

Л.И. РЕМПЕЛЬ

ИСКУССТВО СРЕДНЕГО ВОСТОКА



НАСЛЕДИЕ
ДРЕВНОСТИ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
СРЕДНИХ
ВЕКОВ

ИСТОРИЯ
ИСКУССТВ
И СОВРЕМЕННОСТЬ

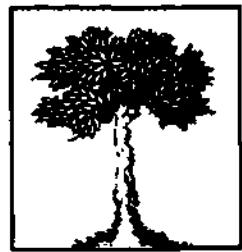
ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ПО ИСТОРИИ
И ТЕОРИИ
ИСКУССТВ

**БИБЛИОТЕКА
ИСКУССТВОЗНАНИЯ**

7Cl
P-57

P 80101-076 31-77
084(02)-78

© Издательство «Советский художник». 1978 г.



Л.И. РЕМПЕЛЬ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
ИСКУССТВ

ИСКУССТВО СРЕДНЕГО ВОСТОКА

НАСЛЕДИЕ ДРЕВНОСТИ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
СРЕДНИХ ВЕКОВ
ИСТОРИЯ ИСКУССТВ
И СОВРЕМЕННОСТЬ



МОСКВА
«СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»
1978



М. В. АЛЛАТОВ,
ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ,
ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ ЧЛЕН АХ СССР

ИСКУССТВО СРЕДНЕГО ВОСТОКА В ТРУДАХ Л. И. РЕМПЕЛЯ

За многие годы своей работы в Ташкенте Лазарь Израилевич Ремпель стал крупным знатоком искусства Средней Азии. Ему выпала честь участвовать в исследовании и в научном опубликовании многих памятников искусства, раскопанных на узбекской земле или же извлеченных из многолетнего забвения. Эти открытия сами по себе настолько значительны, а художественные богатства Узбекистана настолько прекрасны, что уже одно их археологическое описание и воспроизведение могло бы привести автору глубокую признательность историков искусства и любителей старины.

Л. Ремпель много потрудился на этом поприще. Его перу принадлежат несколько капитальных исследований искусства Средней Азии и большое количество научных статей в специальных журналах. Из его работ читатель может извлечь множество ценных сведений об искусстве Узбекистана. Однако автор не принадлежит к числу тех историков искусства, которые удовлетворяются одной информацией и фактографией. Его влечет к себе задача всесторонне рассмотреть, проанализировать и истолковать старое искусство. Он не ограничивается одним описанием внешних признаков памятника, дающих основание для его датировки, но неизменно стремится найти каждому памятнику свое место в искусстве Средней Азии, понять его художественную ценность, определить его формально-стилистические признаки.

История среднеазиатского искусства — это сравнительно молодая ветвь всеобщей истории искусств. На первых порах развития каждого раздела истории искусства обычно преобладает интерес к фактической стороне дела. Но, как правило, при этом забываются или недооцениваются многие другие стороны. Правда, независимо от этого в наши дни во всех областях истории искусств возрос интерес к фактам, возрос за счет падения интереса к общей историко-художественной проблематике.

Никак нельзя сказать, что Л. И. Ремпель не уделяет фактам достаточного внимания. Все, что им говорится об искусстве, опирается на самое тщательное рассмотрение конкретных произведений, их смыслового значения и формальных качеств. Но он идет дальше тех авторов, которые за отдельными памятни-

ками не замечают общей закономерности художественного развития, за предметами, добытыми археологами, не видят сложных процессов формирования национальных школ. Л. И. Ремпель, видимо, пришел к убеждению, что даже для монографического изучения отдельного памятника необходимо выработать в себе основополагающие представления о сущности той эпохи, которой он принадлежит. Такой установкой значительно расширяется кругозор историка искусства, хотя вместе с тем перед ними возникают новые трудности.

Входящие в этот сборник статьи Л. И. Ремпеля, а также извлечения из его книг дают читателю возможность составить себе представление о широком круге интересов автора и о его исследовательском методе. Этот метод в целом следует определить как принципиально исторический. Применительно к искусству Средней Азии он полностью себя оправдывает. Историзм автора проявляется в том, что, сколь бы частными не были изучаемые явления искусства, они находят законное место в общем процессе развития культуры.

В одной из первых статей сборника Л. И. Ремпель с большим знанием дела рисует картину смены древних культур Средней Азии (Восточной Парфии, Кушанни, Хорезма и Согда). При этом исследователь не упускает из виду того, что в каждую эпоху становления искусства ведущую роль играли различные слои общества. Социальная основа чередования направлений в искусстве просматривается в Средней Азии вполне отчетливо. Чтобы дать социологическое объяснение фактам искусства, историку нет необходимости прибегать к натяжкам. Феодальный период ознаменовался строительством неприступных крепостей и дворцов, господством придворных канонов в системе живописного убранства дворцовых зал. Позднее развитие городов приносит с собой демократизацию искусства, усиление роли художников-ремесленников, подъем производства предметов прикладного искусства. Вслед за этим упрочиваются связи с центрами Малой Азии и Ирана. Наконец приобретает значение влияние арабов.

Ссылаясь на высказывания В. Белинского, Л. И. Ремпель напоминает о том, что одной исторической оценки памятников для истории искусств недостаточно, необходимо еще дать им эстетическую оценку. Казалось бы, это положение неопровергнуто, и, действительно, его никто не опровергает. Но как много имеется ценных ученых искусствоведческих трудов, в которых призыв В. Белинского полностью игнорируется. О работах Л. И. Ремпеля никак нельзя этого сказать. Он всегда уделяет много внимания художественному анализу искусства. Он отмечает тесную связь между архитектурой Узбекистана и ее скульптурным декором. Не только непосредственную связь, поскольку орнамент покрывает стены, но и более существенное родство морфологической структуры планов и излюбленных на Востоке элементов орнамента. Страницы, посвященные в работах Л. И. Ремпеля анализу среднеазиатского архитектурного орнамента, принадлежат к самым удачным.

Опираясь на исследования своих предшественников — Ригля, Херцфельда и других, Л. И. Ремпель говорит о восходящих к древности традициях орнаментики, несущей элементы органи-

ческих, растительных форм, а также форм абстрактных, геометрических. Им принимается во внимание также роль местных материалов, которые использовались в строительстве и в декоративном оформлении. Особенно ценно то, что вскрывается структурная закономерность орнамента как «бесконечного разнообразия ограниченного числа элементов». Автор иллюстрирует итоги своего анализа рядом убедительных графических схем. Раскрытию этих структур немало содействует экскурс в область среднеазиатской математики. Не лишено убедительности сближение принципов орнамента с ритмикой и образностью восточной поэзии. Отмечая значение в искусстве Востока канонов, автор не исключает их варьирования в различные эпохи.

Отбор трудов для данного сборника следует признать удачным. Читатель книги может убедиться в том, как свободно автор владеет различными искусствоведческими жанрами. В книге даются отрывки из общей истории средневекового искусства Узбекистана, где речь идет как об архитектуре, так и о других видах искусства.

В статье «Узловые вопросы изучения средневекового искусства Средней Азии» автор говорит о том, что эта самостоятельная область и настаивает на том, что именно эта область дает основания для такого подхода. Говоря о том, что искусствоведческие исследования должны сменить археологические изучения, автор напоминает, что лишь такое расширение предмета может помочь проникнуть в самую сердцевину искусства. Археология дает в руки исследователя стратографию культуры. История искусства также дает надежный критерий, так как она строит все вокруг истории стиля.

Империя Кушан II в. до н. э. и до IV в. н. э. оставила глубокий след и в средневековом искусстве. Росписи Согда были творениями геронического эпоса, но ее сюжеты не брались из натуры, но были отражениями тех сюжетов, которые раньше встречались в литературе. Вслед за арабами и за исламом, то есть в IX и X веках, искусство оказалось под влиянием народного элемента. В XIV—XV вв. в эпоху Улунбека и Навой возникает вопрос о Ренессансе. Этот вопрос не следует ставить в зависимость от внешних влияний. Среднеазиатская миниатюра XV—XVII в. радостное и светлое искусство, хотя и в основе своей аристократическое, но опиралось на народные вкусы. В этот период искусство осталось высоким вкладом в мировую сокровищницу.

В своем вводном очерке автор замечает, что лишь историко-художественный анализ может дать глубокое представление о значении эпохи. Забота о выявлении в средневековом искусстве Средней Азии самостоятельных черт находит себе во вступлении богатую пищу.

Здесь представлен также фрагмент из более специальной работы по орнаменту. Имеется статья — по проблемам истолкования вновь открытой стенописи Пенджикента. Есть и историографический очерк по вопросу о роли Востока в искусстве Древней Руси — одна из вводных глав к задуманной автором книге на эту тему. Последняя статья посвящена современному строительству в Узбекистане. Автор напоминает архитекторам о ценных местных традициях, оговаривая невозможность под-

ражания старины и необходимость повышения пластической выразительности новой архитектуры.

Сборник избранных трудов Л. И. Ремпеля познакомит читателя не только с результатами его многолетних изысканий. Он может послужить другим историкам искусства примером того, как повышается ценность частных исследований, если они скреплены общими идеями и направлены к одной цели.

НАСЛЕДИЕ ДРЕВНОСТИ

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА СРЕДНЕЙ АЗИИ

Советская многонациональная культура глубоко современна; всем своим существом устремлена она в коммунистическое завтра. Она народна, и ее связи с историческим прошлым нерушимы. Это прозвучало особенно ярко с трибуны Третьего съезда писателей СССР:

«Все мы, разноязычные, идем к единой цели, вдохновляемые одними и теми же идеями, служим одной мечте, руководимы одной великой партией. Но у нас разные языки, разные песни. У каждого народа свое прошлое, дорогое для народного сердца даже и тогда, когда оно печально и трагично. У каждого народа свой национальный юмор, каждый народ шутит по-своему. Да ведь и плачет по-своему. У каждого народа свои поэты, которые человеку дороже всего на свете, потому что они пишут на языке его матери.

Вокруг Советского Союза за последнее время возник огромный социалистический лагерь народов. И у каждого из них — своя национальная культура, и каждый из них стремится поделиться своими сокровищами с другими народами. А культуры борющихся народов Азии и Африки! А старые национальные культуры Европы — разве мало в них поразительных богатств, нужных нам, как хлеб?

Потребность в постоянном общении национальных культур за все время человеческого существования никогда не была так велика, как сейчас. И с каждым годом потребность эта будет расти».

Прошлое народа! Какой могучий стимул развитию национальной культуры дают эти два простых слова. Знать прошлое своего народа, его культуру и искусство для успешного движения вперед — не в этой ли благородной цели главная побудительная причина глубочайшего интереса, проявляемого в нашей стране к памятникам художественной старины?

История — она благословенна, говорил Алишер Навои; она раскрывает прошлое, как урок настоящему и будущему.

Письменные источники, памятники материальной культуры, устное предание, старинная музыка и песня дают возможность не только изучать вековое искусство, но и проникаться им, чувствовать его, даже слышать как голос, доносящийся из глуби-

бины столетий. Этим они особенно дороги и близки людям. Но только памятники изобразительного искусства позволяют видеть прошлое зерном, глазами его современников. Они открывают нашему взору минувшее в том виде, в каком представляли себе окружающую жизнь много веков назад наши предки.

«Отцы истории» Геродот и Сима-Цянь оставили замечательные описания событий, быта и нравов народов древнего мира, особенно Греции и Китая. Но как мало сказали бы нам их свидетельства о прошлом, не будь древнего искусства этих стран, открывшего собой целый мир неповторимых образов и тем.

Вчитайтесь в «Памятники минувших поколений» Абу Рейхана Бируни (973—1048). Какое проникновенное истолкование истории культуры народов, их обычая и нравов, какое бесстрашие «искателя истины», поставившего «житейские обстоятельства» на первый план, более важный, чем «дела веры». А «Записки» Захир Эддина Бабура (1483—1530). Какой поразительный человеческий документ таит в себе этот памятник староузбекской литературы; под пером современника встает целая галерея портретов выдающихся поэтов, художников, музыкантов на фоне жанровых и батальных сцен, живых, глубоко прочувствованных картин природы.

Выдающиеся произведения слова загораются новым светом, когда рядом с ними встают произведения зодчих, мастеров художественного оформления предметов быта, живописцев, и сами вещи раскрывают тайну человеческих отношений современного им общества.

Каждая находка ранее безвестных произведений искусства прошлого может быть привнесена к находке новых исторических документов. Но чаще она превосходит их по своему значению, ибо передает не только содержание жизни людей прошлого, но также видение ими мира во всей полноте присущих эпохе чувств и эстетических идеалов.

Такими непревзойденными по своему историческому и художественному значению памятниками прошлого народов Средней Азии являются, прежде всего, наскальные изображения, древняя настенная живопись, монументальная и мелкая пластика, художественная рукопись и миниатюра, наконец, художественные ремесла.

Памятники искусства Узбекистана нераздельны с культурой других братских народов Средней Азии. У них общее историко-культурное прошлое, получившее отражение и в искусстве. Но здесь мы должны прибегнуть к излюбленному на Востоке сравнению общего начала с водой (хаузом), в который бегут многочисленные аркы и вода из которого изливается в постоянно меняющиеся протоки, где каждый имеет свое русло и свое течение.

Главным содержанием искусства всегда была жизнь человеческих поколений. Даже в туманных областях религиозной фантазии первобытного человека и в мифологии древних виден отблеск реальной жизни общества.

Из века в век двигались охотники, а затем и пастухи по ущельям гор, преследуя зверя или перегоняя свои стада. На буром «пустынном загаре» камней оставляли они свои метки,

рисунки, а впоследствии и надписи. Для современного исследователя наскальные изображения представляют собой необычайную летопись, иссеченную на камне десятками, сотнями людей на протяжении многих столетий. На отвесах скал отложилось не только массовое народное изобразительное искусство отдаленных эпох, но и весь процесс мышления людей, не отрывавших искусства от других сторон жизни, видевших в нем прямое средство воздействия на непокорные человеку силы.

Мировую известность приобрели рисунки охрой в гроте Зараут-Камар (Сурхан-Дарьинская область). Здесь на отвесе скалы можно различить человеческие фигурки в капюшонах (из-под них видны только ноги); подкравшись к дикому быку, они забрасывают его копытами и, обратив в бегство, гонят к обрыву, чтобы сбросить его вниз на острые камни. В другой сцене человеческие фигурки маскируются под длиннохвостых животных; они также преследуют быков, держа в руках метательные орудия; им помогают собаки.

При всей наивности этих полусилуэтных рисунков в них поражает живое наблюдение природы. Они уступают классическим памятникам искусства палеолита в горах Альтамира, Фон де Гом, Масса, Дурд или живописным изображениям на стенах Каповой пещеры у нас, на Урале. Но не потому, что уровень исполнения здесь ниже. Скорее можно полагать, что наскальные изображения Зараут-Камара, как и Кобыстана на Кавказе, падают уже на конец эпохи древнекаменного века (мезолит)¹, когда охотничья магия стала теснить изобразительное искусство, иссушать его. В прорисовке форм животного использован естественный рельеф камня. Искусство художника брало еще верх над слепой верой в одухотворенность самого камня. Но таких памятников сохранилось немного. Чаще можно наблюдать, как религиозные представления, магия и тотемизм связывали воображение художника, сводили его творчество до степени условно-необходимого действия, а предмет изображения — к символу и знаку.

Огромный скачок во времени и представлениях разделяет наивно-реалистическое искусство древнекаменного века с более условным искусством ранних сельских поселений, возникших уже на пороге человеческой цивилизации в новокаменный и меднокаменный век.

Роспись стен и узоры на керамике и глиняные, реже каменные статуэтки из огромных общинных селений IV—II тысячелетий до н. э. (типа Анау, Кара-тепе, и Намазга в Туркмении, а также более поздних Чуста и Далярвирзина в Узбекистане) с их сложными по содержанию, зашифрованными в условные знаки изображениями неба, земли, воды, светил, животных и людей стоят как бы на другом конце того же пути от первобытности к родовой общине и раннеклассовому обществу.

В истории орнамента и декоративного искусства Востока нет ничего более самобытного и яркого в своих проявлениях, чем расписная керамика и глиняные статуэтки названной эпохи. В них запечатлен целый мир символически выраженных образов, тем и представлений. Это столь же точное проявление мышления людей, их взорения на мир, каким представляли свое время, свою эпоху скальные рисунки Зараут-Камара.

По А. П. Окладнику — мезолит или неолит; по А. А. Формозову — неолит или энеолит

Там первобытный человек не отделял искусства от жизни и продолжал в художественном воображении «осваивать» противостоящие ему силы необузданной природы, побеждать зверя, умножать физическую силу своих рук средствами производительного труда и искусства.

Здесь, на более высокой ступени общественного производства в пору зародившихся архитектуры нашла свое выражение развитая трудом способность человека обобщать опыт своего производительного труда. Вне трудовых навыков и наблюдений не возникли бы ткачество и плетение, метки и насечки, положившие основу убранству вещей, декоративному искусству. Труд создал понятие о ритме, гармонии, развил чувство цвета, названное Марксом самым ранним проявлением эстетического чувства вообще.

Первоначально искусство и труд были нерасторжимы, что определяло собой и редкостную выразительность первобытного искусства. Затем искусство стало более «свободным» в выражении отвлеченных представлений, но его победы были приобретены ценой потери реалистического начала. Религиозная фантазия заняла в искусстве древних людей большое место, она породила условные символы и грубый фетишизм, преодоление которого стало задачей передового реалистического искусства на протяжении всей древности и средневековья.

Античная мифология, как выражение художественной фантазии народа, вернула искусству верность природе, подняла в человеке чувство его собственного достоинства, сделала человека, в идеале его физических и нравственных качеств, прообразом самих небожителей, языческих богов. «Изящным молотком Гефеста» разбивал античный скульптор веру в мифы и утверждал самое достойное искусство — красоту человека, реальность его бытия. Как и в первобытные времена, никакого «золотого века» гармонии человеческих страстей и интересов не было.

В условиях классового общества античности и средневековья искусство было связано, за малым исключением, с обходом высших слоев общества. Но это не лишало его трудовых, народных основ. Не следует забывать, что высшие слои общества приспосабливали к своим интересам и нуждам все лучшее, что создано было гением народа. Присвоение касалось, прежде всего, результатов труда и сокровищ, но оно заключало также использование мастерства художника, его умения видеть и выражать жизнь.

Искусство древности и средневековья замечательно, прежде всего, как выражение жизни этих эпох на языке художественного совершенства. Оно не было судьей, изобличающим пороки современного ему общества, оно само составляло какую-то часть его мыслей и чувств. В этом его историческая ограниченность. Но оно и не могло быть иным по условиям жизни и представлений своего века. Его недостатки определили собой и достоинства стиля как закономерно определившегося, в силу исторических причин, художественного явления.

