной скульптуры павильонов динь.
4. Иконографический метод, необходимый для определения истоков символики отдельных образов и сюжетов деревянного рельефа, для понимания иконографической программы архитектуры павильонов динь в целом.

5. Иконологический метод искусствоведческого исследования позволяет, сопоставляя различные источники, наиболее полно раскрыть характер образов деревянной скульптуры в контексте общей культуры Вьетнама.

Научная новизна исследования

1. Внесены дополнения в общую историко-культурную последовательность формирования типологии, пространственно – конструктивных решений и основных художественных приемов выполнения декоративной резьбы павильонов динь.
2. Предложена авторская классификация основных технических приемов исполнения декоративной резьбы по дереву в павильонах динь.
3. Впервые переведена на русский язык терминология ряда сюжетов деревянной скульптуры павильонов динь.
4. Осуществлена дифференциация основных сюжетов резьбы, выявлена их символика и иконографические истоки.

Теоретическая значимость работы состоит:

- в анализе и обобщении данных по формированию павильона динь, его классификации как целостного архитектурного объекта с присущим ему художественным оформлением;
- в научно обоснованной дифференциации художественных особенностей деревянной скульптуры, выявлении её сюжетной символики, орнаментации, исполнительской техники.

Результаты и практическая значимость работы.

1. В диссертации рассмотрена историческая динамика включения деревянного резного барельефа в архитектуру общинных домов Вьетнама XVI – XVIII в.в
2. Расшифрованы основные сюжетные линии резных панно, тесно связанные в том числе с литературным отображением житейской и религиозной сфер. Эта информация предназначена не только для студентов, которые изучают национальное искусство, но и для исследователей деревянной скульптуры, а также и практиков-реставраторов.

3. Акцентируется познавательная роль скульптурных изображений в общинных домах, которые дают выразительную картину крестьянской жизни северных регионов Вьетнама в период феодализма. Представленные в диссертации произведения имеют историческую и художественную ценность.

На защиту выносятся:

1. Выявленная в диссертации историческая траектория типологического развития общинного дома, сложение его пространственной и конструктивной систем, формирование его в целом как феномена синтеза архитектуры и декоративно-прикладного искусства Вьетнама феодальной эпохи.

2. Мифологическая, религиозная и бытовая символика (ее семантика и иконография) как основание сюжетного репертуара художественной резьбы павильона динь.

3. Характеристика используемой мастерами в период XVI – XVIII вв. техники резьбы и разновидностей технологии рельефного изображения.

4. Акцентирование историко-познавательной ценности скульптурных изображений в общинных домах, которые дают выразительную картину крестьянского быта средневекового Вьетнама.

5. Предложения по охране, реставрации, переносу павильонов динь в предвидении потепления климата и подъема уровня вод океана.

Степень достоверности результатов диссертации подтверждается использованием общенаучной апробированной методологии исследования, выявленной стилистической динамикой натурального материала, положенного в основу исследования, позитивными отзывами специалистов Вьетнама на программу и ход работы, публикациями автора и его выступлениями на конференциях, а также соответствием направления исследования общепрофессиональной ориентации научных работ, близких теме. Автор посетил 10 провинций на Севере Вьетнама, где лично обследовал около 30 общинных домов. Павильоны осмотрены и описаны, сфотографированы, зарисованы автором для подготовки и систематизации необходимой информации, предваряющей исследование.

Личный вклад соискателя состоит в самостоятельной разработке плана исследования, лично проведенной экспедиционной работе по сбору натурального материала, типологическому анализу архитектуры павильона динь, классификации видов резьбы по сюжетам, символике, технике исполнения, подготовке теоретических выводов и рекомендаций.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, списка иллюстративного материала.

ГЛАВА I.

**ИСТОРИЧЕСКИЕ И ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИСТОКИ ТЕКТониКИ И
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТИЛИСТИКИ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА
СЕВЕРНОГО ВЬЕТНАМА.****1.1. Социально-экономические предпосылки организации среды обитания Вьетнама.**

Культура Вьетнама исторически формировалась на аллювиально-дельтовой равнине Бакбо, по которой протекает Красная река. Именно эта плодородная равнина и стала колыбелью цивилизации народов Вьета. Разбросанные поселения опирались в организации среды на местные строительные ресурсы – дерево, которое стало основным материалом вьетнамской архитектуры, ее ордерной системы¹.

Расположенная на границе с соседними странами равнина Бакбо обеспечивает природные условия для обмена техническими и культурными достижениями в регионе. Равнинный рельеф с чередующимися холмами, долинами и тропический муссонный климат² во многом повлияли на быт, производственную и общественную деятельность местного населения. Кроме того, именно на аллювиально-дельтовой равнине Бакбо сформировалась сельскохозяйственная цивилизация выращивания риса с агротехническими и гидротехническими достижениями, обеспечивающими высокую производительность и качество продукции. В таких зональных условиях формируется и определяется этнический характер вьетнамцев, их привычки, образ жизни и направление эстетического мышления. Отображение в архитектуре бытовой культуры предопределило

¹ Ордер – Исторически сложившийся архетип художественной интерпретации тектонической структуры каркасной конструкции в архитектуре. Термин берет начало от морфологических преобразований стоечко-балочной конструкции в древней Греции. Применяется и к характеристике гравитационно-каркасных систем, сложившихся в других регионах (в т.ч. Средней Азии, Китае, Вьетнаме).

² Муссоны - ветры южной Азии, периодически меняющие свое направление по сезонам года, которые характеризуются северо-восточным зимним холодным ветром и южным летним жарким ветром.

основы художественного творчества, реализованного в искусстве крестьянства Вьетнама.

Равнина Бакбо исторически сложилась как место обитания народа вьетов с древнейших времен. Здесь впервые появляются поселения – деревни, которые стали основным элементом вьетнамской культуры расселения. Деревенская община возникла гораздо раньше государства и явилась формой до - государственной местной социальной организации. Во Вьетнаме деревня существовала со времен Ван Ланг – Ау Лак (III в. до н.э.), постепенно консолидировалась как структурная единица расселения во время китайского господства, становясь основой административной системы с X века и находясь в центре внимания феодальных династий. Большинство жителей деревни было занято сельским хозяйством. Но были и люди смежных профессий, создавшие «деревни мастеров», своеобразие которых становилось основной чертой сельскохозяйственной экономики Вьетнама и процветания доступного вида искусства – резьбы по дереву. На протяжении долгой истории феодального режима деревня занимала ведущее место как объект деятельности государственной администрации и управления. Вьетнамская пословица «Обычаи деревни важнее королевского закона» достаточно точно отражает формы и режим отношений между деревней и феодальным государством.

Вьетнамцы, особенно живущие на севере страны, всегда оставались патриотами деревень, где они родились и выросли. В их жизни с детства сохраняется связь с народными обычаями и традициями. Деревня считается не только частью экономической, социально-политической, культурной истории страны, но и очагом культурных и религиозных традиций народа. Именно в деревнях сложилось бесхитрое искусство народных мастеров.

С формированием общинного социума деревни связаны экономические модели начальных этапов вьетнамской истории. Вьетнамские крестьяне рассматривали деревню как основную пространственно-экономическую

структуру, локализованную, как правило, на высоком плато в окружении рисовых полей. Окруженная водой деревня выглядит как зеленый оазис среди «водной» пустыни. С XIV века основной чертой, характерной для сельской экономики Северного Вьетнама, стало сословное размежевание землевладельцев и свободных крестьян, послужившее основанием формирования административной и урбанистической структур, предполагавших необходимость акцентирования в системе застройки важных общественных сооружений, через функционирование которых осуществлялось управление.

Административная структура феодального государства имела территориальные подразделения, такие как губерния, город, крупный уезд, район, деревня и поселок. Однако система «деревня – поселок» имела дополнительную дифференциацию внутренней структуры жилого района. В состав деревни входило несколько поселков, населенных родами. Таким образом, в деревне жило несколько родов, в режиме сосуществования которых отразились как чувства солидарности, так и соперничества. В каждом роду передавалось по наследству мастерство в отдельном виде народного творчества. Например, в деревне Донг Хо (Бакнинь) культивировалась народная живопись (в технике лубка). В деревнях жили представители и других сословий и профессий: свободные крестьяне и ремесленники, торговцы, люди интеллектуального труда, помещики. Деревня – это и место жизни людей, получивших высокий чиновничий ранг, но разочарованных в жизни служащего; они вернулись в родные места, спокойно жили и занимались литературой. Например, писатель Нгуен Зу, который написал «Повести о Киеу», или поэт Нгуен Хуен, который бросил карьеру чиновника, вернулся в деревню и посвятил себя стихотворчеству. Наверное, такая социальная модель села сыграла важную роль в формировании основных направлений сельской архитектуры, акцентированной строительством общинного дома. Таким образом, в административном смысле структура «деревня – государство» представляет две крайние позиции в системе управления, а «уезд – губерния – община» являются промежуточными уровнями территориальной системы. Фиксация этой модели сельского бытия важна в том смысле, что ею

закрепляется многовековая практика строительства общественных домов динь, концентрирующих социальную энергию сельского сообщества, определяющих особенности пространственных решений павильонов динь, выбор сюжетов деревянного декора, их смысловое содержание и предметную интерпретацию.

Законы, издаваемые правящей династией, существовали в согласии с правилами жизни деревни. Правила жизни деревни - это традиционные законы этики, которые уважают и хранят жители деревни. Эти законы связаны с конфуцианской моралью, они впитали множество разных верований, сформировались на основе историко-экономических родовых особенностей быта каждой конкретной деревни. Сельский уклад включает в себя не только подчиненный административно режим обитания, но и более широкие сферы деревенского бытия. [114, с.10]

При том, что в сельской административной модели деревня рассматривается как объект политического, социально-экономического, религиозного, культурного контроля государства, для жителей Северного Вьетнама деревня оставалась в управлении небольшой правящей кастой и также представляла бюрократическую, консервативную организацию. "Каждая деревня звонит в свой колокол и поклоняется своему покровителю», гласит вьетнамская поговорка. Функции медиатора между властью и жителями деревень естественноверялись павильонам динь.

Присутствуя в материальной и духовной жизни вьетнамского народа, древние культы и религии (во Вьетнаме сегодня существует 3 основные религии: даосизм, конфуцианство и буддизм), представляли и представляют собой разнообразную и синтезированную форму религиозно-мифологического сознания на протяжении долгого времени, особенно в феодальную эпоху. Даосизм как религиозно-философское учение возник в чжоусском Китае практически одновременно с учением Конфуция и уже оттуда быстро распространился по всей территории Юго-Восточной Азии. В трактате «Дао дэ цзинь» (IV-III вв. до н.э.) подробно изложены основы религиозной философии Лао-цзы. В центре этой доктрины даосов – учение о великом Дао, всеобщем Законе и Абсолюте, которое

господствует везде и во всем, всегда и безгранично (Цель – ничто, Дао - все). Одной из популярных даосистских религиозно-философских «наук», оказавших значительное влияние на культуру и искусство стран Юго-Востока, является геомантия (*фэншуй*), связавшая собой воедино небесные явления (звезды, планеты, знаки зодиака) с космическими силами «янь-инь», «пятью первоэлементами» и т. д. Даосизм своими философско-религиозными системами оказывал огромное влияние на образованные сословия китайского и вьетнамского общества. Открывавшиеся даосизмом возможности в сфере творческого самовыражения мысли и чувства всегда привлекали и привлекают многих вьетнамских философов, художников и поэтов, наслаиваясь при этом на конфуцианское основание и открывая новые возможности для творчества.

Китайско-конфуцианская цивилизационная традиция, основанная на безразличии к религии как таковой с ее верой, богами, мистикой и метафизикой, характеризуется всецело строгим акцентом на социальную этику и жесткое административно-регламентированное поведение, это при том, что буддизм и даосизм играют второстепенную роль, при всем их социально-религиозной значимости для вьетнамцев. Вообще, строго говоря, доминирующая установка всей дальневосточной и восточноазиатской традиционной культуры – заключена в высшей ценности оптимально организованного социума (общины и государства), базовым фундаментом которого является постоянное самосовершенствование человека (мудреца) и неустанное стремление всего социума во главе с этими общепризнанными лидерами к достижению высшей внутренней гармонии. Отсюда неизбежно вытекает постоянная ориентация вьетнамского социума на постоянное культивирование этики (в ее конфуцианском и до-буддистском варианте) и умение реализовывать на практике этически детерминированные знания. Китайско-конфуцианская традиция, в ее вьетнамском варианте осуждала стяжательство и голый материализм в ущерб долгу и морали, ориентируясь на высое напряжение способностей человека, его старание и повседневный тяжелый труд, для воспитания творческой активности, энергии и своеобразного предпринимательства. При этом неизбежно формировалась

высокая культура труда, как физического, так и умственного, а равно и особый культ знаний. Вьетнамский социум традиционно (как, впрочем, и китайский) основывался на принципах осознанного долга, восходящего к этике, нормам и представлениям о социальной гармонии, о роли «мудрых стрейшин», которые, в конечном счете, идентифицировались с административным строем общины и государстве в целом.

Со временем эти три религии и дорелигиозные верования с их доктринами глубоко проникают в жизнь народа, влияя и на художественно-пространственную модель поселения, жители которого взаимно связаны общностью религиозно-мифологической ментальности. С другой стороны, древние народные религии и культы также влияют на человеческое поведение и способствуют формированию местных нравов и обычаев. На севере Вьетнама в сельской жизни правила, и «не писанные» традиции деревни считаются намного важнее «писанных» государственных законов. Верования народов Северного Вьетнама коррелировались обычаями местности и оказывали сильное влияние на локальную культуру, искусство и образ жизни. При этом все мирно жили и не становились фанатичными адептами какой-то отдельной - «своей» религии. Это ещё одна предпосылка формирования архитектурного образа павильонов динь, который все более отчетливо приобретает функции интегрированного общественного объекта.

Одной из особенностей религиозной культуры Вьетнама является древний архаический культ поклонения предкам. Вьетнамцы считают, что после смерти их предки уходят в загробный мир, но их души могут вернуться на землю. Этот культ, восходящий корнями еще к эпохе неолита, предписывает, что души умерших предков обитают в мире сверхъестественных сил и уже оттуда могут непосредственно влиять на повседневную жизнь ныне живущих, особенно вследствие их близких родственных связей и с усопшими и с общеродовым тотемом. В загробной жизни умершие люди живут по-другому, но, как и в обычной жизни, у них также есть потребности есть, пить, одеваться и т.д. Обо всех событиях в жизни каждого человека: рождаться, стареть, болеть, умирать, - о

печали или радости люди сообщают своим предкам, чтобы пригласить их домой, разделить радость или попросить от умерших покровительства и помощи. Таким образом, счастье или бедствие в семье во многом зависят от покровительства давно ушедших предков. В непосредственной связи с культом предков существует и «культ вождей» - живых и умерших, который играет важнейшую роль в развитии и трансформации религиозного комплекса вьетнамского социума. Этот культ играл роль связующего единства, способствуя сплочению и усложнению социального организма вьетнамского общества, порой выходящего за пределы гомогенной этнической общности и формируясь как этнически гетерогенный социум. Именно вождь рода или племени олицетворял собою силу и жизнеспособность общества, как писал об этом Д. Фрезер, а после смерти представлял численно разросшийся коллектив в мире духов, поэтому от вождя и зависело процветание его потомков. Именно поэтому культ умершего вождя (мудреца, учителя) со временем во вьетнамском социуме практически вытесняет или замещает собой культ остальных умерших предков, особенно если они ни чем себя не проявили в своей земной жизни.

Под непосредственным влиянием культа предков и вождей во вьетнамском обществе (как, впрочем, и в китайском) широкое распространение получает *мантика*, как особый вид древней магии. Мантика – сложная система гаданий и предсказаний, основанная на магических принципах и практиках, имеющая в отличие от магии иную цель: не вызывать желаемые действия или явления, а лишь узнавать о них посредством различных практик. В отличие от сравнительно примитивных магических практик шаманизма, мантика требовала от ее адептов более серьезного культурного уровня в виде определенной символики (точек, линий, рисунков и пр.), Именно поэтому мантическая практика в сочетании с религиозно-мистическим учением даосов также оказала существенное влияние на сложение канонов вьетнамского искусства.

Нравственной основой воспитания подрастающего поколения стало конфуцианское учение почитания и уважения своих предков. На самом торжественном месте в каждом вьетнамском доме находится алтарь предков, что

составляет обязательный элемент культуры домашней среды. Как средоточие религиозной обрядности, алтарь также устраивался и в общественных домах. Вера в то, что у каждого человека, даже умершего, есть свой дух-покровитель, широко распространена на Востоке. Вьетнамцы считают, что в естестве человека сочетаются силы Неба и Земли, он должен почитать Небо, поклоняться ему.

Буддизм в форме Махайяны проник во Вьетнам из Китая и Кореи и стал весьма распространен уже в первые века нашей эры, что тесно связано с распространением буддизма как религиозного мировоззрения по все территории Юго-Восточной Азии. В этот период времени одним из основных региональным источником формирования и распространения буддизма для всего Индокитая, несомненно, являлась Индия с ее богатейшей культурно-художественной традицией. В этой форме буддизма многие будды и бодисатвы не только превратились в особо почитаемые и понятные простым людям обожествленные персонажи, но и приобрели свой зримый канонический облик в форме весьма распространенной храмовой скульптуры. При этом космология и мифология вьетнамского буддизма представленная, прежде всего, в форме Махаяны с ее тысячами будд и бодисатв, обитающих на высших небесах-ярусах и свободных, в отличие от богов, даже от кармических законов, тесно переплелась с древними народными верованиями.

На территории современного Вьетнама формирование буддийского художественного канона (особенно в области буддийской скульптурной пластики) являло собой длительный и довольно сложный процесс, который продолжался с IV по I вв. до н. э. Причем, наиболее активно это взаимодействие двух самобытных культур происходило в первые века нашей эры. Тем не менее, после прихода к власти Ли Конг Уана в 1010 году, основателя династии Ли, а затем и позже, уже в правление династии Чан (XI – XIV вв.) большинство вьетнамцев приняло буддийскую религию в форме Махайяны как духовную опору своей жизни. Столица королевства была перенесена в Тхан Лонг (окрестности нынешнего Ханоя), страна стала именоваться Да-Вьет. Объединение и централизация страны под властью династии Ли способствовали развитию

сельского хозяйства и ремесел и буддизм стал активно проникать и в сельскую местность. [4, с. 296]

Почти каждая деревня имела свои буддийские сооружения, такие как пагоды с вырезанными из дерева статуями культовых персонажей. Вьетнамцы с почтением относились к Будде, приходили к пагоде в поисках душевного покоя. Справедливости ради стоит сказать что именно в этот же период происходило довольно сильное влияние индийской культуры, а в области религиозных верований помимо буддизма Махайяны довольно серьезное распространение во Вьетнаме получил непосредственно сам индуизм, хотя и в его местных, сильно трансформированных вариантах. [4, с. 296] Скульптуры в пагодах поставлены для последовательного поклонения по схеме «Будда впереди – Праматерь сзади»; в том числе здесь располагались статуи трех легендарных Праматерей¹, а также статуя Лао-цзы². Проход ведущий к алтарю во вьетнамских буддийских храмах (место где буддийские монахи и посетители совершают молитвы) символически отражал земную область мироздания и назывался «тхиеу хьонг». Как правило, он заполнялся скульптурными изображениями бодисатв, архатов, отшельников и особо почитаемых монахов, а также эпизодами и персонажами, связанными с божественным перерождением Будды. Отдельно от остальных скульптур располагались три особые «скульптурные ипостаси» самого Будды – Азида, Тихамуни, Зилака, которые символически отражали во-первых, три базовые временные категории буддийской религиозно-философской системы (прошлое, настоящее, будущее), а во-вторых, три «драгоценных жемчужины» буддизма (закон, общину и самого Будду). Таким образом, буддизм адаптировался как местная религия, оставаясь, тем не менее, транснациональным по ареалу своего распространения. Исходя из всего сказанного, именно буддизм во Вьетнаме объединяет социум и формирует своеобразную оригинальную религиозную общность, отображенную в местной архитектуре. Общинный дом, как феномен национального искусства, возник и развивался уже примерно с XVI века наряду с традиционной пагодой, что и внесло существенный вклад в формирование общественных религиозных архитектурных комплексов деревни.

Во Вьетнаме все три религии сосуществуют в единстве, но наиболее важным в духовной жизни вьетнамцев, проживающих в деревне, все-таки считается буддизм в форме Махаяны, при сохранении древних традиционных культов. Если в сельской пагоде местные жители поклоняются Будде и Праматерям, то в общинном доме – хранителю-духу³, который защищает деревню от злых сил и помогает всем жителям. Справедливости ради стоит отметить и тот факт - часто в т. н. «молитвенном зале» (в передней части сельских храмов) частенько располагались объемные скульптуры наиболее почитаемых традиционных вьетнамских персонажей древних культов. Например, такие как - десять верховных правителей Подземного царства (*тхань диен*), алтари древних культов Добра и Зла, а также скульптуры богов Тхо Зиа и Знаи Чай. Особо почитаемыми сельскими духами-хранителями, которым также поклонялись и поклоняются в деревне, считаются, например, Горный Святой Тан Виен, Морской Святой Донг Хай, Фу Донг Тхиен Вьонг (Святой Зонг), Небесная божественная матушка Лиен Хань, Чы Донг Ты (легендарный народный герой). Весьма почитаемыми были и реальные герои, которые внесли свой вклад в защиту страны, такие как полководец Чан Хынг Дао, или предводительницы вооруженного сопротивления сестры Чынг (Хай Ба Чынг), сюда также входят и духи-предков, основавших деревню. Таким образом, в процессе комплексной реализации религиозных установок сельских жителей, а также культурного оформления сфер производства, предпринимательства, образования и зародилась уникальная своеобразная архитектура общинного дома динь.

Кроме того, посвященные различным божествам и духам предков и вождей храмы и кумирни как особые архитектурные акценты «святых» мест расположенные за пределами деревенского пространства и стали колоритной особенностью культуры Вьетнама.

¹ Три легендарные Праматери, управлявшие Небом, лесом, рекам и морями.

² Лаоцзы – легендарный основатель даосизма.

³ Дух – хранитель - главный правящий Святой всей деревни

С отсутствием жесткой религиозной дифференциации культов религиозная система вьетнамской деревни представляет собой весьма живописный синкретический конгломерат. В периоды благоденствия и эпоху расцвета буддизма в деревнях устраивали народные праздники и гуляния, по меньшей мере, два раза в год, весной и осенью.

В ярких красочных мероприятиях этих деревенских праздников сливаются воедино как элементы различных религий, так и остатки древних примитивных культов поклонения сельским духам-хранителям. С XVI века проведение основных праздников, как правило, сосредоточивается в общинном доме, который почти всегда расположен в самом центре деревни. Древние мифы о святых источниках, религиозно-магические обряды мирной жизни, пробуждение, развитие и закрепление всех форм отражения религиозной и духовной ментальности в дальнейшем нашли свое воплощение в формах и структуре сельского общинного дома.

При строительстве общинного дома традиционной структуры вьетнамцы издавна выбирают и используют материалы, имеющиеся в каждой конкретной местности, такие как дерево лим, бамбук. Вьетнам вообще можно характеризовать как царство бамбука, так как он располагает богатыми ресурсами этого растения. Бамбук улучшает состояния окружающей среды, охлаждает воздух, защищает от тайфунов. На севере Вьетнама не только на равнине, но и в горных районах также используется бамбук и его разновидности как основной материал в строительстве домов на сваях или для плетения настенных циновок. По сложившейся традиции его стволы долго вымачивают в воде, чтобы избавиться от термитов и долгоносика. Бамбук символизирует такие черты характера вьетнамского народа как упорство, терпение, и включается в изобразительные сюжеты искусства.

Кроме бамбука ценные породы деревьев: гвоздичное дерево, парротия, шорея (*Lauan*) и апитонг (*Apitong*), - широко применяемые во Вьетнаме, становятся идеальным материалом при создании таких значимых архитектурных сооружений как общинный дом (динь), храм, пагода, дворец. А материалом

обычных жилых домов является хлебное дерево, джекфрут и другие деревья. Издавна перед каждым домом сажают бамбук, джекфрут или хлебное дерево в качестве традиционного элемента антуража, соответствующего вкусам местных жителей. Кроме того, хозяева дома рассчитывают на то, что эти деревья представляют ресурс строительных материалов. Во Вьетнаме жаркий и влажный климат, при котором хорошо растут особо прочные деревья, такие как лим, широко применяемый для ответственных сооружений деревянного зодчества. Из любых пород деревьев вьетнамцы умело вырезают строительные элементы, составляющие прочную основу частного или общинного дома. Основу дома представляет каркас, состоящий из колонн и балок, а также стена из деревянных досок.

В настоящее время в строительстве сельских домов используется также кирпич, который лучше держит тепло зимой и прохладу летом. Составные части деревянного вьетнамского дома достаточно прочно сочленились друг с другом, поскольку в начале дома возводили без фундамента, заглубляя опоры-колонны в землю на небольшую глубину (примерно 30 сантиметров). Но в последующем опоры-колонны стали устанавливать уже на каменные базы. Этот прием был обусловлен геологическими особенностями (влажная почва) севера Вьетнама, в частности, равнины Красной реки, что требует выполнения сборного опорного каркаса без жесткой связи с фундаментом. Такая технология строительства позволяет разбирать и переносить деревянный дом с одного места на другое в случае необходимости. Характерные черты этой «мобильной» деревянной конструкции даже сегодня свойственны некоторым традиционным «старым» домам, расположенным за городом Ханоем и в общественных деревенских павильонах дельты севера Вьетнама.

Для вьетнамцев, особенно крестьян, живущих в дельте Красной реки, дом представляет сакральное, осмысленное, техническое и художественное произведение национальной архитектуры. Возведенный из дерева дом защищает от высокой температуры и холода, дождя и солнца, ветра и урагана, создавая комфортное жилище. Народная поговорка гласит: «устроил жилище – охотно

работаешь». Такие религиозно-мифологические понятия, как «обладания» собственным домом даже после смерти давали твердую уверенность в том, что деревенский общинный дом дает людям жизненную силу и играет важную роль в их духовной жизни. Именно поэтому они и были «канонизированы» и отражены в создании общественных сооружений – павильонов, пагод, храмов, кумирен, захоронений и мавзолеев императоров. Напомним, что и здесь традиционный дом вьетнамцев конструируется в мобильном варианте на основе несущей рамы каркаса. Все части дома соединены друг с другом в трехмерном пространстве.

Если в западных странах при проектировании здания архитекторы используют системы пропорционирования и нормативной стандартизации, то во Вьетнаме одним из традиционных инструментов измерения, применяемых народными мастерами, является мерная линейка из бамбука Там¹ (детально эта линейка рассмотрена в следующей главе). В сознании вьетнамцев под «антропометрической соразмерностью» понимаются модульные системы единиц измерения различных природных явлений и космических расстояний, соотнесенные с эргономикой человека. Деревянные сельские дома выражают сущность культурных и бытовых традиций вьетнамцев, подсознательно оцифрованных в системе стремлений к гармоничной и мирной жизни, сопряженных с закрепленными практикой стандартами.

1.2 Функционально-пространственный и конструктивный генезис общинного дома в XVI-XVIII вв.

В жизни вьетнамцев дом является сакральным достоянием материальной и духовной культуры народа. Строительство дома – это большой труд не только хозяина, но и ремесленников и народных мастеров. Дом становится архитектурным сооружением, которое может быть сопоставимо как с «лицом», так и с внутренним миром его хозяина, с одной стороны и его образ как бы фиксирует (документирует) социальную и национальную общность народа, с другой стороны.

¹ Линейка из бамбука Там – строительная единица измерения

Идеология насыщения обитаемого пространства не только бытовым комфортом, но и духом сакральности присуща создателям и общинного дома. Его архитектура как объект народного творчества совершенствовалась столетиями из поколения в поколение, не утрачивая выверенных практикой традиций. Поскольку в пространственно-космологическом мировосприятии видимой и невидимой концепции буддистского мироздания важнейшая роль отводится гармонии в сочетании горизонтальных и вертикальных его составляющих, постольку иконография и морфология общинного дома неизбежно должна была воспроизводить именно такую гармонию. Так, основные составляющие многочисленных культовых и общинных строений (сакральная часть) неизбежно отделялись от остального пространства концентрическими ограждениями в виде стен и земляных рвов, наполненных водой. Подобная практика, несомненно, была освящена многовековой традицией буддизма, поскольку изначально доступ к Священному дереву Будды был огражден его последователями от любопытных и праздных взоров многочисленными защитными сооружениями. При этом, конструкционные столбы-опоры создающие вертикальную визуальную доминанту всего интерьера динь символизируют здесь тесную взаимосвязь земного и небесного мира, а изобразительное и скульптурно-пластическое наполнение пространства диня играет роль космологического заполнения единого мироздания. [18,8] Общинный дом является не только самым «демократичным» типом архитектурных построек Вьетнама но и фактически наиболее распространенным типом культовых сооружений данного региона. Причем, в отличие от большинства архитектурных сооружений стран Юго-Восточной Азии, в которых культовые или общинные ансамбли возводили на естественных или искусственных фундаментах, аналогичные сооружения Вьетнама почти всегда располагались на равнине с учетом широкого перспективного обзора. [18,8]

Истоки общинного дома как некоего «транзитного» пункта закладывались в архитектуре Востока с активацией транспортных связей, укрепляющих государственность. Относительно рано такие объекты уже фигурируют в китайской архитектурной истории, где они теснейшим образом связаны с

мистическим понятием всеобщих принципов принижающих все сущее – «ли». Данным термином неоконфуцианские ученые обозначали действие Дао (которое находится выше всех форм) в мире, что отдаленно можно сравнить с греческим понятием «эйдоса». Однако, внешие формы китайских сооружений, основанные на «ли», более абстрактны, нежели базовые идеальные формы греческих архитектурных объектов, при этом китайские – гораздо ближе естественным природным формам. Как гласит древняя китайская мудрость: «Для того чтобы должным образом выразить идею или воспроизвести объект, нужно удерживать его в сознании до тех пор, пока он не соединится с жизнью духа». [5,151] Таким образом, обаяние китайских форм проистекало из ритмики движения контуров сооружений, как бы слегка очерченных кистью художника на визуальном «вне-физическом» пространстве окружающего мира.

Отражение всеобщего использования принципа «ли» можно наглядно проследить в морфологии традиционных одно- или двухэтажных китайских монастырских павильонах, выполненных в деревянных каркасных конструкциях с большим выносом кровель за счет применения системы «доу-гунов». Подобные павильоны, интерьер которых членился рядами столбов-колонн на три нефа, как правило, предназначались для моленных и медитативных практик и для размещения религиозной скульптурной пластики. Культовая скульптура размещалась на своеобразных ступенчатых подиумах вдоль стен и внутренних перегородок между рядами столбов внутри сооружения. Внутренняя отделка интерьеров всегда отличалась особой пышностью и яркой полихромностью, а деревянные детали конструкций обильно покрывались резьбой (особенно в период правления династий Мин и Цинь). [14, с. 45]

В Китае уже во время правлений династий Цинь¹, Хань² через каждые 10 ли³ был построен гостевой дом для путников, останавливающихся отдохнуть. Даже в пограничных районах были свои путевые дома позднее - дини, которые

¹ Династия Цинь – китайская династия, существовавшая с 221 по 206 до н.э.

² Династия Хань – китайская династия, существовавшая с 206 до н.э. по 220 н.э.

³ Ли — название китайской единицы измерения расстояния. В китайской древности Ли составляла 300 или 360 шагов, около 200 м.

представляли собой небольшие одноэтажные павильоны без стен, где путники могли отдохнуть и насладиться пейзажем. Кроме того, при династии Тан¹, в период наивысшего развития литературы и искусства при императоре Сюаньцзуне (713-756), в местах с красивым пейзажем или в садах стали строить беседки «тин» разнообразных форм – в виде шестиугольника, восьмиугольника, круга в плане. Самой же популярной формой плана беседки является квадрат [62, с.53].

Каркасные конструкции и архитектурный образ вьетнамского общинного дома близки китайской архитектуре, но его структура изменялась и развивалась по своим законам, далеким от необходимости учитывать сейсмику и сильные ветровые нагрузки, а также социальную специфику китайского быта. Важнее была устойчивость мощного каркаса против гниения и насекомых. Вьетнамцы называли динь общественным домом или культурным центром, функции которого имеют отдаленный аналог в китайской архитектуре. Вьетнамским павильоном динь отчетливо обозначено различие между социальными структурами и религиозными верованиями вьетнамского и китайского народов.

Во Вьетнаме истоки происхождения общинного дома динь также связаны с династией Ли (1009-1225 гг.)². В 1156 году во дворце императора был построен павильон с названием «Наслаждение цветами». Затем и в деревнях появились путевые дома, функционально связанные с отдыхом императоров во время их поездок или с отдыхом простых путников. При династии Чан³ законодательно закрепляются функции путевого дома: «По императорскому указу во всех деревнях страны, где есть общинные дома, должны быть поставлены статуи Будды. Это традиция. При часто меняющейся погоде (солнце или дождь), надо построить для путников много павильонов, стены которых окрашены белым мелом». [62, с.52]

По существующим свидетельствам деревенский общинный дом динь в его конкретных расширенных социальных функциях центра (административных,

¹ Династия Тан – китайская династия, существовавшая с 618 по 907 гг.

² Династия Ли – вьетнамская династия, существовавшая с 1009 по 1225 гг.

³ Династия Чан – вьетнамская династия, существовавшая с 1226 по 1440 гг.

праздничных, религиозных) был признан уже при династии Ле (XV век). Но только при династии Мак (XVI век) стали возводить формально сложившиеся и конструктивно усовершенствованные павильоны, такие как динь Тхуфиеу (Ханой, 1531 г.), динь Лохань (Бакзанг, 1576 г.); динь Ла (Ханой, 1581 г.), динь Тэйданг (Ханой, XVI в.), динь Фулыу (Бакнинь, 1589 г.). В феодальном обществе павильон динь представлял собой синтез объекта приложения народного искусства и официального государственного учреждения. Как архитектурный объект он должен был соответствовать своим образом не только эстетическим нормам, но и экономическим и административным функциям. Триада «Фигус священный¹ - причал - павильон динь» становится своеобразным пространственно организующим фокусом вьетнамской деревни, композиционно утверждающим ее архитектурную гармонию с природой, окружающей динь.

При этом особо стоит отметить, что в конструктивном и художественном отношении в архитектуре общинного дома предельно акцентированы тектонически-художественная образность жилого дома, его ландшафтно-пейзажное окружение. Пространственные модели «пруд перед домом, а сад – за домом» или «банан сажают за домом, а аркаструм – перед домом», стали неписаными канонами ландшафтного окружения жилого дома, опирающимися, прежде всего, на давние буддийские концепции организации ландшафтного пространства. Синтез горизонтальных и вертикальных составляющих пространственного образа павильонов динь, наглядно воспроизводит на местности модель буддийской космологии. Силуэт вьетнамского сельского сооружения определяется конструкцией из бамбука (бамбук – одревесневшая трава, ствол которой достигает высоты 40 м и толщины 30 см) или дерева, в основе которой каркасная структура «колонны - балки – стропила»; этот строительный агрегат должен также соответствовать климату и функциональному назначению здания. Крыша устраивается наклонной, умеренно покатой для надежного отвода дождевой воды. Уклон крыши зависит и от используемых

¹ Фигус священный –долгоживущее дерево, специально высаживаемое у буддийских храмов, пагод, общинных домов

строительных и кровельных материалов. Используя тесаные тяжелые колонны, (если строится динь), перекрестные балки - покрытия, народные мастера должны найти такое конструктивное решение, чтобы образ возводимого сооружения отвечал социально-эстетическим задачам и гармонии с окружающей природой. Создавая двускатную, четырехскатную вальмовую или восьмискатную крышу, строители всегда учитывают соответствующие масштабы высоты, ширины, и рассчитывают угол наклона крыши.

В традиционной вьетнамской архитектуре не использовались ни масштабные чертежи, ни проектные расчеты, поскольку в гармонизации объема сооружения действовали только строительный опыт, золотые руки и точный глаз мастеров. При этом в сооружениях всегда соблюдались довольно жесткие стандарты, выверенные традиционной практикой и отвечающие религиозно-эстетическому мировоззрению народа. Если в соседнем Китае люди живут в поселках, окруженных дамбами, за пределами которых проложен канал с переброшенными через него мостами (эти поселки были и крепостью, и населенным пунктом, защищенным от наводнений), то пространственная модель традиционной вьетнамской деревни может смело трактоваться как открытая. Деревня окружена, как правило, только бамбуковой изгородью, за пределами которой расположены леса и поля.

Павильон динь, как и частный вьетнамский дом, имеют исторически сложившиеся уже с XVI в. две параллельные функции: гражданскую и религиозную. Динь служит не только общим центром всей деревни, но и местом поклонения духу-хранителю — покровителю селения, а обычный частный дом понимается как общее место проживания всей семьи, а также как место поклонения предкам. В интерьере устраивались алтари у которых обычно проводились традиционные обряды жертвоприношения духам предков. [169, с. 64] Стоит также отметить и тот факт, что ритуальная и обрядовая практика почитания культа предков и поклонения духам усопших предков имела (и даже сегодня имеет) во вьетнамских сельских общинах важнейшее значение, причем, ее ритуальные практики совершались в строго регламентированных формах.