«Прошлое не безупречно, — говорил М. Горький, — но упрекать его бессмысленно, а вот изучать необходимо». Никакой художник наших дней, превосходящий древних и средневеко-

вых мастеров реалистическим методом своего творчества, не в состоянии «подправить», «улучшить» творчество старых мастеров, более «отсталых» в своем методе и мировоззрении. На их стороне неповторимое чувство времени. Оно требует не исправления, а изучения и анализа.

Искусство среднеазиатской античности имеет свои особенности, отличающие его от греко-римского искусства. Здесь не было власти рабовладельческой демократии, как в Древней Греции; сильнее проявлял себя общино-племенной строй, и это определило свой особый путь местного искусства — большую традиционность и устойчивость его художественных идеалов, отсутствие такого разрыва между древностью и средневековьем, как на Западе.

Особенно характерно в этом отношении раннее средневековье. В V—VIII веках свет античной цивилизации на Западе угас, и Европа надолго погружена была во мрак церковной догматики. В Средней Азии картина иная. Завершая античность, искусство V—VIII веков закладывает основу развития местного искусства последующих веков.

Суровое и жестокое время определило собой весь уклад жизни людей: и тех богатых и знатных дехкан, что укрывались в глинобитных замках, и тех подневольных крестьян и ремесленников, руками которых создавались и сами замки и хранившиеся в них сокровища искусства.

Владельцы замков хорошо разбирались в антиках, драгоценном оружии, золотой и серебряной посуде, великолепных тканях, драгоценных перстнях и печатах, понимали толк и в военном деле и писали по нему наставления и трактаты; повести и предания старины перекладывались на стихи и песни: знать коротала досуг за игрой в шахматы и кости, устраивала состязания танцов, борцов, сказителей, искающих у дехкан покровительства и пропитания. И хотя свет феодальной культуры редко проникал в теснившуюся у подножия башен лачуги, искусство раннефеодальной эпохи стояло высоко. Оно все еще сохранило отблеск античной цивилизации, хотя и отказывалось от следования греческим, римским и древнеиндийским образцам. Из античного наследия оно сохраняло некоторые темы и сюжеты, заключенные в местной мифологии древности. Античная, народная в своих основах мифология продолжала питать собой и средневековый феодальный эпос и сплетенную с ним народную сказку, изобразительный и устный фольклор. В искусстве сохранялись и некоторые черты античной пластической формы, но содержание его уже стало иным. Незримые нити протянулись от местных старых божеств к эпическим героям, от Диониса-Сабазия к Сиявшему, от Митры-Меркурия к Рустаму, от Аиахиты и Наны к Синдохту и Рудабе...

Народная линия наличествовала не только в наивном творчестве крестьян; она сквозит немеркнущей чертой во всем средневековом искусстве, пробивая себе путь сквозь все сословные претензии господствующих классов и догматы жреческих установлений.

Образование арабского халифата в единой для всего средневекового Востока «общемусульманской» культуре имело важные последствия не только для Востока.

Наследие античного мира было воспринято Западом в пору Возрождения в значительной мере с Востока, сохранившего науку и отчасти искусство древних. Но средневековый Восток создал к тому времени свое новое искусство в разных странах, выполненное местного колорита. Так и в Средней Азии это было не «арабское» и не «мусульманское» искусство, а крайне разнообразное в своих проявлениях искусство феодальных торгово-ремесленных городов IX—XIII веков. В основе его лежала народность, всегда являвшаяся величайшим фактором прогресса культуры.

На первое место выдвинулись архитектура и художественные ремесла, особенно бытовая утварь для горожан и сельских поселений. Затем специфический вид сокровищ — художественное оружие, ценные ткани и металлы. Они не оставались в руках мастеров и уходили в покой имущих. Впрочем, и там их поджидал случай, пока военная неудача не делала произведения умельцев добычей более удачливого владельца или, как начертано на одном из драгоценных сосудов XII века:

Придет ему счастье — он другу кувшин сей
отдаст,
Уступит врагу его, если нагрянет напасть.

И совсем к высшим образцам искусства принадлежали художественная рукопись и миниатюра, обессмертившие имена лучших художников Герата, Самарканда, Бухары.

Образ человека в миниатюрах средневекового Востока подчинен определенным правилам письма. Их можно сравнить с правилами начертания картин природы в искусстве китайских живописцев, создавших отдельные школы и стили в изображении растений и птиц. Очарование восточной книжной миниатюры в том, что ее идея всегда заключает в себе и эстетические качества вещи; она неотделима от формы художественного произведения.

В восточной миниатуре бесконечно варьировались сходные сюжеты и темы, но каждое произведение жило постоянным притоком по-иному прочувствованных образов. Идея произведения выражалась не только через тему и сюжет (здесь часто действовали официальные запреты, дух хююстики и догмы), сколько внутренней структурой образа. Художник и архитектор сблизились между собой по существу поставленных перед ними задач.

В архитектуре идея понималась как практическая цель в соединении с художественным замыслом в организации пространства и масс.

В миниатюрной живописи идея заключала радующую глаз декоративность (практическая цель) и систему чувствований, исполненных необыкновенно тонким ощущением ритмов, линий, красок. Восточный поэт выразил это восприятие в словах: «Весь мир — поток метафор и символов узор».

Миниатюра мусульманского Востока занимала, по существу, антиклерикальную позицию, ибо самим фактором своего существования противоречила установлениям ислама. Меньше всего

можно упрекнуть ее в религиозности, свойственной в ту пору в гораздо большей степени искусству средневекового Запада. Ее область — это иллюстрации исторического, сказочно-эпического, лирико-романтического содержания по преимуществу. Она пронизана чувствованиями и представлениями своего века, его возварением на правду и красоту.

Средневековой миниатюре Востока глубоко присуще понятие стиля. Чем ближе была миниатюра к жизни, тем проникновеннее реализм ее содержания в соединении с изяществом формы.

Многие выдающиеся мастера среднеазиатской миниатюры, такие, как Мухаммед Мурад Самарканди или безымянный мастер «Зафар-намы» 1628 года, долго стоявшие в тени гениального Кемаледдина Бехзада, все еще ждут заслуженной оценки. И время их придет вместе со все более полным выявлением ранее почти безвестных школ Самарканда и Бухары.

Признание исторических и художественных заслуг миниатюрной живописи не нужно, конечно, понимать как призыв к их повторению. Изучение искусства прошлого дает ценнейший материал для современной живописи, в том числе и исторического жанра, но вернуть чувство современного художника миру старых представлений уже невозможно и практически не нужно. История необратима, в том числе и в искусстве. Ничего, кроме внешней стилизации под старину, подражание искусству прошлого дать не может.

Выдающиеся памятники живописи и скульптуры Средней Азии неповторимы; они останутся навсегда вдохновляющим примером верности художника идеалам своей эпохи и предметом эстетического наслаждения потомков.

Рядом с живописью и скульптурой важное место занимает издавна бытовое, или так называемое прикладное искусство. Его относят обычно к наиболее массовым и потому более народным видам искусства. Это не совсем так. Степень массности вообще не всегда определяет народность искусства. Религиозное искусство всегда было наиболее массовым, но вряд ли будет правильно считать это искусство народным. Религия всегда придавала народному искусству известную ограниченность, а в эпоху ислама она выступала в качестве прямого противника изобразительности. С другой стороны, некоторые менее массовые виды искусства (живопись во дворцах, миниатюра в дорогих малодоступных рукописях) отличались порой известным свободомыслием или вольнодумством, отражавшим идеологию прогрессивных слоев общества, интересы всего народа. Следовательно, народность всякого, в том числе и бытового искусства, определяется не массовостью его потребления, а истинным содержанием заключенных в нем образов и тем. Степень мастерства художника — в совершенстве их выражения средствами художественной формы. Никакой ремесленный навык, соединенный с блестящей техникой исполнения, не составляет искусства, если созданное им произведение лишено чувства как важнейшего эстетического начала. Даже орнамент, лишенный часто прямой изобразительности, если он не плод равнодушного украшательства, несет на себе отпечаток чувств, эмоций, воображения художника. Орнамент не входит в число изобразительных искусств, составляя особую

сферу декоративного (или прикладного) искусства. Но не все, что изображается, составляет искусство, и не все, что не изобразительно, может быть с этой точки зрения исключено из сферы искусства.

Изобразительное искусство, по праву, выходит за рамки «чистой» изобразительности: оно включает в себя ритм, симметрию, равновесие и т. д. С другой стороны, и орнамент, вторгаясь в сферу изобразительного искусства, включает в себя изображения предметов, растений, живых существ.

Древнее изобразительное искусство Узбекистана (как и Средней Азии в целом) тем и замечательно, что отрицает резкую грань между изобразительным и орнаментально-декоративным искусством, доведенную в творчестве европейских художников до полного их отчуждения.

Античное искусство Средней Азии, подобно искусству древних греков и римлян, отличалось пластичностью языка в передаче формы. Но даже на высших этапах своего развития оно предпочитало объему и пространству — плоскость.

Синтез искусств осуществлялся здесь более последовательно, чем на Западе. Там, в наиболее прогрессивные эпохи развития искусства, он решался на основе объемных и пространственных форм; в Средней Азии чаще на основе форм одноплоскостных, декоративных. Синтез искусства на основе плоскостных решений стал ведущим принципом искусства всего средневекового Востока. У него свои преимущества и не менее важные недостатки.

Декоративное искусство имеет свои законы; они подчиняют изобразительные элементы неизобразительным (например, фигуры и позы людей и животных часто подчинены ритмам узорных линий и плоскостей).

Декоративное искусство не может быть прямым отображением того, что окружает человека: природного ландшафта, растений, животных и т. д. Оно условно и подчас отвлеченно. Однако эта условность декоративного искусства вызвана совершенно определенным его назначением. Его задача — гармонически сочетать форму предмета с узором или архитектурой с настенной живописью и декором в художественное целое.

В эпоху античности и раннего средневековья искусство Средней Азии дало ряд выдающихся примеров гармонического единства (синтеза) искусств — архитектуры, скульптуры, живописи (дворец Топрак-кала в Хорезме III в. н. э., дворец в Варахше VII—VIII вв.). В последующее время «синтез искусства» включал в себя только архитектуру и декоративно-бытовое искусство; была исключена скульптура. И лишь в живописи миниатюр, как в лаборатории художника, продолжались поразительные поиски синтеза изобразительного и декоративного искусства, давшие все еще мало оцененные результаты.

В то время как европейская станковая живопись, начиная с эпохи Возрождения, развивалась на основе законов перспективы и светотени, искусство средневекового Востока их отрицало. Между реализмом европейского искусства и понятием художественной правды в искусстве Востока возникли важные расхождения, которые сохранялись веками.

Метод социалистического реализма, принятый советским многонациональным искусством, снимает противоречие принципов искусства Востока и Запада, выдвигая на первый план не принцип формы, а принцип содержания искусства, его верность жизни.

Декоративно-бытовое искусство в республиках Советского Востока оказалось самым устойчивым во времени. Формы его, особенно орнаментальные, продолжают жить, развиваться и служить неиссякаемым источником культурного и эстетического удовлетворения людей. В национальном искусстве узбекского народа ему уготовано одно из самых почетных мест, как искусству, имеющему наиболее старые, глубокие и верные народные корни.

Преемственность культур — плод развития нового в недрах старого и, в конечном счете, вопреки ему. Таков закон исторического развития художественных культур вообще, и Средней Азии в частности. Искусство Мавераннахра (так называли среднеазиатское междуречье поры средневековья) выросло на почве, подготовленной восточной античностью и в борьбе с ее идеалами, отжившими свой срок и не отвечавшими более интересам раннефеодального общества, его укладу жизни, нормам и установлениям древних религий, соперничавших между собой.

Уже в раннем средневековье (V—VIII вв.) художественная культура Средней Азии вступила в полосу своего переоформления. Согдийцы и осевшие тюрко-язычные племена составили в городах население, говорившее на двух языках. Искусство Согда стало их общим достоянием. Процесс этот усилился и был закреплен в X—XI веках, когда складывались современные народности таджиков, узбеков, киргизов, туркмен. В городах Тахиридов, Саманидов, Мамунидов, а затем и во владениях Сельджуков, Караканидов, Газневидов искусство и ремесло различаются по местностям и школам, но не народностям и языкам. В последующие XIV—XV века художественная культура феодальных торгово-ремесленных центров охватила собой весь Средний и Ближний Восток, развиваясь в общем направлении. Пора упадка культуры феодального средневековья, особенно в XVIII веке, внесла в искусство всего мусульманского Востока значительный разнобой художественных стилей и школ, их творческое осквернение.

Только с победой социализма и образованием Союза Советских Социалистических Республик искусство Средней Азии, пройдя этап национального размежевания республик и подъема национальных культур, вышло на уровень достижений всего советского многонационального искусства. Оно стало одним из проявлений его единства.

Этот процесс взаимодействия культуры и искусства разных народов и наций был предрешен победой социализма в СССР, формированием единой советской общности, единого многонационального советского искусства. Но исторически он был подготовлен для Средней Азии всем ходом развития ее народов и их культуры в прошлом.

НАСЛЕДИЕ ДРЕВНОСТИ

Взаимодействия с культурами Кавказа, Восточной Европы, Урала, Сибири, Горного Алтая уходят в Средней Азии своими корнями в глубь тысячелетий. Тем важнее исследовать и изучить этот процесс на всех этапах истории — от его начал до наших дней. Ибо законы истории конкретны и только с вершин истории нам открывается широкая перспектива главных магистралей искусства будущего.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

УЗЛОВЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА СРЕДНЕВЕКОВОЙ СРЕДНЕЙ АЗИИ

История искусств Востока становится научной дисциплиной, такой же самостоятельной, как и история мирового искусства. Она годами базировалась на достижениях археологии и была ее приданком. Это естественно и закономерно. Вспомним, что история древнерусского искусства также выкристаллизовалась из археологии.

Академик Ф. И. Буслаев, основоположник русской искусствоведческой науки, едва ли не первым вырвал русскую иконопись из русла церковной археологии, указав на ее связи с мифологией, как художественным творчеством. Он подчеркивал морально-этическую значимость иконописи в развитии духовной жизни русского народа. Вспомним, что академик Н. П. Кондаков в лучшую пору своей деятельности сделал неопредимо много для отечественного искусствознания. Еще в конце прошлого века он разуверился во всесильности иконографического метода анализа художественных произведений и выдвинул задачу стилистического изучения художественных форм. Он считал, что иконография, привязывая памятники искусства к колеснице археологии, не решает вопросов исторического развития художественных образов и сковывает вместе с тем решение задач и собственно археологических. Будучи сам историком и археологом, он ощущал, что внутреннее развитие самой археологии приводит к потребности изучать язык художественных форм, столь же важный, как и язык письменных источников. Кондаков первым связал искусство народов Средней Азии, Кавказа, Передней Азии и Балкан с историей древнерусского искусства и тем указал на их общий вклад в развитие мирового искусства. Говорят, что он преувеличивал роль и значение искусства Востока для русского искусства и придавал влияниям слишком большое значение. Это так. Но нет худа без добра: история искусств народов Закавказья давно уже вошла в обиход мировой науки. И хорошо, что заслуги Кондакова там не забыты.

Сейчас среди историков искусства Грузии существует, видимо, два самостоятельных течения. Одно омыает Музей искусства Грузии, другое — Институт истории грузинского искусства. Первое уделяет главное внимание иконографическому методу

изучения памятников, второе — стилистическому. И то, и другое направление базируется на данных археологии, но имеет и собственную сферу деятельности, проявляя в ней высокую компетенцию. Искусствоведческие исследования, проводимые в Тбилиси, Баку и Ереване, достойны подражания. Они строятся на прочном фундаменте научных традиций и передовых идей.

В республиках Средней Азии искусствознание складывалось, не имея столь прочных основ в прошлом. С благодарностью вспоминаем работы Бориса Петровича Ленике и его соратников из Музея восточных культур конца 1920-х—1930-х годов. Потом эта линия искусствоведческих исследований оборвалась, уступив дорогу широкому фронту археологических работ.

Сейчас небольшие, но активные секторы искусства имеются в Алма-Ате, Душанбе и Нукусе. Предстоит их появление в Киргизии и Туркмении. В Ташкенте с 1950-х годов развернул свою деятельность Институт искусствознания, оказавшийся сперва тоже в фарватере археологии. И это понятно.

Среднеазиатская археология — одна из самых передовых. Она применяет присущие этой отрасли истории свои особые методы. Они хорошо известны по результатам Термезской, Хорезмской, Туркменской, Согдийско-Таджикской и других многолетних экспедиций. Это — метод стратиграфический, выясняющий чередование культурных слоев, методы сравнительный и статистический, призванные классифицировать вещи по их функциям, времени изготовления и месту производства. Хронологической классификации по материалу, форме, назначению служат методы типологические и метод датировки органических остатков по содержанию в них радиоактивного углерода С—14, метод дендрохронологический, палеомагнетизм и прочее. Для изучения взаимосвязей культур усиленно применяется метод археологической картографии.

Памятники архитектуры, изобразительного и прикладного искусства Средней Азии принесли среднеазиатской археологии мировую известность, а методы ее исследований прославили советскую археологию в целом. Законно спросить и обратное. Что принесла среднеазиатская археология памятникам искусства? Очень многое. Она дала им периодизацию по социально-историческим этапам и археологическим культурам, датировала их, классифицировала по технике и технологии, по видам и формам. То есть привела памятники искусства в соответствие с историей материальной культуры. Больше того, она разбрала некоторые сюжеты древнего и средневекового изобразительного искусства, особенно живописи, по заключенному в ней инвентарию и детально обрисовала богатства этого инвентаря. Она подошла к произведениям искусства как к объективным вещественным памятникам.

Чего она, археология, не сделала и сделать не могла — это проникнуть в мир художественных идей, то есть сердцевину искусства.

Иконографический и стилистический анализ привлекались археологами, но в целях собственно археологических — для уяснения истории религии и культов, вопросов исторической хронологии в связи с истолкованием династийных символов, атрибутов и регалий.

Вспомним, как прекрасно описаны одна за другой все фигуры в росписи Балалык-тепе, но сколь много еще предстоит сделать для их смыслового и художественного истолкования. Как великолепно изданы, описаны и изучены, особенно со стороны технологии живописи, росписи Пенджикента, но и они не получили до сих пор специального искусствоведческого освещения, став полем сражения сторонников «зороастрийской» и «манихейской» теории, то есть, опять же, вне искусствоведческой проблематики.

Некоторые попытки изучения истории искусств Средней Азии, как истории художественных идей, языка и форм искусства, внутренних законов его развития, предприняты в последние годы Институтом искусствознания в Ташкенте.

Здесь сложился коллектив историков античного и средневекового искусства Средней Азии и особенно Узбекистана, возродивший практику искусствоведческих экспедиций, уже много летних и стационарных. Реальным итогом работы этого коллектива явилась большая серия изданий, еще неровных по своему уровню и направлению. Мы сознаем, что сделаны только первые шаги. Однако направленность наших работ уже ясна. В обоснование и защиту этой направленности и хотелось бы высказать некоторые соображения.

Возьмите «Архитектуру Туркменистана эпохи рабовладения и феодализма», «Архитектурный орнамент Узбекистана», «Историю искусств Узбекистана», «Художественную керамику Самарканда IX—XIII вв.», «Искусство Афганистана», «Халчаян (К проблеме искусства северной Бактрии)», «Очерки истории искусства Туркмении до 1917 г.», «Скульптуру Халчаяна» и другие работы, так или иначе связанные с коллективом названного института. Их объединяет общая направленность исследовательской мысли. И сущность ее мы бы определили, как познание законов развития художественных идей, подсказанных развитием общественного сознания и личного дарования художников.

Если археология оперирует, с полным на то правом, стратиграфией культурных слоев, то история искусства располагает, в том же значении, историей стилей, как своего рода стратиграфией последовательно сменяющихся приемов и форм. Художественная идея, как мы ее понимаем, не сводится к теме, сюжету, образу, ибо она вмещает в себя, помимо определенных знаний и понятий своего времени, еще и манеру мыслить, видеть, чувствовать, воображать, то есть она не безразлична к форме и выражает поэтику жизни, доступную в свое время чувству и пониманию художника.

На пути, еще не изведенном другими, возможны неудачи. Но где они исключены?

Археологические методы призваны создавать точно выверенный фундамент под здание исторической науки. Однако и этот фундамент под написком свежих фактов дает трещины и осадку. Датировки по стилю и иконография надежных результатов не дают. Они составляют рабочие гипотезы, и даты приходится смещать. Вспомним, как смешались археологические датировки при наличии самой, казалось бы, строгой стратиграфии в работах даже наиболее видных археологов Средней Азии.

У В. Л. Вяткина даты смешались на несколько тысячелетий (псевдотрипольская керамика), у Г. В. Григорьева и В. А. Шишкова (Тали барзу, Келес, Варажша) на четыре-пять столетий. Стилистический анализ? А даже у крупнейшего знатока античности К. В. Тревер большинство произведений, отнесенных к греко-бактрийской торевтике, перекочевало в другие эпохи, отдаленные от Греко-Бактрии во времени до десяти веков (чаша со свадебной сценой и др.). Можно предполагать, что крушения ждет часть рабочих гипотез, высказанных и нами в «Истории искусств Узбекистана». И все же мы остаемся при мысли, что изучение художественной культуры народов Средней Азии, как памятников вещественных, было и остается уделом археологии, но что история художественных идей требует собственных методов и ее задача раскрыть источник этих идей в мире человеческих чувствований.

В Исторической энциклопедии можно прочесть, что археология изучает вещественные памятники, в том числе и памятники искусства, как источники объективные, но не письменность, так как последняя — источник субъективный. Но и произведения искусства, если их не сводить к предметному инвентарю и исторической документации, — источник тоже субъективный. И только потому и художественный, что источник этот несет в себе поток идей, пропущенных через человеческое сознание, чувства и эмоции, чаще обобщенные в своем выражении, ставшие носителем эстетического идеала времени и неповторимости гения художника.

Но обратимся к главным узловым вопросам, на которые, в свете высказанных соображений, хотелось бы обратить внимание историков искусства Средней Азии.

50 лет изысканий советских исследователей в Средней Азии привели к открытию, помимо большого числа памятников искусства разных эпох, к выявлению ряда художественных культур большого исторического охвата времени и территории. Это, прежде всего, памятники древнего искусства восточной части Парфии и Индосреднеазиатского государства Кушан (южные районы Туркменистана, Узбекистана, Таджикистана по преимуществу), затем богатейшая культура древнего Хорезма, близко соприкасавшегося со степными культурами сако-скифских племен.

Менее изученной оказалась культура древнего Согда (долины Зеравшана и Каракорума), сохранившая свои вековые традиции, но в античный период находившаяся, видимо, в тесном общении с культурами, соседствовавшими с ним как с севера, так и юга.

Индосреднеазиатская империя Кушан (II в. до н. э. — IV в. н. э.) сыграла большую роль в исторических судьбах Среднего Востока. То, что мы именуем кушанским искусством, составляет конгломерат ряда античных школ и стилей, возникавших и исчезавших на протяжении первых трех веков н. э. на территории северной Индии, Пакистана, Афганистана, Таджикистана и южных районов Узбекистана. Сако-скифский звериный стиль полукочевых народов сталкивается в нем с древним искусством Индии (Санчи, Амаравати, Матхура). Римское воздействие (Гандхара) соседствует с влиянием искусства

восточного эллинизма (Халчаян, Дальверзин, Топрак-кала). Приемы индийской и эллинистической живописи и скульптуры, тореутики и коропластики как бы накладываются на сюжеты, темы, типы людей и костюмы, взятые из жизни царства Кушан. Местная подоснова этого искусства брала, в конечном счете, верх. В Бактрии, Согде, Хорезме она являла собой тот самый «восточный эллинизм», истоки которого мы обычно ищем в ареале греческого искусства. Отрадно, что и в римское время Средняя Азия, сохранив в искусстве черты эллинизма, уклоняется от черствой трезвости римских наставников. Местное античное искусство Средней Азии имело слишком прочные основы, чтобы стать отраслью искусства, воздействовавших на него извне — будь то «гандхарское» искусство юга или поздний «эверинский стиль» кочевых и полукочевых племен севера и северо-востока.

Художественная культура среднеазиатской античности не была плодом изоляции народов Средней Азии. Она и не побочная ветвь греко-римского, индийского или сако-скифского древа. Оригинальность ее проявления как плода местной древней цивилизации не стоит в противоречии с тем, что искусство это, отвергнув греческие и римские образцы, поднялось на уровень общий для всего эллинистического Востока, связи с которым оплодотворяли творчество местных мастеров.

Обобщая, можно сказать, что местное античное искусство представляло собой сложный сплав элементов древнесогдийского, бактрийского, древнеиранского и сако-скифского искусства. Сплав этот прошел через горнило восточного эллинизма, не изменив своих собственных качеств. Римское влияние коснулось его поверхности, не проникая в его толщу.

Искусство Средней Азии, достигнув в древности своего зенита в эпоху Кушан, с гибелью древних государств не исчезло. Оно вошло в искусство раннего средневековья как образец, вызывавший сперва подражания, а затем и как питательная среда, на почве которой поднялись ростки нового искусства, отвечавшего содержанию жизни феодального общества поры раннего средневековья.

В Средней Азии искусство средних веков охватывает три эпохи: раннее средневековье (V—X вв.), зрелое средневековье (XI—XVII вв.) и позднее средневековье (XVIII—XIX вв.). Каждая из них имеет свои этапы. Обобщая, можно сказать, что искусство раннего средневековья заключает здесь два этапа: V—VIII и IX—X веков.

В V—VIII века в Средней Азии складывается новый общественный строй, обновляется состав населения, меняется письменность (раньше у кушан — на основе греческой графики; теперь у тюрко-согдийцев — арамейской). По-иному развивается духовная жизнь, а с ней и художественная культура общества.

Искусство раннего средневековья концентрировалось в старых культурных центрах (Согд, Хорезм, Тохаристан, Фергана и Хорасан). На территории среднеазиатского междуречья особо важную роль играло искусство Согда. В кругу проблем согдийского искусства следует выдвинуть три главных вопроса. Его отношение к античности. Его собственное содержание, ико-

иография и стиль. Его отношение к искусству сасанидского Ирана и ареал их общего распространения. Местное античное искусство передало согдийскому искусству VI—VIII веков ряд иконографических образов, созданных в древности на почве «восточного эллинизма». Вместе с ними был усвоен и ряд образов собственно кушанских, не эллинистических, в определенном смысле «варварских», то есть связанных с древневосточными земледельческими и степными культурами, область которых распространялась издавна от крайних форпостов эллинизма далеко к северу и востоку. Тем не менее согдийское искусство VI—VIII веков было в целом явлением, во многом самостоятельным и новым.

Главная линия развития культуры раннего средневековья проявила себя в искусстве идеализирующем, феодально-светском. Но не было произведений чисто феодальных и чисто народных. Росписи Балалык-тепе, Варахши, Пенджикента и Самарканда VI—VIII веков были полем борьбы той и другой тенденции. В конечном счете брала верх тенденция феодально-светской живописи. Разнонаправленные силы складывались в одну равнодействующую. Она воспринималась как итог этих сил, то есть как одно целое.

Искусство Согда играло активную созидающую роль. Оно отобрало из античного наследия все, что могло найти свое продолжение в культуре феодального общества, перелицевало старые религиозные идеи на новый полусветский лад и, отбросив гипноз индо-буддийского и греко-римского искусства, обрело черты самостоятельного художественного направления.

В искусстве Согда нашли свое отражение религиозные идеи времени, но еще больше художественные вкусы общества в целом. Народные представления о стихийных силах природы и кодекс морали жрецов дополняли друг друга. Почитание огня, света, воды, земли имело культовый, но также и нравственный смысл. Правоверные были призваны защищать добро и попирать зло. Той же цели, нравственной и общественной, служило и искусство.

В кругу идей этого искусства на заре средневековья оказались Бактрия-Тохаристан, Согда и Хорезм. Но стиль согдийского искусства в сравнении с иранским эпохи сасанидов менее параден и скорее, по-эллинистически, эмоционален. Это не был «ионийско-восточный стиль», искусственно сконструированный М. Ростовцевым для объяснения эволюции стиля степных сарматских царств, но прежде всего стиль, вызванный к жизни расцветом в Средней Азии местных художественных школ, практически независимых от придворного искусства шахиншахов.

Настенные росписи Согда V—VIII веков были творениями эпического и житийного жанра по преимуществу. В буддийских храмах преобладали канонические формы. Но и они оставляли место образам, почерпнутым из светской жизни, в том числе и народной.

Художественное предание было главным содержанием согдийского искусства. Героический эпос и притчи занимают в живописи Варахши, Пенджикента и Самарканда едва ли не главное место. Почти каждая употребляемая в быту вещь,

исключая грубую утварь, о чем-то повествует. Кажется, что рассказывать, показывать, изображать в лицах предания старины, повести и басни стало главной потребностью искусства. Притом нельзя сказать, что главным стремлением было украшать что-то: это была скорее потребность запечатлеть определенные поэтические образы и символы, владевшие воображением мастера. Его увлекает игра поэтических образов, еще только вырвавшихся из пут религиозной символики. Художник погружается в честный мир сказаний и с огромным воодушевлением складывает законченные, как рифмованные строки, художественные формы. Художник повествует о жизни не путем живого наблюдения природы и быта; он усердно рассказывает как бы со слов певца или сказителя.

Не отсюда ли и та своеобразная, впечатляющая условность стиля, которая сопровождается в конце античности и в раннем средневековье ростом декоративности искусства? Но чем вызвана была эта всеобщая тяга к декоративности стиля? Вспомним, что еще настенная живопись поздней античности обнаруживала пристрастие к мистериальным сценам. Это придавало изображению как бы преднамеренную условность. Сцены на темы драм Эврипида на позднеантичном серебре Востока не иллюстрация, а зрелище. Сцена похорон Сиявуша (?) в росписи Пенджикента или сцены погребального обряда на оссуарии из Хорезма — это тоже зрелище. Росписи из Балалык-тепе изображают сцену из новеллы, которая вошла позже в состав Шах-намэ. Тому подтверждение и некоторые росписи Пенджикента из цикла Рустемиады. Росписи Варахши имеют своим сюжетом тоже эпос с элементами театрализации, «показа» или игры.

Свадебный кортеж, или шествие послов Чаганиана, несущих дары правителю Самарканда, представленные в росписях VIII века, открытых на Афрасиабе, — это не исторические хроники. Они имеют значение художественное по преимуществу. Согдийское искусство брало свои сюжеты не с натуры и создавало не слепок реальной жизни, а скорее ее вторичный образ, уже отраженный сперва в литературе, музыке, театре.

Согдийское искусство избегало круглой скульптуры, держалось стены, и пространственные планы живописи превратило в яркие и нарядные кулисы.

Все это находит свое объяснение в возросшей роли народного искусства. Вся культура средних веков была, в сравнении с искусством античных городов, более народной. Она имела своим истоком широкий круг художественных идей и вкусов, сложившихся в самых низах феодального общества и поднятых на уровень высокого мастерства. Небольшие феодальные владения выдвинули из своей среды мастеров, заложивших основы средневековых художественных школ и стилей. Согдийское искусство обрело собственную почву и потому в исторически кратчайшие сроки оно заняло одно из ведущих мест. На протяжении ряда веков его собственный ареал распространился через районы согдийской колонизации далеко на север и на Восток (до Урала, Сибири и в глубь Китая). Согдийское искусство обнаружило общие точки схода с искусством сасанидского Ирана. В едином с ним потоке оно простило свое влия-

ние далеко на запад, вплоть до романского искусства и крайнего севера Европы. Через Византию и Кавказ так называемое «сасанидское искусство» Средней Азии и Ирана проникало и в южнорусские степи, в среду восточных славян, в Приазовье, Волго-Камье и опять же на Урал, где смыкалось с воздействием искусства, исходившего непосредственно из Средней Азии.

Согдийское искусство не исчезло бесследно. Оно вошло в искусство Средней Азии последующих веков. Идолы погибали вместе с потерей веры, но художественное воображение не истощалось. Оно основывалось на признанных обществом идеалах физической и нравственной красоты, его понятиях добра и порока. Часто исследователи упускали это из виду, полагая, что старое искусство гибнет вместе с изжившей себя религией. И только длительные наблюдения показали, что согдийское искусство продолжало жить и в первые века ислама. Оно изменяло свои формы и приспособливалось к новым условиям быта, культуры, диктата новой веры. В перечне выдвинутых проблем согдийское искусство обозначим, таким образом, цифрой два.

В IX—X веках (вслед за арабским завоеванием и окончательным утверждением ислама) происходит сближение искусства Средней Азии с искусством народов арабских стран.

Искусство Средней Азии IX—X веков было последней вспышкой древних культур — согдийской, тохаристанской, хорасанской, хорезмийской, ферганской. В нем старое согдийское искусство как бы загорелось ярким светом, прежде чем погаснуть. Искусство этой эпохи утратило связь с мифологией и все реже обращалось к эпосу. На первый план выдвинулся, на наш взгляд, изобразительный фольклор. Он охватил все виды архитектурного декора и бытовой вещи.

Посудная керамика Мавераннахра IX—X веков дает ключ к истокам народной традиции. Изобразительный фольклор стал своеобразной энциклопедией народной жизни. В нем мы найдем остатки мифологии и преображеный эпос, культ предков и анимизм, космогонию и философские учения эпохи. В изобразительном фольклоре IX—X веков особенно свеж и ярок узор, в котором читаются наследие восточного эллинизма, собственная классика и ростки нового искусства.

Быть может, анализ архитектурных форм памятников IX—X веков и обнаружит нам, с наибольшей доказательностью, историческую преемственность античности и средневековья на местной почве. Но эта преемственность касалась, очевидно, точных наук по преимуществу. Имело место возрождение широкого круга идей также и в области философии; не было только подражания античности, ее духовной жизни в искусстве. «Что нам в иссохшем греческом ручье?» — взывал поэт X века.

Изучение народных основ искусства IX—X веков в его отношении к традиции и формирование собственного художественного идеала средневековья — такова очередная проблема, вызывающая ко вниманию.

В XI—XIII веках Средняя Азия стоит в ряду самых передовых цивилизаций Востока и Запада. Окончательно склады-

вается новый стиль искусства. Он охватывает вскоре весь Средний и Ближний Восток.

Новый стиль не имел строго определенной отправной точки. Он вырастал повсюду, где созревала для него почва.

Формирование его шло во многих областях мусульманского мира длительно и неравномерно, захватив отчасти и христианский Восток. Открытие мавзолея Араб-ата, строго датируемого 977—978 годами, еще раз подтвердило, что начало нового стиля Мавераннахра лежит еще в последней четверти X века.

Купольный зал с резным штуком IX—X веков, вскрытие которого было начато на Афрасиабе И. Ахраповым в 1965 году и исследование которого завершено нами сообща в 1967 году, дал особенно выразительную картину архитектурного интерьера времен Саманидов. Его органическая связь с согдийским наследием выявлена сейчас с полной определенностью. Значит, новый стиль возник не вследствие появления в XI веке очередной волны кочевников-турков (как и раньше — местная античность не была вызвана появлением юечжей-кушан), а по причинам, прежде всего, внутренней жизни общества.

Нельзя не сожалеть, что вклад степных народов, в том числе и тюркских, в культурную жизнь городов, в художественное ремесло и архитектуру длительное время не изучался.

«Сельджукская проблема», как и проблема «кушанская», решается, на наш взгляд, примерно одинаково. Городская культура всегда была синтезом культур, сложившихся исторически и географически в ходе взаимодействия земледельческих районов с кочевой и полукочевой степью, ее обитателями иранского, тюркского или иного корня. Именно в XI веке староузбекское и таджикское искусство составляло одно плотное целое. Задача дня, как нам представляется, и состоит в том, чтобы искусство каждого народа предстало в полноте своих слагаемых. История искусства должна выяснить, чем располагали ятма, карлуки, сельджуки в области прикладного искусства у себя на родине, в степных кочевьях и что они внесли в городское ремесло XI—XIII веков Среднего и Ближнего Востока. Развернутого ответа на этот вопрос пока не дано.

Сложение нового стиля средневековья и вклад в него ираноязычных и тюркоязычных народностей — такова очередная из проблем истории многонационального искусства народов Средней Азии.

В XIV—XV веках искусство Средней Азии продолжает свое развитие, оборванное нашествием монголов и вызванным им разорением.

Изучение прогрессивных течений в общественной мысли конца XIV—XV веков привело исследователей к постановке проблемы «Восточного Ренессанса» вообще и таджико-узбекского Ренессанса, в частности. Существо ее, как нам кажется, не в том, чтобы принять или не принять термин Восточный Ренессанс или Восточное Возрождение. Гуманизм в Средней Азии прямой связи ни с греко-римской, ни с местной античностью в XIV—XV веках не имел и в этом отношении ничего не «возрождал». Можно ли переносить понятие Возрождение на любые этапы валета гуманизма в обществе? Очевидно, нет.

Само понятие Возрождения утратило бы при этом свой конкретно-исторический смысл. Стилистическое сравнение разных «Возрождений» в искусстве Запада и Востока отпадает (результаты повсюду несходные и в принципе даже несовместимые). Остается сравнение чисто типологическое.