Например, традиционные ритуальные практики поклонения духам предков и сегодня включены установленные древние обряды, следуя которым жители сельских общин отдавали и продолжают отдавать дань своего глубокого уважения усопшим. Так, наиболее популярной церемонией, которая традиционно совершается в период празднования Нового года (*Тэт*) по лунно-солнечному календарю, применяемому во всех странах Юго-Восточной Азии, ежегодно совершается торжественная церемония-ритуал в честь семейных (и наиболее почитаемых общинных) предков. К подобным ритуальным практикам семейных родо-племенных верований, связанных с «культом домашнего очага», стоит отнести и традиционное поклонение духу Нгаук Хоанга, наиболее почитаемого божества среди вьетнамского Пантеона древних богов. [18, с. 12] В число наиболее почитаемых духов предков, помимо собственно семейных в деревенский пантеон часто включались т. н. «духи-благодетели деревни». Сюда могли входить уважаемые всеми жителями мастера-ремесленники, которые обучив своему ремеслу целые поколения, заложили основы школам народных промыслов, обеспечивающим определенное благосостояние жителям деревни, местные целители и проч. [18, с. 13]

При посещении старинной деревни в северных регионах Вьетнама чувствуется контраст величия и масштаба павильона динь с находящимися рядом простыми и небольшими жилыми домами. Сооружая динь или обычный дом, мастера использовали одни и те же приемы и архитектурные конструкции, но для общинного дома заготавливался более масштабный деревянный каркас, позволяющий создать просторный нерасчлененный интерьер.

С умножением числа функций общественного дома возрастает его объем за счет приращения боковых продольных нефов, усложняется организационная структура – появляется алтарь; меняется общий силуэт плана, обогащается номенклатура второстепенных архитектурных форм.

Особенности пространства общинного дома XVI века.

Что касается пространственных решений, павильоны динь имеют разнообразные планировочные композиции. В XVI веке они строились в основном в виде буквы иероглифа «-» (на вьетнамском языке буква «Nhât» означает первый). В последующем их планировка соотносится с начертанием буквы «=» Nhị (по-вьетнамски - второй), буквы «Т» (Đinh - на вьетнамском языке – человек), буквы «Г» (Công по-вьетнамски - работа) или буквы «Э» (Vương, император). На практике осуществлялось преобразование пространственно-планировочного решения от простого к сложному в соответствии с местными региональными изменениями, а также с развитием функциональной структуры религиозных объектов.

В XVI веке динь, с одной стороны, функционирует в качестве административного, религиозного центра деревенской общины, а с другой он остается павильоном широкого общественного назначения. При нем живет смотритель, который убирает помещение, заботится о чистоте и порядке в алтаре. Обряды поклонения, праздники проводятся под руководством специального чиновника. Когда отмечается какое-либо событие, избранные от каждого рода люди собираются в павильоне динь. Все мужчины в возрасте от 18 лет, занимающие официальные посты в деревенском управлении, имеют свои места в павильоне в зависимости от возраста и положения. Например, на самом высоком месте (помосте) сидят уважаемые старики (в возрасте от 70 лет), ниже - чиновники высокого статуса, и на самом нижнем ярусе – рядовые чиновники. Представители местного населения сидят по обе стороны от алтаря. В дине назначаются деловые встречи членов деревенского совета для обсуждения административных и судебных вопросов. Кроме того, на праздники в общинном доме часто собираются мужчины, которые готовятся к пожертвованиям и устраивают праздничный пир. Динь можно назвать мужским домом, так как здесь собираются только мужчины [169, с .62]. Религиозные функции динь реализуются в поклонении духу-хранителю и установке его поминальных табличек.

Как ответ на социальные запросы общинный дом становится самым крупным сооружением в деревне, местом поклонения, собраний и устройства праздничного стола, центром деревенской народной жизни. Поэтому с XVI века почти во всех деревнях северного Вьетнама шел активный генезис общинного дома, где учреждались и проводились общественные мероприятия, в том числе и религиозные, сопряженные с культовыми традициями.

Общинный дом в XVII веке.

В XVII веке архитектурная форма динь (особенно павильонов, построенных в конце века) меняется по сравнению с предыдущим периодом. С тыльной стороны павильона пристраивался придел, в результате чего план приобретал форму буквы «Г». Придел был обстроен стенами с трех сторон, отделяя пространство для поклонения хранителю – духу. Появление придела акцентирует религиозные функции общинного дома. С XVII века основной объем павильона строился трехнефным с четырьмя рядами основных колонн и двумя рядами колонн боковых галерей.

В этот период также появляются павильоны с планом в форме буквы «Nhi» (=), т.е. в виде двух параллельных отдельных сооружений (Фулао, Каотхьонг (Бакзянг), и в форме буквы «Vuong» (王), т.е. из трех параллельных сооружений, которые соединялись сквозной перемычкой по центру, как в Хуонгкань, Нгоккань (Виньфук). Динь в форме буквы «первый» (-), например Динь Чукуен (Ханой), сохранился до нашего времени.

К XVII веку травея¹ павильона представлена в разрезе сборной конструкцией: двумя большими центральными, двумя боковыми (ниже центральных) и двумя колоннами, поддерживающими фронтальную галерею; Широкая прогнутаго силуэта балка, соединяющая колонну бокового нефа с колонной галереи, формирует вспарушенный карниз.

¹ Травея – конструктивно связанная ячейка каркасного здания, составляющая типовой пространственный элемент продольной компоновки нефа. Термин сложился в эпоху становления романской и готической архитектуры.

На колоннах, поддерживающих галерею, дополнительно установлены кронштейны, подпирающие крышу. Здесь древесина джекфрута заменена парротией, поэтому конструкции этого времени представляются довольно громоздкими, как, например, в дине Чукуен, Шо (Ханой).

В старых общинных домах, построенных в XVI веке, не было святилищ. В последующем в процессе реставрации и ремонта к таким сохранившимся домам пристроили святилища, где прихожане могут свободно поклоняться святым образам. Это, например, дини Лохань, Фулао, Каотхьонг (в Бякзянге) и подобные им. Зона святилища, расположенного в главном нефе, связанная с функцией торжественного поклонения хранителю – духу (алтарь), появляется также лишь с XVII в.; павильоны с алтарем окончательно утвердились как архитектурный тип в XVIII в. Большинство павильонов динь, построенных в XVI веке, не имело этой ритуальной зоны. Просто устраивалась антресоль, украшенная резными изображениями львов и тонкими декорированными створками. В интерьере святилища часто ставят поминальную доску с записью о хранителе – духе, на алтарь ставят три или семь бронзовых реликвий и одну шкатулку, в которой лежит императорский указ о пожаловании духовного статуса павильону. По бокам алтаря в два фронтальных ряда устанавливались реликвии, включавшие флаг (используемый в качестве веера), большой зонт, восемь драгоценностей, розового и белого коней. Эти ритуальные детали, сочетающиеся с другими архитектурными частями павильона динь, создают общую сакральную атмосферу павильона.

Общинные дома – «дини» XVIII века.

С XVIII века экономика в стране развивалась нарастающим темпом. При этом жизнь и благосостояние населения улучшались. И средства в строительство общинного дома вкладывали не только сельские жители, но и торговцы, люди других сословий, обитавшие в деревне.

В XVIII веке появилось много новых павильонов динь, к главному нефу которых были пристроены и святилища. Кроме этого, к общинному дому

пристраивался входной аванзал, дополнительные нефы, параллельные главному нефу, и с одним главными и двумя-тремя боковыми приделами, узкими, с низкой крышей. В XIX веке динь уже имел квадратную форму с одним главным нефом и двумя боковыми нефами, двускатной крышей. Модификации пространства павильона динь продолжают по сей день.

В XVIII веке планировка динь усложняется. К главному объему диня пристраивается еще один неф, как, например, в Банг (Бакнинь). Архитектурная форма павильона приобрела силуэт буквы «Конг» (工), состоящей из двух параллельных горизонтальных линий, соединенных поперечной линией.

В XIX - XX вв. архитектура динь акцентирует его важную роль в духовной жизни деревни. Планировочная структура общинного дома стала более сложной и разнообразной. Ансамбль обогащается такими дополнительными сооружениями, как ворота, ширмы, флигели слева и справа от диня.

Старинными и уникальными являются объемно-конструктивные дополнения павильонов динь Чу Куен, Куанг Хук, созданных в XVI-XVII вв. в Ханое, такие как входные стелы, колонны, фасадные галереи (Тиен Тэ), алтарь (Хау Кунг), правый (Та Ву) и левый (Хыу Ву) корпуса крайних нефов, ширмы и защитные стены более позднего времени.

Самым большим внутренним пространством павильона динь является главный неф, который занимает центральное место и создает ощущение масштабности и торжественности. Это место проведения многолюдных церемоний общественной жизни и административной деятельности. При простом трехнефном решении объема павильона один из боковых нефов раскрыт в сторону парадного двора; противоположный ему неф включает алтарь, доступ к которому устроен с центрального пролета. Чаще, однако, интерьер диня представлен интегрированным пространством с тремя, пятью или даже семью нефами, иногда с двумя продольными (фасадными) галереями. Как в обычных домах жителей деревни, так и в пагодах, храмах и павильонах динь, в главном нефу на самом почетном месте в центре расположен алтарь.

В итоге план архитектурного построения динь стабилизируется общими сложившимися канонами. Главный неф состоит из 3 основных частей: центральным местом в середине нефа является место поклонения – алтарь. С правой и левой сторон алтаря был устроен деревянный помост на разных уровнях. Как и в жилом доме главный зал, находящийся в центре, всегда представляет собой священное пространство поклонения предкам, так и в павильоне динь – это место алтаря духа-хранителя ("предка" всей деревни). Здесь устроена сакральная экспозиция, декорированная как мистическая сфера, соединяющая небесный и земной миры. Именно в этом месте обретается «духовный пульсар» всей деревни.

Традиция народного зодчества – строить социально значимые архитектурные сооружения на повышенном участке, по возможности - на каменной платформе. В основе этих сооружений прочный деревянный каркас с колоннами и горизонтальными балками.

В каркасе балочные и опорные конструкции соединялись без использования металлических креплений. Важное значение для прочности и устойчивости павильона динь имела система массивных опорных столбов, установленных на каменных базах. Использование каменного фундамента обусловлено необходимостью защиты деревянных конструкций от гниения и насекомых. Хотя деревянный каркас и может быть перенесен в другое место, это практиковалось крайне редко, только в случае наводнения, селя или другой катастрофы.

Перекрестные конструкции вьетнамского деревянного ордера, состоящего из системы балок, стропил и колонн, сформировали в конечном счете надежную пространственную систему сооружения. Прочностные характеристики данной конструкции, её тектоника и стилистика, окончательно сложились лишь к XVIII - XIX векам, когда нефы павильона «набирались» в продольном направлении из стандартных ордерных травей.

Опоры.

В течение многих веков для возведения опорных столбов общинного дома широко использовали стволы массивных деревьев, гарантировавшие устойчивость строения, лишённого диагональных связей. Виды древесины, использованной в качестве основного материала при строительстве павильона динь, весьма разнообразны; выбор зависел от экономического положения каждой деревни, природных возможностей, конструктивной роли материала.

Сечение колонн общинного дома обычно сохраняет форму круга. Все несущие столбы и колонны сужаются кверху, что соответствует естественной форме стволов деревьев и воспринимается как логическое сокращение, родственное энтазису колонны античной греческой архитектуры. Размер колонн и их объёмные характеристики также подчинены общей тектонике травеи. Все большие и малые колонны соединяются между собой системой верхних и нижних балок. Балки вырезаются из толстых досок, образующих с основными и вспомогательными колоннами своего рода опорные кронштейны, на которых крепятся все остальные деревянные элементы специальными деревянными шипами. Покрытие павильона устраивалось в виде обрешетки из досок, положенных плашмя на стропила, поверх которых была уложена черепица кровли – керамическая или *бамбуковая*. Соединение балок и колонн в трехмерном пространстве подчинялось строгой канонической последовательности монтажа деревянных конструкций. Основная нагрузка павильона приходилась на центральные колонны. Прочно связанный каркас хорошо выдерживает статические и динамические нагрузки, противостоит климатическим изменениям.

Деревянный каркас павильона динь надежнее обеспечивает устойчивость от землетрясений, чем современные здания, построенные из железобетона. Это традиционное достоинство деревянной вьетнамской архитектуры.

Крыша.

Широкая и высокая черепичная крыша - самая материалоемкая и тяжелая часть диня. По высоте крыша составляет 2/3 его фасада. Общинный дом с таким покрытием гармонично вписан в окружающий ландшафт и производит большое

впечатление на зрителей. Крыша не просто служит защитой от дождя и солнца, она становится украшением всего сооружения. Богато декорированная резным орнаментом ребер черепичная крыша имеет вспарушенную форму для эффективной аэродинамики и отвода воды. С боковых сторон двускатной крыши образовывались торцевые световые фронтоны. В местах соединения ребер скатов крыши образуются «восходящие лучи», напоминающие по форме *рожок*.

По мнению большинства исследователей, динь со вспарушенными углами крыши является результатом общего архитектурного морфогенеза Юго-Восточной Азии, другие считают, что такой силуэт крыши отражает преимущественно влияние южной китайской архитектуры. Например, прогнутый коньковый брус крыши был широко распространен как стилистический стандарт архитектуры Китая - Кореи - Японии. Во Вьетнаме вытянутая по четырем углам крыша в виде носа лодки типична для павильона динь.

Пол (помост).

Тяжелая конструкция крыши, нагруженной черепицей, передает давление на несущий каркас, низ которого частично скрыт поднятым над землей помостом в алтарной зоне. Этот тип деревянного пола отличает динь от других сооружений, таких как храмы, дворцы и жилые дома. Устройство помоста обозначило переход от архаики ранних павильонов динь к более цивилизованным решениям. В центральном нефе, к которому примыкает алтарь, его нет. Остальные нефы имеют помост в разных уровнях (от 50см до 1м). Пол в небольших динях обычно выполняют из досок широко распространенного материала - дерева джекфрута. Павильоны с деревянными полами можно встретить в деревнях XVII-XVIII вв. (динь Чукуен, динь Шо (Ханой), динь Банг (Бакнинь)) и многих других. В боковых нефы пол-помост поднимают над землей выше для того, чтобы защитить посетителей от грунтовой влаги. При этом люди могут сидеть на помосте, наслаждаясь окружающей природой (пологими холмами, полями, озерами). Как особенность архитектуры в деревнях Северного Вьетнама, унаследованная с древнейших времен, появление таких помостов в структуре

общинного дома обусловлено рядом факторов, таких как влажный климат, наводнения и т.п. Только тогда, когда все эти проблемы были нейтрализованы мероприятиями благоустройства (платформы, основания, дренаж), помосты стали ненужными и их прекратили устраивать. Сегодня на колоннах некоторых диней остались следы от снятых помостов. Но в отдельных павильонах еще сохраняется деревянный пол: в Тху Фиеу, Тхань Лунг, Чу Куен, Шо (Ханой), Ло Хань (Бакзанг), динь Банг (Бакнинь). Стандартная высота пола здесь составляет не менее 50 см, поэтому в подполе просторно и сухо.

Вход.

Продольная стена павильона главного фасада имеет открытый вход, представляющий сборный деревянный дверной блок. Внутри общинного дома Тэйданг (Ханой), построенного в XVI веке, в главном нефе устроена антресоль над алтарем. К павильону в XVII веке пристраивается с тыла еще один неф. Большинство общинных домов, особенно построенных в XVI веке, представляют открытые стоечно-балочные конструкции без стен, визуальнo гармонирующие с природным ландшафтом. С конца XVII века многие павильоны оборудовали съемными деревянными перегородками. Постепенно динь становится закрытым религиозным объектом, перегороденным в интерьере деревянными щитами. Позднее тыльный неф диня обстраивают кирпичной стеной, благодаря которой сакральное помещение становится более представительным. Такая программа последовательности преобразования общинных комплексов была характерна в строительстве павильонов динь позднего времени с XVIIIв. На входной стороне диня установлены широкие деревянные двери из нескольких створок, в верхней части которых устроены решетки. Это удобные в разборке дверные конструкции. В каждом общинном доме высокий порог входной двери устраивался из дерева, а позже – из кирпича (для увеличения срока эксплуатации и противодействия влажному климату, термитам). Порог высотой от 30 до 50 см конструктивно связан с деревянным полом (помостом). Высокий порог для вьетнамцев, проживающих на северных районах страны, считается священным барьером

между пространством диня и внешней средой. Пересекая этот порог, человек полностью погружался в пространство сакрального интерьера.

Так на протяжении веков в архитектуре деревенского общинного дома сложились характерные черты, составившие принципиальную основу вьетнамского деревянного ордера.

Со временем архитектура диня меняется и усложняется, сохраняя при этом основные черты религиозного и общественного центра вьетнамской деревни.

Мерная линейка.

Материалы для строительства павильонов динь во вьетнамских деревнях, ориентируются, как выше сказано, на местные природные ресурсы: бамбук, дерево. При установлении размеров и пропорциональных отношений целого и деталей во вьетнамском зодчестве принимается мерная деревянная линейка «тхыок там», главный модульный инструмент народных ремесленников, передающийся из поколения в поколение. Эта бамбуковая линейка с пропорциональными делениями эффективно используется при проектировании и контроле строительства и заготовки деталей, в том числе и при строительстве общинных домов.

«Тхыок там» делается из бамбука следующим образом: ножом раскалывают ствол бамбука пополам; на одной половине чертят модульные отрезки разной длины (а, b, с и т.д.), сообразованные с общим размером конкретного здания, предполагаемого к постройке. С помощью линейки «тхыок там» ремесленники измеряют, режут, вырубают сотни отдельных деревянных деталей, таких как колонны, балки, стропила, доски и т.п., которые точно сопрягаются друг с другом при строительстве дома. После завершения строительства дома «тхыок там» бережно сохраняется. Позже, если какая-либо деталь дома требует ремонта, плотник использует «тхыок там» для измерения и изготовления новой детали, точно соответствующей утраченной.

Расположение.

Архитектура общинного дома на севере Вьетнама продолжает и закрепляет традиции народной архитектуры, достигнув вершин национального зодчества. С XVI века образ диня со вспарушенной крышей, которую украшают керамические фигуры тощих драконов - обязательный компонент пейзажа вьетнамской деревни. Павильон динь завершает композиционную гармонию селения с окружающей природной средой, открывая вид на горы, поля, реки, озера. Он становится символом вьетнамской культуры северных регионов страны.

При строительстве общинного дома вьетнамцы умело соединяли искусство выбора места с правилами фэн-шуй и символикой пяти элементов космогонии (металл, дерево, вода, огонь, земля), в соответствии с которыми человек и природа находятся в тесной взаимосвязи.

Выбор места для строительства павильона динь считался святым делом. Динь размещался в центре деревни или за ее пределами. Сам общинный дом, как и алтарь, в идеале должен быть обращен «лицом» на южный сектор неба. Перед павильоном и с флангов обычно оставляли открытое пространство, за которым открывается живописный вид на деревья, пруд, озеро, где соединялись в гармонии элементы ландшафта, создавая настроение мирной медитации. Вьетнамские зодчие поразительно гармонично использовали особенности рельефа местности, либо применяя естественные - природные, либо создавая искусственные перепады рельефа. Так, выложенные мощеные дорожки, небольшие мостики, искусственные насыпи или ступени, гармонично выстраивают визуальную доминанту, направляющую движение путника и ориентируя восприятие посетителя, тем самым, неявно участвуя в формировании общего микроклимата ландшафта и архитектуры диня. При этом, отдельные ландшафтные объекты, вертикальные лесонасаждения – членят пространство, а горизонталь водосемов или газонов функционально композиционно объединяют горизонталь и вертикаль.

Отдельно стоит отметить и тот факт, что общий пограничный элемент ландшафта, расположенный между смежными площадями, реализуется на

практике, как правило, в двух основных вариантах. Иногда, это выделение естественной или искусственной водной границы, которая обеспечивает визуальное акцентирование отдельных ландшафтных перспектив (каналы, берега рек и т.д.), во втором случае – фиксация возможной границы различными искусственными вспомогательными объектами (мощные дорожки, клумбы-цветники, ряд деревьев, цепочка скульптурных объектов, переходные мостики и пр.). Так вьетнамским зодчим удастся акцентировать и зафиксировать наиболее активные (выигрышные) точки зрения общего ландшафтного пространства и архитектурных объемов и остановить зрительное восприятие посетителя, перенаправив его к главному сакральному комплексу диня с изначально заданной, определенной точки зрения. Таким образом, подход к комплексу павильона динь изначально рассчитан на некую длительность временного отрезка при постепенном приближении к сакральному месту, который включает в себя все художественно-выразительные средства, применяемые при формировании архитектурно-ландшафтного ансамбля вообще, и диней в частности. [18, с.9]

В XVI - XVII вв. общинный дом кроме юго-восточной мог иметь и западную ориентацию входа. А после XVIII в. выбор ориентации общинного дома просто определялся в зависимости от находящегося поблизости источника воды и планировки поселка.

Существуют основные традиционные представления о странах света при выборе местоположения дома:

- Север. Северная сторона построенных здесь домов прогревается летом, но сильно охлаждается зимой. В соответствии с местными верованиями север ассоциируется со злом и темнотой.

- Восток (страна восходящего Солнца): У людей, живущих в странах Юго-Восточной Азии, в частности - во Вьетнаме, восток считается страной духов. Эта ориентация благоприятна.

- Запад считается одним из двух главных направлений в традиционной культовой архитектуре, местом расположения алтаря в жилых домах. Запад, в соответствии с принципом инь-ян, является гарантом урожая. Если алтарь

обращен на запад, то священные духи, которые бессмертны в понимании вьетнамцев, собирают живую духовную энергию с четырех сторон.

• Юг. Эта сторона больше ценится в домах, расположенных на севере Вьетнама. С юга дом хорошо прогревается зимой. Южная сторона отождествляется с душой и умом, а также с «красным направлением», где находится вселенная жизненных сил. Если общинный дом развернут главным фасадом на юг, то дух-покровитель в алтаре также сидит лицом на юг, к входу; для жителей деревни удобно, чтобы дух их видел и слышал их просьбы.

Западная сторона территории близ поселения отводится для могил и строительства мемориалов, связанных с символикой вечности и святости. Вьетнамцы определяют локализацию своих архитектурных сооружений в зависимости от их функций, однако в традиционной архитектурной практике не соблюдают абсолютной точности направления и допускают нюансы в ориентации, например, юго-запад, юго-восток. Эта вариативность приводит к пространственному равновесию и достижению гармонии архитектуры и ландшафта.

В каждой деревне размещение павильона динь координируется с концепциями фэн-шуй. Считают, что ориентация его фасада во многом влияет на жизнь деревенского населения. Были даже конфликты между жителями соседних деревень из-за того, что испарушенный угол крыши динь одной деревни был направлен на фасад павильона динь другой деревни. Вьетнамцы, проживающие в деревне, не впадали в абстрактные рассуждения и философские размышления, а предпочитали верить в простые приметы и следовать житейским правилам [114,с.43].

Крестьяне, живущие на севере Вьетнама не только весьма практичные люди, но и большие традиционалисты. Они по-прежнему верят в привычные религиозные догмы и весьма толерантны в своих сложившихся житейских представлениях. Это отсутствие догматической схоластики характеризует крестьянское мышление северного района Вьетнама. По этому динь лишь обобщенно символизирует священные догматы и условия традиции. Поэтому

деревенский общинный дом с зеленым пространством, деревьями и прудами не производит давящего впечатления, а наоборот, выразительностью своего силуэта он очень близок визуальной раскрепощенности сельского пейзажа, его непосредственности.

В отличие от западных стран во Вьетнаме при создании архитектурного сооружения особое внимание обращают не на его высоту, а на ширину. Под строительство павильона динь выбирают свободное пространство, где можно реализовать систему последовательных дворов, разделенных крытыми переходами. В торцах переходов - свободное пространство, за которым обычно открывается живописный вид на водоем. Грандиозный деревянный павильон динь со вспарушенной крышей, стоящий на берегу озера, отражается в гладкой поверхности воды. Это типичный пейзаж вьетнамской деревни с водным компонентом, придающим ансамблю построек особый колорит и изысканность [68, с.118].

Павильон динь с широкой деревянной крышей двух- или четырехскатной конструкции становится самым заметным сооружением в деревнях Вьетнама. Его конструктивная схема является историческим достижением сельского вьетнамского зодчества. Если во Вьетнаме современную архитектуру представляет дом из кирпича, то павильон динь олицетворяет собой сельский деревянный дом каркасной конструкции, в котором соединяются архитектурные особенности традиции и современных приемов.

Двускатная крыша павильона дала повод в последующем закрыть торцы стенами.

Четырехскатная, точнее, вальмовая крыша с открытыми торцовыми фронтонами дает небольшое добавление к естественному освещению из-под карниза крыши по фронту периметральной галереи.

Двухъярусные крыши редки, их базиликальная часть практически не дает верхнего света.

Если на крыше павильона динь помещаются керамические изображения двух драконов, обращенных головами к солнцу, то один из драконов - мужского рода, а другой - женского. При этом пол дракона трудно определить, так как они очень похожи друг на друга, но женский дракон, как правило, гораздо меньше по размеру. Эта тенденция универсальна: все пары, участвующие в ритуальных изображениях, немного отличаются друг от друга. Например: пара аистов, стоящих на спине черепахи; пара крокодилов; пара мечей, на одном из которых изображен дракон, а на другом - птица феникс. Дуализм Вселенной по-своему синтезируется во вьетнамском искусстве, где все отношения в мире, в том числе и отношения мужчины и женщины, должны быть гармоничны. Гармония мужского и женского начал является основой жизни и эволюции, как и диссимметрия сопоставляемых объектов.

Транспарантность внутреннего пространства со временем утрачивается за счет пристроек дополнительных нефов, закрытых сакральных ячеек, устройства стен, но ценность вентилируемого интерьера все-же останавливает попытки закрыть динь со всех сторон, чтобы защитить ритуальный инвентарь от расхищения. Промежуточный вариант изоляции — решетчатые периметральные ограждения. [10]

Реставрационные работы помогут выявить особенности каждого диня, эпоху их возведения и устранить современные наслоения, делающие их образы обезличенно одинаковыми.

Для этого необходимо провести работу по картографированию соотнесенных с каждой эпохой пространственно-конструктивных решений павильонов, жанровой стилистики декора, предметной насыщенности интерьеров, с включением этой информации в архитектурный паспорт каждого павильона.

Средовые параметры диней в настоящее время не отличаются большим разнообразием градостроительных композиций, в состав которых включены пруд с лотосами или кувшинками, стелы входных ворот с порталами и сложными декоративными навершиями, а также неизменная ограда участка.

Место входа в павильон обозначено установкой против него вазы-курильницы и фланкировано керамическими вазонами с деревьями-бонсай.

Площадь перед павильоном в качестве мероприятия ландшафтного благоустройства мостилась обожженным кирпичом. Само здание поднималось на невысокий стилобат. Иногда условия рельефа диктовали необходимость устройства многоступенчатой платформы.

Размеры площадки, отводимой под сакральный ансамбль, определяются территориальными ресурсами поселения; для города они значительно меньше, чем для деревни.

Так сегодня выглядит большинство павильонов динь в городе и селе, претендуя в разной степени на мероприятия в обширном диапазоне средств охраны памятников культуры.

Есть еще одно упоминавшееся обстоятельство, касающееся диней как объектов, которым в ближайшее время угрожает перманентное затопление океанскими водами в связи с потеплением климата, таянием льдов Антарктиды и Гренландии. Предполагается, что в течение ближайшего тысячелетия уровень воды поднимется на 70 м, что выведет из хозяйственного пользования прибрежные территории Вьетнама, как и многих других стран, расположенных на берегах мирового океана. И в этом случае вопрос спасения павильонов динь вписывается в общую проблему противодействия агрессивным водам. Что же касается павильонов динь, заложенная в их конструкции сборность позволяет составить график последовательности разборки и переноса на новое, безопасное место.

Возможно, что культурная ценность свидетелей минувшей цивилизации будет некоторое время поддерживать жителей Земли в новых условиях обитания.

В целом в процессе создания павильонов динь соблюдалась координация пространственного решения и декора на основе следующих принципов:

1. самостоятельного существования декоративных композиций (на

памятных стелах, каменных изваяниях, алтарном реквизите);

2. наложения на архитектурные детали декоративных элементов в различной технике исполнения;

3. соблюдения в структуре сооружения и декора стилистического единства или, по меньшей мере, эстетической согласованности.

1.3 Деревянный рельеф как техническое средство реализации художественной образности архитектуры общинного дома.

Самые ранние общинные дома, построенные в XVI веке, как Тэй Данг (Ханой), Ло Хань (Бакжанг), отличались вполне сложившейся архитектурой, которая выражена в силуэте, деталях с устоявшимися пропорциями и наличием высокого деревянного пола. Архитектура динь складывалась в течение столетий с XVI по XVIII вв.. Тектоника общинного дома во Вьетнаме оставалась «неозвученной» ещё в XVII веке, но конструктивная логика постепенно стала обогащаться скульптурным декором, украшающим каркас дома. Усиление влияния китайской архитектуры, ее рафинированных форм и цвета, придало облику павильонов более праздничный, изысканно символический и высокохудожественный характер. Но и без этого влияния художественное осмысление конструкций и самого пространства общинного дома становится естественным следствием наложения социальных функций динь на технологию его возведения, тем более, что безальтернативный принцип технического решения эстетических задач опирался на те же инструменты, что использовались при строительстве.

Его конструктивные элементы, имеющие различные размеры и форму, становятся полем для работы резчиков, создающих тематические рельефы, объединяемые орнаментальными связками. При этом рельефным композициям в интерьере общинных домов всегда присуща четкая соразмерность и пропорциональность соблюдаемая в изображениях сюжетов и персонажей (фигур животных и людей), яркая эмоциональная насыщенность сюжетов при лаконичности и выразительности изобразительных приемов. Вьетнамские мастера

в большинстве случаев сознательно избегают тщательной детализировки человеческих лиц и лишь слегка намечают объемы тел изображенных персонажей (людей, богов, животных или чудовищ). Скорее всего, это во многом было обусловлено конфуцианско-даосистской эстетической традицией, которая, предписывала художнику в достижении своей «высшей цели» в творчестве достигать «безыскусности» при соблюдении канонических правил. Другими словами, художник, полагаясь на свой талант, должен был всегда охранять «природную непосредственность», при этом совершенствуя свои способности, учась у древних мастеров. [5, с.100]

Сюжеты резьбы со временем постепенно «канонизируются» относительно своего расположения на «носителях», тем самым укрепляя синтез архитектуры и декора. Конструктивная основа подсказывала место и масштаб, тематику резных сюжетов на деревянном каркасе из десятков деталей, связанных друг с другом шипами. Соединение колонн, балок и стропил в трехмерном пространстве остроумно дублировалось «переходным» орнаментом. Все маленькие и большие, простые и сложные резные детали иллюстрируют технологическую последовательность сборки. В архитектурном декоре диня преобладают симметричные композиции, насыщенные резными изображениями людей, животных, птиц в форме ситуативных, либо пародийных сценок; они рассмотрены в следующей главе. Основной закономерностью связующего орнамента является его периодическая повторяемость, как и полагается в архитектуре. Симметрия и мерный ритм резных сюжетов придают обильному декору структурность и упорядоченность, создавая ощущение устойчивой стабильности и генетического постоянства при непрерывной смене эпох и поколений создателей и хранителей народной культуры. Характерной особенностью многих рельефных композиций является некая камерная законченность в строго продуманном композиционном оформлении интерьера, поскольку все рельефы изначально задуманы и рассчитаны на визуальное восприятие издали и следовательно нет никакой необходимости в тщательности проработки отдельных деталей. Важным решающим фактором для восприятия

резного декора в интерьерах диней служит также игра светотеней, предполагающая четкость силуэтных очертаний рельефных сюжетов.

Как объект среды обитания динь связан с историко-социальными событиями жизни и формами бытия вьетнамского народа. Например, распластанная крыша павильона подчеркивает масштабную связь между динем и окружающим природным ландшафтом; его архитектурный образ передает простоту и изысканную гармонию принадлежности к самой природе. То есть, динь сложился в результате синтеза многих культурных влияний как в своем роде стандартный модуль корреляционной системы «архитектура-природа», откуда берёт своё начало эстетический эффект, которым «заряжены» объекты культурного и национального наследия всего современного Вьетнама. Например, деревянный архитектурный декор сооружений центральной части современного Вьетнама (на протяжении VIII –XV вв. территория государства Тьямпа) хранит значительные следы кхмерского влияния, хотя в основном отличается от искусства кхмеров. Его наиболее характерную черту составляет особое стремление к волнообразным формам, при которых цветные гирлянды теснятся на фризах или аркатурах в виде гибких ленточных композиций. И мастера-резчики подсознательно следовали этому богатому генезису форм и сюжетов в меру своих технических возможностей и понимания своей сопричастности к миру культуры своего народа. Осознание этой причастности не терпело абстрактных геометрических «порезок» и их инструмент из строительного стал скульптурным. [7, с.149]

Деревянные украшения павильона динь состоят из сюжетных или стилизованных композиционных блоков деревянной резьбы, иконографически «программируемой» конструкциями, принимающими на себя реализуемые замыслы. Многообразие сюжетов послужило обогащением ресурса приемов резьбы. В основе композиционного решения тематического подбора сюжетов лежит базовый принцип симметричного расположения доминирующих смысловых центров изображаемого, что, впрочем, не мешало древним мастерам избежать однообразия или монотонности при иконографическом расположении

основных пластических форм. Отдельные сюжетные изображения сознательно выделены из плоскости стен декоративно оформленным обрамлением – рамкой, которая визуальнo «закрывает» на себя взор наблюдателя, дополнительно акцентируя, таким образом, смысловое наполнение сюжета. [18, с.16]

Привлекательность павильона динь воплощается не только в архитектурной форме, тектонической гармонии между архитектурными элементами, но и в искусстве оформления интерьера, который стал основным полем деятельности резчиков. При строительстве общинного дома если плотники только небрежно выстругают деревянные детали и соединят их, то павильон с массивным деревянным каркасом, сочетающимся со стропильной конструкцией, останется «немым» сооружением. Особенность архитектуры диня заключается именно в художественной «загрузке» интерьера резным декором. На формирование и развитие сюжетов и символики архитектурной резьбы по дереву XVI-XVIII веков оказывали влияние события исторических периодов, техническое развитие ремесел, а также совершенствование творческой мысли и опыта мастеров резьбы по дереву, расширение декоративно-образной тематики, развитие ассоциативного мышления, лежащего в основе художественной образности. Техника и искусство взаимно совершенствовались.

Национальные мотивы в украшениях общинных домов – это отражение духовной жизни вьетнамского народа. Резная скульптура не только свидетельствует о высоком уровне искусства изображения сюжетных мотивов и орнаментального декора, уместно вписанных в интерьер сооружения, но и представляет своеобразную летопись общины, так как воспроизводятся картины реальной деревенской жизни Вьетнама в эпоху феодализма. В разные исторические периоды каждый мастер владел своей техникой резьбы по дереву, своим неповторимым стилем и почерком, какие отличали его от сотен других мастеров. Каждый мастер приобретал творческий опыт собственными экспериментами, накапливая умение создавать шедевры пластики, уникальные в своем роде. Осваивая одну и ту же скульптурную тематику, резчики, жившие в разное время, создавали свои приёмы пластической моделировки, избегая

сходства с произведениями других мастеров, но, с другой стороны, заимствуя оригинальные технические находки. Именно скульптурные произведения, создававшиеся в интерьере общинного дома, раскрывали творческие возможности мастеров в изображении событийных сцен из реальной жизни людей и окружающей их среды. Они отражали повседневный быт деревенского населения и его духовные приоритеты. Скульптура общинного дома и сегодня представляет особую историческую и художественную ценность. Художники прошлого сумели осмыслить и отобразить в своем искусстве явления реальной жизни, донести до нашего времени эстетические взгляды, душевное состояние и чувства человека. Они подмечали реальность бытия и эпохи, которая запечатлелась в их душе вместе с пониманием ответственности художника перед правдой жизни. Мастера старались сделать свои произведения привлекательными, сочетая изысканность элементов узора и остроумие запечатлённых в дереве сюжетов жизни, обычаи древности и национальные традиции вьетнамцев, сохранившиеся и до настоящего дня. Как правило, в сюжетах декоративной резьбы павильона динь преобладают темы, связанные с каждодневным нелёгким трудом земледельцев и ремесленников. Техника резьбы донесла до нашего времени живую осязаемость истории.

Усиление конструкций павильона осуществлялось, как уже упоминалось, с помощью шипов или деревянных шпонок. Умелые руки народных мастеров превращали эти конструктивные элементы то в голову дракона с огненной гривой, то в дракона, держащего жемчужины во рту, слона, птицу... Эти сюжеты отражали ментальность народа, тонкость ассоциаций, чувства и переживания, и, естественно, «заряжали» посетителей той же энергетикой образов, вызывающих разнообразные эмоции. Визуальная эффективность архитектурно-декоративных элементов во многом зависит от метода и мастерства выполнения художественной резьбы по дереву. Технология строительства общинного дома и его декоративная отделка созвучны и довольно сложны. Из поколения в поколение вьетнамские народные мастера - резчики по дереву учатся друг у друга, приобретают, собирают, совершенствуют, передают опыт коллегам и

делают свои произведения поистине уникальным творением рук человеческих. Обращает на себя внимание то, что каждому сюжету, типу орнамента соответствует своя техника резьбы.

Обратимся к технологии реализации сюжетов в рельефах. Вьетнамскими мастерами – резчиками за столетия накоплены технические приемы деревянного рельефа, использование которых было адекватно задачам художественного оформления интерьеров динь только инструментами для резьбы, без применения цвета. Окраску и позолоту рельефа вводят только с XIX в. под влиянием экспансии китайского архитектурного декора. Основные технические приемы выполнения деревянного рельефа: техника плоского барельефа, техника накладной резьбы, техника ажурной резьбы, техника сквозной резьбы и смешанная.

Таблица 1. Классификация технических приемов декоративной резьбы в павильонах динь

Техника плоского барельефа	
Техника накладной резьбы	
Техника ажурной резьбы	
Техника сквозной резьбы	

Смешанная техника	

Приемы чаще всего комбинируются, когда на плоский барельеф как базу (фон) накладываются композиции сквозной или ажурной резьбы. Базой композиции может служить и накладной рельеф. Тенденция к созданию многоплановых композиций венчается горельефными включениями человеческих фигур или животных.

1. Техника плоского барельефа.