Действительно, Возрождение в Италии, Средней Азии, Русское Возрождение, Армянское Возрождение, Грузинское Возрождение (или Ренессанс) — все это явления типологически одного порядка. В одном с ними ряду стояла, безусловно, и художественная культура эпохи Улугбека и Навои. Хотелось бы, однако, предостеречь от увлечений параллелями. Нет никакой надобности уравнивать разные типы Возрождения между собой, с тем чтобы изыскивать чистую эссенцию Ренессанса. Такой эссенции не было и нет. История всегда конкретна. Общая логика развития близких между собой художественных идей и форм раскрывается наилучшим образом в анализе материальной культуры эпохи и фактах ее духовного на месте преломления.

В пору своего расцвета все виды пространственных, пластических, изобразительных искусств, а также поэзия, музыка, танец составляли нечто, дополняющее друг друга и проникающее взаимно. Правильнее сказать, что каждое из искусств было синтетическим. Цементирующую роль играли общие художественные идеи века. Они побуждали все искусства к поискам целостного выражения. Цеховой строй способствовал самоопределению искусств и выработке правил и систем.

Было бы интересно проследить, как одни и те же идеи пронизывают теоретические трактаты о ритмах и рифмах, музыке и стихосложении, каллиграфии и орнаменте у Сайбака, Сайфи Бухари, Камалиддина Хусейни, Джами, Бабура, Хилали, Давлат шаха Самарканди, Кази Ахмеда и Гиясседдина Каши.

Каждый вид искусства стремился к системе. В поэзии существовала система аруз, в музыке — ктаби ал даур — система ритмических кругов и ладовая система. Основу поэтики составляла «наука о стихотворных фигурах». Основу музыки — «Наука о ритмических кругах». Учение о двенадцати ритмических кругах — макомах Ал-Хусейни (XV в.) изображает графически; каждый маком в виде круга, разделенного на части, соединенные хордами, обозначающими интервалы, слева направо. Схема эта раскрывает ладовую систему макомов и образование из них других гамм и звукорядов.

Между музыкой, орнаментом и цветовой палитрой художника существовала внутренняя связь. Иногда она приобретала форму символики. Так, макомы исполнялись на фоне красочных занавесей или в семи разноцветных комнатах. «Ирак» (название макома) исполнялся на фоне белой занавеси, «Бузрук» — красной, «Ушшак» и «Рост» — темно-желтой. По другим сведениям «Рост» вообще соответствует красному цвету, «Ирак» — бирюзовому, «Бузрук» — золотистому, «Наво» — цвету сандала или серому, «Чоргох» — белому. В. А. Успенский заподозрил даже, что в цветах мозаик и майолик на памятниках архитектуры эпохи Тимуридов отражены определенные аккорды и хроматические сочетания. Аналогия слишком формальная, но не беспочвенная. Стой художественных представ-

лений и образов здесь, действительно, един — в архитектуре, в поэзии, в музыке и изобразительном искусстве эпохи.

Эстетическое осмысление «цветника жизни» у поэтов Хорезми, Худжанди, Сайфи Сарои, Дурбека, Мавляна Лютфи и самого Алишера Навои близки восточной миниатюре, несомненно.

Как всякое живое творчество, изобразительное искусство не укладывалось в систему, хотя и учитывало ее наставления.

Восточная миниатюра выросла как плод национальной жизни. Это позволило ей выработать собственную поэтическую формулу, которая охватывала жизнь своей эпохи в обширном значении этого слова, обнимающего собой весь мир, физический и нравственный.

Говорят, что восточная миниатюра — искусство условное. Но отнимите у восточной миниатюры условность ее стиля и вы не только не приблизите ее к воображаемому абсолюту реализма, но лишите ее самой жизни, а с ней и художественной ценности миниатюры как искусства.

Там, где искусство отвечает духовному строю эмоций современников, характеру их интеллектуальной жизни (на данном этапе их исторического бытия), оно, несмотря на все условности или, вернее, благодаря им, возбуждает самые живые впечатления.

Разве не очевидно огромное воздействие восточной миниатюры на ее современников, которым, судя по свидетельствам Хондемира, Восыфи, Кази Ахмеда и др., она казалась воплощением реальной жизни, ее благозвучным движением. Да и нас не может не восхищать правдивое ощущение бытия, исполненное тонких настроений — то тихой грусти, то кипучего труда или жаркой атмосферы неистового сражения (илл. 22—24).

Среднеазиатская миниатюра XV—XVII веков, как и прикладное искусство той же эпохи, — результат большой, многовековой шлифовки сюжетов и форм; да и сами литературные и фольклорные произведения, из которых были взяты многие темы, сюжеты, мотивы, были результатом их многократной поэтической интерпретации. Изобразительное искусство являло собой самый сокрушительный удар по религиозным догмам, какой только был доступен искусству. Подобно тому, как древние греки разрушали богов искусством ваятеля («молотком Гефеста»), так и средневековый художник, утверждая человеческие образы и чувства, сокрушал богословское учение, признававшее единственным творцом и источником переживаний — всемогущего бога.

Страсть к искусству дошла до такой степени, что если бы
то не было признаком неверия,
Я поклонился бы тебе (искусству) и говорил: «это — мой
бог!»
(Кази Ахмед).

Искусство миниатюры было страстным утверждением поэзии жизни. Радостное, светлое восприятие мира художником проявлялось с равным вдохновением в темах сказочно-героических, исторических, придворно-бытовых, почти жанровых.

В нем — решительный отказ от приземленного бытописания, как недостойного искусства. А вместе с тем и глубокое, но чисто поэтическое, иногда в форме иносказаний, погружение в уклад жизни со стороны ее социальной, сословной яркости, пестроты и почти этнографически точной достоверности во всем, что касается правил и норм общественной жизни, прав и привилегий отдельных лиц и общественных групп.

Ритмы и колорит стали вторым содержанием миниатюры. Здесь возможно сравнение только с песней, у которой кроме слов есть мелодия, но как песня понята и без слов, так и миниатюра способна производить глубочайшее впечатление даже на тех, кто, не читая текста рукописи и не зная, что означает изображаемая сцена, воспринимает ее в целом.

В данном случае миниатюра проявляет качества и внеизобразительные. Этим она похожа на орнамент, который вообще стоит на грани изобразительных и неизобразительных задач, удовлетворяя те и другие. Но, по существу, миниатюра использует орнамент как бы сверх программы или в порядке расширения сферы своего действия. Все натуралистически-повседневное восточное миниатюре, как и орнаменту, противопоказано.

Каждая миниатюра в сравнении с другими, написанными на ту же тему, современником или в прошлом, раскрывает процессы, протекавшие в глубинах сознания, а не на видимой всем поверхности. Она, как предмет духовного потребления, сама создает зрителя, является воспитателем вкусов, на которые работают новые поколения художников.

Говорят, что миниатюра удовлетворяла тщеславие аристократов, она продукт меценатства. Да, но концентрация художественных ценностей, предметов искусства позволяла сопоставлять вещи, сравнивать их и оценивать, разбирать на меджлисах с участием лиц, представлявших высший авторитет в изящных искусствах. Миниатюра в этом отношении продукт не только художника, но и общественного мнения, к которому художник прислушивался и на которое он работал.

Выражая гуманистические идеи, она несла в себе моральные ценности, еще не обособившиеся в отдельной человеческой личности.

Как бы ни решалась, в конечном счете, проблема Ренессанса как явления культуры специфически западной или мировой, обычное представление о глубоком сне Востока падает, когда мы узнаем, что и после XV века развитие искусств продолжалось, хотя первенство и перешло на Запад. Притом художественная культура эпохи Улугбека и Навои остается неоцененным вкладом Востока в ту широкую полосу гуманистических течений, которая охватила в близкие между собой века едва ли не весь Старый свет — от берегов Тихого океана и до Атлантического.

Окидывая общим взором круг выдвинутых выше проблем, мы приходим к заключению об актуальности тех из вопросов, с какими жизнь сталкивает нас и сегодня. Это, прежде всего, вопрос о преемственности культур в переломные эпохи. Исто-

УЗЛОВЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА СРЕДНЕЙ АЗИИ

рически это выглядит как отношение искусства раннего средневековья к античному наследию, искусства зрелого средневековья к искусству раннего средневековья и античности, искусства позднего средневековья к искусству ему предшествовавших этапов. В конечном счете, это и вопрос об отношении передового искусства современности, советского многонационального искусства, к многонациональному наследию народов Средней Азии и о месте этого наследия в мировом искусстве.

Особое значение приобретает при этом вопрос о средствах выражения идей эпохи. Весь ход истории искусства Средней Азии позволяет утверждать, что средства эти не были привнесены извне в готовом к употреблению виде. Они лежат в основе самого метода мышления художника, будучи заключены в его мировоззрении и художественном опыте.

Для истории искусств критерий оценки искусства прошлого также остается узловым. История искусств вершит отбор художественного от нехудожественного, исходя из объективных качеств самого произведения. Она подвергает анализу заключенные в нем художественные идеи с точки зрения их соответствия жизни общества на уровне мировоззрения и форм мышления самой эпохи. Она исходит из убедительности отношения художника к миру окружавших его вещей и идей, глубины понимания им всей красочности социального бытия, чувств и вкусов современного ему общества. Она применяет критерий исторический и критерий художественный. Если произведение художника, говоря словами Белинского, не выдерживает критики художественной, оно не заслуживает и критики исторической, ибо лишается ценности для общества. И лишь сообща они оба, критика художественная и критика историческая (общественная, гражданская), раскрывают истинную ценность творений прошлого — их значимость для истории искусства и для наших дней.

Не будем сокрущаться, что эстетическая ценность искусства остается при этом раскрытой не до конца, как будто оно всегда приберегает нечто не понятое и не познанное для будущих поколений. Тайна эстетической ценности искусства прошлого раскрывается в свете общественных наук все больше и больше. Луч знаний проникает в нее то с одной, то с другой стороны. Но никогда познание искусства не будет исчерпано полностью. Пожалуй, и хорошо (мы повторим слова Н. Г. Чернышевского), что произведения искусства уносят тайну своей власти над нами с собой: «Фантастичны сожаления о том, что прекрасное явление исчезает, — оно исчезает, исполнив свое дело, доставив столько эстетического наслаждения, сколько мог вместить нынешний день; завтра будет новый день, с новыми потребностями, и только новое прекрасное может удовлетворить их». И разве не в том и состоит назначение истории искусств, чтобы, вороша память поколений, извлекать лучшие плоды человеческого гения и тем множить нескончаемую радость переживания, доставляемую людям вдумчивым рассмотрением великих творений прошлого.

СОГДИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Древнее согдийское искусство своим открытием обязано археологическим работам, которые ведутся в Узбекской и Таджикской ССР на протяжении последних тридцати лет.

Как явление искусства согдийская живопись еще не получила достаточно полного освещения. Это побуждает обратиться к вопросу о художественном значении живописи Пенджикента, Самарканда и Варахши (бассейн р. Зеравшан).

Уже сейчас можно сказать, что роль искусства в жизни согдийского общества была огромна. Монументальная живопись покрывала один дворцовый зал за другим, от пола или пристенной лежанки (суфы) до потолка или свода. Фигурные сцены располагались ярусами, напоминая художественные ткани, развешанные по стене, одна полоса над другой. В углах помещения они примыкали друг к другу или же свободно переходили на новую плоскость. Примером тому «Красный зал» Варахши. Но были и такие росписи, где отдельные ярусы не были строго расчленены. В Самарканде ярусы уступают место живописным планам, причем дальний план изображается выше, ближний — ниже. Роспись по ярусам предполагала в каждом ярусе условную землю, на которую ступают фигуры. В Варахше роль «земли» исполняла разделительная линия между ярусами. Роспись планами позволяла плотному фону стены принимать на себя функции «земли». Этим как бы предрешался принцип позднейших средневековых миниатюр.

Главными сюжетами дошедших до нас росписей в Варахше были сцены сражений (Красный зал) и сцены дворцовой жизни (Восточный зал).

В Пенджикенте мы находим большое разнообразие сюжетов из дворцовой жизни по преимуществу, с включением мотивов преданий и апокрифов (своего рода «житий»), повествующих о подвигах легендарных героев, сражениях, которые они вели с существами, олицетворявшими враждебные силы и пороки.

Поединки, процесии, подношения даров, пиршества и жертвоприношения, игры и танцы, сцены музицирования составляют здесь широкий круг тем светской жизни. Реже изображались божества; включались и мотивы каких-то сказов и, возможно, басен.

Все эти сцены дают много ценного для истории костюма, тканей, посуды, утвари, для изучения ремесел, этнических типов населения и т. д. Но попытаемся взглянуть на эти росписи как на произведения искусства, раскрыть художественный метод, на основе которого они были созданы.

В согдийской живописи сказался определенный общественный идеал, подсказанный жизнью знати, ее толкованием рыцарской доблести и долга. Но в ней нашли выражение и общепародные взгляды и представления. Мысли и чувства людей были тогда захвачены учением о борьбе сил добра и зла в природе и обществе. Это учение, некогда связанное с развитием первобытных верований и родо-племенных культов, переросло на Востоке в проблему нравственно-этическую и эстетическую. В согдийской живописи VI—VIII веков утверждается красота как мерило нравственности и благородства. Эстетическое чувство в согдийской живописи берет верх над религиозным переживанием.

Согдийская живопись выросла из художественного ремесла и навеяна его образами. Абсолютная верность художественной детали сочетается в ней с великолепным обобщением форм. В рисунке нет ничего приблизительного и запутанного, во всем поразительная ясность.

Феодальный этикет играл в жизни и в искусстве большую роль. Даже вонзая копье в пасть напавшего на него зверя, герой сохраняет в росписях Варахши невозмутимость лица и изящество позы.

Каждый эстетический идеал имеет свои нормы. Для согдийской живописи укрощение душевного порыва было такой же нормой, как для искусства позднего Возрождения и барокко на Западе неукротимый взрыв человеческих страстей.

Согдийская живопись не ставила задачи выражать сложные оттенки чувства. Ее эстетический идеал этого не требовал.

Характер личности, ее собственные чувства, эмоции не могли быть проблемой дня. Едва пробуждаясь, они тут же стирались показом прежде всего типических черт племени, сословия, положения изображаемых персон и обстоятельств, диктуемых сюжетом.

Еще Древний Восток сделал этикет мерилом поведения. Эпоха эллинизма сломала условности старого этикета. Раннефеодальное общество обновило старый восточный этикет и выработало новый. Жесты, позы получили не только «магическое», но и более широкое значение. Они обрели общепринятый смысл и значение, для нас уже частью утраченные. Здесь прямая аналогия со старинными танцами, сложный язык которых, насыщенный эмоциональным переживанием, кажется нам во многом загадочным и непонятным, но как восточные арабески нельзя свести к начертательной геометрии, так и содержание согдийского искусства не сводится к нормам дворцового этикета. Согдийская живопись неравнодушна к радостям и страданиям человека, его страстям, только форма их выражения оставалась скованной обычаями отцов и правилами хорошего тона.

В сравнении с официальным придворным искусством сасанидского Ирана (его наскальными рельефами) согдийская

живопись стоит несравненно ближе к жизни, ее простым, почти бытовым сценам. Здесь неуместно говорить о гуманизме, еще не созревшем и сложившемся позднее. Однако и в VI—VIII веках образ человека приобретает внутреннюю значительность. Головы всадников на южной стене самаркандских росписей почти портретны по рисунку. Такого реалистического показа человека не знало искусство Сасанидов с его идеализирующим культом «царя царей». Этим согдийская живопись как бы предвосхитила своеобразие миниатюр Средней Азии позднейших эпох.

В согдийской живописи нет лицезрения природы, нет пейзажа. Нет изображения событий, рассказанных под живым впечатлением очевидца. А ведь согдийские художники владели тростниковым пером (калямом) и кистью вполне свободно. Все определялось эстетическим идеалом, который исключал собственные эмоции художника.

В VI—VIII веках художники еще могли видеть памятники античного искусства воочию. Однако согдийские художники предпочитали сцены современной им дворцовой жизни, преломленной через эпическое обобщение. Это закономерно. Легендарно-историческое повествование из жизни знати было насыщено образами современников. Даже библейские притчи, известные на всем Бортуке, разыгрывались в костюмах героев раннего средневековья. Мифы же, рисующие древних богов, больше не волновали, они ушли из жизни. Отсюда происходила и ломка античного сюжета, строя его образов. Возникали поиски новых средств изобразительности.

В согдийской живописи композиция играет исключительно важную роль. Ее задачи не формальны. Она осмысливает сюжет в согласии со всем строем его образов. При кажущемся разнообразии приемы композиции ограничены. Неподвижные фигуры даны в профиль, в три четверти и анфас. Преобладают комбинации этих положений: туловище — в три четверти, но голова — в профиль или голова — в три четверти, ноги — в профиль, плечи — анфас. Если фигуры изображаются в движении, то корпус обычно остается прямым, часто уравновешенным положением рук, согнутых в локтях. Но при стрельбе из лука, например, корпус дается наклонным. Если перед художником стояла задача изобразить человека, сидящего, поджав ноги, то сомкнутые пятками ноги рисовались ромбом, как бы сверху.

Ракурсы в собственном смысле этого слова все же встречаются, например, в положении юноши, сидящего на подвернутой ноге (Пенджикент). Шея, как правило, прямая и не подвижна; голова принимает то или иное положение наклона (вперед, вверх, вниз, набок), поворачиваясь, как на шарнире. Исключения не часты, но имеются, например, в пенджикентской сцене оплакивания Сиявуша, где склоненная над ним голова изображена вполне естественно.

Превосходно писали согдийские мастера кисти рук, хорошо передавая в них большую гамму чувств. В росписях Пенджикента онемелые пальцы рук связанныго пленника столь же выразительны, как и жеманный жест руки танцовщицы или поникшая кисть руки поверженного бойца.

Самые живые, свободные и непосредственные рисунки представлены в небольших бытовых сценках, составляющих как бы дополнение к большим картинам.

Некоторые приемы реалистической трактовки форм можно относить за счет традиций позднеантического искусства, знавшего начало линейной перспективы и ракурс. Но основная задача заключалась в утверждении и развитии принципов двухмерной композиции. Эта задача и была разрешена согдийскими живописцами как задача новая и на определенном этапе для декоративного искусства прогрессивная.

Задержим свое внимание на одной из интереснейших сценок. Я имею в виду сцену, известную как «игра в нарды» (Пенджикент), где действие переносится в пределах яруса как бы из кадра в кадр.

Два главных персонажа сидят за игральной доской, при этом присутствуют еще двое. Но только ли дело в том, что они играют в нарды? Нет ли здесь характерного приема восточных сказок, когда одна фабула служит как бы оболочкой, в которой скрывается другая?