В сооружениях, созданных в XVI, конце XVII - начале XVIII веков, плоский рельеф чаще всего встречается на несущих конструкциях, таких как поперечные балки, консоли, стропила, ригели, дощатые диафрагмы. Эта техника считается самым популярным видом исполнения сюжета в традиционном вьетнамском искусстве, и большая часть декоративной отделки храмов и павильонов динь во Вьетнаме выполнена плоским рельефом непосредственно на «теле» балки. Деревянные архитектурные детали павильона богато украшены тонкой резьбой с тематическим содержанием, отражающим действительность ежедневной жизни, народные игры, животных и т.д. Если в XVI в. плоский рельеф использован как самостоятельная технология, то в период с XVII века по XVIII век он уже сочетался с ажурной или сквозной резьбой.

В XVI веке барельефы широко применялись и для украшения фасадов зданий – галерей. Узор с глубокой прорезкой наносился на плоскую поверхность деревянной детали. Рельефные изображения в павильонах Тэйданг, Лохань, Тхоха

иллюстрируют индивидуальный характер авторской манеры исполнения, совмещающий разные технологические приемы. Так, барельеф «фея верхом на драконе» в дине Лохань (Бакзянг), Фулыу (Бакнинь) является как бы переходом от плоскорельефной к накладной резьбе.

На балках павильона динь Тэйданг в Ханое XVI века представлены скульптурные изображения, среди мотивов в орнаментальных композициях которых значительное место занимают стилизованные изображения облаков, цветов, листьев и прочих природных элементов. Эти извивающиеся узоры по ригелям, балкам читаются отдельными скульптурными произведениями. Такие барельефы komponуются в картинных «полях» различной формы: треугольной, квадратной, вытянутого силуэта, овальной. Их сюжеты не подчинены канонической регламентации, когда за каждой темой «закреплен» определенный архитектурный элемент («гребля на лодках», «игра в шахматы», «бытовая жизнь человека», и др.), чем создается атмосфера непринужденности и свободной демонстрации произведений искусства. Например, сюжет «летающих фей», популярный в декоративном убранстве, занимает место не только на главных поперечных балках, консолях, стропилах, но и на небольших выступах или деревянных навесах. Композиции в технике плоского барельефа – это настоящие картины бытового жанра, изображающие ежедневную сельскую жизнь, например, сценки «свидание», «мать несет ребенка в корзине», «рубка леса», «игра на музыкальном инструменте дане», «перетягивание каната», «причесывание» и т.д. Тонкие различия в технике резьбы и передаче сюжетов в деталях порой раскрывают эмоции и чувства самих резчиков. Например, в дине Ло Хань-Бакзянг основное место на несущих конструкциях занимают такие изящные сюжеты декоративной пластики, как «танцы фей»; «превращение рыбы в дракона»; «человек, играющий на дане Дай» и т.п. На поперечных балках диня Фулыу – Бакнинь (начало XVII века) появлялись сюжетные сценки «танцы фей» «гребля на лодках», выполненные резьбой тонкого рисунка.

2. Техника накладной резьбы.

Технология выполнения накладной резьбы отличается от других барельефов тем, что по сути становится инкрустацией (скорее, интарсией), как, например, сюжет «чешуя дракона и оперенье птицы-феникса», частично врезанный в поверхность фона. Чаще, однако применяется не врезка (или накладка) отдельных деталей, а наложение одной-двух координированных по силуэту и рисунку композиций, создающих эффект многоплановой картины, усиливающей объемную выразительность сюжета.

Талант мастеров, вырезающих из дерева картины в павильоне динь, заключался в создании узоров, которые представлены как индивидуальными композициями, так и типовыми изображениями с разнообразными вариантами расположения дополнительных элементов композиции с богатым символическим содержанием: чешуи, листьев, цветов.

Техника накладки (не только в один слой) используется в усложненном архитектурном декоре. Детали, выполненные накладной резьбой, покрывались красным и золотым лаком в поздних работах (начало XIX века). Народный умелец использует эту технику, достигая впечатления объемности изображения. Накладная резьба используется для более подробной проработки очертаний силуэтов и создания впечатления многоплановости композиций. Такие барельефы накладной резьбы сочетали и с другими видами резьбы (горельефа) для создания более живых и динамичных изображений. Например, сценки «борьба силачей» в дине Лиенхиеп (Ханой) или «борьба силачей» в дине Хоангха (Ханой) виртуозно отображают динамику тел борцов, показанных в разных ракурсах, что создает впечатление живого движения. Эти картинки дают зрителю магическое ощущение, будто персонажи выходят из многоплановой композиции панно в открытое пространство.

3. Техника ажурной резьбы

Объектом ажурной резьбы являются по большей части либо тривиальные решетки перегородок, либо, как свидетельство роста мастерства резчиков, изящные барельефы.

Вершин своего развития ажурная резьба достигла в XVII-XVIII в.в., когда мастера стремились создать эффект многоплановости и «прозрачности» композиции. Эта техника свидетельствует о повышении требований к рафинированности качества резьбы.

Ажурную резьбу применяли чтобы добиться эффекта изображения пространственно сложных мизансцен. Барельеф в павильоне динь Хыонгсань – Виньфук (XVII в.) разделён по вертикали на две части. На верхней - запечатлена группа охотников, сидящих на лошадях и держащих в руках ружья, а на нижней части – сражение двух мужчин, держащих в руках щиты. В сценках «борьба силачей», «человек во рту дракона» в дине Лиенхиеп, Фук Тхо (Ханой), мастера-резчики также использовали технику ажурной резьбы. Из деревянного панно будто вылетают на свободу драконы с открытым ртом и большими глазами. В этой технике резьбы пластины с узорами накладывают одну на другую, создавая многоплановые, объёмные рельефы. Изображения в дине Хоангха – Ханой (XVII в.) расположены на деревянной доске и имитируют живое движение. Они не только изящны, но и дают зрителям возможность прочувствовать всю глубину прозрачности и беспредельности пространства. В оформлении общинных домов применены также ажурные решетки, создающие выразительную игру светотени, придающие особую пространственность всему интерьеру. В интерьере искусно обыгрывается искусственное освещение в сочетании с естественным светом. От проникновения солнечных лучей сквозь ажурные узоры резные рисунки орнамента становятся более привлекательным, интересными и выразительными.

Создание орнаментов ажурной резьбы требует высокого мастерства работы стамеской. Для совершенствования этой техники мастера овладевают опытом разработки рисунка композиции и профессиональными навыками делать зарубки, вырезать выемки и долбить углубления, пробивая отверстия. При использовании

этой техники резные рисунки на дереве komponуются из нескольких слоев. Их разная освещенность дает ощущение театрализации изображений. [6,с.53]

Обычно на несущих архитектурных конструкциях (крупных деревянных деталях) расположены фигурные панно, которые снимают визуальное ощущение грубой отделки и сообщают эстетическое достоинство архитектурной детали. Именно эти произведения демонстрируют изысканную виртуозность техники резьбы по дереву народных мастеров-резчиков.

4. Техника сквозной резьбы.

Техника сквозной резьбы отличается от ажурной более крупной детализацией элементов сюжета, не претендующей на пространственные эффекты. Она удачно подходит к отделке тонких досок, например, перегородок или дверей. В тонких деревянных панелях легко выдалбливаются отверстия, образующие орнамент на просвет. В технике сквозной резьбы создаются произведения и изобразительного искусства, где преобладает замысел плоскостного сюжета, который может быть наложен на гладкий фон или плоский барельеф [6,с.53]. На изображениях с темой «игры» объединяются техника сквозной резьбы и другие приемы, отвечающие стилистике художественного замысла. Заметную роль в общем восприятии архитектурного пространства динь играют декоративные сценки, также выполненные в технике сквозной резьбы, что отвечает принципам наиболее полного раскрытия интерьера общинного дома. Удачными примерами этой техники являются сюжеты «Встреча» в дине Куангчунг (Ханой) или «Возлияние» в дине Лиенхиеп (Ханой).

На протяжении многих веков (период XVI - XVIII вв.) тенденция убранства павильонов динь Тэйданг – в Ханой (XVI в.), Фулыу – в Бакнине (конец XVI в. – начало XVII в.), Хоаньшон – в Нгеане (XVIII в.) следует принципу отдельного расположения сюжетов на балках, что оправдывает их самостоятельность, но создает ощущение фрагментарности декоративного убранства.

Старинная вьетнамская скульптура вносит особый колорит в существование общинного дома с архитектурным декором. Изображения и надписи вырезаются

не только в плоском рельефе, но и в объемном исполнении. Естественно, что сельские мастера не ограничивали себя в выборе или комбинировании технических приемов, пользуясь смешанной техникой. Поэтому в классификации приемов нецелесообразно придерживаться жестких разграничений, например, между барельефом и горельефом. Последний иногда практически неотличим от круглой скульптуры.

Основными тематическими сюжетами рельефа в общинном доме является повседневная жизнь деревенских жителей, ее наивная мифологизация. При этом одним из главных является изображение драконов различных иконографических типов: драконов-лодок или драконов-девушек. В архитектуре диня на несущих элементах каркаса в основном приняты изображения плоского рельефа, а на других деталях – многослойные рельефы. Это отличительная черта общинных домов всего XVIII столетия.

Мастера-резчики Вьетнама использовали твердые и мягкие породы древесины для создания своих творений. Дерево даёт большую свободу в моделировке форм и деталей. На дереве мягких пород широко применяется упрощенная резьба с бесхитростной тематикой «народных игр», создающая эффект человечности и непосредственности. Дерево – идеальный материал, в котором ценна не только красота текстуры, но и естественная красота цвета, например, коричневый цвет железного дерева, желтый цвет хлебного дерева и т.п. Цвет материала соотносился с символикой изображений без применения окраски. Гармония отношений человека и природы, проявляющаяся в художественной резьбе и прочувствованная мастером, вызывает резонанс в душе односельчан, дает ему ощущение полезности своего труда. Сценка «гребля» диня Лиенхиеп вырезанная на дереве, вызывает у посетителей павильона чувство сопричастности, словно перед ними настоящие гребцы на открытой воде. Чувствуется энергия, ритм и красота каждого движения, азарт и порыв соревнования, устроенного в светлый праздничный день, хотя, конечно же, по большей части этот эффект – плод воображения зрителей.

Аура интерьера.

Необработанная деревянная поверхность каркаса в интерьере создает ощущение величественной простоты и культовой строгости, а лак красного или золотого цвета – чувство ослепительного богатства и вселенского благополучия. Пословица «вещи красивы благодаря красному лаку и позолоте, а вкусные блюда - благодаря жиру», применима и к деревянному зодчеству – не ранее XVIII века. Высокого уровня развития оно достигло благодаря традициям резного декора, орнаментам из дерева и различным украшениям, используемым в оформлении.

Основным объектом и «полем» декоративной резьбы по дереву общинного дома стали панно, расположенные на колоннах и на алтарных порталах Кыа Вонг. Декоративные рисунки, выполненные в технике плоской резьбы конца XVI века, были еще простыми, примитивными. Но в XVII столетии орнаменты в сочетании с использованием техники плоской, ажурной, сквозной и накладной резьбы обогатили убранство общинного дома. А уже в XVIII веке и позднее декор павильонов становится откровенно перегруженным.

Архитектурные конструкции как основной каркас дают опору и поверхность для разнообразных видов декоративной резьбы. Резные изображения, будто лианы, обвивают колонны, украшают несущие конструкции. Впечатление избыточности и даже неуместности дополняет цвет.

Дерево - это природный материал для воплощения творческих замыслов в искусстве. Мастер-резчик профессионально чувствует материал, умеет использовать его естественные качества, создавая гармоничные произведения декоративного искусства. Так, павильон динь, обогащенный декором, давно стал шедевром народного зодчества, являющимся одним из проявлений в том числе религиозной культуры Северного Вьетнама. Местные жители - опытные резчики; как мастера своего дела они всегда работают с энтузиазмом, ловко и профессионально. Их ручной труд дорого ценится. Плоды их творчества становятся национальным достоянием. Техника резьбы по дереву и обработке других материалов (камня, металла) достигла во Вьетнаме своего расцвета в XIX веке.

Именно в эту эпоху в павильоне динь утверждается естественная транспарантность внутреннего пространства. Привлекает смена ракурсов наблюдения, контраст резьбы на необработанной деревянной поверхности каркаса и блеска позолоты, красного лака как свидетельство изживания стилистической лаконичности декоративного искусства общинного дома, усиленного изобилием религиозного инвентаря.

Особенностью интерьера общинного дома является сложившаяся позиционная традиционность его декоративного оформления. Главный алтарь размещается в центре павильона, а декоративные сюжеты «народных игр» расположены в основном на архитектурных элементах боковых нефов, находящихся справа и слева от главного нефа. Скульптуру и резьбу обычно свободно komponуют на архитектурных деталях, сообразуясь с их формой или располагают в кадрах панно (в виде треугольника, прямоугольника или квадрата), как например, сценки в дине Нгоккань – Виньфук (XVII в.). В сценке «борьба местных силачей» в дине Хоангса (Ханой) движениями рук, ног, голов создается живое ощущение древнего ритуала.

Размеры панно с резьбой во многом зависят от размеров базового архитектурного элемента. На каждой архитектурной детали павильона народный мастер создает сюжетную композицию соответствующего масштаба. Так, в резном рисунке на узком поле помещены люди маленького роста, например, в сцене «игра в шахматы» в дине Лиенхиеп (Ханой).

Освещение.

Входящего в динь посетителя встречают ряды величественных колонн. Края крыши динья опущены низко, что ограничивает доступ дневного света в павильон. Искусственный свет от ламп и свечей создает настроение сакральной медитации. В павильонах, построенных в период XVI - XVII вв., место поклонения обозначено центральной антресолью, поднятой от земли на высоту в 1.8 метра. А к павильонам, в которых не предусмотрены места для поклонения, с тыла пристроен придел, расположенный за главным нефом. В центре придела

устроен алтарь, локализирующий священное пространство павильона (см.с.34). На нем расположены ритуальные предметы для поклонения, такие как блюдо с ладаном, поминальная табличка с именем духа-покровителя и другие реликвии. Создавая торжественное настроение, ритуальные предметы для поклонения, обычно сделанные из золоченого дерева или бронзы, акцентируют центр пространства динь. В алтарном приделе сверкают украшения, ритуальные сосуды, алтарный портал. В декоративной отделке инвентаря, включая и позолоченные предметы в интерьере диня, вьетнамцы используют специальный лак, который устойчив к жаркому влажному климату страны.

В тыльный неф с северной стороны не проникает естественный свет. Поэтому внутреннее пространство нефа освещается светильниками или свечами. Большую роль в восприятии среды играет искусственное освещение, которое усиливает впечатление от естественного светотеневого контраста. Свет как особый путеводитель обеспечивает временную последовательность эмоциональных впечатлений зрителя, способствуя логике восприятия интерьера. В освещении внутреннего пространства ранних вьетнамских культовых сооружений, в том числе и общинных домов, чаще всего использовались световые проемы, обеспечивающие проникновение потока солнечных лучей сверху, что психологически воспринимается как естественное, природное освещение.

Искусство скульптурной резьбы является одним из главных составляющих декора традиционной деревянной архитектуры Вьетнама. Каждая часть общинного дома типична как архитектурный элемент и как носитель “своего” декора, сопряженного с символикой и философией Универсума, отождествляемого с пространством павильона динь. В практике резьбы появляются сюжетные сцены, заимствованные из религиозных легенд даосизма, буддизма и конфуцианства – трех основных религий северных районов Вьетнама (особенно в общинных домах, построенных в XVII - XVIII вв.).

С каждой частью общинного дома связаны ассоциативные знаковые системы, идентифицирующие в зонах архитектурного пространства и

скульптурном декоре философские суждения о мироздании и месте человека в нем.

Искусство скульптурной резьбы было естественно ориентировано на отражение жизни и мышления современного ему общества. В декоративном народном искусстве традиционны изображения человека и природы, мифических животных, игр, обрядов и т.д. Используя разнообразную технику резьбы, народный мастер воплощает в изделиях священные символы. Благодаря резному декору общинный дом стал феноменом оригинальной архитектуры страны, находящейся в жаркой и влажной зоне тропического климата. Разнообразные приемы резьбы обеспечили технический репертуар и художественное богатство декоративной резьбы по дереву, которая стала особенной сферой изобразительного искусства вьетнамцев, живущих в северных районах страны. Особенности технических приемов, индивидуальное мастерство резчиков наложили отпечаток на разнообразие архитектурных и декоративных решений, включая колористические аспекты (желтоватый цвет древесины, красный с золотым цветом алтарного портала и т.д.).

Выводы по I главе:

1. Как выразитель социальных потребностей крестьянской общины Вьетнама эпохи феодализма павильон динь соединил в себе функции административного, общественного, религиозного и культурного центра деревни. В общинном доме, как правило, проводят все народные собрания и праздничные мероприятия, религиозные обряды.
2. Как объект локального архитектурного и художественного творчества павильон динь складывался в процессе формирования вьетнамского архитектурного ордера и развития искусства деревянной резьбы, ее технических приемов: от brutальной плоскостной к накладной, сквозной, ажурной, смешанной.
3. С усложнением функций общественного дома изменялись планы и совершенствовались его пространственные решения, расширялся

иконографический репертуар резного декора, отличительной особенностью которого является не абстрактно-геометрическая орнаментация, а фигуративные панно с изображением людей, животных, растений, культовых персонажей.

4. Многовековой морфогенез павильона динь превратил его в уникальный объект синтеза архитектуры и художественной резьбы, отобразивший, в сущности, бытовую и ментальную историю крестьянского Вьетнама, развитие эстетического мировоззрения народа.

5. Как объект художественной деятельности павильон динь фокусирует специфику исторического формирования социально-эстетических установок феодального общества Вьетнама, процесс концентрации творческих усилий сельского населения на синтезе архитектуры и декора павильона динь, разработку и техническое совершенствование как архитектурных решений, так и приемов резьбы, сюжетного репертуара деревянного рельефа, рассмотренного в следующей главе.

ГЛАВА II.

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОСТРАНСТВЕННОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ ПАВИЛЬОНОВ ДИНЬ, ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ТРАДИЦИЯХ РЕЗНОГО ДЕКОРА

2.1 Классификация сюжетов и стилистики деревянной скульптуры павильона динь .

Общинный дом был не только духовным центром деревни, местом поклонения духу-хранителю – покровителю селения, но и местом собраний и устройства праздничного стола, центром деревенской общественной жизни. Выразительная архитектура павильона производила сильное впечатление на посетителей. Место для его строительства выбиралось продуманно. Мы уже упоминали, что каждый динь – это гордость всей деревни – подобно готическому собору в средневековом европейском городе. Куда бы ни поехали деревенские жители, они всегда вспоминали о своей деревне, своем павильоне динь. Каждый вьетнамец полагает, что динь его деревни – самый большой и красивый в стране.

В своей традиционной архитектуре вьетнамцы осваивали такие материалы конструкций, как кирпич, глина и дерево. Создавая павильон динь, мастера включали все эти материалы, но дерево использовалось в качестве основного для несущих конструкций, которые были и главным объектом декорирования. Резной декор диня – его основная достопримечательность, можно сказать – его культурно-исторический паспорт.

Декоративное искусство развивается синхронно становлению общенациональной культуры. Художественное мировоззрение каждого социума складывается на основе форм и условий локальной природной среды и уровня социальной зрелости народа, опирается на способы и приемы реализации, свойственные своей эпохе. Поэтому по образцам декоративного искусства можно определить, какому народу или какой стране принадлежит художественное произведение. Иными словами, одним из главных критериев оценки культурной идентичности народа становится его декоративное искусство.

Во Вьетнаме декоративное искусство заявило о себе как признак цивилизованности. В результате археологических и этнографических поисков следы декоративного искусства обнаружены на старинном бытовом инвентаре, использовавшемся в повседневной жизни вьетнамцев. Например, украшения на ручке кинжала, копья или на производственных инструментах, таких как топор, лопатка; на посуде (банка, бутылка, фляга, таз, миска), а также одежде и жилище. В декоративном искусстве вьетнамцы находили удовлетворение не только религиозно-символических, но и эстетических потребностей.

При разнообразных социальных функциях, сложившейся тектонике архитектуры и технологии «сборочной» работы со строительными деталями павильон динь стал средой развития декоративного искусства, логично вписанного в феноменологию вьетнамского зодчества. Не случайно во вьетнамском традиционном искусстве специально выделяется искусство резьбы по дереву общинного дома.

Архитектура динь воплощает бытовую в духовную жизнь деревенской общины, отражает религиозные верования сельского населения. Как архитектурный памятник павильон динь является источником ценной информации, свидетельствующей тектоникой и декором об истории становления быта, общественных отношений, культуры, религиозной символики, эстетических воззрений и художественного мастерства, особенно резьбы по дереву. Декоративный скульптурный рельеф, включающий в себя сравнительно небольшого размера композиции, расположенные на плоскости памятных стел, на фасаде зданий, в интерьере, в местах крепления балочных конструкций, неизменно связан с архитектурой и тектонической структурой всего сооружения в целом. Сообразно размерам и расположению деталей устанавливались закономерности локализации и тематики резных сюжетов. Так, рельефные изображения в интерьере почти всегда выстроены в определенный композиционный порядок, соотносимый с конкретной архитектурной формой и через сочетание рельефа с ее массой или объемом внося создавая искомый эмоциональный настрой.

Выразительные сюжетные горельефные и барельефные композиции располагались на продольных балках и на главных колоннах общинного дома. Орнаментальные композиции, дополнявшие сюжетные панно, украшали колонны, балки перекрытия, подчеркивая конструктивно-композиционное значение этих форм.

Сюжетные композиции и орнаментальный декор, уместно вписанные в интерьер сооружения, представляют образно живые картины деревенской жизни Вьетнама в эпоху феодализма. Ниже приводится ряд примеров, представляющих классификационную картину наиболее часто практикуемых сюжетов резьбы на архитектурном «теле» павильона динь. (таблица 2)

Таблица 2. Классификация наиболее популярных сюжетов декоративной резьбы в павильонах динь в XVI - XVIII веках.

1	ТРУДОВЫЕ БУДНИ	Работа в поле, пахота на слонах, рубка дров, кормление свиней, кормление ребенка, мать несет ребенка в корзине, дедушка Няи и бабушка Дань, молитвы об урожае и дожде, приручение слонов, школяры, сдающие экзамены.
2	ОХОТА	Ловля рыбы лежа в гамаке, «Лавонг ловит рыбу», охота на птиц, на зверей.
3	РАЗВЛЕЧЕНИЯ	Катание на лодках, купание в озере с лотосами, игра в шахматы, застолье, игра в волан, волшебная любовь, любовные игры, петушиные бои, мужчина несет петуха на бой, чаепитие, игра в волан.
4	СПОРТ	Борьба силачей, цирковой номер, заплыв на лодках, гребля, борьба буйволов, борьба с тигром.
5	МИФОЛОГИЯ	Четыре священных животных: дракон, феникс, единорог, черепаха, восемь бессмертных переплывают море, пара драконов, обращенных головами к солнцу, феникс с раскрытыми крыльями, феникс, стоящий на облаке, «счастливый» феникс с ребенком, летящий дракон и танцующий феникс, дракон и солнце, ангелочки, человек во рту дракона, феи в облаках, с цветами, с музыкальными инструментами, Будда, «путешествие монаха Дьонг Танг».
6	ЖИВОТНЫЕ	Схватка с тигром, человек на тигре, на драконе, слон, человек тащит за хвост слона, черепаха и журавль, черепаха с письмом в лапах, единорог с лотосом, дракон-лошадь.
7	РАСТЕНИЯ В ОРНАМЕНТЕ	Цветы абрикоса, лотоса, лимонного дерева, орхидеи, хризантемы, листья кукурузы, тростника, бамбука.
8	ЭЛЕМЕНТЫ	Вода, облака, солнце, символы ветра.

	ПЕЙЗАЖА	
9	СВЯЩЕННЫЕ ТЕКСТЫ	«Будда», «тысяча лет благоденствия императору», годы основания, ремонта, посвящения павильона динь, тексты на памятных досках, стелах.

В павильонах, построенных в конце XVI века, уже можно встретить такие сюжетные мотивы, как «рыба превращается в дракона, высоко поднимая голову к солнцу» (динь Лохань - Бакзянг), «драконы» (динь Тыонгфиеу – бывшая Хатэй), «танцующий феникс на фоне кудрявых облаков» (динь Тэйданг – бывшая Хатэй). Образ феникса с красивыми глазами и наклонённой полной фигурой, но без горбатого носа изображен народными мастерами в дине Лохань – Бакзянг. Изображение феникса, распускающего хвост в виде закрученного облака, имеет священное значение и располагается на ключевых элементах ордера.

Символические композиции религиозного или мифического содержания располагаются на главных поперечных балках, консолях, стропилах центрального нефа. Именно это пространство в интерьере было местом, где мастера старались осуществить свои основные произведения. Резчики, работавшие над оформлением общественных домов, объединялись в цеха; таким образом в результате коллективного творчества вырабатывались цеховые приемы и декоративные принципы, выверенные по эстетике лаконичности, символической доходчивости своих произведений, уместности содержания сюжетов, сообразованных с религиозными верованиями, мифологией, обыденной жизнью, а также с архитектурным замыслом, композицией интерьера в целом. В процессе накопления опыта в практике резчиков складывается своя система классификации произведений по сюжетам, технике, месту расположения. Конкуренцией цехов поддерживалось высокое качество работ.

В сюжетах декоративной резьбы присутствуют темы, связанные с изображением редких и живописных видов растений и цветов, со священными образами четырех мифических животных или буйволом, коровой, лошадью, слоном. Художники сумели осмыслить и отобразить в своем искусстве явления не только реальной жизни, но и фантастические видения. Практически все детали в

композиции интерьера динь покрыты деревянной резьбой высокого эстетического достоинства.

Деревенские мастера стремились создать в павильонах живую обстановку, поддержать светский дух привычного крестьянского быта. Этим павильон динь отличается от архитектурной концепции пагод, храмов, где в соответствии с религиозными канонами должна царить атмосфера священной холодности и строгости. Более того, складывается система запретов на использование знаков и символов.

В истории страны с началом социального расслоения в обществе, господствующее сословие выделило ряд декоративных орнаментов и изображений как символ своей власти. Обычные люди должны были соблюдать строгие предписания правительства, им не разрешали свободно использовать орнаменты, которые считались знаком принадлежности к королевскому роду. В указе династии Ли (от 1118 г.) было написано: «Запрещено слугам делать отметку чернилами на груди и ноге (как у дворцовой стражи), делать татуировку в форме дракона на любых частях тела. Если кто-нибудь нарушит закон, он будет обращен в рабство». [134, с. 47]

Эти запрещения становились все более строгими. По историческим свидетельствам во время династии Ле король Ле Нян Тонг (1442-1459 г.) издал указ, в котором было запрещено простолюдинам носить желтые рубашки, использовать обувь и товары с изображением дракона и феникса. С этого же времени эти образы использовались королевской властью как символ сословной иерархии. Например, представителей королевского рода всегда несли в паланкине с изображением феникса, полководцев – с изображением попугая, чиновников (нятфам, нифам, тамфам) - с изображением облаков.

При строительстве и украшении общинного дома вьетнамские народные мастера умело использовали декоративные мотивы и сюжеты не только местных первобытных культов или религиозных канонов, но и своей повседневной обыденной жизни, с ее выражением насущных чаяний и надежд народа.

На протяжении веков архитектура и скульптура деревенского общинного дома, однако, не остаются застывшими и неизменными, особенно это заметно после периода упадка в XV веке, с началом правления династии Мак (1527 – 1592 г.г.). Скульптурные образы отныне представляют не только повседневные желания и надежды народа, но все больше обращаются к «чистому» искусству, религии и мифологии. В это время совершенствуется и развивается мастерство резного декора. При династии Мак многие общественно-религиозные сооружения, такие как пагоды, общинные дома, храмы были заново воссозданы или отремонтированы, Эти события связывают с необходимостью устройства безопасных мест, укрытий под защитой буддийских храмов во время изнурительной и кровопролитной гражданской войны. Учение буддизма, исповедующее мир, честность, доброжелательность, готовность к подвигу во имя истины и удаления от зла, становится базовой духовной доминантой вьетнамского народа. В это время большинство павильонов динь было заново построено по инициативе и при активной помощи жителей деревни. Народные мастера занимались как архитектурным декором, так и непосредственно предметным оформлением интерьеров общинного дома.

Архитекторы и мастера-резчики, создавшие синтетические образы традиционного общественного центра средневековой вьетнамской деревни, выразили своим мастерством сопричастность духу своего времени. В сюжетах декоративной резьбы часто присутствуют картины ежедневного быта деревенских жителей и их каждодневного труда. Например, в павильоне Тэйданг (Ханой) часто встречаются такие сюжеты, как «рубка дров», «пахота на слонах», «катание на лодке», «цирковой номер», «схватка с тигром», «мать несет ребенка», «дедушка Няи и бабушка Дань», «волшебная любовь» и т.д. Народные художники, отказываясь от устаревших канонов, смело выражали идеи свободной любви, справедливости в отношениях между мужчинами и женщинами.

В период XVII - XVIII вв. в павильонах динь популярны сюжеты и орнаменты, связанные с человеком и его ежедневным трудом. Каждая картина - резное панно - представляет собой особую жизненную историю, которая

характерна сюжетной и орнаментальной многогранностью, художественным своеобразием, очаровательна своей живостью и непосредственностью, достигаемой простотой и искренностью работы деревенского художника. Все это свойственно истинно народному, провинциальному искусству, хранящему традиции веков. Например, в разных общинных домах, таких как динь Чаи (Ханам), Хахиеп (Ханой), Фулао (Бакзянг), Хунгло (Виньфук) и др. сюжет «схватка с тигром» может выражаться в разной манере, выделяющей локальную стилистику и этнические особенности отдельных народов и географических районов. Но каким бы образом ни создавались, какое содержание ни отражали эти картинки, они дают ощущения гуманности, жизнерадостности и оптимизма.

Ниже приведены описания сюжетных композиций на бытовые, спортивно-праздничные, религиозные и мифологические темы, не имеющие жестких классификационных разграничений, что свидетельствует об устойчивой синкретичности искусства резьбы в павильонах динь.

Сюжет «народные игры»

Барельефы с сюжетами народных игр находятся во всех частях общинного дома и komponуются в картинных полях различной формы, зависящей от расположения. Эти барельефы иногда становятся частью какой-либо сценки, но по содержанию и способу выражения они выполняются самостоятельно и стилистически независимо. Сюжеты «игра в шахматы» или «застолье» в дине Нгокань – Виньфук (XVII в.) представлены в стиле примитивного реализма. Сценка «борьба силачей» в дине Хоангса (Ханой) выразительна динамикой тел борцов, показанных в разных ракурсах, создающих впечатление живого движения.

Народные резчики реализуют сюжеты изображения в зависимости от формы архитектурной детали-носителя изображения. Поэтому в сцене «игра в шахматы» в дине Лиенхиеп – Фуктхо – Ханой в овале уместилось изображение человека маленького роста, а в сцене «борьба силачей» в дине Хоангха – Ханой – человек с огромной головой и коротким телом. Все эти художественные резные

барельефы словно специально «подгоняются» к форме фона, и его границы ни сколько не смущают художественный вкус мастеров-резчиков.

Сюжет «заплыв на лодках»

Одним из самых популярных сюжетов, располагаемых на частях общинного дома (XVI - XVIII вв.), являются сценки «заплыв на лодках» или «гребля». На консолях и опорных столбах павильонов Тэйданг (Бави, бывшая Хатэй) расположены два барельефа «гребля», на которых представлены простые сюжеты с виртуозной техникой обработки изображений. Резчики, возможно, пользовались подготовленным эскизом с изображениями внешнего облика персонажей, их современной одежды, связанной с сельскохозяйственной работой. Простыми резными приемами на архитектурной детали ограниченного размера незатейливо представлены соревнования по гребле. Гребец активно погружает весло в воду, по которой расходятся мелкие волны, набегающие на борт лодки. Барельеф превращается в живую картинку. Барельеф «гребля», на котором изображаются сидящие или стоящие люди на лодке с изогнутым носом и кормой в виде дракона, указывает на принадлежность сюжета к XVII веку.

В павильоне динь Фулыу (Бакнинь) известны два барельефа «гребля», покрытых красным лаком и позолотой. Праздничная атмосфера, будто окруженная целым миром звуков, пронизывает всю картинку. Это лодка с головой дракона на носу и высоким бортом. На каждой лодке сидит по 6 гребцов с одним кормчим и персонажем с флагом в руках. Несмотря на простое барельефное исполнение, хорошо выражено ритмическое движение гребцов. Красный и желтый лак, использующийся для украшения лодки, создают праздничную атмосферу наблюдения барельефа.

В сценке «гребля» в павильоне Анхоа (Ханам) изображены три гребца, тянущие весла на себя. На их лицах выражение гордости, легко угадываемое, несмотря на лаконичность резьбы. У борта лодки – красивый узор в виде рыбки, плывущей рядом. А в сценке «гребля» в дине Камда (Ханой) представлены образы четырёх гребцов, из которых только два тянут весла. Вырезана лодка, нос

которой изображает голову дракона из древесины с гладкой поверхностью. Эта лодка имеет вид пироги (пирога - узкая длинная лодка, на которой стоит только один человек). Её нос изогнут, как угол крыши общинного дома. На описанных сценках разные способы изображения лиц и одежды гребцов. С таким же сюжетом, но в другой композиции построена картина «гребля» в дине Хоангса (Ханой). В отличие от предшествующих барельефов того же времени данная картина делится на 5 квадратных кадров, в каждом из которых изображается один гребец с веслом. Это разделение позволяет активизировать движение рук (правая рука поднята вверх, а левая опущена вниз). Все гребцы обнажены по пояс, на них только набедренные повязки. Правой ногой они опираются на борт лодки. Лица гребцов почти персональны, на них выражаются позитивные эмоции. В сценке «гребля» в дине Хыонгкань (Виньфук) изображены пять крепких гребцов с прогнутыми веслами. Команду гребцов составляют крепкие мускулистые парни с сильными мышцами рук и бедер, в традиционной набедренной повязке.

Сюжет «игра в волан»

В скульптурном декоре павильонов динь сценка «игра в волан» занимает место на конструктивных элементах общинных домов, строившихся с XVII века. «Игра в волан» является традиционной игрой во вьетнамских деревнях. В этой игре участники должны удерживать волан из тяжелой шайбы и птичьих перьев в полёте, подбрасывая его ногами и другими частями тела, но только не руками. В этой игре может участвовать один человек, пара или группа людей. Отличием этой игры от других являются демонстрация ловкости ног, сложные позиции тела игрока, который жонглирует и удерживает волан на лету. На деревянных барельефах деревенские мастера искусно изображают естественные движения игроков. На балках в павильоне динь Тхотанг (Виньфук) изображены два игрока в одинаковой одежде, стоящие лицом к лицу. Их руки подняты вверх. А тело поворачивается, ориентируясь на волан. В сборнике конференции «Новые археологические открытия» (60, 405), опубликованном в 1999 году, художник Нгуен Ван Чиен полагает, что это не игра в волан, а изображение двух

полководцев, один из которых – дядя полководца Дракона – Единорога (этому полководцу поклоняются в павильоне динь Тхотанг). По мнению художника, два героя в этой картине сидят закинув ногу на ногу, берут друг друга под руку, давая клятву. Более внимательный анализ изображения позволяет заметить, что это все же не сидящие люди, а динамичный образ двух игроков, подбрасывающих волан. Мимика лиц веселая, полная жизненной энергии и лишенная торжественности. В эту традиционную игру могут играть люди любого возраста, любой социальной принадлежности. В праздники даже военачальники не стеснялись участвовать в этой игре.

На сценке «игра в волан» в павильоне Лиенхиеп (Ханой) изображаются два игрока, стоящие на одной ноге, поджав вторую, уперев одну руку в бок и подняв другую руку. Этот барельеф расположен на ответвлении от основной колонны. Он имеет 40 сантиметров в окружности, соответствуя масштабу композиции из двух стоящих игроков. Голова левого игрока наклонена влево, как будто подпирает поперечную балку. Здесь картина «игра в волан» выполнена в технике плоско-рельефной резьбы.

Очень интересная, остроумная и оживленная картина «игра в волан» расположена на балках в павильоне Фунг (Ханой). Молодой человек, одетый в форме бойца, свободно стоит на одной ноге, поджав другую и подбрасывая волан пяткой. Кажется, что ему хочется покрасоваться перед девушкой, которая, стесняясь, прижимает веер к груди.

На балках в павильоне динь Сом (Футхо) изображается группа людей, также участвующих в игре в волан. Среди них выделяются два главных героя, подобных описанным в картине диня Тхотанг (Виньфук). Здесь народные мастера использовали технику ажурной резьбы.

Популярный барельеф «игра в волан» является произведением искусства, любимым и узнаваемым в архитектуре общинного дома динь. Он синтезирует дух интереса к человеку, впечатляет лаконичностью и выразительностью персонажей.

Сюжет «петушинные бои»

Сценка «петушинные бои» - это тоже сюжет из повседневной жизни деревни. Обычно петушинные бои устраиваются в свободное от сельскохозяйственных работ время или в праздники. Во вьетнамских верованиях сюжет «петушинные бои» символизирует движение солнца, размножение и пожелание хорошего урожая. Этот сюжет редко встречается в общинных домах, но присутствует в понимании каждого сельчанина. Образ «мужчина, несущий петуха на место боя» в общинном доме Лиенхиеп (Ханой) периода XVII века, имеет оригинальную композицию. Этот сюжет иногда ассоциируется с гравюрой «Слава и богатство» (народная гравюра Донгхо). Хотя эти картины различаются способом их создания, (барельеф и графика) но их сравнение позволяет почувствовать единство образно-ассоциативного мышления людей, для которых деловая жизнь неразрывно связана с незамысловатыми увлечениями и внутренними эмоциональными переживаниями.

На балках общинного дома Анхоа (Ханам) расположена живая сценка «петушинные бои», задуманная в непростой композиции. На панно изображены двое мужчин в тюрбанах и набедренных повязках, несущие на руках бойцовских петухов. Петухи с длинными шеями, большими гребешками, шпорами, лежащие в руках хозяев, устремлены на противника, вырезаны подробно и выразительно. У петухов огненное выражение глаз, а у их хозяев – сдержанное, терпеливое. Картина украшена цветком хризантемы, расположенном вверху, и цветком пиона – внизу. Народные мастера умело соединяют в рельефных сюжетах человека и природу, поскольку петушинные бои частенько устраиваются на просторной площади деревни.

Кроме этого, многие другие народные игры становятся сюжетами декоративной резьбы, «вписанными» в интерьер общинного дома, такими как «чаепитие», «борьба буйволов», «охота на зверей», «охота на птиц» и т.д. Детальная проработка этих произведений не отличается изысканностью композиции и рафинированностью техники резьбы, они скорее характерны сюжетной и орнаментальной многогранностью, художественным своеобразием,

очаровательны своей живостью и непосредственностью, достигаемыми простотой и искренностью работы деревенского художника. Все это свойственно истинно народному провинциальному искусству, хранящему традиции веков.

Сюжет «игра в шахматы»

Игра в шахматы – одна из популярных игр в рамках программы культурных мероприятий.

На балках в павильоне Лиенхиеп (Ханой) вырезана картина, где в шахматы играют два человека. На картине квадратная шахматная доска, круглые шахматные фигуры, один игрок перемещает фигуру на другую позицию, а его партнер сидит сложа руки, наблюдая за ходом игры. Шахматная доска и шахматные фигуры расположены аккуратно, как будто игра недавно началась. В сравнении с другими частями барельефа головы двух шахматистов слишком велики. Это преувеличение наивно утверждает идею о том, что игра в шахматы требует умственных усилий. Здесь вьетнамские художники использовали прием метафоры, усиливающей смысловую доминанту замысла. В кадре барельефа расположено изображение дракона с повернутой назад головой и открытым ртом, выполненное в технике ажурной резьбы. На балках в общинном доме Нгоксань (Виньфук) сценка «игра в шахматы» представлена в квадратной рамке, в центре которой находится шахматная доска. Два шахматиста касаются фигур, с намерением сделать ход, и на доске остаётся очень мало фигур, свидетельствующих о завершении игры. Кроме этого, на рельефе ещё есть два человека, сидящих у края шахматной доски. Кивая головой, они по-видимому оценивают позиции фигур. Главные персонажи выглядят крупнее других. Все четверо сидят боком и повернуты лицом к зрителю. Эту ортодоксальную метафоричность мы встречаем только в изобразительном искусстве XVI – XVII вв. На барельефе «игра в шахматы» в общинном доме Нгоккань каждый герой, как в современной портретной живописи, находится в отдельном кадре. В картинке настоящие эмоции, чувства и желания отражают многостороннюю, современную художнику жизнь [159, с.307].

Сценка «игра в шахматы» встречается в архитектуре храма Лэхой (Хатинь), который представляет собой исторический памятник, находящийся на острове, окруженном морем. В нем много красивых барельефов XVIII века, отображающих демографические нюансы и изменения манеры резьбы по дереву. Этот барельеф называется «Дэтхик играет в шахматы». В середине нижней балки вырезаны изображения двух добрых волшебников, играющих в шахматы; вокруг них вьется облачко. Протянувшийся из-под крыши храма луч света привносит в атмосферу наблюдения рельефа ощущение фантастичности и даже загадочности. Барельеф «игра в шахматы» в общинном доме Хоаньшон (Нгеан) выполнен в четкой по рисунку резьбе.

В отличие от двух прошлых столетий композиции барельефов, расположенных в общинных домах, построенных в XVIII веке, заметно изменены: увеличены размеры изображений, появились резные тексты. Особенность барельефов в общинных домах Хоаньшон, Чунгсан (Нгеан), храмах Тамланг, Лэхой (Хатинг), построенных в XVIII в., заключается в двухплановой по глубине композиции. Эти барельефы по качеству исполнения ближе к графической (прорезной) технике, чем к скульптурной.

Сюжет «борьба силачей»

Сельские праздники часто организуют весной на площадях общинных домов. «Борьба силачей» - один из самых интересных аттракционов, который не только тестирует здоровье игроков, но и наделяет почетом выигравшего среди жителей сельских поселений. Управляет борьбой судья – барабанщик. Борец выигрывает, если повалит соперника на спину или поднимет его с пола. Борьба силачей является одним из видов традиционной вьетнамской борьбы «боке», который сохраняется, развивается и становится популярным видом спорта в современном обществе.

В декоративных композициях общинных домов сценка «борьба силачей» изображена по-разному, в зависимости от позиции персонажей, композиции и способа исполнения. Наблюдая эти барельефы, посетители могут не только

почувствовать воинственный дух двух бойцов, но и проникнуться чувством веселья (скорее, юмора). Народные мастера умеют создать впечатление динамичного движения, выраженного в рельефах. Сценка «борьба силачей» в дине Тэйданг (Ханой) изображает двух мускулистых силачей в набедренных повязках, которые вытянув руки и поджав ноги, приготовились к борьбе. В дине Фулыу (Бакнинь) расположен крытый красным лаком и позолотой барельеф, на котором изображены два маленьких силача среди драконов. В XVII веке сценка «борьба силачей» становится популярной среди сюжетов декоративной резьбы по дереву. В общинном доме Лиенхиеп (Ханой) аналогичный сюжет представляет двух силачей в набедренных повязках; правый боец схватил противника за ухо и бьёт ногой, а левый – хватает ногу и руку соперника. Оба силача как будто отделяются от поверхности картины, создавая ощущение напряжения. В дине Хоангса (Ханой) в горизонтальном прямоугольнике панно два силача сгибаются в решительном бою. Один боец крепко держит за руку противника, а другой бьёт его ногой. Эффект выразительности сюжета достигнут гипертрофией масштаба. Пользуясь возможностью детальной проработки рельефа, мастера стремятся к реалистичному отображению мышц спины и ног силачей.

Расположенные в форме треугольника барельефы «борьба силачей» в динях Фулао (Бакзынг), Сом (Футхо), Тхыонгкунг (Ханой) отличаются друг от друга отдельными деталями. Расположенные на узких выступах консоли и перемычках между распорными балками рельефы дают посетителям ощущение свободного движения борцов, разметавших ноги и руки.

В общинном доме Фунг (Ханой) были две сценки «борьба силачей». На одной сценке два силача крепко держат друг друга. Верхний боец удерживает противника лежа на его груди, а нижний - руками тянет соперника за ноги. Лица обоих борцов сияют от радости и весь барельеф демонстрирует зрителю дружелюбие соперников.

Мастера-резчики рассчитывают на тонкость ассоциативного мышления зрителей, которые должны «домыслить» наблюдаемый образ и усилить эмоциональный потенциал своих впечатлений, гиперболизируя в своем сознании

психологические намеки художника. Эта особенность духовного резонанса между автором и зрителем вообще свойственна восточному искусству. Примеры: графическая незавершенность китайской живописи го-хуа, японских линейных гравюр, ну и «грубость» резных рельефов вьетнамских диней [5].

На надконсольной доске павильона Фонгкок (Куангнинь) барельеф «борьба силачей» скомпонован из разных сценок, отличающихся техникой скульптурного исполнения. Рельеф сочетает в себе сюжет «борьбы» и окружающую ее среду. На картинке люди катаются на лошадях, толпы болельщиков наслаждаются борьбой и как будто издают крики радости.

Каждый деревянный барельеф, органично увязанный с архитектурной композицией павильона, является тем не менее самостоятельным произведением деревянной скульптуры, выражающей эстетические взгляды своего времени, уровень технического мастерства, сюжетный репертуар, стилистическое единство решения интерьера. Народные мастера создают впечатление живого движения в пределах ограниченных кадров деревянной композиции (в форме треугольника, квадрата, прямоугольника, полукруга и т.д.). Такие барельефы у зрителей ассоциируются с народной гравюрой Донгхо «борьба силачей» (Бакнинь), композиция которой вписана в квадрат и треугольник. Каждая деталь соответствовала одному определённом кадру в картине.

Барельефы с изображением мифических существ.

Изображение человека в образе мифологического существа – довольно распространенный мотив в архитектурном декоре религиозных сооружений. Однако, в отличие от культовых сооружений (объекты буддизма и конфуцианства), декоративное убранство деревянной архитектуры общинных домов, построенных в северных районах Вьетнама, связано преимущественно с мифическими образами феи, дракона и феникса.

Изображения священных животных и мифологических персонажей – распространенный мотив на повседневных предметах быта и изделиях декоративно-прикладного искусства. Наряду с изображением дракона

благородный феникс также является священным существом. Во вьетнамской культуре дракон с несколькими символическими значениями (облако, дождь, гром, ветер) сопровождает не только крестьянские молитвы о ниспослании дождя, но и стремление к благополучной жизни. А феникс как царь птиц, несущий в себе дух народного творчества, символизирует силу, счастье и красоту. Именно поэтому изображения дракона и феникса присутствуют в убранстве общинных домов. Наиболее часто во вьетнамском изобразительном и декоративно-прикладном искусстве общинных домов, расположенных на территории провинции Хатэй, встречаются композиции: «летающий феникс с раскрытыми крыльями», «феникс, стоящий на облаках», «феникс с одной согнутой и другой вытянутой ногами, держащий облака во рту» или «счастливый феникс с ребенком». Мотив «дракон и феникс» усиливается образом «летающий дракон и танцующий феникс», который символизирует яркое пламя, сияние славы. Как правило, такие «аристократические» персонажи как дракон и птица феникс включаются в сопровождении не менее важных символов солнца и облаков в состав наиболее значительных по сакральному тону сюжетов.

Солнце и облака являются базовыми природными феноменами. В архитектурном декоре мотивы облаков и солнца часто объединяются в барельефах особо важных сюжетов. Однако сочетание облака и солнца встречается все же реже, чем изображение «дракона и солнца».

От династий Ли и Чан на барельефах сохранился сюжет с драконом и солнцем в разнообразных вариантах расположения элементов в композиции. Например, изображение «двух драконов, обращенных головами к солнцу» как «прикосновение двух драконов к солнцу» – присутствует в пагоде Куиньлам, или «дракона, летающего вокруг солнца» - в пагоде Фоминь.

Уже с XV века мотивы облаков и солнца появились на каменных досках, символизируя воздаяние почтения императору. В центре доски Ванмиеу (в Ханое), расположен простой круг с контуром из облаков. Облака движутся вокруг солнца, как будто плывут, и их полёт символизирует непрерывное движение

Вселенной. Средневековые мотивы резьбы легко «прочитываются» современным зрителем и воспринимаются вполне синхронными.

Наряду с мотивами облаков и солнца, общинный дом также украшен птицами феникс, приносящими счастье – это несколько иное значение в отличие от драконов, символизирующих величие, силу и вечность. Если солнце канонически является источником света, радости и неиссякаемой энергии духа конфуцианства, то облака в сочетании с птицами феникс в традиционном декоративном искусстве представляют собой великие блага мирного процветания общества. Такие декоративные мотивы встречаются не часто. Самым популярным является изображение, в котором птицы феникс несут на себе музыкантов-ангелов, летая в небе, а вокруг них плывут облака, как в пагоде Тхайлак (Хынгйен). Изображение птицы феникс с облаками, обращенными к солнцу, также присутствует в декоративном убранстве архитектуры пагоды Бойхэ в Ханое.

При династии Ле в культуру Вьетнама входит самовар из керамики. Его кран имеет форму головы птицы феникс, а сам сосуд – это её крылья в сочетании с облаками. Кроме того, мотив облаков в сочетании с мотивом птицы феникс, обращенной к солнцу, расположен на памятной доске в мавзолее Вухонг лыонг – в Хынгйен, а Ванмиеу – в Ханое. Изображение птиц феникс, обращенных к солнцу и небу, покрытому облаками, занимает всю поверхность досок. Такие мотивы в сочетании с облаками разнообразны и многоплановы.

В течение многих веков образ облаков эксплуатировался как один из самых популярных мотивов во многих произведениях архитектуры, скульптуры и декора храмов, пагод и общинных домов динь. Этот ресурс образов используется и современными скульпторами и художниками Вьетнама как эстетический архетип культуры.

На стропилах в дине Тэйданг – Ханой выполнена резьба, в которой изображаются две птицы феникс, летающие в облаках. Из-за их голов также вылетают облака. Если это облака с огнями, то у ног птицы Феникс появляются бегущие нежные облака, как будто танцующие в небе. Особенно это заметно на

двух колоннах, на которых изображены хризантемы с листьями. Декоративные элементы в архитектуре общинного дома Тэйданг (Ханой) отличаются стилем архаичной резьбы XVI века. Декоративные темы не только украшают архитектурные элементы, но и сочетаются с декором, имеющим глубокий сакральный смысл. Кроме того, изображение облаков с огнями находится и на алтаре Ты Дао Хань в пагоде Тхау (Ханой), где облака переплетаются с хризантемами и лотосами. В Дине Лохань (Бакзянг), мотив облака с огнями стилизован под мотивы кучевых облаков, существовавшие при династии Чан. Здесь выделяется бегущий олень, повернувший голову назад к солнцу и облакам. Оленьи рога и украшенное двумя облаками с огнями тело оленя создают впечатление живого движения.

Эпизодически во многих пагодах, храмах и общинных домах проводились масштабные работы по ремонту барельефов с изображениями облаков, которые в оформлении общинного дома считаются вершиной развития резьбы по дереву на материале реставрационных акций. Практика регулярного обновления и совершенствования декоративного искусства утвердилась во Вьетнаме как явления общего культурного потока. На первом этапе этого процесса преобразований на доске, вырезанной Ле Дай Хань (Тханьхоа), показан переход от мотива облака с огнями в «сабельный» мотив листьев. Изображения облака с огнями и облака в форме пики в общем сходны, но последние больше соответствуют удлинённой форме композиционного поля. В зависимости от компоновки и материалов, из которых вырезаны барельефы, различают мелкие или крупные изображения облаков в форме пики. Расстояние между облаками соблюдается ритмично. На памятной доске в пагоде Кео Хань Тхиен (Намдинь) такие облака симметрично расположены вокруг Солнца с двух сторон.

Мотивы облака с огнями, облака-сабли XVIII - XIX веков были отличительной особенностью вьетнамского искусства. Два века формировался уникальный стиль народной декоративной резьбы. Различные мотив облаков сохраняется на деталях храмов и пагод по сей день.

В XVIII веке пагоды Тэйфьонг и Кимлиен (Ханой) упоминались как «два близнеца» в архитектуре. В декоре этих пагод проявилась однородность сюжетов, методов и техники резьбы. Летающие перистые облака из кривых, завитых линий свидетельствуют об особенностях резного стиля, свойственных династии Ле Мат. Монумент пагоды Линькуанг (Хайфон) демонстрирует богатство произведений декоративно-прикладного искусства, где изображение облаков выполняется неглубокими и короткими плавными линиями, увеличивающими богатство и выразительные возможности графического искусства. Наблюдая резные фигурки, зрители могут почувствовать совершенство техники резьбы, близкой изобразительному искусству, например, бумажной графики.

Кроме изображений дракона и феникса мотив облаков переплетался с другими декоративными мотивами вроде феи, огня, воды, и сочетался с орнаментацией многообразных цветов и листьев, дополняющих предметное насыщение художественных произведений и обрамляющих композиционное поле. Стилистический прием превращения облаков в листья или наоборот, превращение листьев в облака, дает новое представление об ассоциативных метаморфозах образов в искусстве Вьетнама, раскованности мышления художника.

В каждом барельефе на конструкциях общинного дома изображения облаков, сочетаясь с другими мотивами и декоративными деталями, komponуются друг с другом, образуя самостоятельную стилистику панно, вписанную тем не менее в общую художественную атмосферу архитектуры деревянного ордера.

Анализированные выше примеры дают представление о мобильности компоновки декоративных сюжетов и вариаций орнаментов, что подтверждает тезис о широкой амплитуде развития декоративно-прикладного искусства Вьетнама. То есть, его традиции не являются консервирующим обстоятельством.

Если в древности священные тотемные животные были связаны с мистикой и таинством, то в средневековых павильонах динь дракон и феникс имеют почти светские отношения с селянами. Поэтому в отличие от пагоды посещение павильона динь не вызывает особо сакральных чувств. Все духи-покровители в

общинных домах суть эманации людей, просто имеющих особые заслуги перед деревней.

На протяжении многих веков композиции с драконами и фениксами включались в декор интерьеров культовых сооружений - пагод, храмов, общинных домов, посвященных духу-покровителю местности. В XVI – XVII вв. образ феникса становится популярным в декоративном убранстве интерьеров общинных домов, а с XVIII века – также и в других сооружениях, в частности, в архитектуре императорского дворца и мавзолея в Хюэ при династии Нгуен.

Популярны композиции с фениксом, украшенным листьями, цветами лотоса или абрикоса. Образ феникса также часто изображается с фигурами четырех священных животных (ты линь). Особенностью барельефов феникса в общинных домах XVII века (бывшая Хатэй) является использование высококачественного деревянного материала. В этих рельефах из дорогих пород дерева использованы ажурная, сквозная и накладная техники резьбы, типичные для вьетнамского традиционного искусства XVII века. Каждый барельеф как послание жителей деревни духам-покровителям заключает в себе прошения обеспечить дождь и хороший урожай. Бывшая провинция Хатэй – это место, связанное с легендой о борьбе духа гор Шон Тиня с духом воды Тхю Тиня (история о природных явлениях), легендой о Драконе Лак Лонг Куан и фее-птице Ау Ко (история о происхождении народа вьетов) и т.п. Отсюда иконографические истоки новых декоративных мотивов.

В общинных домах «поселены» разные образы феникса. Каждый из них, отличающийся неповторимостью своей композиции, занимает особое место в изобразительном искусстве Вьетнама, символизируя духовные силы народа.

Кроме этого, декоративному оформлению павильонов динь периода XVI-XVII вв. свойственны изображения фей. Как объект морфологического осмысления сюжетов резных изображений они включаются в декоративную композицию павильонов динь. Считается, что феи нарочно приняли вид простых деревенских красавиц, и народные мастера, используя мифологические мотивы, не всегда изображают фей в рафинированном виде, изысканно красивыми.

В отдельных рельефах заметны неестественные пропорции фигур; они низкорослы, неуклюжи, руки чрезмерной длины раскинуты в стороны. Почему резчик предпочел масштабное искажение фигур соответствию изображения форме композиционного поля? Вряд ли это связано и оправдано изобразительными традициями буддизма. Возможно, здесь в наивной форме выражены некоторые секреты, символическая криптография буддийского искусства. Добавим, что скорее примитивизация пропорций фигур в рельефах умышленна, она придает ироничный оттенок изображению, что воспринимается деревенским жителем более благосклонно, нежели рафинированная точность анатомии. Справедливо и мнение об ограничении композиционного поля изображения размерами и формой архитектурного элемента – носителя рельефа, а также о свойственном народному искусству пренебрежении мастеров к точности пропорций в угоду большей выразительности и наглядности образа. Кроме изображений, выполненных в технике круглой скульптуры, образы фей включаются в разнообразные ситуационные сюжеты, выполненные в рельефах прорезной техники. При отсутствии конкретно буддийского канонического образа фей все-же поддерживается аллюзия родства их образа с буддийскими персонажами (например, танцующие феи на стенах скального монастыря Цяньфодун близ Дуньхуана, Китай).

Закрепление образа Будды как ведущего персонажа в религиозном искусстве региона сопровождается включением в резные панно аккомпанирующих божеств. В данном случае их роль удачно играют феи танцующие, играющие на музыкальных инструментах, разбрасывающие цветы. На барельефах динь они изображаются с крыльями и без них, их образы упрощены, они воспринимаются как деревенские девушки с обыденной динамикой движений (динь Тэйданг, XVI век).

В образах фей XVII века усилены женственные характеристики в одежде, украшениях, подчеркивается стройность, грациозность их фигур, что переводит их в разряд светских, несказочных персонажей. В интерьере их изображения

располагают на верхних балках, считая, вероятно, что это символизирует встречу нового дня деревенской женщиной.

В практике резьбы появляются сюжетные сценки, навеянные народными мифами, сказками и легендами, например, барельеф «похороны во рту дракона» в общинном доме Чукуен (Ханой). На картине изображен дракон, поворачивающий назад голову, и обнаженный по пояс человек, одетый только в набедренную повязку, наклоняющий голову. Он поднимает руками гроб и кладет его в рот дракона.

Желание отобразить динамику заставляет резчиков - мастеров продумывать изысканные композиции сюжетов с многоплановостью фигур, ориентированностью линий образующего рисунка (например, языков пламени, облаков). Сценка «Восемь Бессмертных переплывают через море» в павильоне Хунгло (Футхо) запечатлела в неудачной композиции бессмертных с длинными усами, носящих свободные брюки. При этом один из них летает на лошади, а другие ходят вокруг; над их головами – облака, под ногами – барельеф тигра. В павильоне динь Хунгло расположена сценка «путешествие монаха Дыонг Танг за Шицзин», на которой изображен сам монах и три его ученика. Каждый из них отличается внешностью и индивидуальностью жестов. Многие сюжеты интригуют загадочностью (а может быть, авторской безответственностью) мизансцен.

Сюжеты «человек на тигре», «человек на драконе»

Изображения «человек верхом на тигре» или «человек едет на драконе» свойственны декоративному оформлению динь периода XVI - XVII вв. Образ «человек едет верхом на драконе» ассоциируется с борьбой человека с природой. Во вьетнамском понимании изображение дракона символизирует благородство, силу и великодушие. Он несет дух возрождения и изменений, живительный дождь, представляя собой продуктивные силы природы. Образность этого сюжета выражает стремление людей того же времени к покорению природы.

Сюжетный мотив «человек едет верхом на драконе» часто встречается в общинных домах, расположенных на аллювиально-дельтовой равнине Бакбо, в акватории Красной реки. Каждый мастер-резчик творит свое произведение в зависимости от вкуса, мастерства и освоенной техники резьбы. Поэтому формы и содержание барельефов разнообразны. На барельефе в павильоне динь Зиём (Бакнинь) есть изображение человека, стоящего на голове дракона, как будто он его усмирил; есть и образ стоящего на спине дракона, человека, держащего жемчуг в поднятой правой руке и облако в левой. В общинном доме Лохань (Бакзянг) находится барельеф, на котором изображен молодой человек, сидящий на спине дракона. Разъяренный дракон изображен с коротким носом, воронкообразным ртом, длинными усами, а человек изо всех сил удерживает его голову. Заслуживает внимания изображение обнаженного по пояс человека в набедренной повязке, сидящего на спине дракона, держащего поводья в руках, как бы желая подтвердить укрощение зверя. Этими сюжетами народные мастера намекают на то, что своими талантом и храбростью человек может победить все силы природы и жить мирной и счастливой жизнью. Но этот пафос воспринимается подсознательно.

Сюжетная сценка «человек едет верхом на тигре» так же часто появляется в резьбе общинных домов, например в Тэйданг, Чукуен (Ханой), Хунгло (Виньфук), Чаи (Ханам). Тигр в данном случае символизирует природную силу, которая грозит опасностью жителям деревни. Барельеф «борьба человека с тигром» (динь Чаи – Ханам) изображает бой между сильным храбрым мужчиной и яростным тигром. Левая рука бойца высоко поднимается, чтобы увернуться от наиболее опасных ударов. Правой рукой он пытается пронзить копьём грудь тигра, который изображен злобным и жестоким. Две его передние лапы вытянуты вперед, как будто он хочет прыгнуть на противника. Можно считать, что такие произведения деревянной скульптуры намекают о потенциале непокорности «маленьких людей» перед более сильными противниками.

Кроме этого, также популярны такие сюжетные темы, как «тащить за хвост слона» в дине Чаи (Ханам), «усмирение тигра» в дине Виха (Ханам), в дине Чукуен (Ханой).

Народные мастера, создавая образ «маленького человека», противостоящего природе, хотят убедить зрителя, что люди мудры и сильны и они умеют объединяться в борьбе с природой. Благодаря корпоративному духу, жители одной деревни отлично уживаются между собой и общаются друг с другом. Характерно, что при всей глубинной мудрости изображений в них отсутствует навязчивая дидактика, и это особенно ценно для поддержания духа единства.

Бытовые сюжеты в скульптурном декоре

Важное место в скульптурном декоре павильонов динь занимают и темы, связанные с бытом и каждодневным трудом. Это изображения матерей, простых крестьян на полях, деревенских девушек, купающихся в озере с лотосам, и стеснительных девушек со смущенным лицом перед парнями, или изображения храбрых юношей, разгоняющих хищников. Негативные образы представителей господствующего класса представлены не только юмористически, но и саркастически. Выражая желание мирной счастливой жизни, мастера-резчики избирают материнскую тему: «кормление ребенка грудью», «ребенок на руках», «в колыбели» (Динь Фатлок – Тхайбинь). На барельефе изображается женщина в нагруднике, которая обнимает ребенка и при этом кормит свиней. Ребенок стремится сосать грудь матери. Лицо матери подробно «описывается» резцом, подчеркивая доброту и красоту женщины. Если не принимать во внимание наивность пропорций и анатомии фигур, то барельеф «мать несет ребенка в корзине» павильона в Тэйданге (Ханой) полноценно ассоциируется с реальными людьми далекого прошлого и приближает их к нам, воссоздает черты умелой и ловкой крестьянки. Несмотря на искажение пропорций и игнорирование анатомического строения тела человека, образы переданы живо и убедительно: женщина ловко держит корзину, а ребенок в ней уютно устроился.

Силуэт крестьянки в традиционном деревенском одеянии хорошо читается на фоне лаконично обозначенного пейзажа. Фигуры матери и ребенка вырезаны объемно и бесхитростно, являя собой опыт мастерства художественного обобщения, понятного и современникам, и потомкам.

На барельефе в дине Фулао (Бакзянг) изображается «любовное свидание трех пар». Первая пара: сидит девушка, глядя свои волосы; юноша рядом одной рукой обнимает за ее плечи, а другую руку положил на ее колени. Вторая пара: девушка с довольным лицом лежит на боку, поджав одну ногу, а другую вытянув, она распустила свои волосы по спине, и привлекает юношу к себе; он смотрит на нее счастливо и ласково. Третья пара: сидящая девушка гладит свои волосы, положив руку любимого на свою грудь.

В дине Донгвиен (Ханой) есть сценка «веселая толпа девушек и парней», на которой юноша в набедренной повязке несёт змею в руках и направляет её на девушек, а другой парень пытается обнимать одну из девушек. Причем, одна из девушек недовольно отбрасывает руку парня. Эти эротические картинки без ханжества остроумно отражают деревенские понятия о беззаботной жизни и молодых инстинктах.

В конце XVIII века уже редко встречаются сюжеты, связанные с каждодневным трудом. Становятся популярными сценки, посвященные древним сказаниям: «Лавонг ловит рыбу», «Нгыу Ланг с Тик Ны» и др. (динь Хоаньшон – Нгеан, Лехой – Хатинг).

С XIX столетия в области декоративного искусства общинных домов намечается поворот к созданию барельефов с сюжетно завершенным содержанием, когда резчики переходят от упрощенных сюжетов к изображению развернутых во времени и пространстве картин, близких к динамике литературного повествования...

С архитектурным строем павильона динь и его назначением связана система его декоративного оформления разнообразной сюжетной тематикой и орнаментальным декором, выполненными в технике объемного и плоского рельефа, многослойной и прорезной, с окраской.

Существование общинного дома с архитектурным декором вносит особый колорит в старинную вьетнамскую скульптуру. Изображения и надписи вырезаются не только в плоском рельефе, но и многослойным углубленным рельефом. Основным репертуаром сюжетов рельефа в общинном доме остается повседневная жизнь деревенских жителей. Они дополняются химерными изображениями драконов-лодок, драконов-девушек или иных фантастических образов. В архитектуре диня на несущих элементах каркаса в основном приняты изображения плоского рельефа, а на других деталях – гравюры многослойного рельефа.

Богатая и разнообразная техника резьбы по дереву и обработке других материалов, постепенно утрачивает наивную примитивность; повышается качественный уровень исполнения как технически, так и сюжетно. При том что сохраняется манера резьбы на необработанной деревянной поверхности, блеск красного лака и позолоты архитектурных деталей свидетельствуют о развитии декоративного искусства общинного дома, в котором также сохранились предметные религиозные атрибуты - как средство организации пространства интерьера.

Деревянные несущие столбы в общинных домах с XIX века покрывались красным лаком, а декоративная резьба – позолотой. Таким образом, в общинном доме, в котором, как уже отмечено, практически отсутствовала объёмная скульптура, колонны и несущие столбы служили объектом декорирования. Покрытие несущих конструкций лаком имело и чисто практическое назначение: так предохранялось дерево от гниения во влажном климате и порчи жуками - древоточцами.

Надежные массивные конструкции и декоративная насыщенность атмосферы интерьера павильона диня скрыты под широкой обобщающей крышей со вспарушенными углами, отражающимися в воде пруда. Им предшествуют просторная площадь, баньяновые деревья, ограда, предвходная скульптура вотивных стел и артефакты, как антракт перед спектаклем богатого всплеска синтеза искусств в затемненном архаическом пространстве диня, творения

оригинального мастерства вьетнамских резчиков, преодолевших искусством время.

2.2 Интеграция бытовых и религиозных традиций в образности и символике декора павильона динь.

Некогда вьетнамские деревни представляли собой сельские коммуны (общины), преобразованные впоследствии в административно-территориальные единицы. Междоусобная борьба феодальных домов (в XVI в. Мак, Нгуен, Чинь) вынуждала крестьянские общины к изоляции, обособленности. При создании административной системы централизованного феодального государства павильон динь становится подобием офиса региональной власти и местом, где поклоняются духу-покровителю селения. Во Вьетнаме дух-покровитель селения - это бог, который управляет деревней, защищает и определяет судьбу (благополучие или беду) людей одной административной единицы. Духи-покровители селения должны быть признаны государством и назначены на эту высокую должность королем. К королевскому указу о пожаловании звания этим персонам добавлялась запись храмовой книги, в которой были описаны их биографические данные и заслуги перед деревней. Эту запись с почтением читали во время обряда жертвоприношения в павильоне. Она утверждала не только священную силу божеств, но и короля и центрального правительства перед сельской общиной. Заслуги духов-покровителей во многом «извлекались» из вьетнамских народных легенд. Они могли быть реальными историческими персонажами, или вымышленными, как боги реки, воды, моря, дождя, ветра, облаков, земли, камня, горы и т.п.

Жители селений верят в то, что во всех обыденных событиях, происходящих в повседневной жизни, они получают помощь от духов - предков. Благополучия или беды отдельного человека или всего общества зависят от богов.

Так и родились духи-покровители селения на основе поклонения «природным» и «человеческим» богам, которые считались первоначальными объектами верований вьетнамцев. Эти верования также являлись продукцией

местного менталитета, обобщающего пожелания всего общества. Обряд поклонения духам-покровителям селения - очень важное событие для жителей деревни, выражающееся в ритуалах жертвоприношения, а также при выборе места для строительства общинного дома.

Архитектура общинного дома оживает во время обрядов поклонения духу и религиозных праздников; деревенские фестивали обычно проходят весной, во время вьетнамского Нового года. В это время все празднуют, участвуя в фестивале культуры и искусства. Красота реально-повседневной жизни и энергетика праздников всегда охотно изображались на резных барельефах. Сценки «гребли», «борьбы силачей», «фехтования», «петушиных боёв», «пения и танцев» являются традиционными мотивами декоративных резных рельефов по дереву. На одну и ту же популярную тему разные мастера вырезают сценки на рельефах по-разному, в результате можно собрать целую коллекцию приемов резьбы и образов только одного сюжета. Например, изображение борцов в дине Нгок Кань отличается от аналогичного сюжета в дине Тхотанг (в Виньфуке), сцены «базар» и «гребля» в дине Хоангса не похожи на сценки в дине Лиенхиеп (в Ханое).

Среди архитектурных элементов общинного дома нельзя забывать о доске с посвяжительной надписью, которая считается ключевым ритуальным предметом в интерьере общинного дома. Она конкретизирует факт основания и посвящения; в числе жертвователей упоминается имя заслуженного человека, который обычно становится духом-покровителем дома. После его смерти ему поклоняются в общинном доме. Это, как правило, богатые люди, вложившие средства в строительство диня, и государственные чиновники. На поминальных досках в общинных домах, построенных в XVII веке, даже описывали процесс создания или реставрации общинного дома. Иногда поминальная доска появлялась через несколько лет после создания общинного дома. Например, в дине Чай (в Ханаме) доска была установлена через 20 лет после того, как был построен павильон. Содержание каждой поминальной доски XVII века отличается друг от друга. На многих досках очень подробно описаны процесс строительства диня и режим

общественной жизни в нём. Поминальная доска в дине Тхоха (в Бакзянге) имела простой текст: «Создана поминальная доска общинного дома». Её прикрепили в 1692 году. При том значении, которое придается символике, вход на фасаде диня практически не обозначен. Его отсутствие компенсируют фланговые стелы. Так павильон динь явно или подсознательно представляет некую безусловную данность, вокруг которой «вращается» жизнь вьетнамской деревни и каждого отдельного ее обитателя, связанного тысячами нитей со своей историей и современностью – как в заколдованном царстве.

Рядом с общинным домом на каменной стеле диня Тхоха было написано: "В коммуне Тхоха на востоке летает извивающийся зеленый дракон, поворачивающийся лицом к родине; на западе стоит белый тигр; на юге – гора Ханг Гнует; а на севере – Донглат, Гонон". На мемориальной доске добавлено: «Прохладный ветер рождает гения, талантливых людей много, у торговцев полно товаров, а в каждой обычной семье есть керамическая печь». Динь Тхоха является одним из тех павильонов, где сохраняется система поминальных досок и стел с надписями, находящимися в разных частях сооружения. В одной из них указаны дата закладки здания в 1685 году и дата открытия павильона динь – 1686 г.

Кроме общинного дома Вьетнам известен и своими буддийскими пагодами. Сведения о декоративном строе пагод приводятся здесь, чтобы оттенить разницу в художественном убранстве павильона динь, преимущественно светского содержания, от дизайна культовых объектов; но нельзя отрицать и перекрестного влияния. В древних пагодах основные идеи декоративного искусства связаны с мифологическими героями. Образ человека присутствует как объект манипуляций божествами буддизма. Не случайно бодхисаттве Авалокитешваре - божеству сострадания - присвоена власть над божествами, занимающими важное место в быту и духовной жизни вьетнамцев, такими, как бог облака, бог дождя, бог грома и т.д. Были построены пагоды для поклонения Будде, в оформлении которых использовались изображения человеческих фигур и персонажей из буддийского пантеона [13].

Во время правления династии поздних Ле (1428 – 1779 гг.) в бывшей столице Тханлонг, а также в пагоде Фаттик, в пагоде Батам (Бакнинь) на главных дверях были орнаменты с фигурой Будды, сидящего по-индийски в позе лотоса. Обе руки сложены спереди на животе, внимание сосредоточено на медитации. На каменной мемориальной доске в пагоде Шунгхань (1367 г.) археологи также обнаружили орнаменты, среди которых барельеф с изображением Будды. Этот образ близок изображениям Будды на башнях династии Ле.

Феи и ангелы павильона динь.

Наряду с изображением Будды в сюжетах декоративной резьбы присутствуют и темы, связанные с уже упоминавшимися образами фей. Существуют три основных типа изображения: танцующие феи на буддийских церемониях, феи-музыканты и феи с птичьим телом и человеческой головой, которые отвечают за подношение Будде ароматных палочек и фруктов.

При династии поздних Ле изображения фей часто включаются в декор культовых архитектурных сооружений, например, на больших колоннах дворца в бывшей столице Тханлонг. В обряде жертвоприношения Намжао король приказал, чтобы мастера сотворили из дерева барельеф, на котором изображены сорок фей, держащих в руках флаги. Они сопровождают паланкин короля. На руинах башни Чыонгшон, реликвиях в пагоде Лонгдой и на керамических башнях в районе Тханлонг было несколько орнаментов с изображениями фей. В частности, на каждом из двух барельефов, расположенных на каменных ступенях у входа башни Чыонгшон, танцевали семь фей с цветами в руках, в красивой тонкой одежде. Они были молоды, с округлым лицом, изящной фигурой и аккуратной прической. Их тела устремлены вперед, опорой при этом является согнутая нога, другая нога вытянута, руки разведены в стороны и согнуты в локтях. Лотос расположен в одной руке перед грудью, а другая рука заложена за спину. Танцовщица отклоняет голову назад, а лицом поворачивается к зрителям, чтобы они в полной мере насладились красотой её лица и тела.

При династии Чинь (конец XVI – конец XVII вв.) с развитием буддизма строилось много пагод, с многочисленными орнаментами, на которых изображались танцующие феи, стоящие на каменном пьедестале, сидящие в позе лотоса. Изображения фей вырезаны на барельефах «феи-музыканта», «группы фей-музыкантов». Феи-танцовщицы одеты в широкие платья с мягкими складками, облегающими тело, с круглым воротником, отделанным маленькими точками, с бахромой в виде полосок. Пояс представлен шелковой лентой. Ноги обуты в туфли, а волосы стянуты платком. У танцовщиц овальные лица, полукруглые брови, удлиненный тонкий нос, маленький рот, красивый подбородок, высокая шея. Их фигуры и движения такие же, как и у танцоров династии Ле. В группе фей-музыкантов, где каждая держит в руках свой инструмент, барабанщица, поднимая руки, палочками бьет в кожаный барабан; другая играет на двуструнной скрипке (дан ни); третья, наклонив голову, играет на флейте, четвертая – на 16-струнной цитре (дан чань); пятая - на кастаньетах; шестая – на лютне, имеющей форму луны (дан нгуэт); седьмая – на 4-х-струнной гитаре (дан ти ба) и т.д. Пейзаж представляется сказочным, чудесным, но музыканты играют на реальных инструментах, так что сцена пения фей остаётся близкой и понятной для жителей деревни.