Эту сцену можно понять так. Царь-маг (за плечами у него пламя) испрашивает у своего бородатого партнера, может ли он свершить чудо. Показывая себе пальцем в рот и как бы готовясь произнести волшебное слово, старец этот (жрец или факир) требует внимания. Его ассистент — юноша в красном, жестом открытой ладони, протянутой к волшебнику, как бы возвещает: смотрите, действие началось. Ноги волшебника уже опущены вниз, в поле нижнего кадра. Здесь снова появляется юноша в красном; лишь его голова и плечи рисуются на фоне верхнего кадра. Вниз «скользит» и царь со своим приближенным. Жрец стоит уже внизу. Он спокойно уставился на царя, невозмутимо, как факир, привычно исполнивший номер.

Конечно, и эта версия гадательна. Уже одно то, что и царь, и жрец, и юноша в красном предстают внизу в других костюмах и украшениях, усложняет задачу. Впрочем, быть может, для художника была важна не достоверность события, а возможность расцветить фигуры всеми цветами палитры. В рассказе о «чуде» он нашел повод нарушить единство времени и связать сцены по сюжету, единством действия.

Возникает вопрос: не входила ли фабула «чуда» в общую ткань еще не разгаданного повествования? Ярусом выше представлена сцена искушения юноши возлежащей дамой. Не имеем ли мы дело с некоей поэмой, в состав которой могли войти эпизоды типа «джатак»?

Нам кажется убедительным выдвинувшее П. Ш. Захидовым предположение, что этой древней поэмой была «Юсуф и Зулайха» — вариант библейской легенды об Иосифе Прекрасном, а сцена «чуда» — только вставная новелла. Среди сюжетов согдийской живописи были, видимо, и жреческие апокрифы. Имелись и сцены мистерий.

Была ли согдийская живопись религиозной? Религия пронизывала все сферы жизни общества. Вместе с тем исторические источники говорят о веротерпимости, царившей в Согде. Он лежал за пределами господства официальной догматики иранского жречества. Маздеизм опирался в Согде на народные:

культы. Это также сыграло свою роль в том, что согдийские искусства оставалось во власти символов и иносказаний местного народно-поэтического творчества.

Веротерпимость привела, видимо, к тому, что согдийское дворцовое искусство было, в основном, светским. Оно относилось терпимо к языческим сюжетам античного искусства и к полушаманским идолам, что видно, в частности, по составу согдийских терракотов. Монументальные же росписи были верны традициям большого стиля. Художники не снисходили до уровня чисто народных суеверий и изображений архаического стиля. Они олицетворяли борьбу добра и зла в образах людей высокого нравственного сознания и благородства.

В сценах историко-легендарного и эпического содержания они прибегали к поэтической метафоре, например, голову героя венчали скальпом слона или льва, вепря или гепарда. Дьяволу же придаются черты женщины — полуумеи или дракона.

Изображения смешанных существ — полуптиц, полуживотных (вроде собако-птицы Сенмурува, грифонов, крылатых коней и козлов) — были унаследованы согдийскими мастерами от искусства Древнего Востока и восточного эллинизма. В живописи эти существа изображались различно. Так, в росписях Варахши грифон и дракон так же реальны, как и оседлавшие слонов витязи, на которых фантастические звери нападают с яростью живых существ. К этому обязывает жанр легенды. В других сценах дворцовой жизни (Пенджикент, Самарканд) они только присутствуют, застыв безмолвно кто с поднятой лапой, кто с распахнутыми крыльями или открытой пастью в качестве узорных украшений на тканях, головных уборах, в отделке жезлов, на сосудах и т. д. Они как бы удаляются из мира сказаний, их использует геральдика — искусство царственных и рыцарских эмблем.

Стileвое единство согдийской живописи VI—VIII веков складывается, таким образом, в результате взаимодействия многих сил. В выборе сюжетов, художественной манере, приемах живописи согдийских мастеров можно усмотреть ряд струй и направлений.

Струя восточного эллинизма в согдийском искусстве еще ясно ощущима. Она особенно наглядна в сценах с тритонами скульптурного рельефа в Пенджикенте и в незаконченном вскрытием зале на Афрасиабе, где намечается сцена с обнаженными фигурами среди клубящихся волн. Источник этой струи восходит к «морским» сценам в искусстве Гандхары и более широко — к восточно-римскому искусству. От других сцен местного содержания эту струю в согдийском искусстве отличает эмоциональность поэтического вдохновения, подсказанная многовековой культурной традицией восточного эллинизма.

Согдийское искусство развивалось во взаимодействии с ранневизантийским и ирано-сасанидским, отличаясь от того и другого в своем существе. У него были мотивы (особенно в узоре изображаемых в росписи тканей), общие с мотивами всего Переднего Востока. Но оно не брало эти мотивы извне. Они бытовали на вещах местного производства, на шелках, на

металлической посуде и переходили в настенную живопись как явление местной жизни.

Единство стиля не исключает разнообразия манер. Они существуют. Так, в самаркандской росписи на южной стене преобладает более живописная трактовка, на западной — более графическая; на восточной обнаруживаются элементы пластики. Еще на первых порах изучения росписей Пенджикента П. И. Костров отмечал случаи подновления старых росписей в цветовом и тональном отношении. Старые росписи переписывались, вносились изменения, подчеркивающие их пластические или живописные качества. Здесь играл роль и почерк отдельных мастеров. Как всегда, новое пробивало себе дорогу не сразу. Брали верх то одна, то другая манера, пока не вырабатывалась новая система письма. Она поглощала приемы и средства старой.

В колорите согдийские живописцы сохраняют традиции восточной полихромии и декоративности цвета. В Варахше и в самаркандских росписях имеет место полутон. Он усиливает и объемность моделируемой рисунком формы. Заливка контура локальным цветом привела бы к полной потере объема. Согдийские живописцы не шли на это. Если предмет изображения, скажем, туловище зверя или лошади, требовал объема, желтый цвет заливки переходил по контуру через полутон к красному. Цвета избирались условно, например — синяя лошадь. Но великолепно очерченная голова лошади кажется пластичной благодаря моделирующему форму лошади рисунку и легкому высветлению ее губ и ноздрей. Ровная заливка образует силуэт. Но под заливкой проступают линии, моделирующие форму. Они выявляют внутреннюю структуру рисунка. Таким образом, согдийские живописцы совмещали плоскостную живопись с моделирующим рисунком и пластической формой.

Согдийские мастера стремились блеснуть изяществом фигур и тонкостью письма в изображении деталей.

В согдийских росписях перед нашим взором проходят образы большой впечатляющей силы. Типы юношей, девушек, стариков, людей разных званий и сословий множатся от одной росписи к другой. Они острь по характеристике. В них мы как бы «узнаем» лица, получившие признание в народном предании или произведении поэта.

Согдийская живопись наиболее близка современной ей монументальной живописи Индии (Аджанта, VII в.). В своем эстетическом идеале она напоминает древнеиндийские драмы Калидасы (ок. IV—V вв. н. э.). В пьесах-поэмах Калидасы соблюдаются единство действия и определенность чувства. Главное в них не само действие, а его осмысление. Древнеиндийская эстетика признавала семь чувств (*rasa bhāva*): любовь, печаль, гнев, героизм, страх, отвращение и очарование (или удивление).

Образы героев согдийской живописи укладываются примерно в те же типические состояния. Определенные правила диктовали, кто может быть героям сцены (только полубог, царственная особа или в крайнем случае знатный юноша). Физические и нравственные качества героянти определялись двадцатью состояниями (аланкара).

События эпоса и легенды, приведенные в поэмах, воспроизведились множество раз и были в свое время хорошо известны. В их показе следовали методу «скрытого эффекта» или «второго содержания». Благодаря этому методу воспринимались и сюжет и одновременно сумма связанных с ним ассоциаций (метод поэзии дхвани).

Смысловая точность и вещественная конкретность, характерные для драм Калидасы, составляют также и черты стиля согдийской живописи. Поэзия «скрытого эффекта» — ее внутренняя черта. Народное сказание как бы спорит в согдийской живописи с брахманскими или другими легендами и низводит героя с небес на землю. Однако согдийская живопись, в отличие от искусства древней Индии, чужда принципу «внутреннего, замкнутого, эгоистического покоя», составлявшего основу «законам кармы». Согдийский художник ратовал за торжество добра как социальной и нравственной силы. Тема нравственных страданий не его тема. Согдийские художники находили источник нравственной силы и воодушевления в сценах, утверждавших собственный правопорядок местных независимых феодальных княжеств.

Узорные рисунки росписей Варахши, Пенджикента и Самарканда составляют одно целое, один мир образов, одну художественную культуру, одно искусство, верное вкусам одного общества. Как бы ни отличалась рука отдельных мастеров разного темперамента и одаренности, согдийский узор обнаруживает абсолютную зрелость исторически определившегося стиля. Ареал влияния согдийского искусства распространился на Восточный Туркестан, северные районы Индии и на территорию современного Афганистана.

В росписях VI—VIII веков согдийская живопись себя не исчерпала. Ее конец падает на более позднее время — XIII век, когда калим и кисть стали, за редким исключением, достоянием орнаментального искусства и книжной миниатюры. Судя по живописи XI в. из Ляшкари-Базара в Афганистане, монументальная живопись в домонгольское время клонилась уже к упадку. Как исходящая ветвь она была подрублена арабским завоеванием и торжеством ислама.

Подведем некоторые итоги.

В согдийских росписях получила оригинальное отражение эпоха, когда идеалам античного гуманизма на всем Востоке пришел конец. Согдийское искусство отвергло экстаз и экспрессию искусства христианского Востока. Оно выработало свой эстетический идеал и подчинило ему религиозное переживание. Согдийская живопись была во власти легенд и событий, часто фантастических, но борьба темных и светлых сил предстает в ней как тема народно-поэтическая, нравственно-этическая и эстетическая, а не церковная.

Сюжеты легендарно-исторические и символические, притчи и басни приведены в согдийской живописи как бы к общему знаменателю. Все они прочно связаны с местной исторической обстановкой и средой. Это делает согдийское искусство внутренне целостным и органичным.

Согдийская живопись — энциклопедия знаний, вкусов, морально-этических норм и эстетических идеалов одного из

СОГДИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

крупнейших художественных и культурных центров раннего средневековья. Искусство согдийских мастеров отразило эпоху с ее народными, клерикальными и светскими идеалами, взятыми совокупно. Философский, религиозный и эстетический идеал в нем нераздельны.

Согдийская живопись была органично связана с архитектурой. Она синтетична, ибо включила в себя элементы различных видов искусств, а также широкий круг образов и тем, почерпнутых из поэзии и фольклора.

Согдийская живопись как тип и стиль искусства возникла на почве культуры древнего Востока и восточного эллинизма. Однако она развивалась в новой исторической обстановке. В своем развитии она исходила из собственных задач. В поисках решений сближалась с искусством то сасанидского Ирана, то буддийской Индии, то Китая эпохи Тан. В IX—XIII веках она повернула на путь искусства всего Переднего и Среднего Востока, особенно мусульманских стран.

Согдийская живопись — это искусство целостно выраженной художественной школы, одной из самых значительных в то время на просторах Азии.

Художественные достоинства работ этой школы до сих пор не утратили своего значения. Обаяние этого искусства — в свете лом восприятия мира, в проникновенном лиризме и высокой поэтичности образов.

Хочется отметить еще одну черту согдийской живописи — звучность, яркость и музыкальность ее палитры.

Согдийская живопись говорит о той высокой художественной культуре, из которой выросла и средневековая книжная миниатюра. Украшению рукописей передала она присущее ей изящество рисунка, поэтичность и яркость народного колорита.

Узбекские и таджикские мастера последующих поколений сохранили этот колорит и донесли его в узоре народной орнаментики до наших дней.

*По-моему, ремесло — величайшее искусство
«Кабус-намэ».*

XI в.

*Работать, ибо лучше по природе —
Работа и об, чём
рай и безделье.*

Низами.
XII в.

ИСКУССТВО СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ XI — НАЧАЛА XIII ВЕКА

В истории художественной культуры народов Средней Азии XI век отмечен развитием нового стиля искусства. Распространение его протекало сказочно быстро, охватив в XII веке весь Ближний Восток и Малую Азию, отчасти Кавказ и Крым. В начале XIII века катастрофа монгольского нашествия ослабила его развитие, но оборвать преемственность культур она не могла. Не будет преувеличением сказать, что и все последующее развитие искусства феодального средневековья на Востоке обязано этой поре своими многими определившимися в художественном ремесле чертами творчества.

В области социально-политической и культурной названный период характеризуется усилением тюркских элементов в составе местного населения; власть по всей Средней Азии переходит в руки тюркских династий.

Еще в бытность у власти Саманидов выходцу из рабов, тюрку Алл-Тегину, поднявшемуся до высот феодально-чиновничьей иерархии, удалось захватить Кабул и Газни (942). Вслед за тем другой молодой раб (гулям), Себук Тегин (977), и его сын Махмуд довершили начатое, создали государство Газневидов, получившее признание халифа. Заметную роль сыграл Махмуд Газневи (правил с 988 по 1030 г.), который под знаменем ислама обрушил на Индию семнадцать грабительских походов. Они дали ему колоссальные средства и для новых военных авантюр и для возведения силами местных мастеров прекрасных построек-дворцов, мечетей, медресе, украсивших его столицу Газни.

Тиранство и жадность Махмуда дополняли тщеславие и стремление к славе. Золото, серебро, драгоценные камни, лучшие ткани, слоны, толпы слуг и рабов придавали его двору исключительный эффект, для полноты которого не хватало поэтов, художников, ученых; но за этим дело не стало. Одних влекла в столичный город жажда наживы, других приводили насилием. Сюда был доставлен великий Абу Рейхан Бируни (973—1048); пришел в новоявленную столицу в поисках покровителя и обездоленный Фирдоуси (934—ок. 1020 г.). Но там, где работали поэт-панегирист Унсури, прославленный витиеватостью стиля придворный историк Утби и написавший тридцатитомную историю газневидского государства Абул

Фазль Бейхаки, не нашлось места автору «Шах-намэ», воспевшему героическое прошлое отцов, подвиги старой знати — дихкан. Отвергнутый Махмудом, Фирдоуси должен был бежать из царства, где, казалось, так покровительствовали ученым, зодчим и художникам.

Приток мастеров в Газни сказался и на общем развитии архитектуры южных районов Средней Азии, в частности Хорасана и Тохаристана. Стены дворцов правоверных султанов украшали настенные картины. Кельи в медресе, сооруженном при соборной мечети Газни, были до потолка забиты книгами «по наукам, людей древних и новых»; они были свезены сюда, по словам Утби, из разграбленных областей Ирака и «местностей всех стран».

Концентрация богатств при дворе газневидских султанов не имела, однако, прочной экономической основы и была больше следствием целого ряда предшествовавших тому событий, развернувшихся в Мавераннахре и Хорезме.

Начало им было положено еще в конце X века образованием феодального государства Карабаханидов в районе Семиречья, Таласа и Сайрама с центром сперва в Баласагуне, а затем в Кашгаре. Входившие в это государство воинственные тюркские племена ягма, чикилей и карлуков двинулись на юг и, отбросив кордоны Саманидов, вступили в Бухару (992). Газневиды установили контакт с Карабаханидами, и это решило судьбу Саманидского государства, зажатого ими в тиски. В 999 году правитель Бухары был схвачен, ослеплен и низложен с престола. Владения Карабаханидов простерлись от Кашгара, где восседал главный правитель — великий хан (тамгачан) до Аму-Дарьи. На местах власть была отдана удельным князьям карабаханидского дома (илекханам).

Наступательные действия тюркских племен, не утерявших прямых связей с миром кочевий, вызвали на первых порах определенный кризис в жизни среднеазиатских городов.

Однако тюркизация основных масс населения Мавераннахра в этот период была явлением не временным и преходящим; она имела важные последствия для культуры народов Средней Азии и других стран Среднего и Переднего Востока, более или менее затронутых тем же процессом.

Силы феодализма повсеместно крепли, и городская жизнь получила вскоре новые стимулы развития. Тюркская знать включилась в дела налогового управления и коммерции, став могучей социальной силой нового правопорядка. Тюркские династии достигли господства, используя противоречия, сложившиеся между народом и старой родовой аристократией, отстававшей упорно свои наследственные привилегии.

При первых Карабаханидах столицей Мавераннахра был Узгент — удел захватившего Бухару илекхана Насра. Позже этот удел непрестанно дробился: в Бухаре и Самарканде утвердились местные правительства; Фергана также расчленилась на ряд уделов. Тем не менее в культурно-историческом отношении Бухара, Самарканд и Узгент в XI — начале XIII века составляли одно целое.

Удельному княжеству Бухары и Самарканда была уготована роль буфера между Газни и Кашгаром. Хотя и там и здесь

господствующую роль играли тюрки, в культурном облике дворцовой жизни проявлялись существенные различия. Так, при встрече Махмуда Газневи с карабаханидом Насром в Узенте (1001) практические ферганцы преподнесли Махмуду продукцию своих рудников, коней, рабов, белых соколов, черные меха, рога, урду, нефрит и другие драгоценности. В контрасте с этим при встрече с тамгач-ханом Кадыром под Термезом (1025) Махмуд Газневи приказал соорудить роскошный дворец-павильон и поставить шатер из золототканой парчи с парчовым же балдахином. «Палата для веселья» была, по словам Гардизи, изящно убрана «удивительными цветами, тонкими плодами, драгоценными каменьями и гостиными чашами из золота и хрусталя и разными редкостями»². Владетелю Кашгара были преподнесены индийские секиры с выбитыми рисунками и армянские ковры. Драгоценные камни, золотые и серебряные кубки, прекрасные кони с золотыми уздечками, слоны-самки, выпущенные палатки, дорогие ковры, преподнесенные правителем Газни своему сопернику, символизировали богатства Газневидского государства. Огромное количество денег, дивные кони с золотой сбруей, тюркские гулямы с золотыми поясами, меха соболей, горностаев, черных лисиц и, наконец, китайский золототканый шелк — ответный подарок «наивного и неуклюжего» тамгач-хана — олицетворяли мощь Карабаханидов.

При всем богатстве феодальных владык власть их была эфемерна. И это стало очевидным, как только вмешалась третья сила — сельджуки из числа огузов — туркмен, кочевавших в низовьях Сыр-Дарьи. Теснимые другими тюркскими племенами (чикилей, карлуков и ягма), они устремились на юг, пришли в столкновение с газневидами, что привело к решающему сражению при Данденакане (1040). Эта битва положила конец Газневидскому государству и возвестила начало государству «великих сельджуков». В кратчайшие сроки сельджуки подчинили себе персидский Ирак, Азербайджан, Кухистан и, вступив в Багдад, поставили своих султанов во главе светской власти, оставил духовную за халифом. Их власть простиралась в конце XI века до Сирии и Палестины, берегов Средиземного и Мраморного морей.