При династии Ле и Чинь во вьетнамском резном искусстве часто встречались изображения "ангелочков" (по выражению искусствоведа Нгуен Зу Чи), которые пришли из китайской культуры. Как известно, при династии Тан в Китае также встречаются подобные барельефы, которые назывались «дети в феерическом мире». Однако маленькие ангелы на барельефах при династии Ле - Чинь не были такими младенцами с колье на шее и сидящими на цветках, сложив руки ладошками и кланяясь Будде. Они изображались взрослыми людьми в специальных костюмах, танцующими и поющими на лепестках лотоса. У них очень длинные волосы, свернутые в пучки, будто это шляпы. Сценки «ангелочков» часто появлялись в башнях и пагодах, построенных при династии Ле, например, пагода Лонгдой (Ханам), башня Чьонгшон (Намдинь), пагода

Фаттик (Бакнинь) и т.д. Эти барельефы исполнены простой техникой. Ангелы – танцоры, то сидящие на коленях, то с вытянутыми в стороны руками и в других позах.

Из специальных исследований видно, что на начальный период формирования феодального строя на искусстве скульптуры во Вьетнаме сказалось сильное влияние индийского искусства ваяния человеческих фигур. С историческим развитием культуры это влияние становилось все меньше и слабее. А эстетическое мировоззрение вьетнамского народа постепенно становилось более самоидентичным. С распространением местных верований и совершенствованием резной техники сюжеты панно все чаще берутся из обычной жизни вьетнамцев. Тем не менее опосредованное влияние искусства соседей в сюжетах и образах ощущалось достаточно заметно.

При поздней династии Ле (XV-XVIII вв., а по-существу до середины XVI века) традиционное декоративно-прикладное искусство было в состоянии застоя. Во время последующей династии Мак многие религиозные сооружения, такие как пагода, храм, общинный дом, и т.п. были построены или реставрированы. При династии Мак конфуцианство являлось государственной религией, а конфуцианская идеология была опорой правящего класса. В это время (XVI век) в стране шли гражданские войны, которые принесли народу нищету и несчастья. Поэтому люди, как правило, хотели найти душевный покой, который находили в Будде. Ведь основные идеи буддизма – мир, благотворительность, делать добро, избегать зла. Большинство общинных домов при династии Мак было построено за счет жителей деревни. Архитектурный декор в общинном доме выполняли деревенские мастера и художники. С одной стороны, архитектурная декоративная резьба вообще, а архитектурный декор пагод и общинных домов того времени в частности, как правило, отражали реальность сословности общества и повседневной жизни обычных жителей. А с другой стороны, развитие резного декоративно-прикладного искусства в рамках строгих религиозных канонов замерло. Но национальные черты декоративной резьбы в пагодах и общинных домах все-же были сохранены. Не увядали резные сюжеты, содержание которых

отражало реальную жизнь сельского населения, а также рабочих людей в своей повседневной жизни. Эти сюжеты нередко реагировали на социальные потрясения, но не тематикой, а качеством резной техники.

Кроме сюжетов, характерных для времени династий Ле и Чинь, таких как «феи», «четыре священных животных», «четыре вида редких растений» и т.п., появлялось много сюжетов, отражающих быт деревенских жителей. В оформлении архитектуры храмов, пагод, общинных домов, мемориалов и т.д. (XVI - XVII вв.) образ человека становился предпочтительнее. На барельефах девятиэтажной башни пагоды Буттхап (Бакнинь) были изображения мужчин, а не фей, например: «праздник Будды Ди Да», «наказание Гадеса», мастера Хоанг Няп, «Дед, олень и журавль» и т.д. «Дед и журавль» - на башне Баонгием, «чиновник и его помощник» - на мемориальной доске в пагоде Тиньлы. Сюжеты из индийских народных сказок и легенд постепенно утрачивались, но антропоморфный пантеон в изобразительных сюжетах скульптуры храмов и павильонов динь сохранялся.

В XI – XV вв. под влиянием индийской культуры произведения буддийской скульптуры Вьетнама приобрели круглую форму. Это были изображения богов из индийской мифологии, Будда и феи, музыканты, танцоры, феи с человеческой головой и птичьим телом, маленькие буддийские «ангелы». С XV века усиливается процесс изоляции крестьянских общин, который привел к тому, что фокусом социальной жизни во вьетнамской деревне стал общинный дом. Вместо индийских скульптур в округлой форме появились рельефы, выражающие эстетику житейских воззрений вьетнамцев в другой технике. Резные барельефы в общинных домах с разнообразными сюжетами были ближе мышлению жителей деревни, отражали их мечты, стремление к счастливой, обеспеченной жизни, и кроме того, технологически обусловлены.

В XVI столетии резное декоративное искусство в общинных домах достигло художественных вершин в тектонической зрелости и брутальной лаконичности скульптурного декора. Конфуцианство становилось государственной религией. Сюжеты барельефов постепенно отклонялись от буддийской идеологии в сторону отображения светских отношений. И образ человека не был ограничен

изображениями фей, танцоров, музыкантов и т.д. Появлялись сюжеты, связанные с народными играми, праздниками, любовью и т.п. Однако, уже во второй половине XVIII века эти житейские темы проявлялись все реже. Сюжеты барельефов утрачивают связь с традицией, уступая место эстетическим запросам, инициированным европейскими колонизаторами.

Таким образом, деревянное зодчество Вьетнама, в том числе и в общинном доме, отличается сложившейся структурой, например, архитектурные сооружения в бывшем Хатэй, Ханое, Бакнине, Бакзянге, Ханаме, Ниньбине, Футхо, Виньфук и в пределах которой каждое сооружение обладает стилистическими и композиционными нюансами. Вьетнамская деревянная архитектура вообще, и архитектура общинного дома в частности, сформирована в рамках сельскохозяйственного мышления. Если в официальной архитектуре Вьетнама рельефы обычно иллюстрировали тектонику ордера, то в общинном доме предметный синтез конструкций и декора обобщал символическое значение, художественную ценность, композиционный строй здания в целом. Таким образом, архитектура и художественная образность общинного дома интегрировали в общее течение вьетнамского зодчества и становление его искусства – народного и официального.

2.3 Архитектурный синтез конструктивных элементов и декора в пространстве павильона динь.

Диспозиция декоративных элементов интерьера динь регламентируется сложившимися традициями, детерминированными, в свою очередь, функциональными, в том числе религиозными установками. Основная алтарная экспозиция, отображающая триединство прошлого, настоящего и будущего буддийского учения, расположена в центре главного нефа. Барельефы с сюжетами быта, игр - преимущественно светского содержания - располагаются в боковых нефях. Символические композиции религиозного или мифического содержания занимают места на главных поперечных балках, консолях, стропилах соответственно иерархии своей значимости. Такие барельефы komponуются в

картинных полях различной формы. Нередко их сюжеты безотносительны к канонической регламентации взаиморасположения («игра в шахматы», «застолье») и создают атмосферу непринужденности и свободной демонстрации произведений искусства.

Уже в XVII веке динь стал «общим домом» всей общины, расположенной вокруг него в виде скромных жилищ. В сфере диня психологически закреплялись религия, образ жизни, хозяйственная деятельность, формы рекреации, законы общества, основные черты конфуцианского духа. Эта этническая общность выражалась не только самим существованием диня, но и на барельефах, имитирующих реальность стилизованными изображениями. Большинство из них выражало жизнерадостность и оптимизм духа, скрывающие в себе глубокие философские устремления и житейские идеалы вьетнамцев. Может быть, это душа художника проявлялась через резные фигурки современных ему людей, творческую абстракцию, помогающую изобразить мир и раскрыть свои мысли, мечты и надежды реальной жизни.

На двери в дине Хынглок (Намдинь) расположены барельефы, на которых изображаются драконы, единороги, львы, птицы феникс, феи в разных позах, которые являются характерными для архитектурного стиля позднего средневековья. Мотив облака в форме пики редко располагается отдельно, он почти всегда сочетается с другими фигурками драконов, фей, надвигающихся облаков в технике ажурной и сквозной резьбы. В зависимости от местоположения, например, на балках, стропилах, досках и других частях строения в продуманном порядке располагались рационально скомпонованные художественные образы, соединяющие гармонично тектонические и художественные элементы, усиливая символические значения каждого.

Изображения на барельефе в Хиенлам, (цитадель Хуэ) считаются заключительным этапом феодального периода искусства резьбы во Вьетнаме. Здесь преобладают образы извилистых облаков. Облака и драконы на барельефах в пагоде Тхиенму (провинция Тхуатхиенхуэ) сплетаются друг с другом. Кроме того, образ общинного дома динь в районах Северного Вьетнама всегда

сопрягается с видом изогнутых углов крыши, отражающейся в озере, где цветут кувшинки. Архитектура общинного дома как эманация народного духа соответствовала религиозным верованиям вьетнамцев, связанных с сельской жизнью и устремленных к достижению благополучия. Существенная разница между объектами официальной архитектуры и сельскими общинными домами: короли тратили много денег на строительство пагод и храмов, общинный дом строили сами жители деревни. Чем крупнее общинный дом, тем больше гордятся им сельские жители. Кроме того, павильон динь также является местом, где устраиваются театрализованные представления тео (жанр вьетнамского театра), а также пение во дворе перед общинным домом, или петушиные бои, борьба силачей, игра в шахматы, и даже соревнования между свиньями и курицами. Самые обычные сценки реальной жизни деревни народные мастера умели изображать через резьбу по дереву на балках, стропилах, досках и других деталях здания диня. Даже в период упадка феодальной власти крестьяне продолжали создавать свои высокохудожественные архитектурные объекты. В наши дни динь сохраняет статус духовного и бытового центра селения, его театральной площадки, располагающей постоянной декорацией в виде резных барельефов.

Современный наблюдатель понимает, что скульптура в общинном доме не только излагает реалии жизни, но и возбуждает духовный резонанс, вызывает художественные эмоции. Изображение персонажей, - это и есть создание образа деревенских людей. Сценки производственной деятельности XVII - XVIII веков отражают как в зеркале живые картины строительства домов, пахоты буйволами, вспашки земли слонами, охоты, борьбы силачей, петушиных боёв, танцев, пения и т.д. Особое внимание уделялось точности костюмов и украшений персонажей: солдат, военачальников, чиновников-бюрократов, крестьян, рабочих, юношей за чтением книги, игроков в шахматы, служащих, всадников на лошади, ребенка - а также деталям к ним - набедренным повязкам, нагрудникам и так далее. Каждый персонаж и его атрибуты отличаются друг от друга особенными чертами. Резьба по дереву смыкается с искусством народных картин Донгхо.

Каждый вид художественного творчества детерминирован собственной питательной средой и локализацией развития. Барельефы павильона динь - это народное искусство, родившееся в условиях закрытого сельскохозяйственного общества с сезонной ротацией жизни. Здесь средневековые ремесленники - самоучки, обладавшие техникой обработки дерева и эстетическим мышлением, создавали в общинном доме свои шедевры.

С конца XVIII – начала XIX века феодалы использовали творчество народных мастеров в художественно-декоративных целях при оформлении мавзолеев, погребений, административных сооружений, и поэтому в то время стиль и сюжеты резьбы становятся тематически более зависимыми от вкусов заказчика. Многоплановый опыт истории существования феномена павильона динь и его художественных достоинств, складывавшихся веками и не утратившими значения своего культурного вклада в повседневную жизнь вьетнамского крестьянства, проецируется на современный скульптурный опыт народных мастеров и профессиональных художников, востребован современной культурой Вьетнама.

Изложенный в диссертации материал по комплексному исследованию искусства деревянной резьбы в архитектурных памятниках сельских поселений Вьетнама – общинных домах динь – аргументирует достаточно убедительно его значение как исторического памятника и национального достояния, как культурного моста между искусством прошлого, настоящего и, возможно, будущего.

Крупнейшее сооружение в деревне, средоточие культурной жизни деревни, динь формирует духовную жизнь человека. Сооружения в традиционном вьетнамском стиле не рекомендовалось возводить выше окружающих деревьев. Этим регламентировалась практика вьетнамских зодчих создавать архитектурные сооружения и обустраивать природные ландшафты в гармонии с жизнедеятельностью человека, формирующей стереотипы культурного бытия вьетнамцев.

Внутренние помещения культовых сооружений как уже упоминалось на странице 53, едва освещались естественным светом. Вьетнамские зодчие умело использовали не прямое освещение, создавая особые световые эффекты. В старину вьетнамцы не стремились к высокому уровню освещенности помещений. В простые жилые дома с низко опущенной крышей, широкой террасой и небольшими окнами солнечный свет попадал ослабленным. В жарком и влажном климате это был способ лучше сохранять прохладу. К тому же люди предпочитали деревянные дома с прохладным полом из глины и песка.

Общинный дом – сооружение, открытое в пространство. В нем изолируется только одна центральная часть – святилище (хау кунг), которая определяет локализацию сакрального пространства. В центре павильона находится также и молитвенный зал. В этом зале много религиозных атрибутов, покрытых позолотой, мерцающей в темноте. Таким образом, свет, проходя сквозь сложные пересечения архитектурного каркаса павильона динь, едва освещает элементы интерьера, объединяя композицию и создавая впечатление таинственности, как например, в алтаре диня Зиём, находящегося в провинции Бакнинь.

В истории традиционного вьетнамского искусства общинный дом сложился позже, чем другие виды архитектуры, такие как пагода, храм, мемориал, ступа. Поэтому на его пространственное решение и символику сильно повлияли уже сложившиеся религиозные установки и верования.

Архитектурный комплекс общинных домов, построенных в XVI – XVII веках, может включать в себя три павильона и два удлиненных флигеля, как дини Тханглунг, Тьюфиен, Тэйданг (в Ханое), Лохань, Тхоха (в Бакзянге), или один павильон и два удлиненных флигеля, как динь Зиём (Бакнинь). В таких домах, построенных в XVIII веке, был насыпной пол уровнем выше окружающего двора. Пол в разных общинных домах был земляной, трамбованный с дроблёным кирпичом. Впоследствии его мостили керамическими плитами или камнем. В понимании вьетнамцев камень – это природный материал, который является источником силы. Выкладка камнем пола в павильоне динь придает ему дополнительную святость и ассоциируется с чистотой и безгрешностью. Древние

считали, что пол должен быть открытым для того, чтобы Инь и Ян находились в гармонии. Если пол будет закрыт дощатым настилом (в частности там, где находится алтарь), то в соответствии с верованиями жизненный потенциал диня будет угасать. Чтобы обойти этот запрет, полы и помосты устраивались разобщенно и на разных уровнях.

Крестьяне могут сами построить свой семейный дом, но общинный дом и пагоду строит только местная корпорация высококвалифицированных плотников, каменщиков и резчиков. Кирпичи для основания и черепицу для крыши заказывают в деревнях, специализирующихся на производстве керамических изделий, таких как Батчанг, Фуланг, Хыонгкань, Тхоха. Резьба по камню на основаниях несущих колонн выполнялась резчиками из Киньчу (в Хайзыонге), Ниньван (в Ниньбине), с горы Ньюй (в Тханьхоа) или из Камбоджи.

В планировке вьетнамских культовых построек придерживались принципов симметрии. Обычно общинный дом при строительстве делили поперек на две части, над каждой из которых работали отдельные артели мастеров, учитывающих единство параметров сооружения, но соревнующихся друг с другом. Поэтому в общинных домах, структурно одинаковых, резные украшения, расположенные с двух сторон павильона, были различными; общая гармония от этого не страдала.

Оформление порталных композиций алтаря Кыа Вонг.

Полноценные по локализации и предметному насыщению ритуальным инвентарем алтарные композиции диня сложились в XVIII веке под влиянием примеров оформления интерьеров в китайской архитектуре. Входя в центр общинного дома, зритель попадает в сакральное пространство, предназначенное для ритуалов, где находится религиозный инвентарь – произведения народного декоративного искусства, покрытые позолотой; тонкий филигранный навесной алтарный портал Кыа Вонг над алтарем и блестящие медные ритуальные предметы образуют живописную композицию и производят сильное впечатление. Навесной алтарный портал Кыа Вонг расположен параллельно продольной оси

дома и представляет, в сущности, «перемычку» между двумя продольными колоннами в форме большой прямоугольной рамы, заполненной несколькими панно с изображениями различных сюжетов в виде дракона, птицы-феникса, черепахи, единорога, пейзажа или картины, повествующей о заслугах духа-покровителя селения. Изображения драконов, обращенных головами к солнцу и другие узоры были особенно сложными в исполнении. Резные панно не только на портале, но и на прилегающих кронштейнах и балках представляют наиболее изысканные образцы вьетнамского декоративного искусства.

Ритуальные украшения алтаря и дизайн самого алтарного портала синтезируются в общем декоре интерьера диня. Искусство украшения достигает высот рафинированности в портале Кыа Вонг, на котором расположены симметричные друг другу орнаменты с позолотой. Эти орнаменты представляют собой многослойные узоры.

Наряду с украшением алтарного портала на колоннах располагаются панно с парными изображениями драконов или духов-покровителей. Панно с изображениями не только формирует дизайн интерьера, оформленного декором, но и несет повествовательную символику. Большинство изображений на панно говорит о подвигах деревенского духа-покровителя. Чем больше слоёв резных орнаментов на Кыа Вонг, тем выразительнее становится художественный образ алтарного пространства. Кроме этого, свет от свечей и фонарей также акцентирует главное место поклонения.

В интегрированном помещении павильона все части интерьера со временем приобрели стилистическую согласованность. В процессе исторического морфогенеза достигалась продуманность гармонии целого и деталей и алтарный портал менял свои формы. При этом декоративные узоры становятся все изысканнее и разнообразнее. Но базовые принципы и законы сложившейся архитектуры не менялись. Например, Кыа Вонг всегда располагался только в центральном нефе, где находится место поклонения.

В технике украшения алтарного портала используются все виды деревянной резьбы: сквозная, накладная и ажурная. Тонкие гармоничные резные

детали придают уникальность оформлению каждого общинного дома, оборудованного массивными или изящными алтарными порталами. В одних павильонах может быть только один алтарный портал, в других – несколько, тоже в центре. В динях XVII века, таких как Зиём (в Бакнине), Камда (в Ханое), или Анко (в Тхайбине) XVIII века, многослойный резной декор алтарного портала, примыкающего к тыльному нефу, создаёт эффект глубины сакрального пространства. В некоторых динях XVIII века, например, Чако (в Куангнине), алтарный портал Кыа Вонг смещен от центра в сторону.

Динь Зиём XVII века (в Бакнине) отличается от других общинных домов особой красотой и изысканностью орнамента алтарного портала, украшенного колонками с тонкими ажурными многослойными фигурами драконов, переплетающихся друг с другом. Вырезанные рельефно в девять слоев, драконы то «появляются» на плоскости панно, то «исчезают», что производит впечатление живого движения. Снаружи портал украшен деталями сквозной резьбы в виде удлиненных панно, отделенных друг от друга вертикальными прорезями. Уникальные композиции алтарных порталов придают художественный акцент сакральному центру павильона динь.

Почти во всех павильонах центральный неф в настоящее время украшен позолоченными архитектурными деталями – также объектами поклонения. Динь Хыу Бо Тхыонг (в Футхо) представляет собой редкий вариант объемного решения, так как в отличие от других он имеет небольшую высоту (рис.69). Алтарный портал этого павильона невысокий с изящной резьбой, но не крашенный. В этом дине поклоняются матери Суан Зунг (матери генерала Динь Конг Туана). Деревенские жители построили павильон динь в ее честь, сознательно используя в декоре традиционные приемы резьбы.

Барельефы на архитектурных деталях этого общинного дома и резьба на алтарном портале – работы XVI - XVIII веков, – представляют уникальный образец вьетнамского изобразительного искусства. Архитекторы и мастера-резчики, создававшие «по эстафете» синтетический образ общественного центра

средневековой вьетнамской деревни, обозначили своим мастерством сопричастность духу своего времени.

Благодаря сюжетам, выполненным в прорезной технике, многие символические значения декора стали объектом иконологической расшифровки исследователями искусства, археологами и культурологами. При изучении прорезной техники в дине Тхоха (в Бакнине) историки определили, что здешние барельефы появились в начале и конце XVII века. Эти знания во многом определили логику подхода к реставрации общинного дома.

Целью декоративного искусства, как это видно на примере общинного дома, является умение вызывать чувства и впечатления, а не просто их описывать. Художники выбирают соответствующий задачам сюжет и вырезают его на поверхности деревянной детали, импровизируя и не особенно задумываясь о единстве стиля общей картины; он становится, как выражались европейские философы, результатом предустановленной гармонии. Мастера – резчики стихийно (часто без предварительного рисунка и уточнения композиции) осмысливают и отображают в своем искусстве явления реальной жизни, чтобы донести до нашего времени эстетические взгляды, душевное состояние и чувства человека – современника далёкого нам феодального общества. Они отражали своим искусством реальность бытия, которая запечатлевалась в их душе вместе с пониманием ответственности художника за правду жизни.

Алтарные порталы имеют ключевое значение в обрядах традиционного культа, в частности, поклонения духу-покровителю, Святым или Матери. В разных общинных домах они были разными по размеру, высоте и способу украшения. Кыа Вонг в дине Колоа (в Ханое) с изображениями резного многофигурного рельефа имеет свои композиционные особенности. Тексты на этом портале являются главной частью изображения и располагаются по центру рамы. Узоры, вырезанные на тонкой доске, выполнены в технике сквозной резьбы. Они вызывают ощущение изящной мягкости и напоминают деревянные желтоцветные кружева.

На порталах Кыа Вонг в динях Зиём, Тхоха и Донгку (в Бакнине) сочетаются декоративные изображения, выполненные в технике сквозной, ажурной и плоскорельефной резьбы. Техника сквозной резьбы сюжетной композиции из трех частей была использована при создании алтарного портала в дине Хыубо (в Футхо). Каждая часть композиции портала представляет собой прямоугольник-створку; створки портала могут открываться автономно и отделяются друг от друга колонками, украшенными ажурной резьбой в виде извивающихся драконов. Ширма из тонкой доски над порталом украшена резным изображением цветков лимонного дерева. А внутренняя сторона ширмы украшена орнаментом с «колючками», напоминающими рыбные кости или панцырь ананаса. Деревянный материал для изготовления Кыа Вонг сохранял природную текстуру, он не подвергался чистовой обтеске, хотя логика сохранения нетронутой поверхности базовых деталей не ясна. Возможна ремисценция архаической эстетики деревянной архитектуры павильонов динь.

В дине Чако (в Куангнине) алтарные порталы устроены во всех пяти нефях. Каждый портал расчленен на небольшие симметричные кадры, заполненные изображениями. Изображение головы феи, выступающее над поверхностью фона, придает композиционный акцент portalу. Все пять порталов позолочены.

В искусстве резьбы по дереву на портале народные мастера - резчики XVII века выполняли свою работу в различной технике. При плоскостной резьбе мастер свободно интерпретировал образец, усложняя рисунок разными орнаментальными мотивами и komponуя их на поверхности портала. Если многослойная плоскостная резьба вызывала эффекты светового контраста и выпуклости формы, то сквозная резьба - ощущение легкости, прозрачности, а ажурная резьба создавала впечатление живого движения драконов, фениксов и других фигур. В образцах резьбы позднего времени все более отчетливо сказывается техническая и сюжетная рафинированность работы, её композиционная продуманность.

Изображения каждого из четырех священных животных (дракона, единорога, черепахи и птицы феникс) на алтарном портале выполнены в

отдельных клеймах. Панно, на котором одновременно изображались бы сразу четыре священных животных, встречается очень редко. Каждый дракон отличается своей особенной позой. На верхней части Кыя Вонг обычно размещалось изображение драконов, обращённых своими головами к солнцу. Кроме этого, вырезались фигуры драконов с разными символическим антуражем: драконы с облаком или с мечом и огнем.

Рядом с колонной центрального нефа павильона Донгки расположена выступающая голова дракона, в нижней части Кыя Вонг – голова дракона, держащая во рту иероглиф «Тхо¹», а с двух ее сторон – резные изображения драконов, обращенных головами к центру.

Портал в дине Зиём (в Бакнине) делится на три секции с четырьмя парами драконов. Ажурная резьба в виде драконов, обогащенная позолотой, делает алтарь необыкновенно красивым. Драконы здесь символизируют власть и образуют своеобразный, роскошный декор. Из четырех священных животных дракон чаще всего использован в качестве декоративного элемента алтарного портала.

В сюжетах декоративной резьбы общинных домов, пагод, храмов часто изображается единорог. В декоре крыши каждого общинного дома можно увидеть мифического единорога, который являлся символом мощи, разума, силы духа и справедливости. Единорог может также размещаться на вершине полога перед алтарем. Он может являться частью декорации фронтальной композиции алтаря. Иногда он превращается в дракона-лошадь. Можно встретить образ единорога, который несет лотос (пагода Чьонг Шон – Намдинь), или изображение единорога в плоскорельефном исполнении (Динь Лохань – Бакзянг). На Кыя Вонг в деревенском общинном доме чаще всего присутствует единорог в виде дракона-лошади. Полагают, что единорог как символ мужской энергии контролирует душу человека.

Постепенно отрабатываются каноны совместимости сюжета изображения с фоновой архитектурной деталью, местом декора в пространстве интерьера.

¹ Тхо - долголетие

Образ черепахи редко размещается на алтарном портале. Каменные скульптуры черепах ставят в залах поклонения. Здесь можно увидеть «черепаху и журавля» - символ чистоты; образ «черепахи, брызгающей водой изо рта» - символ сытой жизни или образ «черепахи, держащей письмо в лапах».

Образ птицы феникс встречается во многих памятниках культуры вьетов. Феникс является священным символом правоты и нравственности. В общинном доме Футхыонг (в Ханое) деревянный феникс представлен в виде объемной скульптуры птицы, а в павильоне Нгевет (в Тханьхоа) он изображен в виде некоего священного животного, которое живет на Небе. На Кыа Вонг в дине Колоа (в Ханое) образы дракона и феникса украшали цветами, ветками, листьями, оживляя декор алтаря. В общинном доме Хоаньшон (в Нгеане) каждая деталь панно «феникс с повернутой головой», выполнена на высоком художественном уровне. В других общинных домах можно найти знакомые изображения феникса в сочетании с цветами, листьями, облаками или шёлковыми лентами.

Традиционные образы дракона и птицы феникс, журавля и черепахи, дракона-лошади и головы тигра остаются популярными сюжетами резьбы на деревянных конструкциях и алтарях общинных домов, построенных уже в XIX – XX веках. Священные животные являются продуктом народной фантазии и воображения, их образы сохраняются и передаются от поколения к поколению. Сохраняясь как архетипы духовного мира, они транслируются по эпохам жизни народа, отображая религию и культуру в изысканном мастерстве зодчих. Изображение каждого из четырех священных животных обычно появляется вместе с сопровождающими орнаментами облаков, огня, воды, волн, цветка лимонного дерева, хризантемы и лотоса.

Цветы, листья, облака, вода, шёлковые ленты и т.п. также популярны как дополнения к основным мотивам художественных шедевров в традиционном декоративном искусстве вьетнамцев. Восточные люди очень ценят и любят природу, живут традициями в добром согласии с другими народами. Поэтому на всех предметах искусства, в том числе на глиняных и бронзовых ритуальных приметах, существуют резные изображения священных животных в сочетании с

элементами природы. Символом чистой красоты являются облака, вода, хризантема, лотос, цветы лимонного и абрикосового деревьев, лиана, бамбуковый лист. На алтарном портале в каждом павильоне динь были использованы разные стили резьбы цветов и листьев в зависимости от архитектурного замысла общинного дома каждого района или персонажа духа-покровителя, которому поклоняются в этом дине. Например, декор алтаря в Дине Хыонгкань (в Виньфуке) разделен на три части, в которых помещена резьба в виде цветов и листьев в сочетании с изображениями дракона, феи, дракона-лошади.

Павильоны динь Фонгкок (в Куангнине), Хангке (в Хайфонге) окружены стенами; за главным нефом находится святилище (хаукунг), перед которым устроен алтарный портал с резьбой в виде цветов и листьев в сочетании со священными животными, человеком, иероглифами счастья (Фук) и долголетия (Тхо). На Кыа Вонг в общинных домах Фуда, Сом (в Виньфуке) выполнена резьба с изображением лотоса, кукурузных листьев. В дине Хыу Бо Тхыонг (Футхо) использована ажурная резьба в виде цветов «Тхи» и плетения деревянных кружев. А в общинных домах, построенных позже, можно видеть изображения цветов и листьев, таких как цветок абрикоса, орхидея, хризантема, бамбук. Таким образом, изображение цветов, листьев, облаков и т.п. элементов живой природы активно используется в традиционном искусстве резного барельефа Вьетнама.

Типичными элементами орнаментальных композиций портала Кыа Вонг являются декоративные резные иероглифы. По текстам, написанным на порталах, можно получить вербальную информацию о стране, деревне, общинном доме и духе-покровителе. Иероглиф «Будда» (Фат) на каменной мемориальной доске или «Дух» (Тхан) на алтаре является сакральной деталью. На большинстве порталов Кыа Вонг буквы-иероглифы расположены в форме важной надписи в отдельном квадрате или прямоугольнике. В композицию портала в дине Донгки (в Бакнине) включена надпись из четырех букв, вырезанная каждая в отдельном квадрате - «тысяча лет благоденствия императору». Эти слова используются для выражения чувств глубокой признательности его величеству и веры в долголетие его дел. Буквы не только красиво гравированы, но и вплетены в изображения животных и

цветов. Знаки долголетия или счастья ассоциируются у деревенских жителей с пожеланиями здоровья и благополучия и часто вырезаются на порталах Кыа Вонг. Кроме того, буквы на этих порталах также несут историко-информационную символику.

Порталы в павильоне динь Чако (в Куангнине) разделены на маленькие клетки, на которых вырезаны красивые узоры ажурной резьбой. В каждом из квадратов или прямоугольников на лицевой стороне Кыа Вонг находится круг с гравировкой в виде иероглифа в центре.

На алтарном портале в общинном доме Хыонгкань (в Виньфуке) XVII-XVIII веков расположены изображения драконов и фей. Плавно изогнутые, изящные фигуры фей на портале придают декору не только художественную, но и духовную ценность, ассимилированную с атрибутами сельской жизни.

Алтарные порталы в каждом общинном доме, каждом районе страны отличаются друг от друга; они самобытны по сюжетам и исполнению. Например, работая над порталом в дине Хыубо (в Футхо), мастера использовали в основном технику сквозной резьбы. В столичном районе Киньбак (в Бакнине, Бакзянге) с павильонами Зиём, Тхоха, динь Банг используются техники ажурной и плоскорельефной резьбы в сочетании с декоративным покрытием краской различных цветов. Драконы на Кыа Вонг в павильоне динь Зиём окрашены золотой краской, головы драконов, представленные одна за другой, создают ощущение глубины изображения в передаче движений этих величественных и священных существ. В общинном доме Чако (в Куангнине) находятся пять порталов Кыа Вонг, с традиционным разделением створок на квадраты с кругами в центре и фигурной резьбой.

Мастера-резчики – это в большинстве своем одарённые художники из народа. Они понимают жизнь, традиции и обычаи народа. Поэтому их художественное творчество выражает и передаёт картины ежедневного труда крестьян, стремление к лучшей доле, чувства единства с природой, жизни с простыми наивными улыбками и веселыми народными играми. Приемы, используемые в декоративно-прикладном искусстве, в частности, в искусстве

резьбы по дереву, считаются общепринятыми нормами, исторически согласованными и утвержденными как эстетические эталоны мастерами-резчиками и самим народом.

Выбор декоративных элементов в оформлении общинного дома во Вьетнаме основывается на конкретных методах работы и местных традициях. Эти орнаменты являются источником вдохновения народных мастеров-резчиков, полем реализации их фантазий. Если их работу сравнивать с нормами европейского искусства, то изобразительные приемы, используемые народными резчиками Вьетнама в декоре интерьеров общинного дома, не имеют аналогов, но синхронны с эпохой барокко, внесшей понимание пространственности в архитектурных композициях Европы XVII-XVIII веков. Для вьетнамцев каждый сюжет на барельефах понятен, интересен, своеобразен и легко читается. Форма и содержание барельефов, по сути, сливаются в единое целое, живое и ритмичное явление. Всё это в сочетании создает гармоничную композицию и вызывает чувство понимания народом его искусства. Каждый образ на барельефах выражает независимость при логичном сочетании его с другими изображениями. Декоративные узоры на портале Кыа Вонг уравниваются строгостью и конструктивной логикой каркаса.

Барельефы в общинном доме Хыонгкань можно условно разделить на несколько слоев, каждый из которых содержит часть общего рисунка. Например, картина, посвященная церемонии «Молитвы о дожде». Дракон и облако как символы «молитвы о воде», «молитвы об урожае» являются основными мотивами, вложенными в слои декора.

С изображением дракона сочетаются образы лотоса и хризантемы (символы солнца и сухости). Благодаря сочетанию образов: человека и дракона, облаков, цветов и листьев - складывается гармоничный сюжет молитвы об урожае. Так достигается эстетическое единство произведения.

Одной из особенностей искусства резьбы по дереву является сочетание барельефов и круглой скульптуры, которые образуют разнообразные сценки из повседневной жизни деревенской общины... В мизансцены гармонично встроены

группы фигур с ярко выраженными эмоциями и настроением, что передаётся и зрителям. Таким образом, техникой резьбы, обогащающей сложные сюжеты, создается некое подобие спектакля, воспринимаемого как действие во времени и пространстве.

Искусство резьбы по дереву в сельских общинных домах – это объединение различных техник и приемов резьбы, благодаря которым изображения оживают под световыми эффектами, обостряющими восприимчивость зрителя к красоте. Колеблющимся пламенем свечей вызывается игра света и тени как важных средств художественной выразительности скульптурного декора, подчеркивая объем и положение фигур в пространстве, а также их гармоничную компоновку на поверхности архитектурных элементов. Мастера выявляют пластику образов с помощью разных приемов резьбы. Сочетание фантастических и реалистичных картин, «собранных» из больших и малых деталей, создаёт необыкновенные представления с уникальными композициями, вызывающими впечатление глубины пространства и игры светотени. Наблюдая один и тот же барельеф, разные люди могут воспринимать по-разному смысл изображаемых сюжетов, вызывающих нередко противоположные ассоциации.

Барельефы в общинных домах, построенных в XVI, XVII, XVIII веках, представляют уникальное явление поздне-средневекового вьетнамского искусства, имеющее культурное, религиозное значение и житейский смысл. Барельефы сопоставимы с народными сказками, бытовым юмором и даже «фильмами» о сельской жизни.

Традиционные сюжеты декоративной резьбы обусловлены культурой и верованиями вьетнамцев в рамках конфуцианства, даосизма и буддизма, например, популярностью образа четырех священных животных. Существенное значение имела и сословная символика. Если в королевском дворце помещаются изображения драконов, у которых ноги с пятью когтями, то в общинных домах они символически изображаются с четырьмя, а на алтарях могут быть и с тремя когтями. Модифицировались изображения дракона, превращающегося в бамбук, бамбука, превращающегося в дракона, дракона – в облако, облака – в дракона,

рыбы - в дракона и тому подобное. Богатая фантазия местных мастеров-резчиков причудливо переплеталась с красочностью реалистичного народного художественного промысла.

Иногда трудно понять, почему в величественном общинном доме мы видим в основной бесхитростные изображения сюжетов, отражающих стороны быта и ментальность деревенской жизни. Объясняется этот феномен тем, что павильон динь сложился исключительно как сельское сооружение, которое принадлежит и служит народу, его создавшему. Художественный опыт мастеров проделал большой путь совершенствования от архаики статичных изображений к динамике, подобно процессу становления эллинистической скульптуры. Или барокко, синхронного расцвету архитектуры павильонов динь в XVII веке.

Для архитектуры барокко характерны пространственная расчлененность, пластичность, текучесть сложных, криволинейных форм. Архитекторы Вьетнама, не зная европейского барокко, создали свой сельский общинный дом с архитектурой такой же эмоциональной энергетикой, декоративной насыщенности и «перетекающих пространств». Осознание архитектуры как организованной среды, динамика ракурсов наблюдения объектов, усложнение композиций вызывают визуальные эффекты - иллюзии, обусловленные пространственными изменениями в архитектуре. Экстерриториальные концепции и композиционные приемы барокко ярко проявляются и в художественных преобразованиях интерьеров динь в XVIII веке, отчасти в силу сближения с архитектурной стилистикой Китая. Если в дине Тэйданг (в Ханое) барельефы еще остаются простыми монохромными картинками резьбы по дереву, то в павильоне динь Сом (в Футхо) барельефы многоцветно украшены... Появляется много барельефов по народным сюжетам, таким, как «мать несет ребёнка в корзине», «игра в волан» и т.д., которые эквивалентны народным лубочным картинкам. Искусство резного барельефа общинных домов проявляет заметные тенденции к стилистическому единству с другими сферами вьетнамского искусства.

Плоскорельефная техника является основной в декоре общинных домов. Выполняя эти барельефы, мастера не соблюдали правил масштабного

соотношения архитектурных элементов, что вызывало диспропорции и в самих изображениях фигур животных и человека, несовершенство композиций. Именно это оттеняет основное формальное отличие брутальной резьбы ранних общинных домов от изысканных барельефов пагод и храмов, относящихся к официальной архитектуре.

Сквозная просматриваемость интерьера, не имеющего периметральных стен, создает выразительную игру света и теней. Вьетнамские резчики, работая над декором павильона динь, предпочитали создавать сложные орнаментальные композиции, в которых органически сочетались гротескные и реалистичные формы, сложные элементы растительного и фигуративного орнамента, размещая их в соответствии с уровнем освещенности – внизу и вверху, ближе или дальше от центра.

Выводы по II главе:

1. Сельский общинный дом из поколения в поколение оказывал большое влияние на жизнь вьетнамцев. Он считается «очевидцем» главных событий в истории страны, запечатленных в его архитектуре, «записанных» его декором.
2. Как архитектурно-конструктивный феномен, павильон динь стал объектом перманентного совершенствования системы вьетнамского деревянного ордера, ставшего архетипом национальной культуры Вьетнама наряду с официальными храмами, пагодами, мемориалами.
3. Накопление опыта резьбы на деревянных деталях павильона динь привело к формированию целой индустрии этого искусства, в котором сложилась типологическая классификация по сюжетам, персоналиям изображений, стилистике, технологии резьбы.
4. Классификация резьбы по дереву в рамках павильона динь включает наиболее развитый иконографический список сюжетов: бытовых (трудовых, праздничных, назидательных), религиозных, символических, культурных, соответствующих исключительно вьетнамской сельской ментальности. В соответствии с сюжетами выработан обширный репертуар изобразительных приемов, орнаментации, с

привлечением образов четырех священных животных (дракона, единорога, черепахи, птицы феникс) а также фей, тигра, слона, ангелов..., природных явлений, растительности (специфический саблевидный орнамент).

5. Стилистика резных барельефов испытывала влияние растущих цивилизационных требований и может быть идентифицирована по этапам:

- примитивно-брутальной образности,
- изображения статичных сюжетов,
- ввода назидательных и религиозных мотивов,
- динамичной организации сложных мизансцен,
- заимствования художественных приемов соседних культур.

На фоне общей стилистической гармонизации интерьера акцентируется его сакральный центр – алтарный портал Кыа Вонг.

6. В XIX веке в условиях французской колонизации и китайского влияния искусство декорации и даже дизайнерской организации интерьера динь интегрируется с другими явлениями эстетического осмысления среды обитания: малыми архитектурными формами (памятные доски, стелы, мосты, ограды), элементами благоустройства, религиозными объектами (пагодами, часовнями). Вокруг павильона динь, разворачивается целый архитектурный ансамбль. Эти явления опосредованно обозначили проникновение во вьетнамскую деревню урбанизации, ускорившей процессы «рафинирования» искусства, девальвировавшего достоинства органичного зодчества предшествующих веков. И, вероятно, придется ставить вопрос о возвращении исходного облика некоторым сохранившимся ранним общинным домам. В целом искусство Вьетнама – как это видно на примере развития образности павильона динь – проходит этапы развития, эквивалентные эллинизации и становлению европейского барокко.

ГЛАВА III.

ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ПАВИЛЬОНА ДИНЬ В СОВРЕМЕННОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ВЬЕТНАМА.

3.1 Обновление эстетического мировоззрения современного общества Вьетнама.

Сегодня открытое сотрудничество и интеграция с тенденциями мирового развития, культурный обмен между странами оказывают значительное влияние на культурную и духовную жизнь вьетнамского общества. Внесение своего вклада в развитие современного искусства, интеграция с общими тенденциями развития мирового искусства, и в то же время сохранение национальной идентичности являются чрезвычайно важным для каждой страны, каждой нации. В частности, традиции народного художественного творчества являются основой для становления и развития современного изобразительного искусства Вьетнама. Это не только художественное мышление, отражающее социальную реальность, но и изобразительные средства и способы выражения эстетических идей.

Декоративная резьба по дереву в общинных домах является одним из видов народного декоративно-прикладного искусства, которое в процессе многовекового развития достигло вершины художественного творчества. Как известно, отражаясь в образном процессе восприятия людей, эстетическая культура формирует общественное сознание. Изучая феномен художественной резьбы по дереву в общинных домах, можно понять как специфику художественного видения вьетнамского народа, так и художественные особенности этого национального искусства. Таким образом, ресурсы и традиции народного декоративного ремесла транслируются в художественные коды современного искусства, как бы подчеркивают национальную идентичность вьетнамского искусства в эпоху всеобщей глобализации.

Процесс развития изобразительного и декоративно-прикладного искусства Вьетнама представляет собой совершенствование и постоянное видоизменение многоукладных художественных и культурных течений, оказывающих решающее

влияние на творческую деятельность сегодняшних мастеров, а также и на эстетическое мышление вьетнамского самосознания в целом. Речь в данном случае идет о народном художественном потенциале.

Новые достижения мастеров-умельцев дают возможность вьетнамскому искусству сегодня вливаться в мировую культуру с тенденцией постоянного развития и совершенствования различных приемов изобразительного творчества. На определенном историческом этапе развития эти ценности были забыты и утрачены. Но их всякий раз поднимает с глубины времён и нашей исторической памяти война – то, с чем никто и никогда не сможет смириться. Это великое потрясение заставляет людей оставаться людьми и думать о будущих поколениях, призывая всех к миру, добрососедству и взаимопониманию.

Противостояние Добра и Зла – вечная тема изобразительного искусства всех времён и народов, реализованная в разных направлениях, видах, стилях и жанрах, воплощалась нравственно и духовно в произведениях талантливых художников и скульпторов. Их шедевры благодаря расширению информационного поля навечно завоевывают души людей образами реальности, искренности художественных произведений и гуманным осмыслением исторических сюжетов. При этом, удивительно, но военная тематика почти полностью отсутствует в декоре общинных домов, хотя многие павильоны динь возводились в периоды долгих войн с иноземными захватчиками и многочисленных династийных противостояний.

Личный творческий вклад художников и мастеров-скульпторов в развитие национального строительства и архитектуры весьма значителен. Вспомним пример работы известных современных мэтров изобразительного искусства, скульпторов Вьетнама, которые как бы вернулись к пониманию культурной самобытности нации – закреплению в сознании своеобразия художественной ментальности и эстетического мышления вьетнамского народа, используя различные способы выражения актуальных идей. Есть много общих черт между новыми тенденциями официального искусства и народным творчеством в

способах выражения идей и изобразительности, в том числе в искусстве резьбы по дереву в общинных домах динь.

Вьетнам – родина особой национальной культуры, где в эпохи значительных исторических событий шло постоянное культурно-идеологическое, социально-политическое, историческое и духовное обновление общества. Но при всей непростой драматичной и многовековой истории Вьетнама павильон динь, как бы, оставался стержнем народной культуры. В последние десятилетия двадцатого века многие художники и скульпторы оценили художественные достоинства и стилистическую оригинальность традиционного искусства резьбы по дереву в общинных домах динь. Обратились к ним первыми, конечно, художники старшего поколения.

Выдающимися представителями народного искусства являются художники Нгуен Ты Нгием и Буй Суан Фай. Их произведения сочетают приемы, обогащенные разными манерами, метафоричностью, пространственными ассоциациями, где синтезируются тонкая колористика, гармония форм, профессиональные методы современного искусства. Духовной предпосылкой и истоками их творчества стали в том числе и художественные образы декора динь.

Нгуен Ты Нгием является пока одним из немногих вьетнамских художников, которые проецируют традиционное искусство в современные произведения живописи. У него с годами сформировался свой собственный стиль. Его картины скромны по колориту (уроки монохромности резьбы по дереву), но они уникальны по гармоничности, а сюжеты его живописи стилизованы под лаконичные образы народной скульптуры. Такой подход к творчеству даёт художнику глубокие и разнообразные интерпретационные возможности, например, в акварели «Деревянный мост» (1956 г.). Обобщение рукой мастера фигур и лиц создает особый эстетический эффект, созвучный аскетизму народной скульптуры. Барельефы в павильоне динь, как традиционный объект местного искусства, стали источником вдохновения в его творчестве. Приобретение новых черт, реагирующее на тенденции мировой живописи, дополняет устойчивость его стиля, более раскрепощенного, не похожего на изобразительную манеру других

художников. «Старинный танец» или «Святой Жонг» в этом смысле типичные произведения автора, в которых выражена красота традиционного искусства, национальная самобытность, навеянная, в том числе архитектурой павильонов динь, их эстетическом тонусом. В известной мере традиционная монохромность и «брутальность» образов резного декора павильона динь, создают целостный эффект «эстетического предмета» [2, 167]. Яркости красок и щедрости форм природы противопоставляется лаконичность художественной манеры.

Созерцая произведение «Улицы» художника Буй Суан Фаи, зрители видят не суету сложной повседневной жизни, а только ее ритмичную, размеренную простоту. Эти события, увиденные не только самим автором, но и его окружением, адресуют обществу тонкое чувство жизни, передаваемое языком изобразительного искусства. Личность самого художника как бы растворяется в коллективном сознании вьетнамского общества, где образы его картин так близки сердцу зрителей. Их отличительной чертой является чистота, простота, красота и изысканная тонкость. Здесь невозможно не апеллировать к знаковому образу павильона динь: простая крыша дома, стены большие и маленькие повторяются как мелодия и вызывают романтические чувства и ощущение гармонии. У Буй Суан Фая быстрый и свободный почерк. Его произведения отличает пастозная техника. Сюжет «Улица» акцентирует реалистические черты жизни в постоянном движении человеческих образов и их живописном воплощении.

Сегодня в своей творческой деятельности (живописи и скульптуре) вьетнамские художники используют культурное наследие своего народа, развивая ассоциативное мышление и художественные приемы для создания своего собственного стиля и в то же время для отображения общенациональной культурной самобытности. «Педалирование» генетической связи искусства прошлого и современности небезосновательно, тем более что на павильоне динь фокусируется, как на средоточии традиций национальной культуры, ее архетипе, мировоззрение художников Вьетнама.

Каждая эпоха создаёт свою социальную реальность, которую творческая личность отображает по-разному. С точки зрения концепций художественного

выражения, во Вьетнаме открыто и последовательно сохраняется и развивается наследие традиционных художественных ремесел. Среди других явлений национальной культуры вьетнамское изобразительное искусство представляет особый вид, который отличается от других видов художественной деятельности. Произведения живописи и скульптуры реализуются в разной художественной манере и из разных материалов, но на них большое влияние оказало декоративное искусство мастеров общинных домов. Их скульптурные произведения до сих пор хранят изысканность и бесхитрый шарм традиционного изобразительного языка. В частности, композиция, форма, силуэт, фактура, контрастность, способ изображения создают яркое впечатление, реальное и фантастическое, вызывающее у зрителей не только большой интерес, всплеск эмоций, но и оставляющее незабываемые впечатления от увиденного. Благодаря этому зрители могут ассоциировать художественные шедевры с реальной общественной жизнью. При этом каждая скульптура может содержать иногда гротеск или даже абсурдность идеи и формы выражения. Такая комбинация повышает привлекательность произведения, а также разнообразит способы и подходы к осуществлению художественных замыслов.

В живописи, обогащаемой применением разнообразных изобразительных материалов, художники ищут разные художественные подходы и приемы их эффективного использования. Несмотря на прагматику современной культурной жизни, творчество мастеров-художников по-прежнему ориентируется на традиционное эстетическое мышление. Способность понимать и предьявлять образ реальной жизни как акцентированное отображение действительности, передающееся из поколения в поколение художниками, приводит нас всех к оценке главных национальных культурных ценностей.

В изобразительном искусстве Вьетнама традиционно присутствуют определённые пути выбора творческих специальностей. Так, в одном случае начинающий художник только интуитивно чувствует традиционные признаки творческого процесса по их внешнему виду, но не понимает процесса их

становления, то такой выбор творческой ориентации может рано или поздно завести его в тупик.

В другом случае художники понимают сюжетные мотивы и исторические истоки декоративных приёмов, сочетающиеся с практикой современного изобразительного искусства. Однако недооценивая их смысловое содержание при создании своих произведений, сочетающих в себе элементы национальных традиций и современности, они утрачивают серьёзность осмысленного подхода к решению поставленных задач. Такие произведения вульгаризируют искусство и обесценивают его.

Наконец, в третьем случае художники, «схватывающие» дух народного искусства и умеющие неформально выбрать средства выражения идеи, могут также переживать неудачи в творческом воплощении образов. Хотя в этом направлении создатели должны экспериментировать, исследовать, созерцать, синтезировать опыт, чтобы создать произведение искусства, в котором должны отображаться как наследие, так и современные направления развития народного творчества. Декоративные сюжеты в оформлении общинных домов насыщены общепонятным смыслом, и каждая деталь резьбы выражает через мастерство резчиков вкусы, надежды и желания людей соответствующей эпохи в истории страны. Сюжеты народной живописи представлены преимущественно картинами, изображающими трудящихся в повседневной деятельности. Так и рельефные сюжеты павильонов динь до предела насыщены многофигурными композициями занятых делами людей. Человеческие фигуры в декоративных сюжетах общинного дома всем близки и понятны как основной персонаж резных рельефов. Для их изображения мастера-художники обращались к различным приемам в технике резьбы. Так, обобщая силуэты фигур, допуская вольные вариации масштаба и пропорций частей тела (намеренно сохраняя примитивизм в изложении конкретных образов) для того, чтобы не отчуждать манеру своего искусства от сложившегося эстетического, достаточно консервативного мировоззрения вьетнамской деревни, автор приносит деревенским жителям радость незатейливого юмора, улыбки, оптимизм и веру в светлое будущее.

Фигуры людей переплетались с мифическими персонажами, животными, растениями. Естественно, что старинные памятники синтетического искусства (архитектура и резной декор диней) вызывают у современного зрителя кроме понимания их как посланцев истории чувство аналитического интереса к сюжетам, способам исполнения, мистике и реалистичности композиций. Возможность дотронуться рукой до барельефа, которого касался резец мастера пару столетий назад – хорошая проверка эстетической зрелости.

В резном декоре сохранных общинных домов и современном искусстве существует много различий в формах отражения реальной жизни и эстетическом мышлении. Эти различия заключаются в способах изображения, так и в самих сюжетах барельефов. То есть, эстетическое наследование – это своего рода процесс отбора из ресурсов традиционной культуры самых ценных образцов, не копируя, но развивая и сочетая их с новыми художественными решениями.

По мнению выдающегося японского архитектора Кендзо Танге, традиция участвует в современном архитектурном морфогенезе как катализатор и не обязательно должна присутствовать в результате креативного процесса.

«В известном смысле традиция, чтобы жить, должна постоянно подвергаться разрушению» [16 с.69]. Но при этом ей диалектически противостоит креативная энергия. В применении к идее продолжения традицией синтеза архитектуры и скульптуры, сложившихся в морфогенезе общинного дома, их приложение к современной архитектуре проходит процедуры фильтрации стилевой образности, координированной с эстетическими установками XXI века. Современная архитектура Вьетнама дает повод иллюстрации этого процесса. С этих позиций сегодня оценивается и принцип вписания павильона динь в культурную канву Вьетнама.

С общинным домом динь тесно связано осмысление художественной концепции «универсум-ландшафт-архитектура». Павильон динь должен находиться в сакральной сфере жилого и трудового общения сельчан. Общинный дом располагается в центре сельских коммуникаций, таких как дороги, каналы, маленькие реки, образующих «основную точку отсчёта» в космосе деревенского

архитектурного ансамбля. Таким образом, архитектура общинного дома становится узловым строением, доминирующим над другими архитектурными сооружениями. Динь во многом влияет на организацию инфраструктуры деревни. В сравнении с пагодой, общинный дом входит в общий градостроительный ансамбль деревни, как некий организующий элемент, который до сих пор выполняет многочисленные социальные функции.

Сохранению средневековых общинных домов – в целом, и резных барельефов - в частности, уделяется особое внимание, как носителям народных традиций и национальной культуры. И – как объектам работ по их сохранению, реставрации, музеефикации.

Сохранение национальных культурных ценностей и изобразительного искусства - это не просто дань уважения истории Вьетнама, но и важнейший критерий оценки творчества талантливых мастеров своего времени.

В дельте Красной реки находятся сотни больших и малых общинных домов, построенных в далеком прошлом, каждый из которых является своеобразным «зеркалом», отразившим жизнь современников эпохи его создания. На протяжении сотен лет многие общинные дома серьезно обветшали, их резные барельефы и деревянные архитектурные конструкции негативное разрушающее воздействие оказывали природные условия и неумолимое течение времени. Несмотря на то, что общинные дома строились из многолетних прочных деревьев, при жарком и влажном климате Вьетнама резные деревянные барельефы, рассыхаясь, трескались, подвергались гниению или агрессии насекомых. Изучая древние сооружения, мы видим, что сегодня состояние многих общинных домов просто катастрофическое и их реальная эстетическая ценность утрачивается безвозвратно.

Например, общинный дом Хьонгкань (провинция Виньфук) был реставрирован и восстановлен, и его барельефы сохранились, но в некоторых других общинных домах состояние, как самих павильонов, так и их барельефов продолжает ухудшаться. Резные картины с сюжетами о человеке: «управление слоном и лошадью», «гребля на лодке», «танцующие люди», - оказались

сломанными, частично утраченными, из-за многочисленных трещин. В одном из сюжетов голова дракона разрушена термитами, многие детали и узоры просто разбиты, из-за чего целостность барельефов вообще нарушена. Поэтому проблема восстановления и реставрации общинных домов так остро стоит перед сегодняшним обществом и государством. В чем-то, она аналогична острейшей проблеме сохранения памятников древней деревянной архитектуры Русского Севера. Ведь общеизвестно, что в конструкции архитектурного строения древесина как материал «живет» порядка 300 лет. Однако, при всей своей важности эта работа имеет серьезные ограничения в финансовом плане. Поэтому на ее реализацию должны обратить внимание правительство страны, искусствоведы, художники-реставраторы, и конечно, и вьетнамская и мировая общественность.

Многочисленные исследования, проводимые в настоящее время по состоянию диней, показывают, что сохранился богатый фонд этих замечательных памятников, вполне пригодных для их полноценной реабилитации и включения в государственную систему туризма, а также в систему народного образования.

3.2 Исторические проекции и современность в генезисе деревянного зодчества Вьетнама.

Еще до новой эры на территории Юго-Восточной Азии исторически сложились следующие основные типы транзитных приютов древнейших времен:

Первый тип – общинный дом, расположенный в определенном населенном пункте (Ньай Динь, Тхи Динь, До Динь, Ки Динь).

Второй тип - сооружение, предназначенное для выполнения административных функций. Большинство из сооружений этого типа построено по принципам сторожевого поста в период Чуньцю¹. С целью поддержки авторитета власти и централизации государства правители превратили эти посты в здания местной администрации. По историческим свидетельствам,

¹ Период Чуньцю - период китайской истории с 722 по 481 год до н. э., соответствующий летописи Чуньцю («Весны и осени»), составителем которой считают Конфуция.

управляющим всеми делами в районе Тьтхыонг являлся Лю Бан, ставший, впоследствии первым императором династии Хань¹.

Третий тип – сложился при династии Цинь в качестве путевого дома как транзитного пункта на дороге, выполняющего одновременно функции почты, станции обслуживания, здравпункта, временного приюта.

Четвертый тип – своеобразный блок-пост расположенный на границе с другими странами (динь хау, динь чыонг, динь тоай).

Картины таких художников как Лыу Тунг Ниен, Выонг Хи Мань² (династия Сун), показывают, что архитектурные конструкции казенного дома были достаточно зрелыми как сборно-разборные сооружения, которые можно было переносить на новое место. Они удачно вписывались в любой природный ландшафт.

В период императорских династий Сун³ и Юань⁴ северо-восточная часть Вьетнама все еще входила (с 111 г. до н. э.) в состав китайских владений на полуострове под наименованием области Цзяочжи. И хотя вьетнамцы не раз предпринимали попытки освободиться от чужеземного влияния, поднимая восстания против китайских завоевателей (период с III по VIII век отмечены наиболее крупными восстаниями), тем не менее, владычество Китайской империи продолжилось. Активная борьба вьетнамцев против власти чужеземных захватчиков заставила китайских правителей перенести акцент своей «вьетнамской» политики, на развитие более тесных культурных связей с этим регионом. Именно с этой целью в 679 году на завоеванных вьетнамских землях было создано отдельное наместничество Аннамским. [4, с. 46] В течение последующих веков непосредственно под влиянием китайской культуры во

¹ Лю Бан – первый император династии Хань. Он основал династию в 202 году до н.э. и был на троне до своей смерти в 195 году до н.э.

² Лыу Тунг Ниен, Выонг Хи Мань – известные китайские художники династии Сун

³ Империя Сун - государство в Китае, существовавшее с 960 по 1279. Правящая династия — Чжао, по фамилии рода государей.

⁴ Династия Юань - монгольское государство, основной частью территории которого был Китай (1271—1368).

Вьетнаме весьма популярными становятся беседки «тин», которые строились с целью медитации, созерцания и наслаждения природой.

В период внутренних смут китайского государства, который длился с 60х гг. VIII в. по 60-е гг. X столетия, резко усилился сепаратизм отдельных территорий империи. Политическая нестабильность привела к созданию местными крестьянскими общинами т. н. «дружин самообороны», возглавляемых постоянными предводителями, которые устраивали свои палисадные укрепления поблизости от деревень. После распада Танской империи в Китае вьетнамцам в 950 году под предводительством Нго Вуонг Квена удалось освободиться от власти китайских наместников и образовать свое независимое королевство Ко-Вьет (Цюй-Юэ, как именовали его китайские источники). После восстановления могущества китайской империи во второй половине X в. под властью династии Сун, вьетамское государство не утратило своей независимости, ограничившись лишь формальным признанием вассальной зависимости от китайских императоров. [4, с. 296] Тесные торговые и культурные связи Вьетнама и Китая не были утрачены. Именно в период смуты (а затем и в правление Сунской династии) возникают не правительственные, а частные и общественные школы (шуюань), которые стали питательной средой для т. н. «суньской науки» и которые для своих занятий часто использовали в т. ч. и беседки «тин». [4, с. 288]

Несколько позднее, уже в период правления династий Мин¹ и Цин² на территории Вьетнама начинают активно возводиться административные здания сложного функционального назначения. Изменения выражались в естественном развитии административного аппарата, в выборе места под строительство своеобразных «офисов», архитектурного стиля, строительных материалов; на образность зданий накладывала отпечаток религия. Особенно характерным для периода Мин является широкое распространение при планировке и возведении архитектурных ансамблей особых правил «геомантики», на которых основыван т.

¹ Империя Мин - государство под властью династии Мин, правившей в Китае после отделения Китая от монгольской империи Юань с 1368 года по 1644 год.

² Династия Цин - последняя императорская династия Китая. Она правила страной с 1644 по 1912 год с краткой реставрацией в 1917 (последняя продлилась всего 11 дней).

н. «фэнь-шуй» (*ветер-вода*), выработанный религиозной китайской традицией. Эта псевдонаучная система предписывала, как следует располагать архитектурные сооружения, храмы и кладбища, чтобы они были избавлены от вредных воздействий и находились бы под защитой благоприятных условий. Так, согласно правилам геомантики сложилась практика ориентации построек по северо-южной оси с обращением главнейших частей сооружения строго на юг (*в сторону наибольшего благоприятствования*). [10]

Генетические процессы архитектуры вьетнамского и китайского общинных домов отличались друг от друга в силу культурной и общественно политической специфики развития этих двух цивилизаций. Однако сегодня в эпоху глобализации и вьетамский и китайские типы общинных домов весьма удачно вписываются в градостроительные структуры современности и невольно представляются нам визуально и функционально близкими.

Возвращение к историческому экскурсу в становлении павильона динь оправдано ранним появлением термина «динь» в применении к самым разнообразным типам общественных строений, объективировавших административные структуры древнего и средневекового Востока. Процесс оказался незатухающим, он развился в конце-концов в феномене вьетнамского динья во всей полноте социальных функций и, как оказалось, культурной значимости.

Складывающиеся вне идеологических рамок элитного искусства господствующего слоя вьетнамского общества резные мотивы деревянных барельефов общинного дома, связанные с обыденной жизнью простых людей, получили неограниченные возможности выражения через особый наивно-брутальный изобразительный язык. Этот язык складывается в локальном поле изолированных от династийных событий деревень. С техническим совершенствованием резьбы и обновлением декоративных мотивов на барельефах общинного дома рождаются новые художественные детали и образы.

Исследователи справедливо считают, что вьетнамский общинный дом – это объект, где образно визуализирован, реализован вьетнамский менталитет,

отражающий исконные национально-культурные традиции. Так, путевой дом Чам стал популярным еще с III века. А при династии Динь¹ в столице Хоалы² был построен «гостевой дом» - приют для послов из других стран, останавливающихся отдохнуть перед тем, как встретиться с императором. Из истории вьетнамского изобразительного искусства известно, что в ранний период правления династии Ле (X-XI вв.) во дворце королевской семьи была возведена беседка, где иностранные путешественники могли отдохнуть и насладиться прекрасным пейзажем. Позднее уже почти в каждой деревне появились дома, связанные функционально с необходимостью в отдыхе императоров и их свиты во время поездок по стране или с отдыхом простых людей.

В поздний период правления династии Ле (XVI - XVIII в.) был построен специальный общинный дом Куангван, где хранились письменные указы короля. Строительство павильона Куангван является наилучшим косвенным доказательством гипотезы о сложении и распространении типологии общинных домов уже с XV столетия, что вполне подтверждает факт многовекового постоянства культурно-исторических связей стран региона Юго-Восточной Азии. Общепринято считать, что в основе планировки культовых зданий и общинных домов Китая, Вьетнама и отчасти Кореи заложены определенные гометрические построения и числовые соотношения, связанные с даосизмом и имеющие особое символическое значение. Точное и полное семантическое толкование этих древнейших символов до наших дней не сохранилось. Известно лишь то, что некие сочетания архитектурных ансамблей или групп отдельных строений, имеющих различную прямоугольную форму, каким-то образом связаны с графическим изображением иероглифов (букв - символов) имеющим приблизительно похожее толкование и во вьетнамской и в китайской даосистской традиции. Общинный дом динь этого исторического периода также обладал функцией обители деревенского духа-покровителя, с хранившимся здесь ликом короля. Таким образом, постепенно общинный дом сложился в канонических

¹ Династия Динь - одна из вьетнамских династий, правившая с 968 по 980 год.

² Хоалы - (вьетн. Hoa Lu) — бывшая столица Вьетнама, являлась политическим, экономическим и культурным центром Дайковьята (X век).

архитектурных формах вьетнамских национальных сооружений, отвечающих административным и религиозным запросам населения данного социума.

С точки зрения современного искусствознания любой канон переживает три стадии своего влияния на искусство:

- разрушение устаревших концепций и установление новых принципов формообразования;
- контроль и поддержание «стилистического плато», регулирование уровня конформности морфогенеза;
- изживание прогрессивности сложившихся форм, утрата их соответствия новым требованиям жизни, эстетический декаданс, в недрах которого вызревают новые художественные идеи [6].

Эта трехступенчатая динамика смены парадигмы культуры соответствует синусоидальной траектории стилей в сфере творческой деятельности, зафиксированной во всемирной истории архитектуры и искусства.

При более поздней династии Чан (XVII в.) тогдашний прототип общинный дом - предшественник павильона динь существовал как «путевой дом». Найдется ли в современной архитектуре Вьетнама потребность в таких домах, как свидетельства богатых культурных традиций прошлого. Тем более, что в условиях начинающегося затопления материков станут меняться урбанистические структуры расселения, причем эти глобальные процессы могут в первую очередь затронуть территории современного Вьетнама.

В XVI - XVII веках Вьетнам имел развитые торговые отношения с Китаем, Японией, Португалией, Испанией и другими странами. В северных районах успешные крестьянские восстания способствовали укреплению деревенской общины, строительству общинных домов и культивированию народной резьбы по дереву. На практике это стимулировало взлёт национального изобразительного и декоративного искусства. От низинных районов Вьетнама до его предгорий и прибрежных зон, например, таких как Куангнинь, сложился самобытный художественный язык и необычный тип архитектурной скульптурной пластики в общинных домах, храмах и пагодах. Примером могут служить храм Короля Динь

и Ле (в Ниньбине), пагода Кычы (в Намдине), динь Тэйданг, Нгоктхан, Монгфу, динь Шо (в Ханое), и многие другие общинные дома с выразительной архитектурой и резным декором из дерева провинций Хынгиен, Бакнинь, Бакзянг, Ниньбинь и др.

На западе страны художественное ремесло разделилось на два основных уровня: народное и дворцовое. Обе линии могли достигать своих высот, когда они утверждались стилистически и диктовали обществу эстетические вкусы. Во Вьетнаме XVI-XVIII веков народное творчество под влиянием конфуцианства становится основой искусства и общественного эстетического мировоззрения.

Пропорции персонажей в деревянных рельефах общинного дома никогда не претендовали на реальную и объективную точность. Фигурки персонажей таких панно, как «игра в шахматы», «борьба силачей», вырезаны с нарушенными пропорциями человеческого тела: большой головой и короткими ногами. Образы людей выявлялись простыми художественными средствами, какие передавали укрупненными формами лиц темперамент персонажей, их эмоции и чувства. Как и в произведениях современного искусства, фигуры героев в рельефных картинах деревенской культовой архитектуры передают, хотя и опосредованно, настроение и внутреннее духовное состояние автора-резчика.

Начиная с восприятия общей композиции, современный зритель постепенно осмысливает для себя замысел работы, оценивает красоту и изысканность или наоборот, наивный примитивизм рельефных деталей. Изредка образы на барельефах общинного дома включают элементы условности, которые выделяются на фоне оформления интерьеров в канонически-народной традиции.

Если сопоставлять скульптурное творчество отдельных регионов, то нужно вначале отметить отличительные особенности в архитектуре разных областей Вьетнама. Например, в общинных домах в Бакнинь, Бакзянг и Ханам, или Хатэй, Виньфук можно заметить удивительное сходство в художественной манере декоративного искусства при том что в каждом районе мастера-художники использовали свои, известные только им приемы и способы резьбы. Но существовал и единый в основе изобразительный язык, интегрирующий в канонах

личные приемы мастеров, отобранные в общую копилку процессами сотрудничества и конкуренции.

Как уже отмечалось - любой канон, как правило, переживает три стадии влияния на искусство той или иной эпохи:

- во-первых, происходит «разрушение» (или «размывание») прежних концепций, которые уже не отражают новых требований. Здесь даже происходит становление новых, «революционных» принципов формообразования;

- во-вторых, одновременно прямо или косвенно осуществляется контроль и поддержание «стилистического плато», и неизбежно связанное с ним регулирование уровня конформности морфогенеза;

- в-третьих, длительное или быстрое исчезновение прежней «прогрессивности» ранее сложившихся форм, и полная утрата их бывшего соответствия новым требованиям жизни. Часто это сопровождается эстетическим декадансом, в недрах которого и вызревают новые художественные идеи.[6]

Эта общепринятая схема трехступенчатой динамики смены парадигмы культуры визкально соответствует синусоидальной траектории стилей в сфере художественно-творческой деятельности, зафиксированной в развитии истории архитектуры и искусства.

Морфогенез архитектуры вьетнамского общинного дома, прослеженный от XVI до XIX вв., подтверждает в обобщенной форме работу канонов, регулирующих синтез архитектуры и декоративной скульптуры до стадии повышенного тонуса выразительности. Эта стадия – заключительная, и, по-видимому, традиция «феодалных» форм этого явления пресечется, сохраняя за ними только статус памятника. Новые дини будут объектами современных архитектурных решений, соблюдая намек на исторические признаки, поддержанные бытовыми, культурными, религиозными традициями. Но в них могут быть вложены и новые функции.

Даже сегодня созерцание общинных домов оставляет впечатляющий визуальный эффект, вызванный погружением в созерцание живой древности, стирающий временную дистанцию между мастером и зрителем. Канонические

нормы в основном касались гармонии выразительных движений изображаемых фигур людей и животных, согласованности элементов композиции и типологических рамок образов. Если не принимать во внимание наивность пропорций и анатомии фигур, заключённых в рамки композиции, то барельеф «матери, несущей ребенка в корзине» (павильон в Тэйданге), отвечает этим традиционным неписанным канонам. Изображение уютно и безмятежно сидящего ребёнка ассоциируется с идеализированной картиной далекого прошлого и одновременно как бы приближает сюжет к сегодняшнему времени.

Другой силуэт – девушки в традиционных деревенских одеждах – органично вписывается в условно обозначенный пейзаж родного края. Её фигура, изваянная объемно и упрощенно, являет собой опыт мастерства художественного обобщения, понятного и предкам, и современникам, и их потомкам.

Сценка «Застолья» в дине Нгоксань (в Виньфуке), где двое мужчин – близкие друзья – навеселе общаются между собой. Способы лиричного воплощения реалистичных образов, запечатленных на деревянных барельефах деревенских диней, позволяют нам понять и оценить лирические ракурсы рутинной жизни крестьян Северного Вьетнама.

Наряду с резными декоративными сюжетами мастер отображает и мечты крестьян о зажиточной жизни. Встречаются очень остроумные, шуточные картинки житейского общения бедных людей с местными богачами. Реалистичность и приземлённость отображения нелегкой жизни, повседневного крестьянского труда как бы задаёт тон контраста оптимистичных предпосылок тому, чтобы живший в феодальном обществе простой человек не утрачивал тонуса веселья, радости и праздничного жизнелюбия. Деревянные барельефы укрепляют реализм и масштабность архитектуры диня. И современный зритель улавливает эхо событий далекого прошлого.

При отсутствии детальной проработки конкретных композиций и рафинированности техники резьбы всем им свойственна сюжетная и орнаментальная многогранность. Их художественное своеобразие отличается своей живостью, непосредственностью, и наивной провинциальностью вкусов

деревенского художника. Такой подход к творческому воспроизведению действительности свойственен народному искусству, хранящему традиции веков и глубоко уважающему дух конфуцианства – почтения к старине и предкам.

Каждый деревянный барельеф, органично увязанный с архитектурной композицией павильона, является самостоятельным произведением деревянной скульптуры, выражающей эстетические взгляды своего времени, уровень технического мастерства, сюжетную составляющую и стилистическое единство в творческом решении интерьера.

Апология пафоса, вызываемого зрелищем павильонов динь как культурного достояния нации, безусловно, должна материализоваться в создании специализированных организаций, нагруженных функциями охраны и реконструкции этих памятников, средства на которые должен дать туристический бизнес, если его организовать.

Палитра сюжетов, орнаментальных вставок, составляющих дизайн интерьеров динь, расположение зон разнообразных церемоний сопрягаются с тектонической символикой его каркаса и, конечно, с религиозно-космогоническими представлениями, нравственными константами буддизма, несущими идеологию самоусовершенствования, не изжитыми до настоящего времени.

Своеобразным языком рельефных художественных образов «пишется» история развития общественного сознания, вкусов, устремлений, философского осмысления жизни, оживляющих для нас совокупный типичный образ вьетнамского крестьянина давно минувших веков. Частные впечатления о жизни вьетнамской деревни обобщаются и формируют представления об устойчивости национальных традиций. Так пульсирующая в пространстве интерьеров динь духовная атмосфера находит резонанс в искусстве и сознании народа современного Вьетнама.

Совершенствование архитектурных форм диня в рамках сложившейся тектоники вьетнамского деревянного ордера содействовало развитию эстетического мировоззрения и пониманию ценности художественной

деятельности, что может провоцировать на «улучшение» художественного образа «старого» сохранившегося павильона динь на современную интерпретацию традиций или их отрицание! Право на реализацию имеют, очевидно, обе концепции.

Первая важна как знак уважения культуры прошлого и укрепления самосознания нации и тем более для идеологического воспитания молодого поколения, которое все больше (и без сожаления) отдаляется от понимания истоков своей культуры.

Вторая есть реакция на происходящие социальные изменения, свойственные странам, стремительно входящим в систему международных социально-экономических отношений, решительно порывающим со своим патриархальным прошлым и его культурным наследием. Как найти гармонию между этими концепциями?

С течением времени и со сменой эпох функции общинного дома менялись, осовременивались как общественный центр актуального значения (речь в данном случае идет об адаптации «старых» диней). Главный зал диня сохраняет сакральную ценность. Центральный неф в ритуальном смысле функционирует как прямой путь к Небу и Духам. Сегодня во многих общинных домах сохранены статуи духа-покровителя. Дух может быть персонифицирован храбрым генералом, почитаемым государством и людьми, изгоняющим врагов из страны, членом королевской семьи, то есть, историческими персонажами. На протяжении многих веков из-за слияния культов, параллельного исповедания разных религий существовало и множество духов-покровителей, которым посвящены памятные доски, сохранившиеся, например, на территории упоминавшегося диня Тхоха.

Опыт реконструкции общинного дома без его «перепрофилирования» существует.

В 70-х годах XX века в период войны Вьетнама против американских оккупантов динь Тхоха был отремонтирован местными жителями и сотрудниками министерства культуры. В ходе проведения этих работ пол был поднят до высоты 1,80 метра, а чтобы облегчить общую массу всего сооружения,

реставраторы сохранили каркас диня, но убрали тяжелую старую черепицу. В дальнейшем были подложены бетонные блоки под прежние колонны и таким образом колонны были аккуратно приподняты на 5-7см. После подъема всего павильона на его крышу была возвращена прежняя черепица.

Конечно, павильон динь как здание сельской администрации и многообразные сооружения современной архитектуры разделяет не только многовековой интервал в развития цивилизации, но и радикальная дистанция между образом жизни и менталитетом сельских жителей средневековья и современной быстротечной жизнью (и городов, и деревень) с привлечением других ценностей культуры. Но сохранение образной альтернативы древности и современности есть тот мост, который укрепляет в вечности факт существования народа и его культуры. Павильон динь в траектории развития вьетнамской культуры пока прекрасно выполняет роль такого моста. Он достоин сохранения в архитектурной среде сегодняшнего и будущего Вьетнама.

3.3 Художественное наследие мастеров деревянной резьбы и судьба павильонов динь.

Как объект культурного наследия сохранившиеся павильоны динь прожили долгую жизнь архитектурных сооружений, если им удалось уцелеть в событиях непростой истории Вьетнама.

Построенные давно и в глухих селениях сохранились в первоначальной форме и тихо истлевали, другие, оказавшиеся в зоне активной социально-экономической жизни, регулярно обстраивались приделами, ремонтировались, насыщались ритуальными предметами, обновляли резной декор.

Художественный потенциал архитектуры общинного дома реализован свободным мышлением мастеров в русле традиционного народного творчества. В живописном сочетании с ландшафтом технологических и культурных факторов сложилась целостная средовая система ансамбля общинного дома.