Независимости Карабаханидов Мавераннахра угрожали тамгачхан, восседавший в Кашгаре, и вторжение сельджуков. Стремясь сохранить в старых традициях военно-племенной организации свою армию и двор, тюрки брали на себя руководство ведомствами финансов и общественных работ. Приняв ислам, они стали ярыми поборниками проповедуемой кораном идеи подчинения верующих тем, кто «имеет власть».

В Бухаре созидательная деятельность Карабаханидов проявилась главным образом в начале XII века (при Арслан-хане), но она продолжалась и позже, когда владение это стало под высокую руку сельджука Санджара. В дальнейшей судьбе Бухары роковую роль сыграли крупнейшие земельные магнаты из среды реакционного духовенства — садры (руководители религиозных общин). Они установили свое фактическое господство над недвижимым имуществом городов и селений, торговлей и ремеслом.

В конце XII века, особенно во времена султана Текеша,

А. Ю. Якубовский и А. Махмуд Газневи. К вопросу о происхождении и характере газневидского государства. — Сб. «Фирдоус», Л., 1934, с. 51 и сл.

преуспевал и Хорезм. Под властью Хорезма оказалась вся восточная половина Ирана вплоть до Ирака. Но снова вмешались выходцы из кочевой степи. Волна тунгусо-монгольских племен каракитаев, двигаясь по проторенному пути со стороны Баласагуна, смела раздробленные владения Карабанидов и, нанеся полное поражение сельджукиду Санджару, захватила Самарканд и Бухару (1137). Каракитаев интересовала главным образом дань, они не вмешивались в дела местных феодальных и светских властей. Это было на руку властолюбию бухарских садров и хорезмшаха.

Попытка народных масс Бухары свергнуть власть садров и каракитаев, героическое восстание ремесленников Бухары во главе с мастером по выделке щитов Маликом Санджаром (1206) дали хорезмшаху Махмуду повод не только прийти садрам не помочь и подавить восстание ремесленников, но и приобщить Бухару к владениям Хорезма. В союзе с правителем Самарканда карабанидом Османом хорезмшах разгромил войска каракитаев (1210), но не преминул приобщить и самаркандские владения. Бесчинство войск хорезмшаха в Самарканде вызвало там восстание, за которым последовало кровавое возмездие и трехдневное жестокое разграбление города войсками озвевшегося хорезмшаха.

Во всем калейдоскопе событий, сражений и имен выдающихся деятелей главными фигурами этой эпохи выступают: тюркские военачальники, старая знать, отстаивающая свои бывшие привилегии, и приобретающие все большее значение купцы и ремесленники.

Победа пришлой тюркоязычной знати над местной ираноязычной аристократией сопровождалась сдвигами во всех областях хозяйственной и культурной жизни.

В XI—XII веках культура феодальных торгово-ремесленных городов впервые обрела широкую опору в массах и, как никогда раньше, проникла глубоко в деревню и степь. Сельское домашнее ремесло и искусство оказывали свое воздействие на город, ибо экономической базой развития в эту пору стали прежде всего феодальное землевладение и цеховые ремесла.

Значительный рост феодальных городов и ремесла отмечался и раньше, особенно в IX—X веках, но нужен был толчок, чтобы старые общественные установления рухнули и привели к полной смене политических, юридических и других «надстроек», в том числе и искусства.

Переработка художественного наследия IX—X веков, взаимодействие в искусстве мастеров Мавераннахра с мастерами Узгента, Кашгара, Газни, Рея, Исфагана и других областей феодального Востока, соединение науки с практикой своего времени и, наконец, освоение богатейшего опыта народных низов города и деревни, втянутых в ремесло, — таковы были главные источники и составные части, из которых складывалась художественная культура Мавераннахра XI—начала XIII века.

Архитектурный облик городов, замков, селений Мавераннахра XI—XIII веков сложился на почве, уготованной всем предшествующим их развитием. Что здесь было от старого времени

АРХИТЕКТУРА

и что пришло с жизнью как выражение потребностей новой формации — расчленить довольно трудно; каждое новое явление вырастало из старого и в борьбе с ним.

Долгие годы средоточием Бухары была ее цитадель, служившая крепостью и дворцом правителя. Еще при Саманидах старая крепость утратила свое значение. В XI веке она лежала уже в развалинах. В начале XII века крепость была восстановлена караханидом Арслан-ханом. В 1139—1140 годах хорезмшах громит наместника сельджуков в Бухаре, разрушает стены цитадели, и она снова лежит в развалинах. В 1141—1142 годах наместник каракитаев восстанавливает крепость, но в 1144 году наемники сельджуков разрушают ее снова. В укрепление крепости был завтесован тот или иной временщик, город же оставался, по существу, беззащитным.

Дело изменилось коренным образом, когда к власти пришли садры. В 1164—1165 годах решено было оградить шахристан с прилежащим к нему рабадом стеной, а необходимый на фундамент городских стен жженый кирпич взять из фундаментов стен и башен крепости. Так старая крепость — кухендаз, оплот сперва господина Бухары, а затем разных ставленников и эмиров, была разрушена до основания. Когда в начале XII века хорезмшах Мухаммед пытался вновь возродить могущество хорезмской державы, он восстановил наспех и бухарскую крепость как военный форпост своих войск. Но она не могла устоять перед написком войск Чингисхана и вновь была повергнута в прах.

Сдал под напором времени и старый шахристан. Его прямоугольный обвод семивратных стен давно уже поглотили предместья. Рост торговых и ремесленных кварталов был неудержим. Вслед за первым кольцом стен рабада появляется второе, несколько более обширное. Общая конфигурация плана изменилась вследствие этого коренным образом. Возобладала радиально-центрическая планировка города с омертвевшим ядром цитадели и полуустертым в своих очертаниях старым городом (Хисаром).

Прежняя схема плана была крайне деформирована наличием не одного, а ряда торговых, административных, культовых центров в черте города и за его пределами. Каждый из них обрастал быстро возникшими и исчезавшими торговыми и ремесленными заведениями. Просветы плана заполняли аморфной массой жилые кварталы. Расселялись по профессиям и выселками.

Внешний контур городских стен утратил прямые очертания, изобиловал изломами и выступами. Они отвечали не только требованиям обороны, сколько интересам владельцев земель и угодий. В ту пору фортификационные сооружения возводились все чаще из пахсы (или сырца), а не из жженого кирпича, с круглыми, овальными или закругленно-подтреугольными башнями. Стены и башни венчали парапеты и зубцы. Подступы к стенам защищали рвы и стены-барьеры, устраивались выдвинутые вперед башни, входившие в систему внешней стены. Выносные башни соединялись с основными при помощи подъемных мостов. Для защиты подступов к воротам устраивались предвратные сооружения, своего рода шлюзы.

Ибн-Хаукалль (Х в.) застал расположенные в черте города, полуразрушенные, но все еще, по его словам, величественные и прекрасные замки. Мощные массивы стен этих немых стражей прошлого выселились подобно скалам среди беспокойного моря жизни. В Бухаре XII века замки, видимо, исчезли. Возникли другие очертания кварталов, иной силует массивов зданий; с ними изменился и архитектурный облик города в целом.

Дворцы и правительственные канцелярии Саманидов на Регистане после падения этой династии (999) в Бухаре были заброшены. Вся территория аристократических кварталов к северо-западу от крепости переживала упадок и запустение. Жизнь в них замерла. Но тем сильнее было ее проявление в торгово-ремесленной части города.

Тюркские военачальники из дома илекханов пренебрегли комфортом саманидских дворцов и не стремились уберечь их от разрушения. Но впоследствии они предпринимают новое строительство силами местных же мастеров. В конце XI века Малик Шемс-ал-Мульк устраивает заповедник (курук) к югу от Бухары; здесь за крепкими стенами были собраны дикие животные, отведены пастбища для лошадей и выстроен дворец. Его преемники возвели в Шемсабаде еще целый ряд великолепных построек (позже, в пору подчинения Бухары сельджукам, Шемсабад был запущен).

В начале XII века правитель Бухары Арслан-хан много занимается вопросами градостроительства, заботится о развитии торговли и ремесла. Арслан-хан разбирает дворец в городе (на улице Бу-Ляйса) и у ворот Сагадабад возводит две великолепные башни. К двум ранее существовавшим саманидским мечетям (902 и 905 гг.) в большой мечети с максурой, возведенной Шемс-ал-Мульком, Арслан-хан прибавил еще две мечети в городе и одну в бывшем загородном дворце Шемсабад. Соборную мечеть, находившуюся у подножия крепости, он решил переместить так, чтобы она оказалась в черте шахристана, предательский минарет, с которого стреляли в крепость, срыть и, наконец, возвести новый большой минарет в отдалении от цитадели. Как архитектурная доминанта башня минарета должна была отвечать величию города, благочестию его правителя и искусству прославленных мастеров.

Новый минарет строили, как никогда раньше, искусно, и был он, по словам Кубрави, «красиво сделан»³. Но сказалась отсталость техники: не успели его закончить, как минарет упал на соборную мечеть и две трети ее разрушил. В 1121 году закончили мечеть, а в 1127—1129 годах вновь соорудили минарет, подобно которому «не было нигде» (илл. 32). Старались построить как можно прочнее; верх сделали из жженого кирпича. Это была удача, убедительная и полная, вызвавшая вскоре подражания.

Большой бухарский минарет вознес свой фонарь над всеми строениями города. Он имел практическое назначение: входя на верхушку башни, хор азанчей призывал с нее верующих на молитву; пользовались им и в качестве дозорной башни. Но не только этим определялась его архитектурная форма. Мечеть, при которой он находился, была соборной, то есть общегородской. В условиях, отличных от Запада, где городское

³ Мухаммед Наршаки. История Бухары. Перевод И. С. Лыкошина. Ташкент, 1897, с. 67. В дальнейшем ссылка на это издание будет обозначаться: Наршаки, с. ...

самоуправление породило ратуши, роль соборных мечетей была на Востоке огромна. Соборная мечеть олицетворяла духовное единство членов городской общины. Она скрепляла это единство, утверждая нормы феодального правопорядка; она диктовала обязательность для членов этой общины морально-этических установлений ислама, его догм. К минарету-башне соборной мечети, как светящемуся в ночи маяку, были прикованы взоры путника, приближавшегося к городу на «кораблях пустыни». Каждый пришелец, прежде чем пользоваться привилегиями горожан, должен был прийти в соборную мечеть и тем как бы подтвердить свое безусловное подчинение всем установлениям местной духовной и светской власти. Видимо, не случайно название башни (манара — по-арабски маяк); ее архитектурная форма, очень своеобразная в ряду других высотных сооружений города, стала общераспространенным в странах ислама символом веры мусульман⁴. Минарет стал ориентиром, вехой, указывающей в лабиринте улиц место сбора прихожан всех кварталов города.

Главный минарет приводил все ансамбли города в некое зрительно ощущимое соподчинение и основанное на нем единство. Благодаря ему город обретал целостность архитектурного выражения. Его эмоционально-эстетическое воздействие было неразрывно с практическим назначением и архитектурной формой. Последняя имела под собой широкую почву технико-экономических, художественных и историко-культурных обобщений.

С высоты бухарского минарета (она достигала 50 м) было видно, как сквозь лоскунную пестроту застройки проступают четкие контуры монументальных мечетей, медресе и ханака. Они закрепляли узловые точки на магистралях города, дополняя собой то странное смещение роскоши и нищеты, кипения толпы и жалкого прозябания, какое являла собой средневековая Бухара.

Творения монументальной архитектуры были разбросаны в беспорядке по всему городу, но в каждом случае это были ансамбли с целостно найденными формами. В общем хаосе стихийной застройки они читались довольно четко: правильно очерченные плоские параллелепипеды, замкнутые по периметру лежащего посередине двора (своего рода «зала на воздухе»), и компактные объемы зданий портально-центрической композиции.

Бухара XI—начала XIII века была порождением нового образа жизни людей. Каждая часть города имела свои большие традиции. Но живое побеждало мертвое на каждом шагу, и никакая привязанность к старине не могла остановить неудержимый ход истории. Никакое нашествие, самое сокрушительное и катастрофическое по своим последствиям, не изменяло так весь уклад жизни города и его архитектурный облик, в частности, как внутренний процесс развития феодализма, возросшая активность его торгово-ремесленных кругов, особенно в городах.

В Самарканде наблюдалась схожая картина: происходило смещение центров городской жизни; соборная мечеть и дворцы переместились из китадели в шахристан, а затем последовало запустение шахristана.

⁴ Thirch, Phares, Antike, Islam und Occident. Leipzig-Berlin, 1909; Gor'ell, The Origine and History of the Minaret; — "Journal of American Oriental Society", vol. XXX.

M. E. Masson. Краткая историческая справка о среднеазиатских минаретах. — Материалы Узкоматрица, вып. 2—3. Ташкент, 1933; Л. Н. Боронин. Сооружения башенного типа в архитектуре Востока и их генезис. — Труды Среднеаз. индустр. института. Строительный факультет, вып. I. Ташкент, 1937, с. 71 и сл.

Старая схема планировки города, теснившегося ранее в пределах городища Афрасиаб, сошла на нет. Жилые ремесленные кварталы группировались вокруг новых общественных центров: рыночных площадей, базаров, подворий. В XI—XII веках окончательно оформился образовавшийся к югу от рабада «внешний город» (шахрибирун), обнесенный особой стеной. В центре его, на месте нынешнего Регистана, густо застроенного тогда постройками зажиточных горожан, находились стеклодувные и керамические мастерские, вырабатывавшие резные неглазурованные кирпичи для облицовки зданий, терракотовые квадратные плиты, покрытые бледно-зеленой поливой и орнаментированные домашние очажки⁵. Слободы ремесленников и пригородные усадьбы протянулись вдоль дорог и оросительных каналов в направлении районных экономических центров, где устраивались в определенные дни ярмарки, и, особенно, культивировавшихся в эту пору «святых мест», окруженных подворьями для молящихся.

Главное место по количеству городов занимали в ту пору области Шаш и Илак. «Владетель Шаша с его тюрками» фигурирует как постоянно активная, противоборствовавшая наместникам из Хорасана, а затем и саманидскому правительству, сила. Еще в X веке столица Шаша Бинкет была, по словам Ибн-Хаукаля, «самой крупной пограничной крепостью», она отличалась «общирностью зданий»⁶. В XI веке Бируни и Махмуд Кашгарский упоминают столицу Шаша под тюркским ее названием (Ташкент, Таркан).

Ташкент имел цитадель с двумя воротами, шахристан с тремя воротами и две концентрические стены рабада с десятью воротами во внутренней и семью воротами во внешней стене. Во внутреннем рабаде были обширные базары, во внешнем — усадьбы⁷.

В Ахсы (Ахсыкенте), главном тогда городе Ферганы, уже в X веке жизнь перешла в рабады, расположавшиеся на противоположной (южной) стороне реки. Город был благоустроен. Хаузы его были выложены жженым кирпичом и оштукатурены⁸. Город утопал в зелени.

На XI—XII века падает интенсивное развитие п старого Термеза, далеко оставившего позади город времен Саманидов. Переход Термеза под власть нового государства Карабахидов совершился небезболезненно и имел своим последствием известный экономический кризис, который, однако, вскоре же, в XI веке, был изжит⁹. В 1073—1074 годах стены термезской цитадели были укреплены и облицованы жженым кирпичом. Старый шахристан получает вторую городскую стену (позади внешней). Ремесло и торговля концентрируются в пригороде — к востоку и северо-востоку от шахристана возникают новые планировочные узлы с жилыми кварталами, мечетями, медресе, водопроводной сетью и т. д.; образуется как бы второй шахристан. Затем сооружается новое большое кольцо стен рабада. В него входит ансамбль пригородных дворцовых зданий¹⁰.

В Узгене быстрый рост территории города привел к образованию не одного и не двух, а трех шахристанов, занимающих отдельные площадки. На средней из них помещалась ста-

⁵ М. Е. Массон. Самаркандский Регистан.—*Труды САГУ*, вып. XI, 1950, с. 76.

⁶ Ибн-Хаукаль (X в.)—Е. К. Бетгер. Извлечения из книги «Пути и страны» Абул-Касыма Ибн-Хаукаля.—*Труды САГУ*, LXI, Ташкент, 1957, с. 23.

⁷ См.: М. М. Массон. Прошлое Ташкента.—*Известия АН УзССР*, 1954, № 2.

⁸ Таж же, стр. 394; Е. К. Бетгер, указ., соч., с. 25—26.

⁹ М. Е. Массон. Работы Термезской археологической комплексной экспедиции (ТАКЭ) 1937 и 1938 гг.—ТАКЭ, т. I, с. 7.

¹⁰ В. Д. Жуков. Развалины ансамбля дворцовых сооружений в пригороде средневекового Термеза.—ТАКЭ, т. I, с. 168 и

сл.; его же Археологическое обследование в 1937 г. дворца теремских правителей.— ТАКЭ, т. II, с. 133 и сл.

II

А. Н. Бериштам.
Древняя Фергана.
Ташкент, 1951, с. 35
и сл.

рая цитадель (кухендиз). Последний по времени, восточный шахристан был уже в XI—XII веках заброшен и превращен в кладбище; жизнь переместилась в рабад, находившийся на месте современного Узента¹¹.

Развитие городов протекало повсюду по-разному, но его общей чертой в Мавераннахре X—XII веков был рост территории города, появление новых предместий-рабадов, перенесение в рабады деловой торговой жизни и ремесленных производств.

Для ряда сельских поселений этой поры характерна строгая регламентация занятий по видам ремесла. Поражают размерами неукрепленные поселения ремесленников Белед-тепе и Мунчак-тепе — в Фергане, Тункет — в Илаке. В первом жили кузнецы, во втором — гончары, вырабатывавшие продукцию типичного для Мавераннахра образца, в третьем — мастера горнорудного дела. Такая же специализация селений отмечалась в ту пору и в других районах (например, хлончатобумажными тканями славился Тисхан, сапожниками — Ренджед и т. д.). Ферганские мастера славились «искусством обращаться с железом». Железное оружие Ферганы было «во всеобщем употреблении в Хорасане и... до Багдада и Ирака»¹². В Мавераннахре не было столь больших селений, как в Фергане, где и жителей было больше и где в территорию селений входили пастбища для скота.

Необычайный подъем в развитии городских и сельских поселений отмечается в XII — начале XIII века и в Хорезме. И там в указанный период быстро растут укрепленные города и неукрепленные сельские поселения¹³.

В планировке городов и селений Хорезма, Мавераннахра и Ферганы XI—начала XIII века, взятых в целом, мы не находим проявлений единого замысла зодчего или владельца. Круг, прямоугольник или квадрат с регулярным планом улиц и площадей — распространенный в древности и раннем средневековье, — сохранялись, вероятно, лишь в дворцовых комплексах (вроде дворцов Самарры, воздвигнутых за чертой беспокойного Багдада), отчасти в крупных усадьбах, в пограничных фортах и рабадах, но не в планировке города или села в целом.