В бытовой вьетнамской классификации архитектурных объектов есть народная поговорка: «Мост – на востоке или на юге, пагода – на севере, а общинный дом – в районе Доай». Географически район Доай на территории Северного Вьетнама – это бывшая провинция Шонтэй, с плодородными земельными участками вдоль Красной реки, а также провинции Футхо и Виньфук. Эта древняя земля считается колыбелью традиционной культуры Вьетнама, именно здесь сохранилось много общинных домов с разностильной резьбой по дереву, которые имеют высокую художественно-историческую ценность, подобно французским замкам XVI века расположенным вдоль реки Луары. Скорее всего, именно регион Красной реки в ближайшем будущем должен стать экспериментальным полем работ по реставрации и музеефикации павильонов динь. При этом, список объектов, подлежащих сохранению и реставрации, конечно же не ограничивается лишь одними общинными домами.

Некоторые дини оказались вписанными в урбанистические структуры развивающихся городов и в силу различных обстоятельств подверглись максимальным преобразованиям под влиянием китайской архитектурной стилистики, а также специфических вкусов европейских колонизаторов и ускоренного процесса развития городской культуры в XIX - XX веках.

Кроме общинных домов, где поклоняются духу-покровителю, есть павильоны, имеющие специально религиозные функции. Типичным примером этого является общинный дом Сом (провинция Виньфук), постройки XVII -XVIII веков, восстановленный в XIX веке. В народе такие сооружения тоже назывались общинными домами, но на самом деле это храмы. Легенда об основании этого общинного дома связана с королем Хунг, деревенским праздником 10 марта со многими обрядами и церемониями. В храме - дине Сом поклоняются Богу Горы, этот храм считается культовым двойником общинного дома.

В архитектуре его главного нефа существует три культурных слоя: строительство начиналось в 1698 году, реставрация проводилась в 1846 году, - это было связано с выплавкой и установкой колоколов. В начале XVIII века к

общинному дому был пристроен фасад, на котором вырезана надпись: «Построен в году Атти (1725 г.).

Главный фасад павильона расположен параллельно центральному нефу. К первым годам XX века, когда местные жители отремонтировали павильон, они переместили фасадную галерею вперед на 6,6 метра от главного нефа. Было пристроено ещё одно здание, которое называют Фыонгдинь или Лонгдинь.

Возле Фыонгдинь построена сень для колоколов и памятных досок под названием «Ан Лао Са Би Ки» и навес для барабанов, расположенные симметрично друг другу. В этом павильоне сохранилась резьба, связанная с временем правления короля Хунг. В павильоне динь было сохранено много реликвий, имеющих историческую ценность. Кроме декоративной резьбы, здесь еще сохранились утварь и тексты исторических актов.

В 1725 году к общинному дому были пристроены две параллельные фланговые галереи, равные по длине главному нефу.

К началу XX века план общинного дома Сом приобрел вид буквы «=>» (Nhi) (по-вьетнамски - второй), образованный двумя главными нефами. Слева от главных нефов расположен открытый алтарь, где поклоняются духу Земли, далее – маленький храм, где почитают предков. В храме есть площадка для посетителей. Перед храмом / общинным домом Сом справа была построена новая пагода, обеспечившая равновесие с левым храмом - центром духовной жизни обитателей деревни. Общая архитектура комплекса диня Сом ориентирована так, что алтарь духу Земли и пагода обращены лицом к юго-западу. И это только один пример долгой жизни общинного дома.

В итоге состояние современных общинных домов, не говоря уже о том, что сроки давности существования деревянных конструкций большинства из них истекли, стало результатом искажения первоначальных форм и общей стилистической нейтрализации их облика, стирающей художественные особенности каждого из них.

При этом, благодаря все же биологической устойчивости материала базовых конструкций, ордерная структура павильонов динь и их архитектурный образ

остались неизменными. Кроме того, специфика включения в интерьер резного декора, не нарушая визуальную тектоническую целостность несущих конструкций, позволяет оперировать изобразительным материалом относительно свободно при решении (в процессе реставрации) композиционно-стилистических задач.

Сохранившиеся в деревенских динях барельефы XVI- XVIII в. появились и поддерживались благодаря совершенствованию мастеров в искусстве резьбы по дереву.

К XVIII в. в практике резьбы появляются сюжетные сценки, навеянные китайскими легендами-притчами. Реалистичность отображения повседневного крестьянского труда как бы задает по контрасту оптимистичные предпосылки тому, чтобы живший в феодальном обществе простой человек не утрачивал тонуса жизнелюбия. При этом мы почти не увидим драматических сюжетов, поскольку китайская религиозная и художественная традиция всегда стремится избежать драматического столкновения между отдельными личностями. Позы персонажей, как правило, не бывают резкими, угловатыми или вызывающими и даже повседневные крестьянские занятия (ткачество, сельские работы, рыбалка и пр.) изображены с некоторой величественной, почти религиозной, степенностью. Выражения лиц персонажей барельефов почти всегда остается предельно сдержанным, даже в состоянии гнева или иного сильного чувства. Однако даже в столь гармоничном художественном пространстве, некоторым персонажам - демонам, небожителям и заклинателям нечистых духов «дозволено» открыто проявлять свои внутренние эмоции и чувства (прыгать, носиться, вопить, строить гримасы). В целом, деревянные барельефы подчеркивают национальное восприятие реализма и масштабности традиционной архитектуры диня; и хотя детальная проработка этих произведений не отличается изысканностью композиции и рафинированностью техники резьбы, они характерны сюжетной и орнаментальной многогранностью, художественным своеобразием. Все это свойственно народному, провинциальному искусству, хранящему традиции веков.

Поскольку связь традиций старины и современности не закреплена во вьетнамском искусстве ортодоксальными правилами и канонами, постольку в

изобразительной технике деревянного рельефа средневековые вьетнамские художники сумели гармонично соединить приемы натуралистичного изображения и метафоричность, усиливающую смысловую доминанту замысла, без злоупотребления строгими менторскими намеками. Мифотворчество, являясь одним из древнейших способов отображения тесной взаимосвязи человека и окружающего космоса, будучи одной из форм человеческого самосознания, наиболее ярко отражена именно в многочисленных сюжетах резных барельефов диней. Многовековая художественная культура древнего Вьетнама также во многом прочно опирается на многочисленные добуддийские архаичные родоплеменные предания и традиции, например, мифологические представления об изначальном сродстве человека с тотемными животными или растениями. При этом стоит отметить также и тот факт, что даже прямая буддийская, даосистская или конфуцианская символика диней со временем трансформировалась в ее ассоциативное восприятие.

Неизбежность возникновения вопросов уместности сохранения или замены тех или иных деталей и приемов декора диней для восстановления целостности изначального образа павильона заставляет еще раз обратиться к истории возникновения павильонов диней, теперь уже как типологически общего объекта древней истории Юго-Восточной Азии, региона, где мощный потенциал китайской культуры распространял свое влияние на окрестные регионы до тех пор, пока не произошло их государственное обособление, и развитие культуры пошло по своим руслуам.

Тезис о том, что архитектура как географически и социальное явление представляет собой пространственный синтез функциональных очагов урбанизации и соединяющих их путей сообщения, надежно подтверждается авторитетными историческими исследованиями. Например такими как труды В.Таскина, В. Рубрука, И. Бичурина, Ф. Бернье, Н. Крадина и других исследователей региона, о существовании императорских дворов древности и средневековья в режиме перемещений между несколькими столицами [1;11;15].

Естественно, что на перегонах между основными базовыми пунктами должны были существовать путевые объекты в разном качестве: павильонов для отдыха и созерцания пейзажей, путевых дворцов, ямов (для смены лошадей), беседок (тин, динь). Здесь, собственно, и коренятся истоки вьетнамского общинного дома, развившегося в пространственных и общественных функциях до центрального сельского объекта, где проезжающие высокопоставленные особы могли получить реальную бытовую помощь и обозначить свое достоинство.

Во Вьетнаме в силу особенностей рассредоточенного расселения вьетнамских сельских общин павильон динь органично встроился в процессы формирования административно-общественно-религиозных отношений жителей вьетнамской деревни. При этом, в сложившемся пространственно-конструктивном варианте архитектурных решений павильонов динь, безусловно, проявилась зональная система факторов, отсеявших те формы, образы и структурные приемы морфогенеза, которые повлияли на исходные художественно-технологические эксперименты, но не вписались в местные условия и ориентацию социально-экономического развития страны. Разница между результатами самобытности и культурного обмена хорошо оттеняется формированием китайского и вьетнамского архитектурных ордоров.

Сопоставляя китайские архитектурные формы с вьетнамскими формами (в самом общем приближении), можно отметить как сходство, так и различия в тектонике и художественном решении, динамику их конвергенции и расхождения в историческом развитии.

В Китае (центральные территории) зональными обстоятельствами, обусловившими весь комплекс архитектурного морфогенеза, стали умеренно-континентальный климат, высокий уровень сейсмичности, отсутствие леса и камня в объемах, достаточных для массового строительства, тайфуны и ураганные ветры, наличие запасов глины и приречной растительности. Глубокое увлажнение лессовой почвы сильными ливнями вынудило устраивать жилые, общественные и культовые сооружения на земляных платформах. Легкая

каркасная конструкция возводилась на основе опор, вначале заглублявшихся в грунт, а затем устанавливаемых на каменные базы, связь между которыми устраивалась в виде сдвоенных параллельных пролету балок, не допускавших продольного смещения каркаса от динамичных нагрузок (эта технология была подробно описана в трактате «О строительном искусстве» Конг Чинг-цзо-фа). Поддерживающая конструкция обычно изготавливалась из круглого леса и состояла из вертикальных опор, связанных между собой шиповым соединением с горизонтальными прогонами, которые и служили гарантией устойчивости всего сооружения. Таким образом, вместо одного столба-опоры с подкосами (в европейской традиции), китайцы использовали парные стояки, соединенные в своей верхней части брусом, образующим жесткую конструкцию [21, с.175].

Конструкция китайской крыши не имела наслонных стропил, неприемлемых при сейсмике, и ее профиль решался укладкой параллельных балок вдоль пролета, позволяя регулировать профиль крыши. Такая конструкция представляет собой, по сути, простое соединение вертикальных и горизонтальных частей в которой отсутствует «стропильная нога», а «затяжка» является несущей частью конструкции крыши, работающей на изгиб и потому она непригодна для больших пролетов. Такой простейший прием конструкции крыши, при котором затяжка работает только на изгиб, издревле нашел применение почти у всех народов за исключением римских архитекторов. Покатая крыша является наиболее характерной особенностью китайской архитектуры. Помимо того, что она служила украшением всего здания, такой вспарушенный силуэт отвечал обеспечению водоотвода и безопасной аэродинамики [21, с. 176].

Применение выгнутых стропил и замена перелома в коньке кривым скатом естественно приводит к изогнутому профилю крыши с приподнятыми коньками. Отсутствие жестких конструктивных связей и упругость элементов обеспечивались системой доу-гунов, которой предшествовали простые диагональные подпорки между колоннами галерей и длинными выносами карнизных балок [20]. Углы китайской крыши приподняты, что обусловлено

особенностью ее конструкции, а стропильные ноги по ребрам и по конькам покрываются деревянными планками или плитками из обожженной глины и завершаются силуэтами драконов [21, с. 176]. Тяжелая, сложная по составу кровля общественных и культовых зданий Китая, состояла из керамической черепицы, профилированной в виде желобов из бамбукового ствола и в особых случаях глазурованной.

В архитектуре Китая, впрочем, как и в других странах Востока, яркий колористический фон зданий является неотъемлемой частью архитектуры. Тенденции к исключительной рафинированности форм и декора китайской архитектуры обусловили высокое качество сочленений деревянных элементов, богатой колористики (красный лак колонн, обвитых драконами, сине-зеленый - противопожарный - геометрический орнамент верхнего строения ордера). При помощи богатой окраски китайские мастера стремятся акцентировать внимание на отдельных элементах здания: лакируют теплые тона древесины, либо наоборот покрывают дерево яркими лаками по черному или темно-красному фону с инкрустацией из перламутра, декорируют бронзой или даже золотом. Обильное применение глазури или фарфора для черепицы, особенно по конкам крыши, создает резкие контрасты с темными тонами металлов и лаков [21, с. 177].

Деревянный ордер сельских общинных домов Вьетнама сформировался как результат плотницкого искусства местных мастеров, поскольку изначально возведение общинных домов было тесно связано с культом предков. Их основное предназначение служить религиозно-культурным центром всем жителям деревни, поэтому в архитектурно-декоративном построении диня столь активно и устойчиво отражены корни религиозно-мифических верований и обрядов, которые воплощены в художественных образах мифических зверей, единорогов, драконов, птиц с активным синтезом в них зооморфных и антропоморфных признаков.

Зонально-географические условия также оказались важны для сложения архетипа архитектуры диня: наличие крупноствольных пород деревьев,

противостоящих гниению и насекомым, высокая влажность, богатство тропической растительности (как стимул или, напротив, противопоставление щедрости и яркости среды в архитектурном мимесисе), «сильное» солнце, отсутствие камня. Остов здания составляет каркас из массивных конструкций без видимого учета сейсмике; связи элементов выполнены инструментами первичной обработки, без обтески. Поперечная устойчивость здания обеспечивается составными балочными диафрагмами под коньком главного нефа и колоннами боковых нефов. Колонны устанавливались вначале непосредственно на землю, позднее — на каменные базы. Пол в старину устраивался из трамбованного грунта, впоследствии с мощением камнем или керамическими плитами, обожженным кирпичом. Дощатые полы в отдельных местах павильонов функционируют как помосты для отдыха. Широкие выносы низких карнизов опираются на врезанные наклонно в периметральные колонны широкие доски.

Конструкция крыши диней - продольные балки (как и в Китае) но без выраженной прогнутости силуэта. Углы имеют гипертрофированную форму, действительно, напоминающую лодку. Кровля выполняется из плоских плиток обожженной керамики чешуйчатой укладки. Каркас дома раскрыт и поэтому хорошо вентилируется. Освещение пространства естественное верхнее - через базиликальную надстройку (это редкий случай) или торцы полувальмовой крыши. Боковое освещение интерьера - только из-под карнизов. Важную роль в построении общей композиции ансамбля диней играет гармоничное сочетание горизонтальных и вертикальных элементов здания, которое выявляется в решении внешних объемов и внутреннего интерьера. Так, например, система вертикальных членений пространства вертикальными опорами визуалью как бы раскрывает перед зрителем широту горизонтального пространства.

Важнейшую роль в оформлении интерьеров общинных домов традиционно играли и играют пространственные художественные композиции в технике барельефной и горельефной резьбы по дереву, которые отражают важнейшие события в жизни деревенской общины и всей страны. В общинных домах

«живут» барельефы с сюжетами, посвященные адорации гармоничных отношений между природой, людьми и животными, известным персонажам фольклора или знаменитым деятелям в них весьма редко присутствуют батальные сюжеты. Восприятие и прочтение художественных сюжетных форм определялось четким изначально заданным направлением слева – справа и вверх по восходящей линии. При этом вьетнамские художники, стремились максимально облегчить понимание сюжетов, своих порой достаточно сложных композиционных построений, изображая наиболее известные и характерные позы или жесты своих персонажей располагая их с левого края.

В основе схемы композиционного расположения тематических сюжетов виден изначально заложенный базовый принцип симметричного построения доминирующих смысловых центров, исключая, впрочем, монотонности и однообразия основных объемов и пластических форм. Такая особая направленность художественно-композиционного посыла предполагает то, что все рельефные композиции диней рассчитаны на их визуальное прочтение издали и потому в них почти отсутствует филигранная отделка деталей. Несмотря на тяготы рельной жизни вьетнамцев, на резных картинах посетители частенько видели примеры только религиозного и гармоничного отношения к животным, людям и природе, взаимного уважения в человеческом обществе. На некоторых барельефах, где в качестве персонажей изображены скупые и богатые люди, или притесняющие народ чиновники, зрители почти никогда не увидят злобной и циничной сатиры, но только лишь иронию.

Сами мастера-художники были преисполнены глубокого уважения и любви ко всему человечеству. Это становится понятным по сюжетам с эпизодами из обычной жизни вьетнамцев, с ее характерными чертами, манерой поведения и духовной зрелости, за которыми вырисовывается ценностная составляющая бытия и внутреннего богатства человеческой природы. Своеобразный гуманизм заложен в барельефах, посвященных мужеству добродушных и умных крестьян, борющихся с могучими силами природы. Иногда, впрочем, в архитектурном

декоре общинного дома присутствует несколько различных мотивов, которые следуют друг за другом на поверхности деталей каркаса.

Исследования общинного дома в настоящее время показывают, что павильон динь остается ключевым объектом национального художественного творчества; каждый новый аналитический подход выявляет новые нюансы глубины его влияния на вьетнамскую культуру в целом.

В связи с этим и возникает вопрос о современном уровне осознания роли павильона динь в общественной и культурной жизни, архитектуре и искусстве, но сначала оценим его воздействие на зрителя.

Первое впечатление при входе в динь — темный амбар со сложными перекрестными конструкциями в верхнем ярусе в брутальном исполнении.

Эстетический эффект возникает неожиданно при наблюдении возникающих из темноты фантастически сложных, не сразу опознаваемых по композиции и сюжету резных панно разных размеров, расположенных в узловых позициях наблюдения: поперечных диафрагмах, балках, угловых соединениях архитектурных элементов. Обзор натурального материала по комплексам динь позволяет выявить наиболее устойчивые и тенденциозные изменения в организации как внутреннего пространства павильонов динь, так и формирования сакрального ансамбля в его окрестности, включающего элементы малых архитектурных форм и ландшафта. Самое общее представление от современных павильонов динь - высокий уровень сакральной «обжитости» нижнего яруса пространства, как следствия жизненных накоплений. Затем в зону наблюдения попадают крупные панно поперечных диафрагм, фронтальные лучу зрения.

Детальное ознакомление начинается с осмотром сюжетных панно, фигуративной резьбой, «упакованной» в растительную орнаментацию - составляющих главный шарм декоративной экспозиции любого общинного дома. Они выполнены в крупных формах, часто с неумелой компоновкой, с шаржированными характеристиками персонажей. Если они вписаны в орнаментальные поля, то становится заметной более высокая исполнительская техника орнаментальных фрагментов при ограниченном наборе декоративных

деталей, основной набор которых состоит из «сабельных» листьев-перьев-водорослей в компании с ушастыми широкооротыми головами драконов с человеческими зубами. Важнейшим фактором восприятия декоративно-художественных композиций является игра контрастами, связанная со светотенью, предполагающая четкость и контрастность очертаний силуэтов. Это наглядно проявляется в таких сюжетах, как например: «Похоронены во рту дракона». Динь Чукуен (Ханой). XVI в. Дерево, «Восемь Бессмертных переплывают море». Динь Хунгло (провинция Футхо). XVII в. Дерево, или «Человек верхом на драконе». Динь Лохань (провинция Бакзянг). XVI в. Дерево.

Отдельные резные сюжеты намеренно резко выделены на общей поверхности стен диней нарочито строгими выступающими очертаниями своих декоративных обрамлений, объемными рамками, которые подчеркивают отдельные сюжеты бытовых сцен из повседневной жизни, мимолетных зарисовок различных игр, романтических встреч и пр. Описанные в предшествующих главах сюжеты с «участием» шахматистов, пловцов, борцов, петухов, слонов, фей, фениксов нужно искать среди густых «зарослей» сабельного орнамента. Создается впечатление, что над декорировкой одного диня трудились одновременно малоопытные резчики фигуративных сюжетов и высокопрофессиональные орнаменталисты, на долю которых приходится главный объем работ по накладному, ажурному и прорезному орнаменту.

На длинных продольных балках главного нефа орнамент чаще всего накладывался секциями повторяющихся композиций. Отрезки балок, составляющие поперечные диафрагмы центрального и боковых нефов, украшены мелкой резьбой, тематически разобщенной. Только в отдельных павильонах поздней постройки (или ремонта XX века) можно увидеть целостные по компоновке диафрагмы, но все же не оставляющие впечатления сюжетной гармонии. Фрагментарная окраска некоторых рельефов, повторим, дискредитирует в целом всю идеологию архитектуры диня неуместным дизайном. Прочие сюжеты и техника резьбы, описанные в предыдущих главах, дают полное

представление об изначальных конструкциях и декоративном оформлении павильона, обычно монохромном, за исключением, пожалуй, дизайнерских включений окраски применяемой с XIX века.

Отсутствие в конструкциях диня признаков антисейсмичности (доу-гунов, рабочих консолей, двойных балок-распорок, насечек на базах колонн - против сдвига) значительно упрощает программирование реставрационных работ, не затрагивая тектонического остова павильона. В известном смысле контраст между грубообработанными поверхностями конструкций диней ранних эпох и сложным рисунком резных барельефов (часто более позднего происхождения) и создает эстетический эффект, свойственный только этим вьетнамским объектам. И речь практически идет только о дизайне поверхностей архитектурных элементов и внесенных в интерьер предметов ритуального назначения более изысканного исполнения (в основном китайского происхождения, судя по обилию геометрического орнамента, не свойственного вьетнамским традициям). Сюда включаются также алтарные столы для расстановки ритуального инвентаря, стойки с тростями сакральной символики, зонты (в буддизме считается, что они защищают от падающего сверху зла). Наконец, алтарный портал Кыа Вонг преобразуется в сцену с занавесями и ширмами, обставленную вазами и другими «фиксаторами» сакральности места.

Мистическая атмосфера слабоосвещенного диня преобразуется в бутафорский спектакль, когда рельефы под контрастным электрическим освещением почти полностью утрачивают визуальную читаемость форм (эффект «оживления» форм имеет весьма сомнительную ценность), а окраска резных деталей на фоне архитектурных деталей перечеркивает благородную простоту естественной монохромности дерева и дискредитирует синтез архитектуры и декора.

При визуальной оценке художественных достоинств резьбы брутальность исполнения фигуративных сюжетов, изображающих людей и животных, может быть списана на стилистическое единство с манерой исполнения строительных

деталей. Но, учитывая временную дистанцию, разделяющую деревенских резчиков XVI - XVIII веков и современных скульпторов, прошедших школу профессионального мастерства и имеющих более высокий уровень исполнительства и, конечно, вкуса, воспитанного на уроках анатомического рисунка и композиции, соответствующих современным требованиям художественного мировоззрения, тем реставраторам, которым поручается обновление этих лапидарных изображений, будет достаточно сложно реанимировать наивный брутализм коллег из прошлого.

Известно, что попытки современных пост-модернистски образованных художников имитировать наивное искусства прошлого быстро развенчиваются как подделка (в России это — копирование манеры самодельных творцов граффити, творчество Митьков; это свидетельство неискренности эпигонов).

Между тем, именно художники способны найти грани перехода незамысловатой сюжетной тематики и обобщенной технологии исполнения на орбиты современного восприятия искусства, дающего адекватные впечатления. Это потребует организации обучения специалистов, обладающих грамотностью по всему спектру явлений, сюжетов, методов в истории создания и существования павильонов динь, выработки практических навыков, которые могут стать мостом между прошлым и настоящим в искусстве Вьетнама.

Деревянная скульптура в общинном доме создаёт взаимосвязанную и символически устойчивую изобразительную систему декоративных мотивов, зависимых от архитектурных форм, составленных из разновеликих треугольников, прямоугольников, трапеций и других плоских силуэтов, материализованных в агрегатах соединенных друг с другом стропил, колонн, плоских балок связующими звеньями, формируя возможность перетекания с поверхности на поверхность резных фигур. Такие мотивы узоров как облако, огонь, сцена труда, охота, игра и многие другие вырезаны как орнаментальные составляющие панорамных сюжетов. Именно синтез сюжета и орнамента в декоративных мотивах привлекает художников.

На творчество современных скульпторов Вьетнама, которые используют дерево как основной изобразительный материал, повлиял опыт народной скульптуры в исполнении мастеров декоративной резьбы: Хыа Ты Хоаи, Динь Ру, Чан Тхи Хонг, Ту Миен и целого ряда других. Большинство из них умело использовали в своих произведениях дерево, в том числе окрашенное, в сочетании с многоцветным лаковым покрытием, ставшим традиционным в народном творчестве последних лет.

Произведения Та Куанг Бао воспроизводят традиционные мотивы украшения общинных домов. Он и другие художники используют сложившиеся приемы декоративной техники и изобразительные методы резьбы по дереву, имитируя стилистику барельефов общинных домов динь.

Национальному наследию отведена роль «кормильца» современного искусства, и оно во многом подтверждает реальную ценность традиционного культурного наследия при создании новых шедевров. Художественная ценность архитектурных элементов деревенского общинного дома является результатом в том числе и технического моделирования резьбы по дереву, представляющего набор профессиональных техник: плоской, накладной, ажурной и сквозной резьбы. В зависимости от размеров рельефных панно, их детальной плотности на архитектурных элементах диня, каждый общинный дом демонстрировал присущий только ему стиль исполнения художественных изображений.

Декоративной скульптуре общинных домов XIX-XX веков свойственна традиционная лаковая техника росписи, выполняемая путем окрашивания поверхностей деревянной резьбы в сочетании чёрных, красных и золотистых красок на лаковой основе, то есть в процесс отделки как-бы «включается» восточная колористика, сообщая дополнительную изысканность дизайну интерьера. Своеобразная декоративная живопись Вьетнама своими корнями уходит в глубокую древность, традиции которой сохраняются и сегодня. Но самым «продвинутым» в настоящее время видом этого искусства Вьетнама является роспись по лаку, который добывается из смолы лакового дерева и окрашивается в разные цвета: золотистый, чёрный, красный, синий, зелёный,

жёлтый, коричневый и серебристый. Лаковую живопись нельзя обойти описанием как декоративную технику, диаметрально противоположную своей изысканностью и многодельностью наивной простоте и брутальности выполнения резного рельефа, если речь идет о павильоне динь.

В живописи художественная роспись по лаку считается сложной и чуть ли не самой трудоёмкой по технологии многослойного нанесения объёмного рисунка на лаковую основу. Техника традиционной лаковой живописи такова. На деревянную поверхность последовательными и ровными мазками кисти накладываются слои чёрного лака. Первый лаковый слой, по сути, является основой всей картины. Когда он высыхает, на него наносится рисунок цветными лаками поэтапно, в несколько слоёв, каждый из которых высушивается и только после этого на него наносится следующий слой, и так до тех пор, пока картина не примет окончательного вида по замыслу художника. Как правило, на таких картинах в лаковой технике художники с изысканным мастерством, в традиционно-декоративной манере рисовали пейзажи родной природы, цветы, птиц, животных, крестьян, девушек за работой или в танцах, богов среди пышного великолепия садов. Хотя надо отметить, что прямой связи между лаковой миниатюрой и лакированным декором и архитектурных элементов диня нет. В упрощенной технике лаковые покрытия использовались при окраске колонн общинных павильонов в XIX веке.

В изобразительном искусстве сочетание грубого и утонченного, незавершенного и абсолютно законченного в деталях представляет естественную диалектику, гармонию контрастов. Вслед традиционному искусству художественных лаков Китая и Японии во Вьетнаме лаконичность резных барельефов выделяется изяществом лаковой миниатюры в отделке ритуального инвентаря. Над оформлением общинных домов работали целые артели резчиков и художников, создававших декоративные шедевры.

Создание общинных домов динь всегда привлекало материальные и духовные силы всей деревни, ведь они являли собой культурное достояние всего общества, выраженное в творениях интеллектуального труда, концентрации

национального духа и творческого потенциала всей общины. Деревенские художники были анонимными творцами, их имена терялись в истории, но современниками они почитались как великие мастера искусства резьбы по дереву, которая эпизодически подновлялась. Исстари изобразительное искусство Вьетнама отличалось богатством использования технических приёмов, изысканностью форм и своеобразной самобытностью художественного языка каменных и деревянных изваяний малых форм в ансамбле динь.

На протяжении долгих лет существования деревянные рельефы времен династии Ли обветшали, но каким-то чудесным образом сохранились драгоценные экспонаты XIV века, такие как планка, соединяющая верхние и нижние балки на пагодах Тхайлак (в Хынгиене) и на Бойхэ (в Ханое), дверь пагоды Фоминь (в Намдине). Резное панно на мотив «облаков» в пагоде Тхайлак (в Хынгиене) является одной из реликвий, сохранившейся с времён правления династии Чан. Это ещё одно напоминание о необходимости экстренных мер по сохранению культурного наследия.

В своей работе мастера использовали такие приёмы изобразительного искусства как контраст, метафору, гиперболизацию, несколько точек схода перспективы и другие (если их квалифицировать в современной терминологии). Эти приёмы управляются ассоциативным мышлением, складывающимся одновременно с эстетическим воззрением. Чтобы отобразить тему реки, мастера использовали ассоциированные образы водных организмов и живых существ водно-болотных угодий, таких как рыбы, улитки, моллюски, и украшали ими свои лодки. Чтобы описать сюжет «небо – облако», использовали образы летающих птиц, украшая ими дома на сваях, построенные на воде. Изображения птиц, лодок, рыб, креветок и даже человеческих фигур постоянно включались в резные панно павильонов динь. Использование этих конкретных образов вызывало ассоциации, акцентирующие глубину впечатления, резонанс искусству мастеров-резчиков. Ближе к нашему времени оно обогащается и становится разнообразным, под влиянием цивилизованных процессов укрепляясь в эстетическом мышлении вьетнамцев.

Общинный дом динь является региональным феноменом, который нигде в мире не встречается кроме Вьетнама, где им в таком естестве и великолепии отображен синтез форм народного творчества.

Культурная самобытность этнических вьетнамцев выражается через эстетическое мышление, воплощенное в архитектурном дизайне, отношении между архитектурой и окружающей средой, декоративных мотивах и их вписания в пространство архитектурного сооружения.

Сохранившиеся в деревенских динях барельефы XVI- XVIII в. появились и поддерживались благодаря совершенствованию мастеров в искусстве резьбы по дереву.

Выявляются следующие аспекты ожидаемой реакции на информацию о состоянии пока ещё существующего фонда общинных домов, расцениваемого как системная совокупность национального феномена культуры:

1. Необходимо безотлагательно принять конкретные меры к сохранению, реставрации и музеефикации наиболее ценных образцов диней (возможны варианты создания историко-культурных парков, консервации отдельных объектов, их переноса в организованные музеи под открытым небом).
2. Концентрировать в едином государственном органе специальные исследования по изучению сюжетов, техники, динамики становления синтеза архитектуры и резного декора павильонов динь (ведь не исключено, что в ближайшее время могут возникнуть обстоятельства, ускоряющие гибель памятников). Поскольку, как известно, деревянные строения не долговечны.
3. Для реализации деятельности по 1 и 2 пунктам необходимо создать специальные центры (при художественных вузах), объединяющие научные, учебные и производственные функции.
4. Должны быть разработаны программы обучения кадров скульпторов-реставраторов и хранителей (не только общинных домов, но и других объектов деревянного зодчества), методология реставрационных работ и определены базы практики.

5. Система финансирования охранных работ и реставрации должны опираться как на бюджет, так и на доходы от туристического бизнеса на объектах старины.

6. В образном решении объектов новой архитектуры должна поддерживаться концепция целесообразности образных аллюзий традиции (в понимании К.Танге).

На основе изучения барельефов, расположенных в пространстве и на деталях павильона динь, формируются исходные материалы для разработки методике обучения профильным дисциплинам в Институте изобразительного искусства, включая изучение художественного наследия павильонов динь. Благодаря этому молодое поколение реставраторов-скульпторов воспитывается на лучших образцах искусства деревянной резьбы. Их деятельностью сохраняются, наследуются и развиваются уникальные национальные ценности в традиционном народном творчестве, поддержанном современными научными исследованиями. Начальное знакомство с архитектурой общинного дома состоит в организации экскурсий студентов в павильоны динь, чтобы они поняли их роль в жизни людей в разные исторические периоды. Этот ценный материал, содержащий всеобъемлющий обзор конкретных этапов развития павильона динь как объекта архитектуры и искусства, используется в процессе обучения. Пользуясь своими знаниями и практическими навыками, студенты могут создавать произведения, где сохранены и развиты ценности традиционного искусства и национального колорита деревянной резьбы, которые можно реализовать и в современном искусстве.

В настоящее время проблема реставрации и восстановления историко-культурных памятников наследия, в частности - общинного дома динь, актуальна не только для архитекторов, искусствоведов и художников-скульпторов, но и для организаций, на которые возложена обязанность осуществления и контроля работ по реставрации и музеефикации объектов культурного наследия.

Актуальным является и вопрос о том, как проводить реставрацию, уважая оригинал в максимально возможной степени, обеспечивая сохранение культурных и исторических ценностей. Необходимо создавать программы и планы с целью сохранения и развития национального достояния, чтобы использовать его в

качестве туристического ресурса и экспонатов на международных выставках. В то же время необходимо обучать молодых реставраторов в институтах культуры и искусства, прививать им интерес к традиционным культурным ценностям, как и к памятникам зодчества.

При рассмотрении явления искусства в протяженном хронологическом диапазоне неизбежен вопрос о динамике стилистических параметров, подтверждающих его константность или изменчивость.

Стилистические модификации архитектуры павильона динь происходили в пределах их носителя - вьетнамского деревянного ордера сложившегося стиля.

В отношении павильона динь очевидна базовая устойчивость ордерной системы вьетнамского деревянного зодчества благодаря его радикальному отличию от тектонических систем архитектуры соседних регионов.

В течение веков конструктивный строй диня сохраняет образ многоколонного открытого хозяйственного сооружения плотницкой работы, стилистическая оригинальность которого поддерживается контрастным сочетанием грубообработанных массивных конструкций остова и дробного декора деревянных резных рельефов, представлявших долгое время инвариант художественного решения павильона.

Тематика рельефов декора эволюционирует в силу последовательного вмешательства социально-религиозных обстоятельств от XVI до XVIII веков, а также совершенствования техники резьбы от поверхностной гравировки к барельефу, горельефу и в отдельных случаях к круглой скульптуре. Рафинированность стиля резьбы мастерами не соблюдалась и реальная технология выполнения рельефов характеризуется скорее как смешанная.

В целом господствует традиционализм образности, естественно отделяющий искусство провинций от официального, более динамичного в морфогенезе.

Эстетическая атмосфера интерьера динь - результат оберегания сакральной архаики, нарушаемой в дизайнерских нововведениях последних лет при реконструкциях и адаптации павильонов динь к социальным преобразованиям. Отметим при этом, что конструкции покрытия не подвергались переделкам.

Неизбежным оказалось и влияние китайских принципов аранжировки интерьеров, ввода особого цвета, ритуального инвентаря - для павильонов динь, оказавшихся в зоне урбанизации.

Стилистическая связь архитектурного решения интерьеров и фасадов диня практически отсутствует.

Внешний образ павильона формируется широкой, низко опущенной крышей, в тени которой прячутся колонны наружных галерей. Внутреннее пространство отделено в лучшем случае решетками, не препятствующими проветриванию, и дверьми, местонахождение которых, в принципе центричное, обозначено при входе вазами и стелами.

Эта лаконичность и даже скупость фасадного решения компенсируется системой благоустройства предвходной площади малыми архитектурными формами, достаточно скромными.

Отражение павильона в воде пруда, если он есть — полезное дополнение к его архитектурному облику.

Иконологический диагноз павильона динь - устойчивость во времени стилистики его интерьера, заслуживающей поддержки при реставрационных работах.

Изучение и сохранение культурных ценностей является одним из способов проявления уважения к прошлому, бережного отношения к народному достоянию, созданному нашими предками. Это также является уроком уважения культурных ценностей, любви к Родине, гордости за свой народ, что становится особенно важным в условиях сегодняшнего международного сотрудничества и взаимовлияния мировых культур.

Заключение по III главе.

1. В эстетическом мировоззрении современного общества сохраняется понимание исторической и художественной ценности памятников культуры. Вопрос их охраны и поддержки имеет не только познавательно-искусствоведческий интерес, но и смысл идеологического моста, соединяющего

прошлое и настоящее, скрепляющее вневременное единство национальной культуры.

2. Признавая самобытность архитектурного типа динь в тех функциях и формах, которые сложились во вьетнамской деревне, необходимо учитывать факт зарождения его истоков как путевого дома в организации системы управления, принятой еще в древних странах Востока. Немаловажны также параллели развития вьетнамского зодчества с китайским опытом на начальных фазах ордерного морфогенеза и на завершающих этапах модификаций динь в XIX - XX вв.

3. Современное состояние павильонов динь как объектов охраны и реставрации позволяет, несмотря на их статус синтетического произведения архитектуры и прикладного искусства, разделить программы восстановительно-охранных работ на а). тектонический контроль и реставрацию остова и б). стилистическую ревизию и восстановление элементов резного декора. При этом альтернативу возвращения образа павильона к истокам или сохранения результатов исторических метаморфоз не следует решать ортодоксально.

4. Современность со всеми ее социально-экономическими и политическими преобразованиями не отменяет, особенно в деревне, сложившихся традиций «эксплуатации» диней как очагов общественной, административной, религиозной деятельности (при существующей тенденции приоритетов музеефикации). И, как объекты социальной значимости, они входят в урбанистические системы посредством создания на их базе рекреационных территорий с соответствующей ансамблевой и ландшафтной аранжировкой занимаемых участков.

5. Архитектурный и художественный тонус общинных домов в современном пространстве поселений закреплен в подсознании жителей и служит выдержавшим испытания истории архетипом, эстетическим эталоном, на котором воспитывается новое поколение художников, в том числе скульпторов-реставраторов.

6. Тезис сохранения неразрывной связи искусства современного и

прошлого обуславливает концепцию поддержки, реставрации памятников культуры, а не воспроизводство их форм в новых произведениях; необходимо следовать принципам творческой интерпретации образов прошлого, не заслоняющего настоящее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Во всем мире нет ни одного архитектурного сооружения, которое жило бы целиком синхронно со временем. Во Вьетнаме большинство старинных сооружений уничтожались иностранными вторжениями или сменой власти. Кроме этого, строительным материалом в основном являлось дерево, которое со временем разрушается. Общинный дом динь является архитектурным сооружением, представляющим концентрат истории и культуры Вьетнама, и без профессиональной поддержки его жизни может бесследно исчезнуть.