Облик города менялся вместе с изменением условий жизни и ростом потребностей населения. Новые планировочные идеи не изобретались; города складывались рядом поколений, вносявших свой вклад в общее целое по частям.

В условиях, когда городские земли и строения стали быстро дробиться на отдельные мелкие владения и скупка их стала не под силу даже крупнейшим феодалам, нечего было и думать о какой бы то ни было генеральной схеме. И тем не менее каждый из старых городов приобретал свою определенно выраженную структуру с четко выявленными элементами планировочных и объемно-пространственных решений. Сущность их раскрывается на анализе отдельных типов сооружений и архитектурных школ; с ними мы и познакомимся на образцах дошедших до нас памятников.

Менее всего изучена жилищная архитектура, особенно в городах, где она была сметена более поздними постройками. Лишь археологические исследования позволяют заглянуть в ее прошлое. Основной массив жилых кварталов города составля-

¹²
Ибн-Хазукаль
(Х. в.) — Е. К. Бетгер, указ. соч., с. 22

¹³
Н. Н. Вактурская и О. А. Винневская. Памятники Хорезма эпохи Великих Хорезмшахов (XII—нач. XIII). — МХЭ, вып. 2. М., 1959, с. 150 и сл.

ли, видимо, небольшие владения; они отвечали условиям жизни феодального торгово-ремесленного города с его невероятной (не только на Востоке) теснотой и скученностью домов, двориков и лачуг. Базары, то есть торговые ряды, и ремесленные кварталы срослись воедино и составляли основную ткань всего организма города. Там, где раньше стояли группы замков, уцелевшие в черте города от старых времен, выросли сейчас новые большие дома-хоромы. Они сохранили преемственность и связь с архитектурой феодальных кешков. Но времена менялись, а с ними изменился и архитектурный облик выстроенных торговыми людьми покоев и палат.

Благодаря работам ЮТАКЭ они хорошо известны для Северного Хорасана. Типичными для XI—XII веков можно считать сырцовый дом к западу от Султан-калы и развалины за-городного дома в Яккилере¹⁴.

Внешние формы этих зданий напоминают усеченную пирамиду. Здание квадратно в плане, возведено из сырца в два этажа, имеет по осям несколько выходов; в центре дома — обширный квадратный зал михманханы, возвышающийся в два этажа по высоте с крестообразно расположеными нишами; в углах — комнаты, коридоры, лестничные клетки.

Облик массивных полудомов-полузамков отвечал условиям городской жизни, в них исчезли элементы крепостной архитектуры (башенки, гофры), лицевые плоскости стен оживлены настенными арочками, нишками, карнизами и тягами из жженого кирпича¹⁵.

В Мавераннахре с этим типом жилищ можно сопоставить сырцовые здания древнего Термеза. Одно из них, безымянное, с нишками в интерьере — XII века¹⁶ и ряд других, без мелких нишек, — второй половины XIII века¹⁷ (схема 1).

Об интерьере жилых домов Мавераннахра в этот период можно судить по одной из комнат, вскрытых в процессе раскопок в старом Термезе¹⁸. На полу выкладки из жженого кирпича образуют восьмиконечную звезду в окружении полигонов из квадратов и треугольников. В боковых третях кирпичный пол несколько проще. Интересно чередование плиток желтого и красного обжига; часть треугольных плиток у входа была покрыта голубой глазурью. «Паркетная» выкладка переходит и на нижнюю часть панели, образуя бордюр из чередующихся красных и желтых фигур.

Комната освещалась окном с алебастровой решеткой, расписанной коричневыми линиями, красными и зелеными пятнами. Крупные ячейки решетки заполняли небольшие фигурные решеточки с заделанными в них фрагментами разноцветной стеклянной посуды — желтого, синевато-зеленого, красного, малинового, светло-зеленого, фиолетового цветов. Окно пропускало мало света, но выглядело на просвет очень нарядно. И цветные стекла и выстилка пола кирпичом красного и желтого обжига в сочетании с голубой глазурью — свидетельства начавшегося поиска светоцветового эффекта.

Дворцы представляли собой сложные комплексы, заключавшие в традиционный зал приемов, и парадные апартаменты, и внутренние покои для жилья, и различные службы, включая мастерские, удовлетворявшие нужды двора. Дворцы не усту-

¹⁴
ЮТАКЭ. т. VI, с. 208
и 212

¹⁵
Ср.: В. Пилявский. Сырцовые сооружения древнего Мерва.— Сб. «Новые исследования по истории архитектуры народов СССР». М., 1947, с. 47 и сл.

¹⁶
В. А. Шишкин. К исторической топографии старого Термеза.— ТАКЭ, т. I, рис. 82—83

¹⁷
Н. М. Бачинский. Сырцовые здания древнего Термеза.— ТАКЭ, т. II, с. 197

¹⁸
И. А. Сухарев. Комната XIII века на площади II Примурьинской части города Термеза.— ТАКЭ, т. II, с. 197—204

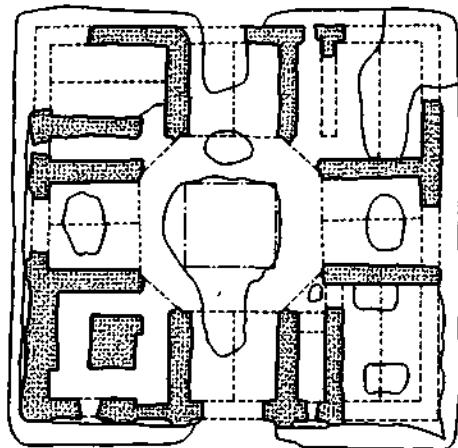
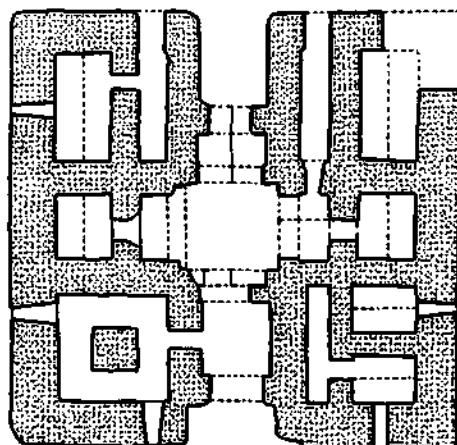
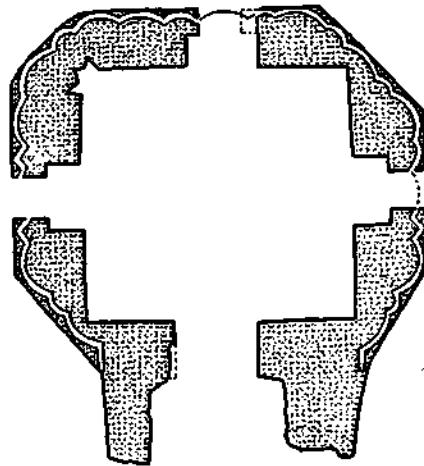


Схема 1

0 5 10 м

пали саманидским ни в размерах, ни в относительной комфортабельности. О прекрасном дворце, выстроенном тамгач-ханом Ибрагимом в квартале Гурджими в Самарканде, современник писал, что это сооружение должно было говорить о славе хана так, как Фаросский маяк говорит о славе Александра Македонского или Таки-Кесра (дворец Хосроя) в Ктесифоне — о славе Хосроя Ануширвана. На Афрасиабе вскрыт ряд дворцовых помещений; раскопки продолжаются успешно, но где лежат остатки дворца тамгач-хана, увы, все еще неизвестно.

От загородного дворца Шемсабад, выстроенного в Бухаре Шемс-ал-Мульком (вторая половина XI в.), ничего не осталось¹⁹.

Яркую и красочную картину большого загородного дворца XI—XII веков рисуют нам руины дворцового комплекса, вскрытого на городище старого Термеза (схема 2).

19
Наршак Н. с. 40—
41

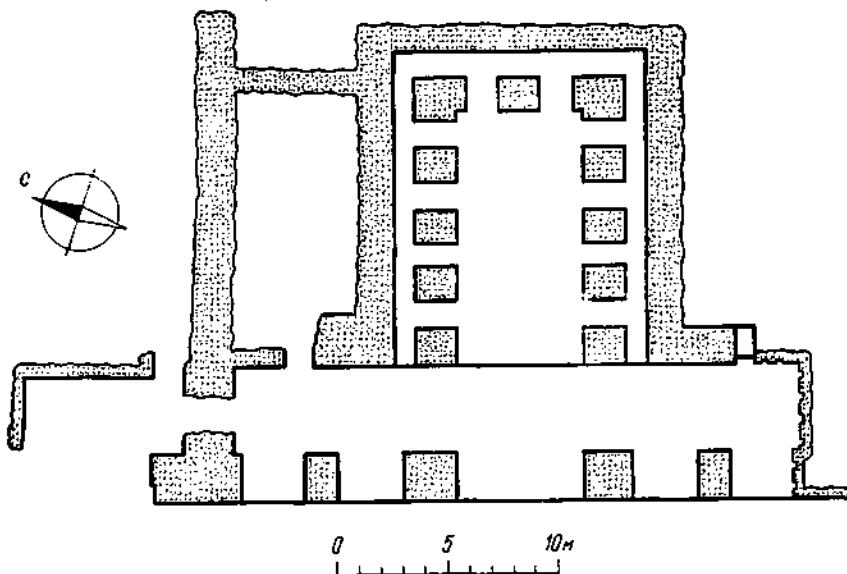


Схема 2

Дворец располагался за чертой города и был окружен особой крепостной стеной (скоро после возведения дворец вошел в общее кольцо стен рабада). Величественное здание представляло собой прямоугольный в плане массив с высоко поднятым арочным порталом. За ним лежал большой прямоугольный двор с айванами. Посреди двора помещался обширный четырехугольный ступенчатый бассейн с заделанными ниже глади вод большими глиняными корчагами (хумами), служившими, вероятно, специальным убежищем для рыб. Двор окружали строения: на южной и северной стороне павильоны, прямо против входа — высокая арка выдвинутого вперед айвана. В глубине его лежал открытый спереди тронный зал правителя. Это был аудиенц-зал, исполненный торжественности и величия — предмет особых забот восточных владык и мастеров-зодчих. В нем должны были получить высшее выражение архитектурные возможности и эстетические идеалы века.

Аудиенц-зал ($13,5 \times 11,5$ м) в соответствии с давней традицией этого типа сооружений заключал тронное место (тахт) со скрытым позади престола проходом во внутренние помещения. Ему надлежало быть открытым спереди большим арочным сводом (как в старых сасанидских дворцах). В развитие этого принципа аудиенц-зал термезского дворца представлял собой уже не целостный пространственный объем, а ряд сопряженных пространственных форм, расчлененных массивными пилонами. Благодаря выступающему вперед айвану тронное место отодвигалось как бы в глубь сцены. Архитектурным членениям и формам была придана исключительная массивность, отвечающая основному материалу сооружения — сырцу. Однако здание не должно было быть грузным. Сырец позволял еще дать новые архитектурные решения старым планировочным и конструктивным схемам.

Зал был разбит пилонами на три нефа: средний — высокий, в два «этажа»; боковые, охватывающие его с трех сторон, — низкие. Они создавали как бы коридор вокруг главного помещения. Над коридором размещалась, по-видимому, галерея с интерколумниями, открытыми внутрь аудиенц-зала. Этот архитектурный принцип напоминает восточные базилики, данные в своеобразном варианте, с применением массивных сводчатых перекрытий и арок стрельчатой формы.

Стены, пилоны и украшавшие их угловые колонки были облицованы фигурным и резным жженым кирпичом разных форм и очертаний; для этого употреблялся пиленный, подточенный и лекальный кирпич до тридцати видов. В редких случаях рельефные выкладки узоров из кирпича дополнялись резьбой.

Здесь мы имеем законченный тип дворцовового зала, порожденный еще старой архитектурной концепцией коридорообразных помещений, разбитых с помощью пилонов на ряд небольших участков, с использованием разной высоты крытых сводами помещений для устройства галерей. Последние были вызваны конструктивными соображениями (для уплотнения распора свода среднего высокого помещения). Но уже сама идея вытянутого вверх зала, повлекшая за собой применение повышенных арок стрельчатого очертания, была следствием новых потребностей и представлений.

Рельефный кирпичный узор сохранял пластические качества стены. Его непритязательная простота и строгое соответствие поля членениям стен отвечала сдержанности и лаконизму раннесредневекового зодчества. Вместе с тем кирпичная мозаика позволяла усложнять узоры: перевязка кирпича и выкладка по рисунку рождали увлечение сложными наборами, а затем и применение целых блоков с имитирующим кирпичики узором. Пиление и подточка, в свою очередь, приводили к поискам более рациональной обработки штучных изделий еще до их обжига.

Момент, казалось бы, чисто технический или технологический был неразрывно связан с определенным кругом архитектурных идей.

В XII веке, когда прочные кирпичные облицовки аудиенц-зала едва ли успели не только разрушиться, но и потемнеть, — весь кирпичный декор зала был покрыт алебастром и на него

нанесена новая резьба²⁰. Зал получил исключительно эффектную отделку. Видимо, в эту пору были изготовлены алебастровые решеточки с цветными стеклами, помещенные в люнетки на кривых поверхностях сводов. На айване была введена местами роспись с преобладанием растительной орнаментики — синие лепестки причудливых форм с оранжево-красными ядрышками бутона и черным контуром узорных и обрамляющих линий. Надписи в резном штуке и росписях — преимущественно благопожелания. Стеклянные медальоны с рельефным изображением всадника на охоте, птиц и зверей содержат упоминание султана Абул-Музаффара Бахрамшаха. Это имя указывает и на примерную дату покрытия стен дворца штуком (не позже 1129—1130 г.)²¹. Назначение медальонов точно не установлено (служили для застекления или задевались в ганч на стене).

Архитектурный декор стал более дробным. Он покрыл стены, своды, поверхности опор сплошным узорчатым ковром. Но эффект строгой, хотя и нарядной простоты не был утрачен. Это было достигнуто тщательно продуманной и эстетически прочувствованной системой в компоновке десятков и сотен мотивов орнамента.

В интерьере аудиенц-зала совершенно нет выступов, лопаток, пилasters, то есть элементов пластического членения поверхности стен. Весь узор — плоскостный, он образует широкие полосы (дорожки) и замкнутые панно. Последние взяты в раму и, располагаясь над нижним ярусом дорожек, слегка выступают из плоскости стены.

В цокольной части шла цепочка арочек, сплетенных лентой меандра с заполнением бесконечно варьируемых завитков, спиралей, полуальметт. Над ней слегка нависла дорожка геометрических узоров, то с прямым обрезом по грани пилона, то скомпонованная из взятых в раму панно. Еще выше, в интерколумниях, были помещены декоративные арочки с изображением фантастических животных (обнаружено до десяти композиций). Угловые колонки пилонов со стороны, обращенной внутрь зала, были покрыты сложным геометризованным узором и опоясаны лентой надписи, изящно исполненной почерком насх. Надписи шли и по архивольту арок интерколумниев. На плоскости сводов были также помещены изображения фантастических животных.

Сюжетом зооморфных изображений служили на стенах геральдически скомпонованные грифоны, скрестившие передние лапы, два обернутых спиной друг к другу вздыбившихся льва с общей головой-маскароном, лев, напавший сзади на быка. В плоскости свода — грифоны с туловищем, усыпанным звездами²². Точки, кружки и звездчатые розетки, разбросанные по туловищу животных, позволяют видеть в них мотив космического содержания.

Дворец в Термезе не имеет себе прямых подобий. И тем не менее он не только не выпадает из круга других памятников XI—начала XIII века Мавераннахра, Тохаристана и Хорасана, но как бы синтезирует многие частные проявления этого стиля в других памятниках эпохи. В его декоре обнаруживается много общего с резным штуком Мерва и Данденакана²³.

20 Основные публикации; Б. П. Денике. Разная штуковая стенная декорация в Термезе. — Труды секции искусства РАНИОН. т. III. М., 1928. с. 61, сл.; его же. Изображение фантастических зверей в термезской разной декорации. — «Искусство Средней Азии». РАНИОН. М., 1930, с. 81 сл.

Б. Денике. La décoration en stuc sculpté de Termez. — "Cahier d'art". 1930. № 1; V. Троitsky. Expeditions scientifiques soviétiques Fouilles dans l'Asie Centrale" — "Revue des arts asiatiques". 1930. № 1; Б. В. Веймарн. Орнаментация дворца XII в. в древнем Термезе. — «Искусство», 1934. № 6; Б. П. Денике. Резная декорировка здания, раскопанного в Термезе. Иранское искусство и археология. — III Международный конгресс Дорклады. М.—Л., 1935; его же. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1939, с. 196—222, 247—250 и др.

²¹ М. Е. Массон. Надписи на штуке из архитектурного ансамбля у мавзолея Хакими Термези. — Труды ТашГУ, вып. 171. Археология Средней Азии. В. Ташкент, 1960. с. 63

22 См. примечание 20, а также Л. И. Ремпель. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961. рис. 120—121. В дальнейшем ссылка на это издание будет обозначаться: Орнамент Узбекистана, рис. ...

23 Парное изображение

льзов с общей личиной имеется также на портале караван-сараев Алахан в районе Невшахра в Малой Азии. См.: K. Erdmann. *Notices zum Inneranatoliischen Karavansaray*. — "Kunst des Orient". II Wiesbaden., 1955. s. 13. Abb. 11.

Другие аналогии тому же мотиву см.: Орнамент Узбекистана. с. 51²⁴

D. Schubert. *Le Palais ghaznevide de Lachkar Bazar*. — "Syria", vol. XXIX, 1952

В некоторых деталях архитектуры и архитектурного убранства термезский дворец перекликается с газневидским дворцом в Ляшкар-Базаре, где мы находим схожие облицовки из жженого кирпича и композиции резного ганча в убранстве интерьера²⁴.

При всем узорном великолепии интерьера в термезском дворце художественные средства декора лаконичны. Это, видимо, типично для архитектуры домонгольской эпохи.

Дворец правителей Термеза позволяет судить о характере других не дошедших до нас дворцовых сооружениях эпохи. Он говорит о коренных изменениях в стиле архитектурного декора на протяжении сравнительно короткого отрезка времени. В архитектуре дворца с необычайной полнотой и выразительностью сталкиваются между собой две эпохи, два мировоззрения. Единство стиля достигается в нем подчинением принципам нового искусства приемом искусства старого.