Функции и формы: Динь - это лицо средневековой архитектуры Вьетнама. Он был самым крупным сооружением среди деревенских хижин в период феодальной эпохи, несущим функции общественного, административного и культового центра. Павильон динь также является объектом, где сложились и сохранены особенности народной архитектуры, морфология которой была практически независима от зарубежного влияния. Некоторые традиционные формы или конструктивные решения вьетнамских общинных домов были продиктованы чисто прагматическими соображениями: технологическими возможностями строителей, рельефом местности или соображениями комфорта. Спецификой павильона динь является его декор, рельеф и орнамент на деревянных архитектурных частях, которые считаются шедеврами народного скульптурного творчества XVI-XVIII веков. В разнообразных сюжетах деревянных барельефов, расположенных в интерьере павильона динь, люди излагали свои мысли о стремлении к счастью, не политизируя общественное мировоззрение. На барельефах в архитектуре общинного дома созданы и

«записаны» выразительные картины, изображающие разные стороны деревенской жизни: быт, труд, праздники, религиозные церемонии.

Датировка: Павильон динь как общинный дом сложился во вьетнамских селениях уже много веков назад. Историками обнаружены три сохранившихся общинных дома XVI века – Динь Лохань (Бакзянг), на его деревянных архитектурных элементах до сих пор видна надпись о времени его постройки в 1576 году. Большинство крупных общинных домов на севере Вьетнама были в основном построены в XVII и XVIII веках. XVII век считается самым плодотворным в развитии народно-декоративного искусства и строительства общинных домов. Характерна динамика развития образности в сюжетах и технике резьбы барельефов: от брутализма XVI в. до изощренной символики и сложной технологии произведений XVIII века.

* **Расположение.** Общинный дом строился следуя правилам буддийской и даосистской космологии и традициям фэн-шуй, обычно в центре деревни, ориентированный фасадом на юго-восток, на источник с водой или искусственный пруд. Его размещение «лицом к реке», было также тесно связано с ритуалами традиционного сельского праздника средневековья. Размещение павильона динь в низинном месте, находящемся рядом с источником воды, воспринимается как символ того, что вся деревня – это большая лодка, а общинный дом динь – это те эмоциональные и духовные ценности всей деревни, которые несет сама лодка.

* **Композиции.** С усложнением функций план общинного дома в процессе морфогенеза стал принимать разные геометрические формы: в виде буквы «Nhât» (-), в форме буквы «Nhị» (=), в форме буквы «Vương» (王) или буквы «Công» (工).

Павильоны динь с планом в форме букв «Công» и «Đình», в основном построены в XVII - XVIII веках. С XIX века формы планов канонизируются, общинные дома обрастают пристройками.

* **Архитектурные решения.** Тектоника и декор деревенского общинного дома более способны выразить национальную общность людей, чем любая другая форма искусства. С точки зрения эстетики и техники каждого периода истории народные мастера, создававшие общинные дома, всегда проявляли стремление совершенствовать пространственное решение павильона динь, чтобы он стал центральным сооружением селения.

Его отличительные черты реализуются в архитектурном ордере, композиционном строе декора, организации архитектурного пространства в окружающей среде. При этом, важнейшую роль в целостной композиции диней играет гармоничное соотношение вертикальных и горизонтальных элементов (игра масштабами), проявляющееся практически на всех уровнях композиционного построения и внешних форм и интерьеров. Гармония пропорций, форм, структурных компонентов архитектуры, сюжетов и искусства декоративной резьбы формируют высокие технические и художественные достоинства общинного дома динь. Все пространство внутри интерьеров общинных домов изначально подчинено определенным каноническим предписаниям, согласно которым каждая часть пространства отводилось под расположение какого-либо скульптурного изображения Будды, святых, лоханов и пр.

Сложившийся синтез архитектурной структуры и декоративной деревянной скульптуры является тем «ключом», который способствует восприятию целостности и органичности павильона динь как объекта реализованных народных эстетических идеалов.

Синтез архитектуры и скульптуры

Результатом синтеза архитектуры и скульптуры в павильоне динь являются деревянные резные барельефы – в виде сюжетных панно, декоративных вставок, орнаментальных деталей – исторический и художественный документ быта, образа мышления, религиозных и эстетических предпочтений вьетнамцев. Этот

синтез во многом определялся традиционными канонами, например, такими, как модульные соотношения частей архитектурного сооружения с определенными видами орнаментального оформления частей конструкций. При этом, рельефные изображения, как правило, выстроены в определенном композиционном порядке соотношенном с конкретными архитектурными формами (массой, объемом, пространством и масштабом), создавая определенное эмоциональное восприятие всего интерьера.

Скульптурная пластика в интерьерах общинных домов играет важнейшую архитектурную роль связывая горизонтальные и вертикальные членения пространства интерьера и тем самым подчеркивая внутреннюю логику всей архитектурной формы. Главной задачей создателей ансамблей общинных домов несомненно являлась взаимосвязь всех составляющих непосредственно самого архитектурного сооружения, его скульптурной пластики и окружающего ландшафта. Оригинальным является конструктивное решение вьетнамских зодчих по соединению внешнего и внутреннего пространства общинных домов посредством применения сквозных решеток, которые заменяют собой внешние перегородки, и тем самым как бы включают внешний ландшафтный пейзаж во внутренне пространство диней. Именно поэтому архитектурно-пластические ансамбли общинных домов являются удачным примером художественного синтеза архитектурно-ландшафтного пространства и декоративно-скульптурной пластики.

Итоги проведенного диссертационного исследования:

1. Автором проведена практическая работа по натурному изучению павильонов динь и осуществлена их фиксация в качестве предпосылки многофакторного анализа этого уникального памятника народного зодчества.
2. Заново уточнены религиозно-мифологические и исторические истоки происхождения феномена павильона динь как результата общего для Юго-

Восточной Азии архитектурного морфогенеза, из которого в дальнейшем последовательно выделяется ветвь собственно вьетнамской архитектуры.

3. Рассмотрены объемно-планировочные и конструктивные решения различных ансамблей павильона динь в хронологической динамике, исследованы различные виды и приемы декоративной резьбы.
4. Представлена современная классификация сюжетных и орнаментальных мотивов, пользовавшихся наибольшей популярностью при выполнении работ резных рельефов павильонов динь.
5. Выполнен иконографический анализ традиционных технологий и художественных практик декоративной резьбы павильонов динь в различные исторические периоды диапазона XVI - XVIII веков.
6. Дана современная оценка феномену синтеза архитектуры и декоративного искусства Вьетнама на примере павильонов динь, а также их роли в развитии современной художественной культуры страны как вневременных эстетических эталонов и закреплённых традицией архетипов.
7. Автором представлены принципиальные рекомендации по охране, реставрации и возможному переносу на безопасное место аварийных павильонов динь.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Бернье Ф. История последних политических переворотов в государстве Великого Могола. М.-Л. Соцэкгиз, 1936, 350 с.
2. Бычков В.В. Эстетика. М.: Гардарики, 2006, 572 с.
3. Во Ван Лак. Традиционные основы образного языка вьетнамского искусства и его эволюция в XX веке / дис. канд. иск, 2016.
4. Всемирная история в 10 тт. \ гл. редактор Е.М. Жуков\ т. 3 \ Под ред. Н.А. Сидоровой. - М.: ГИ «Политической литературы», 1957. - 895 с. \Ефимов А.В. Цвет + форма. Искусство 20-21 веков: учебное пособие. М.: Брукс-Март, 2014.
5. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. - 439 с. \ Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера\Сост., пер. с кит. И англ. В.В. Малявин – М.: ОАО Люкс; «Издательство Астрель»; «Издательство АСТ», 2004. – 432 с.
6. Каплун А. И. Стиль и архитектура. М.: Стройиздат, 1985. - 230 с. / Машакин А.И., Орлов И.И. Художественное материаловедение и технология художественной обработки материалов – резьба по дереву [Текст]: учебное пособие / Машакин А.И., Орлов И.И.. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018. – 92 с.
7. Моран А. де История декоративно-прикладного искусства: От древнейших времен до наших дней: С прил. Ст. Ж. Гассио-Талабо о дизайне [Пер. с фр.] / А. де Моран, Ж. Гассио-Талабо (ст. о дизайне), - М.: Издательство В. Шевчук, 2011. – 672 с. \ Муриан И.Ф. Изобразительное искусство социалистической республики Вьетнам. М.: Изобразительное искусство, 1980, 232 с.
8. Нго Гуи Куинь. Архитектура Вьетнама // всеобщая история архитектуры в 12. т. Т.1. М.: 1971, с. 301- 328.
9. Нгуен Фи Хоань. Искусство Вьетнама. М.: Прогресс, 1982, 167с.
10. Полная энциклопедия фэн-шуй. М.: ЭКСМО, 2006, 368 с.

11. Поло М. Книга Марко Поло / пер. со старофранц. И.П.Минаева. М.: Географгиз, 1955, 376с.
12. Прокофьев О.С. Вьетнам // Искусство стран и народов мира. т.1. М.: СЭ, 1962, с.407.
13. Сергеева Т.В. Будда или легенда о разбуженном принце. М.: РЭТ, 2002, 254с.
14. Соловьев Н.К. История интерьера. Древний мир. Средние века: Учебник \ Н.К. Соловьев. – 3-е изд., испр. – М.: В.Шевчук, 2007. – 384 с.
15. Сыма Цянь. Исторические записки (Ши Цзы). Пер. с кит. и комментарии Р.В.Вяткина и В.С.Таскина. М.: Наука, 1975, т.2. 578 с.
16. Танге К. Архитектура Японии. Традиции и современность. М.: Прогресс, 1976, 240с.
17. Ткачев В.Н. Морфология «китайской крыши»// XVII научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. Ч.2, с.64-69.
18. Фам Хоанг Ван. Синтез архитектуры и монументально-декоративной пластики в храмах и общинных домах Вьетнама XXI - XVIII вв. / дис. канд. иск. , 2009.
19. Чеснов Я.В. Дракон: метафоры внешнего мира // Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии. М.: Наука, 1986, с. 59-76.
20. Шевченко М.Ю. Истоки формирования пространственных стереотипов в архитектуре Китая эпохи Чжоу / дис. канд. арх. М.: 2006.
21. Шуази О. История архитектуры. В 2 томах \ Пер. с франц. – 4-е изд. – М.: Издательство В. Шевчук, 2005. – том 1 – 592 с.
22. Юнг К.-Г. Архетип и символ. М.: Renaissance, 1991, 300. с.2

На вьетнамском языке

23. Фам Ван Ан. Общинный дом, день Аннян, провинция Намдинь // Новые археологические открытия 2004”. Ханой: Общественные науки, 2005. С. 381 – 382.

- 24.Фук Тхи Май Ань. Общинный дом, день Зинь, провинции Бакзянг// Новые археологические открытия 2006. Ханой: Общественные науки, 2008 С.351 – 352.
- 25.Фам Лан Ань (2002), Общинный дом, день Ванхе, XVIII век// Новые археологические открытия - 2001. Ханой: Общественные науки, 2002. С 442.
- 26.Фыонг Ань. Образы вьетнамцев в изобразительном искусстве прошлого // Изобразительное искусство. 1969. № 5. С. 71.
- 27.Фам Лан Ань, Нгуен Тхи Жанг. Общинный дом, день Йенви встреча искусств XVIII и XIX веков // Новые археологические открытия - 2003. Ханой: Общественные науки, 2004. С. 394–395).
- 28.Ту Ань. Общинный дом, день Фыонгхе, провинция Хатэй // Новые археологические открытия - 2004. Ханой: Общественные науки, 2005. С. 368-369.
- 29.Нгуен Бить. Некоторые мысли об изучении общинного дома, день Тхотанг // Искусствоведение (Ханой). № 3-4. С. 81.
- 30.Нгуен Бик (1986), Общинный дом, день Хыонглок: уникальные произведения, резьбы созданные в годы правления Ле Чунг Хынга и диластии Нгуен // Записки Музея изобразительных искусств (Ханой). 1986. № 4. С. 33.
- 31.Нгуен Бик. Изобразительное искусство и сельский общинный дом день // Изобразительного искусства города Хошимина (Ханой). 1993. № 7. С. 24.
- 32.Чан Лам Биен. Декоративные элементы в традиционном изобразительном искусстве Вьетнама. Ханой: Изобразительное искусство, 2001.
- 33.Чан Лам Биен. Общинный дом, день Хоангшон-Народное искусство на Севере Вьетнама, в провинции Нгеан // Искусствоведение (Ханой). 2012. №1. С. 13.
- 34.Чан Лам Биен. Вьетнамское изобразительное искусство в древности. Институт культурологии и искусствознания. (Ханой). 2007.
- 35.Чан Лам Биен. Обращаясь к истории. Ханой: Культура и информация, 2013.

36. Чан Тхи Биен. Алтарный портал с изображением ананаса Работа «Колючий ананас в общинном доме, день Хыуботхыонг, провинции Виньфук // Новые археологические открытия – 2003. Ханой: Общественные науки, 2003.
37. Чан Тхи Биен. Общинные дома, день Чунгтхыонг и Чунгса // Искусствоведение (Ханой). 2002. № 3. С. 46.
38. Чан Тхи Биен. Резьба по дереву в общинных домах, день Хыонглок // Искусствоведение (Ханой). 2002. № 4.
39. Чан Тхи Биен (2008). Резной рельеф мифического властителя Лак Лонг Куана в общинном доме Биньда, провинция Хатэй // Новые археологические открытия – 2006. Ханой: Общественные науки, 2006. С. 746 – 747.
40. Хуинь Бо (1994). Общинный дом, день Тхан, провинция Хабак // Новые археологические открытия – 1994. Ханой: Общественные науки, 1994. С.6.
41. Нгуен Зу Чи (2001). Архитектура динь Вьетнама в «На пути поисков красоты прошлого». Институт Изящных искусств. Издательство Изящного искусства, 2001, с. 190.
42. Нгуен Зу Чи (1990). Памятная стела в общинном доме динь (XVII в.): предварительные комментарии // Новые археологические открытия - 1989. Ханой: Издательство Института КСН. 1989. С.113-115.
43. Нгуен Зу Чи (1976). Общинный дом динь Тхоха: проблемы периодизации // Искусствоведение (Ханой). 1976. № 3. С. 89.
44. Нгуен Зу Чи (2001). Возвращаясь к вопросу об общинном доме, динь Конгдинь. Некоторые замечания и исправления // В поисках прекрасного в жизни наших предков. Институт искусствознания. Ханой: Изобразительное искусство, 2001. С. 231.
45. Нгуен Зу Чи (2001). Особенности архитектуры деревенского общинного дома динь // В поисках прекрасного в жизни наших предков. Институт искусствознания. Ханой: Изобразительное искусство, 2001. С.235.

- 46.Нгуен Зу Чи (2001). Общинный дом, день Бангмон // В поисках прекрасного в жизни наших предков. Институт искусствознания. Ханой: Изобразительное искусство, 2001. С. 243.
- 47.Нгуен Зу Чи (2000). Общинный дом день Фонгкок – грандиозное архитектурное сооружение // В поисках прекрасного в жизни наших предков. Институт искусствознания. Ханой: Изобразительное искусство, 2001. С. 252.
- 48.Нгуен Зу Чи (2001). Общинный дом, день Чако // В поисках прекрасного в жизни наших предков. Институт искусствознания. Ханой: Изобразительное искусство, 2001. С. 260.
- 49.Нгуен Зу Чи (2001). Общинный дом, день Тэйданг // В поисках прекрасного в жизни наших предков. Институт искусствознания. Ханой: Изобразительное искусство, 2001. С. 268.
- 50.Нгуен Зу Чи (2001). Общинный дом день Куанлан // В поисках прекрасного в жизни наших предков. Институт искусствознания. Ханой: Изобразительное искусство, 2001. С. 274.
- 51.Нгуен Зу Чи (2001). Общинный дом день в селении Бинлук // В поисках прекрасного в жизни наших предков. Институт искусствознания. Ханой: Изобразительное искусство, 2001. С. 278.
- 52.Нгуен Зу Чи (2001). Общинный дом день Жеха // В поисках прекрасного в жизни наших предков. Институт искусствознания. Ханой: Изобразительное искусство, 2001. С. 282.
- 53.Нгуен Зу Чи (2001). Общинный дом день Намкуат // В поисках прекрасного в жизни наших предков. Институт искусствознания. Ханой: Изобразительное искусство, 2001. С. 286.
- 54.Нгуен Зу Чи (2001). Образ женщины в традиционной скульптуре // Искусствоведение (Ханой). 2001. № 3
- 55.Нгуен Зу Чи (1989). Древняя архитектура – её место и эстетическая среда // Искусствоведение (Ханой). 1989. № 2. С. 42.

- 56.Нгуен Зу Чи (1987). Изобразительное искусство при династии Мак – обзор // Искусствоведение (Ханой). 1987. № 2. С. 42.
- 57.Нгуен Зу Чи, Фам Ань (1995). Общинный дом, динь Куанлан, провинция Куангнинь // Новые археологические открытия – 1995. Ханой: Общественные науки, 1995.
- 58.Нгуен Зу Чи, Чан Нам Лиен (1996). Общинный дом динь Бангмон - памятник архитектуры XVI века в провинции Тханьхоа // Новые археологические открытия – 1995. Ханой: Общественные науки, 1995
- 59.Нгуен Зу Чи, Нгуен Бить (1989). Общинный дом, динь Хоатхи в Ханое и его ценные экспонаты // Новые археологические открытия - 1989. Ханой: Институт археологии (Комитет общественных наук Вьетнама), 1989.
- 60.Ле Тхи Чунг (2005). Общинный дом, динь Донгха провинция Бакнинь // Новые археологические открытия – 2004. Ханой: Общественные науки, 2005.
- 61.Нгуен Ван Чиен (1999). Новые открытия и скульптура общинного дома, динь Тхотанг // Новые археологические открытия – 1999. Ханой: Общественные науки, 1999.
- 62.Зыонг Куок Тиен, Нгуен Куанг Зиеп (2003). Общинный дом динь Буйса, провинция Бакнинь // Новые археологические открытия - 2003. Ханой: Общественные науки, 2003.
- 63.Нгуен Ван Кыонг (2006). Искусство общинных домов динь на Севере Вьетнама. Ханой: Культура и информация, 2006.
- 64.Нгуен Ван Кыонг (2000). Особенности общинных домов в Северном Вьетнаме // Культура и искусство (Ханой). 2000. № 7. С. 39.
- 65.Нинь Вьет Кыонг (2003).Общинный дом, динь Нгуенса (провинция Намдинь), воздвигнутый в честь генерала Доан Тхыонг // Новые археологические открытия - 2002. Ханой: Общественные науки, 2003.
- 66.Нгуен Чонг Кыонг (2006).Общинный дом, динь Донгвиен, провинция Нгеан // Новые археологические открытия - 2006. Ханой: Общественные науки, 2006.

67. Фам Нгок Зыонг (1992). Вновь о проблеме общинного дома Виньгок // Новые археологические открытия – 1992. Ханой: Издательство Института археологии, 1992.
68. Ле Тхань Дык (2001). Сельский общинный дом динь в северных районах Вьетнама. Ханой: Изобразительное искусство, 2001.
69. Нгуен Тхи Жанг (2005). Общинный дом динь Ванонг, провинция Хатэй // Новые археологические открытия - 2005. Ханой: Общественные науки, 2005.
70. Ле Мань Ха, Нгуен Шон (2004). Общинный дом динь Хынгфук, провинция Бакнинь // Новые археологические открытия – 2004. Ханой: Общественные науки, 2004.
71. Нгуен Тхи Хау (2005). Общинный дом динь Тхыонг в Баканге // Новые археологические открытия - 2004. Ханой: Общественные науки, 2005.
72. Чанг Тхань Хиен (2009). Образ цветов в скульптуре при правлении династий Ле и Чинь (XVII – XVIII вв) // Искусствоведение (Ханой). 2009. № 4. С. 3.
73. Чанг Тхань Хиен (2007). Конфуцианство и народная резьба по дереву во Вьетнаме // Искусствоведение (Ханой). 2007. №№ 3-4. С. 70.
74. Чанг Тхань Хиен (2008). Женские символы, запечатленные в резьбе сельского общинного дома // Культура и искусство (Ханой). 2008. № 285. С. 63.
75. Ле Тхи Хиен (2002). Старинные общинные дома динь в годы правления династии Ле: динь Часуиен, провинция Бакнинь // Новые археологические открытия - 2001. Ханой: Общественные науки, 2002.
76. Нгуен Кхань Хоа (1996). Заметки о каменной резьбе в общинном доме Баолам (Иентхань, провинция Нгеан) // Новые археологические открытия – 1995. Ханой: Общественные науки, 1996.
77. Ву Ван Хоа, Нгуен Хонг Киен (2001). Новые открытия: общинный дом периода правления династии Мак в исторической зоне Фудонг (Зялам -

- Ханой) // Новые археологические открытия - 2001. Ханой: Общественные науки, 2001.
78. Нгуен Дык Хоа (2006). Рельеф свиньи на стропилах старинных общинных домов и храмов // Вестник «Изобразительное искусство». Художественный университет в городе Хошимине. 2006. № 15 - 16. С. 9 – 10.
79. Нгуен Тхе Хунг (1989). Статуи Будды в общинном доме Бан (Иеннян, провинция Хайнинг) // Новые археологические открытия - 1989. Ханой: Издательство Института археологии (Комитет общественных наук Вьетнама), 1989.
80. Нгуен Куок Хунг (1989). Общинный дом, динь Хыубанг в Ханое // Новые археологические открытия - 1989. Ханой: Институт общественных наук (Комитет общественных наук Вьетнама), 1989.
81. Нгуен Динь Хынг (2006). Общинный дом, динь Кунг в Тхайнгуене // Новые археологические открытия - 2006. Ханой: Общественные науки, 2006.
82. Нгуен Ван Хынг (2002). Динь Виеншон, провинция Бакзянг // Новые археологические открытия - 2002. Ханой: Общественные науки, 2002. С. 425.
83. Чу Кхак (1970). От лубочных картин ремесленников из деревни Донгхо до резных панно в старинных вьетнамских общинных домах // Изобразительное искусство: сборник научных работ. Институт изобразительного и прикладного искусства. Ханой, 1970. № 7. С. 73.
84. Та Куок Кхань (2004). Архитектурные особенности сельского общинного дома в XVII веке, уезд Бави, провинция Хатэй // Новые археологические открытия - 2003. Ханой: Общественные науки, 2004.
85. Та Куок Кхань (2005). Проблема датировки строительства сельского общинного дома Хахиеп (провинция Хатэй) // Новые археологические открытия - 2004. Ханой: Общественные науки, 2005.
86. Та Куок Кхань (2005). Сельские общинные дома в провинциях Виньфук и Хатэй // Новые археологические открытия - 2004. Ханой: Общественные науки, 2005.

87. Та Куок Кхань, Ле Дык Хань (2001). Общинный дом динь Каука в Ханое // Новые археологические открытия - 2001. Ханой: Общественные науки, 2001.
88. Нгуен Хонг Киен (2003). Некоторые размышления при изучении древнейших сельских общинных домов в провинции Хатэй // Археология (Ханой). 2003. № 1.
89. Нгуен Чунг Киен (2010). Алтарный портал в сельском общинном доме в провинции Тхайбинь // Изобразительное искусство (Ханой). 2010. №3. С. 71.
90. Нгуен Данг Кхоа (1989). Образ человека в резных картинах общинного дома храма – пагоды // Культура и искусство (Ханой). 1989. № 1. С. 37.
91. Чан Ван Ланг, Нгуен Хыу Ты: (1995). Общинный дом, динь Донгкень, община Донгшон, уезд Иентхе // Новые археологические открытия - 1995. Ханой: Общественные науки, 1995.
92. Чан Лам, Хонг Киен (1996). Общинный дом динь Тэйданг // Архитектура (Ханой). 1996. № 6. С. 47.
93. Ли Тхи Хонг Лиеу (2009). Искусство гравировки: образ дракона в архитектурном оформлении общинного дома Анко // Изобразительное искусство (Ханой). 2009. № 3. С. 18.
94. Фам Тхи Лоан (2002). Сельский общинный дом Шен в провинции Нгеан // Новые археологические открытия - 2001. Ханой: Общественные науки, 2002. С. 426 - 427.
95. Нгуен Ван Ло (1972). Сельский общинный дом динь // Культура и искусство. 1972. № 20. С. 44.
96. Чан Динь Луен (1993). Общинный дом Динь Лохань - “первый общинный дом на Севере Вьетнама // Новые археологические открытия - 1992. Ханой: Издательство Института КСН, 1992.
97. Там Май (1999). Общинный дом, динь Виха – ценное историческое и культурное наследие // Новые археологические открытия – 1989. Ханой: Общественные науки, 1999.

98. Нгуен Хыу Мао, Нгуен Ван Фа (2005). Общинный дом динь Зоня в провинции Бакнинь // Новые археологические открытия - 2004. Ханой: Общественные науки, 2005. С. 371.
99. Нгуен Хонг Минь (2004). Общинный дом, динь Битьчи Шондонг, провинция Бакзянг // Новые археологические открытия - 2003. Ханой: Общественные науки, 2004. С. 404.
100. Нгуен Ань Нгок (2010), Образ женщины в скульптуре сельского общинного дома в Виньфуке // Культура и искусство (Ханой). 2010. №309. С.79.
101. Нгуен Хыу Нянь (1999). Общинный дом, динь Тамкань // Литература и искусство горных народов Вьетнама (Ханой). 1999. № 4. С. 15.
102. Нгуен Суан Нги (2003). Памятник архитектуры: сельские общинные дома и храмы в провинции Хатэй // Изобразительное искусство (Ханой). 2003. № 2. С. 32.
103. Хыу Нгок (ответственный редактор) (1995). Словарь традиционной культуры Вьетнама. Ханой: Мир, 1995.
104. Нгуен Хай Фонг (2002). Общинный дом, динь Хыйботхыонг // Изобразительное искусство (Ханой). 2002. № 1. С. 31.
105. Нгуен Хай Фонг (2004). Арт-декор алтарного портала в сельских общинных домах Северного Вьетнама // Культура и искусство (Ханой). 2004. № 5. С. 76.
106. Нгуен Хай Фонг, Фам Чунг. Общинный дом динь Фукхэ в провинции Тханьхоа // Новые археологические открытия - 1995. Ханой: Общественные науки, 1995.
107. Нгуен Хай Фонг, Нгуен Дык Бинь, Чан Тхи Биен, Та Суан Бак (2001). Образ человека в древней резьбе. Ханой: Изобразительное искусство, 2001.
108. Чан Фыонг (1994). Общинный дом динь Анкуи в Хайфоне - уникальный архитектурный памятник // Новые археологические открытия - 1994. Ханой: Общественные науки, 1994.

109. Нгуен Хыу Фыонг (2008). Общинный дом динь Вантхач в провинции Бакзянг // Новые археологические открытия - 2006. Ханой: Общественные науки, 2008.
110. Чан Мань Фу (1971). Заметки об искусстве резьбы по дереву в общинном доме Тэйданг // Изобразительное искусство: сборник научных материалов. Институт изобразительного и прикладного искусства. Ханой, 1971. Выпуск 11. С. 24.
111. Чан Мань Фу (1971). Ещё раз об искусстве древней архитектуры Вьетнама // Изобразительное искусство: исследование. Институт искусствознания, Ханой, 1971. 1971. № 12. С. 37.
112. Нгуен Хыу Фыонг (2003). Общинный дом динь Донгли // Новые археологические открытия - 2002. Ханой: Общественные науки, 2002. С. 501.
113. 91.Нгуен Куан, Фан Кам Тхыонг (1991). Изобразительное искусство и деревня. Ханой: Изобразительное искусство, 1991.
114. Лам Куан (1989). Памятники изобразительного искусства в провинции Хашонбинь // Культура и искусство (Ханой). 1989. № 5. С. 16.
115. Нгуен Куан (1985). Пространство – среда – эстетика и социальные функции общинного дома и храма в сознании вьетнамцев в период позднего феодализма // Записки Музея изобразительных искусств (Ханой). 1985. Выпуск 3. С. 65.
116. Нгуен Куан (1983). Круг и его вариации: выразительный и композиционный фактор в старинной резьбе Вьетнама // Изобразительное искусство (Ханой) 1983. № 3. С. 45.
117. Нго Хюи Куинь (1972). Научно-технические элементы науки и техники в традиционной архитектуре Вьетнама. Ханой: Общественные науки, 1972.
118. Нгуен Хоа Шак (2004). Общинный дом Тухой в провинции Ниньбинь // Новые археологические открытия - 2004. Ханой: Общественные науки, 2004.

119. Нгуен Хоа Шак (2002). Общинный дом, день Куеншон в общине Тхишон хранит много ценных исторических экспонатов // Новые археологические открытия - 2001. Ханой: Общественные науки, 2002.
120. Нгуен Ван Шон, Дао Ван Ланг (2002). Уникальная ценность искусства гравировки и архитектурного оформления сельского общинного дома Хойкуан в провинции Бакнинь // Новые археологические открытия - 2002. Ханой: Общественные науки, 2002. С. 766.
121. Нгуен Ань Туан (2003). Взаимосвязи архитектуры и скульптуры в искусстве XVII века // Изобразительное искусство. 2003. С. 56.
122. Нгуен Ань Туан (2004). Архитектура и человек // Изобразительное искусство (Ханой). 2004. № 3. С. 63.
123. Нгуен Ван Ти (1983). Народное изобразительное искусство и творчество современного художника // Изобразительное искусство. 1983. № 1. С. 12.
124. Фам Ван Тхань (2008). Сельский общинный дом Фыонгкуе в провинции Хатэй // Новые археологические открытия - 2006. Ханой: Общественные науки, 2008.
125. Чан Хау Йен Тхе (2012). Проходя около общинного дома, увидел... дракона // Изобразительное искусство (Ханой). 2012. № 1. С. 28.
126. Чан Хау Йен Тхе (2013). Изображение водяного змея в общинном доме Лиенхиеп: возвращение легенды // Изобразительное искусство (Ханой). 2013. № 1. С. 18 – 23.
127. Чан Хау Йен Тхе (2013). Лотос в общинном доме Шен: я и мы // Изобразительное искусство и фотография (Ханой). 2013. № 5. С. 42 – 44.
128. Чан Мань Тхыонг (1998). Общинный дом, храм и усыпальницы известных людей во Вьетнаме. Ханой: Культура и информация, 1998.
129. До Зиеу Тхюи, До Тхюи Бак (2003). Общинный дом и храм Куангбиеу в провинции Бакзянг // Новые археологические открытия - 2002. Ханой: Общественные науки, 2003.
130. Чинь Као Тхыонг (1982). Архитектура сельского общинного дома день: образы // Культура и искусство (Ханой). 1982. № 2, с. 36.

131. Чинь Као Тьонг (1982). Сельский общинный дом динь: первый этап создания // Культура и искусство (Ханой). 1982. № 1. С. 41.
132. Тонг Тхи Чанг (2010). Народные игры, запечатленные в резьбе при оформлении общинных домов в Северном Вьетнаме в XVII веке // Изобразительное искусство (Ханой). 2010. № 2. С. 13.
133. Нгуен Тхи Чонг (2004). Общинный дом Фулыу в провинции Бакнинь // Новые археологические открытия - 2003. Ханой: Общественные науки, 2004. С. 397.
134. Чу Куанг Чы (2004). Общинный дом Куанланг в культурном контексте уезда Вандон // Изобразительное искусство (Ханой). 2004. № 4. С. 39.
135. Чу Куанг Чы (2002). Сельский общинный дом динь - процесс развития и сохранения ценностей // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 439.
136. Чу Куанг Чы (2002). Сельский общественный дом динь: строительство и резные работы // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 451.
137. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Тхюфиеу - самый ранний сельский общинный дом // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 458.
138. Чу Куанг Чы. Общинный дом Лохань – самый красивый динь на Севере страны // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 469.
139. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Фулыу - мост, соединяющий XVI и XVII века // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 485.

140. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Хыубо: особенные черты и проблемы // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 449.
141. Чу Куанг Чы (2002). Слава общинного дома Зиём // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 503.
142. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Тхоха – величественное сооружение на берегу реки Кау // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 516.
143. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Шом – трансформация из храма в динь // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 526.
144. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Чако – пограничная веха в культуре // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 536.
145. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Чукуен – самый большой общинный дом в районе Доай // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 542.
146. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Фулао и его большая гуманитарная ценность // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 551.
147. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Хойкуан на берегу реки Тиеутыонг // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства.






- Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 566.
148. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Диньбанг - самый большой динь на Севере страны // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 580.
149. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Куанлан - памятник культуры на отдаленном острове // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 598.
150. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Тьонгфиеу в начале XVII века // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 610.
151. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Комэ // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 619.
152. Чу Куанг Чы (2002). Уникальность общинного дома Шондонг // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 628.
153. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Зянгса // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 632.
154. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Тхонха – уникальный пример архитектуры общинного дома // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 635.
155. Чу Куанг Чы (2002). Общинные дома в городе Хюэ // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт

- изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 638.
156. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Маухоа: уникальное архитектурное сооружение // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. С. 646.
157. 135. Чу Куанг Чы (2002). Общинный дом Кимхоанг в Ханое - архитектурный мост, соединяющий с общинными домами XVII - XVIII вв. // Новые археологические открытия - 1980. Институт археологии. Ханой: Общественные науки, 2002. С. 222.
158. Вьетнамский художественный университет (2013). Соединения искусство и наследие. Ханой: Мир, 2013.
159. Вьетнамский художественный университет (2013). Сельские общинные дома на Севере Вьетнама. Ханой: Мир, 2013.
160. Тхай Ба Ван (1997). Соприкасаясь с искусством. Ханой: Картография, 1997.
161. Хюи Ву (1969). Размышления об особенностях древней архитектуры нашей страны // Изобразительное искусство: сборник научных статей. Институт изобразительного искусства. Ханой, 1969. № 3. С. 73.
162. Институт изобразительного искусства (1993). Изобразительное искусство периода правления династии Мак. Ханой: Культура, 1993.
163. Институт изобразительного искусства (1975), Искусство древней резьбы во Вьетнаме. Министерство культуры и информации. Ханой, 1975.
164. Институт изобразительного искусства (1975), Вьетнамская народная скульптура, XVI - XVII – XVIII века. Ханой: Издательство иностранной литературы, 1975.
165. Институт изобразительного искусства (2000). Копирование узоров древневьетнамского изобразительного искусства. Ханой: Изобразительное искусство, 2000.

На иностранных языках.

166. Bernadoss M. L'art decorative du Nord. Hanoi. 1979.
167. L. Bezacier (1993). L'art de Vietnam. Hanoi, 1993.
168. Chan Van Tot. Introduction a l'art de Vietnam ancien: Union des etudes Indochine. Hanoi. 1981.
169. Jean Claeys (1979). Les e'tudes de la region Annam. Hanoi. 1979.
170. Kerry Nguyen Long (2013). The art of Vietnam 1009-1945. Ed. «world», Hanoi. 2013.
171. Ко Фыонг Тунг. Исследовательский проект о птице Феникс. Ле Куок Вьет, Лай Фук Хай, Нгуен Ван Лам, перевод с китайского 1998.
172. Тхай Зич Ан. Все орнаменты в виде дракона и птицы феникса. Жанг Линь, перевод с китайского. Издательство культуры и информации, Ханой 2003.

Таблица 1. Классификация технических приемов декоративной резьбы в павильонах динь

Техника плоского барельефа	
Техника накладной резьбы	
Техника ажурной резьбы	
Техника сквозной резьбы	
Смешанная техника	

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Чан Куок Тхинь. Деревянная скульптура в архитектуре вьетнамских общинных домов династии Динь XVI-XVIII вв. \ \ Альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка» - 2015. - № 3. С. 94-104. *(рекомендован ВАК)*
2. Чан Куок Тхинь. Декоративное оформление алтарного портала Кыа вонг в в архитектуре общинного дома динь Северного Вьетнама (равнинный район) \ \ Юго-Восточная Азия: Актуальные проблемы развития: Институт востоковедения РАН. – 2016. - № 31. С. 199-209. *(рекомендован ВАК)*
3. Чан Куок Тхинь., В.Н. Ткачев. Тектоника и декор павильона динь (Северный Вьетнам) \ \ Научное обозрение. – 2016. - № 1. С. 50-55. *(рекомендован ВАК)*
4. Чан Куок Тхинь, Орлов И. И. Особенности архитектурного декора павильонов Динь Северного Вьетнама XVI-XVIII вв. \ \ Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. - № 4, ч. 1, 2019. С. 84-92. *(рекомендован ВАК)*
5. Чан Куок Тхинь, Орлов И.И. Особенности сюжетного ряда архитектурного декора павильонов «динь» Северного Вьетнама XVI–XVIII вв. Классификация сюжетов и стилистики деревянной скульптуры павильона динь. \ \ Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. № 1\2021, ч. 1., 2021. - С. 78-88. *(рекомендован ВАК)*
6. Чан Куок Тхинь, Орлов И.И. Функционально-пространственный и конструктивный генезис общинного дома XVI-XVIII вв. \ \ Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.-МГХПА, 2022. № 1. Часть 1. - 378 с. - С. 80-94. *(рекомендован ВАК)*
7. Чан Куок Тхинь. Сюжетные мотивы деревянного декора интерьеров вьетнамских общинных домов динь XVII - XVIII вв. \ \ Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по материалам LXIII Международной научно-практической конференции. – М.: Издательство «Интернатура», 2017. - № 3(54). С. 26-31.

8. Чан Куок Тхинь, Орлов И.И. Особенности архитектурного декора павильонов динь Северного Вьетнама XVI-XVIII вв. Краткая историография проблемы // Международный научно-исследовательский журнал - Екатеринбург, 2019. - № 11-2 (89). С. 118-121. ISSN: 2303-9868
9. Чан Куок Тхинь, Орлов И.И. Функционально-пространственный и конструктивный генезис сакральной архитектуры в контексте классификации сюжетов деревянной скульптуры павильонов «динь» Северного Вьетнама XVI–XVIII вв. - Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 45: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX». 22 февраля 2022 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. –318с. ISBN 978-5-94841-561-1(Т. 45) ISBN 978-5-94841-314-3 с. 187- 208

Работы 1, 2, 3, 4, 5, 6 - опубликованы в изданиях, включенных в перечень ВАК РФ.