Гражданские сооружения; в применении к средневековому городу на Востоке этот термин кажется неуместным, но как бы мы ни называли сооружения общего пользования — их место в архитектуре Востока XI—XIII веков очень велико. Достаточно назвать укрепленные форпосты (рибаты), служившие подчас и торговыми факториями, караван-сараи — дорожные и в городах, странноприимные дома (ханаки), открытые бассейны для запасов воды (хаузы) икрытые куполом (садеба), бани, торговые помещения и склады (тимы, ханы), мосты. Быть может, нигде так полно не выявляли себя творческая инициатива и строительный павильон народных мастеров, как в этой области градостроительного искусства.

В XI—XIII веках продолжается строительство крепостей. Кызкала (на стыке Узбекской и Туркменской ССР) — это большое и мощное по тем временам укрепление, почти треугольное в плане, было окружено внушительной стеной. Она была сложена из глыб камня и поднималась на высоту до десяти метров. Закругленное предвратное сооружение вело к высокой стрельчатой арке ворот, сложенных из жженого кирпича; вокруг стен, по внутренней стороне, шли помещения тоже из камня. В крепости находились пять крупных и овальных цистерн и высеченная в скале уширенная книзу подземная темница-зиндан. Одна из ее башен несет характерные для эпохи полуокруглые выступы (каменные гофры); другая, кирпичная, имела колодец, снабжавшийся водой из реки с помощью керамических водопроводных труб. Голову водопровода защищала другая каменная крепость (Иигит-кала).

Полукрепостной характер сохраняли в ту пору и отдельно стоящие на больших дорогах караван-сараи. Лучший из них, Рабати-Малик (XI в.), лежит в степи на старом большом тракте из Бухары в Самарканд²⁵. Его руины еще недавно оставляли неизгладимое впечатление внушительностью своих форм. Здание это отличает строгая красота архитектурных деталей. Здесь все торжественно и монументально, как будто дорожная станция — приют караванов и склад транспортируемых издалека товаров, гостиница для купцов — вступила в спор с быльими замками и дворцами местных господ. Сами султаны стали первыми купцами, и воздвигнутые ими дорожные, по суще-

25
Н. Н. Умняков.
Рабати-Малик. — Сб.
«В. В. Бартольду туркестанские
друзья и почтители». Ташкент, 1927; Б. Н.
Засыпкин. Архитектурные памятники
Средней Азии. М. 1928; А. Носов. Ра-
бати-Малик. — «Архитектура СССР», 1938.

ству, торговые станции утверждали в сознании людей право и привилегию новых властителей мира.

В Рабати-Малик — поразительно четкое сочетание приемов архитектуры двух смежных по времени эпох. Одна наделила его фасад монументальными гофрами, другая — величественным порталом и фланкирующими крыльями, высокими, похожими на минареты башнями.

После мавзолея Саманидов в Бухаре это едва ли не самое блестящее творение эпохи. Рабати-Малик представлял собой обширный квадратный в плане массив, обращенный въездным порталом на юг. За главным входом находился большой двор; вдоль стеншли обращенные к нему узкие помещения. На главной оси здания, против входа, высилось еще какое-то крупное сооружение. Эти приемы планировки нам уже знакомы по более древним образцам архитектуры домусульманского времени. В разное время и в разном применении они приводили к различным результатам. И буддийский монастырь и мусульманское медресе имеют общие черты плана, но архитектура их совершенно отлична. И кто знает, не повлияла ли композиция караван-сараев типа Рабати-Малик на другие современные им виды архитектуры (скажем, медресе)?

Остов угловых башен и стены караван-сараев были сложены из сырца, портал и верх башен — из жженого кирпича. Поверх сырцовых кладок была одета рубашка из жженого кирпича, так что все здание имело однородную поверхность кладок. Но в соответствии с традицией сырцовых сооружений лицевая сторона фасада имела ярко выраженный скос. Этот конструктивный прием усиливал вместе с тем и впечатление монументальности. Горделиво откинуты назад строгие в пластическом убore гофр неприступные стены. Общая высота портала составляла примерно 18 метров, высота арки — около 11,5 метров. Высота стен — до 12 метров при семикратной их протяженности.

Еще недавно, пока не был открыт мавзолей Араб-ата (Х в.), портал Рабати-Малик считался самым древним из сохранившихся на территории Узбекистана. Он предстает перед нами в уже совершенно созревших и высокоразвитых, утвердившихся затем на века формах. Это самостоятельный объем выдвинутой вперед высокой стенки с глубокой полусводчатой нишой, заключающей вход. По контуру портала идет широкая П-образная рама из прямоугольных сплетающихся звезд в обрамлении из перехваченных узлами парных лент. Узор кирпичный, рельефом, с дисками в звездах и плоской резьбой графического характера по заполняющему фон штуку. Надпись из резной терракоты с упоминанием «султана мира» очерчивает арку. В полукуполе поперечная полуарка делит его на три части. В углах помещается консольно-ячеистый парус из простых кирпичных сталактиков с резьбой по штуку. Парус охватывает дорожки в убранстве несколько архаизированных полуциркулей и S-образных фигур.

В пору одного из ремонтов в нише возвели щипцовую стенку с малой входной аркой. Быть может, тогда же появились и штукатурки на щеках большой арки с резьбой на мотив парных кирпичей и узор из входящих друг в друга фигур.

№ 2: А. А. Семенов. К вопросу о датировке Рабати-Малика в Бухаре.— Труды САГУ. вып. XXIII. Ташкент, 1951. с. 21 сл.

Но что особенно впечатляет в Рабати-Малик и придает ему неповторимый облик — это разработка стен. У них самостоятельное, строго симметричное построение: посредине каждого отрезка стены шесть сомкнутых полуколонн с венчающей их серией перспективных тромпов. По сторонам — другой вариант той же темы: две сомкнутые четверти колонн между зажавшими их высокими и узкими плоскими арками, забранными вверху декоративной кирпичной решеткой. Промеж решеток и тромпов — глухие стреловидные бойницы. Стена вилась на высоком цоколе и имела сложный карниз с фигурной выкладкой из кирпича. Зажатая между угловой башней и порталом, она являла собой архитектурное целое, что подсказывает мысль об использовании здесь прочно установившейся архитектурной традиции, имевшей в прошлом свою долговременную историю.

Наконец, угловая башня. Поставленная на оси стен, она также представляет собой самостоятельно сложившуюся в прошлом часть сооружения. Она довольно приземиста и широка в основании (отношение к высоте примерно 1:3), что придает ей черты дозорной вышки. Однако таких башен было четыре; для нужд фортификации это излишне. Да и характер архитектурной обработки стен, непомерной величины портал говорят о свободном обращении зодчего с архитектурными формами. Рядом с прямой функцией здания вставали идеино-образные задачи архитектуры как отрасли искусства. Только этим можно объяснить тот широкий размах, с каким были возведены эти колоссальные по размерам полуколонны, не выступающие из плоскости стены и ничего, собственно говоря, не несущие, кроме столь же декоративных сравнительно плоских арочек тромпов. Очевидно, что угловые башни закрепляли очень логичную и художественно оправданную композицию, выработанную еще в ранием средневековье и восходящую к античным прототипам зданий, замкнутых в прямоугольник. При фасаде длиной до 85 метров расчленить плоскости стен довольно сложно. Уже в архитектуре кешков полуколонны, образующие гофры стен, имели не только конструктивное назначение. Сейчас, при употреблении жженого кирпича, роль гофра практически сошла на нет. Гофры хорошо отвечали архитектуре замка, но дорожный караван-сарай — не замок и не крепость, требующая украс. Здесь мотив гофра кажется больше напоминанием о прошлом.

Укрепление для гарнизона, выдвинутое форпостом в степь, гостиница или постоянный двор для проезжих и странноприимный дом для совершающих странствие по святым местам по обету — вот что представлял собой рабат. В нем можно было укрыться от непогоды и превратностей пути, сложить на перевалочном пункте товары, принадлежащие караванам самого султана, торговым компаниям и богатым купцам, найти, наконец, помещение для молитвы. Отсюда и по-дворцовому парадный въезд в царский рабат, обширный замкнутый двор, большое число узких помещений, купольный зал и, наконец, угловые башни, игравшие роль также и минаретов. Их гладкий, слегка сужающийся кверху ствол венчали кирпичные фонари, поддерживаемые двумя ярусами вытесанных из жженого кирпича сталактитов и пояс надписи из резной терракоты.

Чередование пластических форм и декоративных ним в плоскости стены очень эффектно. Оно создает ясно воспринимаемый глазом и хорошо прочувствованный ритм. Высокий цоколь и венчающий стену узорный карниз направляют взор к флангам здания, зрительно как бы закрепленным вертикалью башен. Плавный ритм стен нарушается лишь в центре композиции, где вознесенный над головой путника массив арки еще раз напоминает пришельцу о грозном могуществе «султана мира», давшего ему приют. Такова была, как мы ее понимаем, архитектурная идея зодчего, в осуществлении которой им так искусно соединены принципы старой архитектуры и средства выразительности новой.

Из арсенала старых средств мы здесь находим: сырцовые кладки с облицовкой из жженого кирпича, сомкнутые полулюнны и четвертинки, переведенные в жженый кирпич (и те и другие утоплены в плоскость стены), арочные тромпы (им приданы уже, однако, стрельчатые очертания). К новым средствам архитектуры мы можем отнести развитый средневековый портал с большой арочной нишой стрельчатого очертания, полусвод с поперечной полуаркой, сталакиты из тесаного кирпича или покрытые резным штуком; наконец эпиграфические украшения и резьбу на ганче по мотивам фигурной кладки из жженого кирпича.

Конечно, Рабати-Малик — только одно из многих проявлений синтеза старых и новых элементов в архитектуре второй половины XI века. Его близкими предшественниками и ровесниками были, по-видимому, караван-сарай Чаш-кала (конец X в.) на городище Садавар Дарганатинского района²⁶; караван-сарай Акча-кала (XI в.) по дороге из Амуля (Чарджуй) в Хорезм (оба из сырца с гофрами) и другие работы хорасанских и хорезмских мастеров. Сильно развитым порталом отличались также кирпичный рабат Даи-Хатын (на пути из Амуля в Хорезм²⁷). Все они обнаруживают тесную связь с архитектурой кешиков и дворцов и вместе с тем несут элементы, присущие в ту пору и культовой архитектуре ислама.

В XI — начале XIII века мы застаем в Мавераннахре мечети нескольких типов: одни из них как бы завершают эволюцию старых сооружений и восходят к культовой архитектуре доисламского времени, другие знаменуют собой сложение новых конструкций и форм, отвечающих потребностям и художественно-эстетическим идеалам эпохи.

Полное господство жженого кирпича как стнового материала, служившего и для купольных перекрытий, дало толчок развитию новых типов мечети. Но решал не только кирпич. Сам по себе он не диктует новых архитектурных форм. Нужна была потребность в его применении и рожденная этой потребностью идея архитектурного сооружения, чтобы кирпич получил широкое распространение и конструкции из кирпича стали источником развития новых архитектурных форм.

В сельской местности, где мечети были невелики, постройки из сырца вполне удовлетворяли потребности прихода. В крупных селениях и городах, где мечети были покрупнее и понаряднее и где появился жженый кирпич, возводились и новые типы зданий.

²⁶ Г. А. Пугачевко в а. Некоторые архитектурные памятники левобережья Аму-Дарьи. — Известия АН Турк. ССР. 1955, № 4, с. 6 и сл.

²⁷ ТЮТАКЭ, т. VI, с. 225, 230

XI век был отмечен в архитектуре ислама купольными мечетями на кирпичных столбах. Здесь были четырехстолпные и многостолпные — одни продолжали следовать традициям прошлого, другие выделялись новизной. К первым принадлежит одиноко стоящая на старом городище в селении Хазара (Бухарский оазис) мечеть Диггаран (илл. 31)²⁸. Она представляет собой кубический объем с центральным, на четырех круглых столбах куполом и серией окружающих его сводов. Стены, сложенные из сырца, имеют снаружи легкий скос кверху. Массивные, короткие столбы из жженого кирпича несут легкие, соединяющие их большепролетные стрельчатые арки; на них установлены срезающие углы квадрата малые арки парусов; они-то и несут главный купол. Более низкие опорные арки переброшены со столбов на стены, распределяя распор главного купола. Выделение главного подкупольного пространства вызвало необходимость введения пологих куполов над боковыми нефами и разработку специальных сводов для перекрытия прилежащих участков.

Поискам конструктивных решений отвечает в этой мечети строгость ее архитектурного убранства. Гладкие кирпичные колонны на уширенных книзу базах выложены из подшипированного кирпича с чередованием рядов радиально расположенного кирпича (плашмя и тычком). Четкий абрис больших арок оживляет поперечные валики (в сечении они образуют трилистник). Конструктивное убранство дополняют купола и своды боковых нефов: для участков прямоугольного плана — типа «балхи» (кладка ведется от углов) и для квадратного плана — типа консольно-яченых парусов (кладка с напуском нескольких рядов кирпичей, образующих выступы наподобие сталактитов). Полное отсутствие дробных членений и узорного декора здесь вполне оправдано всем стилем сооружения.

В мечети Диггаран не видно отделки михраба, нет и намека на портал, прочно вошедший в архитектурный обиход с конца X века. Очевидно, развитие архитектуры шло здесь больше по пути переработки и усовершенствования строительного опыта старых зодчих, разработки конструктивных приемов в новом материале, и лишь результаты, достигнутые в этой области, позволили другим зодчим подойти по-новому к комплексному решению архитектурных форм нового стиля.

Именно так, по-новому, и решали свою задачу строители, возводившие в Бухаре многолюдную загородную мечеть Намазгах (1119—1120).

Расположенная в старом саду Шамсабада, мечеть эта принадлежит в основном двум эпохам: к XII веку относится ее западная стена с михрабом, к XVI веку — трехпролетная галерея с купольным перекрытием и приставленный к ней портал²⁹.

В рассказе о возведении мечети Намазгах в Бухаре Куббави говорит, что «огородили все это место и окружили высоким забором, сделали минбар и михраб из жженого кирпича и еще встроили возвышение для произносящих такбир»³⁰.

Полная реконструкция старой мечети сейчас невозможна, однако существует довольно аргументированное предположение, что стена с михрабом (в виде портала) и составляла, соб-

28
В. А. Нильсен. Мечеть Диггаран в с. Хазара.— ТИИА АН УзССР, вып. 7. Ташкент, 1955; его же. Монументальная архитектура Бухарского оазиса XI—XII вв. Ташкент, 1956, с. 27 сл.

29
В. А. Нильсен. Бухарский Намазго.— ТИИА АН УзССР, т. II, Ташкент, 1950; его же. Монументальная архитектура... с. 61 и сл.
30
Наркави, с. 69

ственno говоря, мечеть. Именно она и являлась в таком случае организующим началом для огромного скопления людей, распостертых перед нею лиц на большой обнесенной стеной площади.

На главной оси всего архитектурного комплекса располагался михраб в обрамлении портала. Слева и справа от него гладь стены нарушали только плоские стрельчатые арки: средняя, пошире, на угловых колонках, боковые — сильно вытянутых пропорций.

Но такая архитектурная композиция не нова. Как не заметить ее сходство в основных членениях с фасадом Рабати-Малик — конечно, не в деталях архитектурного оформления, а в членении основных объемов и масс. И там и здесь — устремленный вверх плоский портал и отходящие от него отступом по горизонтали крылья с вертикалями высокой главной арки и узких стрельчатых ниш по сторонам. Там в плоскость стены заделаны тромпы на гофрах и высокие арки с кирпичной решеткой в щипце. Здесь высокие узкие арки с рельефным и плоским узором. В Рабати-Малик стену flankировали высокие узкие башни. В Намазгах, вероятно, были трехчетвертные колонки. Архитектурный облик этих сооружений разный, и тем не менее мысль зодчего теснится и здесь и там в кругу однородных композиционных идей.

Портал мечети Намазгах никуда не ведет; он обрамляет михраб. К нему, как «вратам царства божия» или алтарю, прикован взор уповающих на помощь всевышнего. Портал повсюду устанавливает дистанцию между тем, кто бьет челом у порога обители превысших — будь то храм или дворец, и тем, кто физически (или, если это храм, то духовно) обитает за его высокой дверью. Идейно-образная функция портала в обоих случаях — обрамляет ли он вход, или украшает михраб — одна и та же. Ее исходным пунктом для практически мыслящего зодчего является тема врат, открывающихся просящему и, следовательно, прежде всего — арка или свод, несущий громаду портальной стенки. Обычно арку несут угловые колонки — это мотив глубоко традиционный. Тема эта была в мечети Намазгах обновлена П-образным ленточным обрамлением лицевой стенки и сплошным узорным убранством.

Архитектурный декор мечети Намазгах производит впечатление сдержанности и изящной простоты, хотя арсенал средств зодчего был довольно широк. Здесь и парные кирпичи в чередовании с «баитиками», и рельефные надписи из выложенных мозаикой иешоливных кирпичиков (на щипце главной арки), и сложнофигурные декоративные решеточки из резной терракоты (на щеке арки), и крупные фигурные блоки из терракоты (капители колонок); небольшими участками резной ганч, мозаичные выкладки из желтых и красных разного тона кирпичиков и наконец рельефные поливные плитки с надписью над михрабом и арочками (другие надписи — более поздние). В полуводе михраба — сталактиты. Они вытесаны из кирпича, заделанного в кладку, и образуют систему маленьких павлинно-сомкнутых сводиков, расположенных в несколько рядов (илл. 69).

Все эти приемы архитектурного декора как бы суммируют достижения мастеров Мавераннара и являются к началу XII века их итогом.

Естественно полагать, что по типу бухарской Намазгах строились тогда же и другие мечети. Они не повторяли друг друга, но развивали сложившиеся уже схемы, создавали варианты хорошо изученной уже, но не исчерпавшей себя объемно-пространственной планировки зданий, со священной, обращенной на юг или юго-запад стеной михрабов (одного или нескольких) архитектурно выраженных или только изображенных на плоскости) и открытым двором (с павесами, галереями или без них). Иногда одна и та же мечеть в результате перестроек проходила по ступеням эволюции разных архитектурных форм и суммировала их в одно сложившееся таким путем целое.

Наглядный пример такой трансформации дает мечеть Хаким ат-Термези в одноименном комплексе старого святилища близ Термеза. Еще в XI веке эта мечеть заключала трехкупольный айван, оформлявший стену с полукруглым михрабом посредине. Надписи и узоры из тесаного и шлифованного кирпича красиво выделялись на фоне украшенного резьбой штука.

Около середины XII века мечеть Хаким ат-Термези разделяет судьбу ряда других памятников с кирпичным убранством. Поверх узорного кирпича накладывают (как и в близлежащем дворце правителей Термеза) ковер из белоснежного резного ганча (илл. 35). Меняются и общие формы ее архитектуры. На каком-то этапе двухстолпная (трехкупольная) мечеть-айван превращается в четырехстолпную (девятикупольную), закрытого типа. Происходит как бы слияние двух ранее выработанных типов мечети — линейного (стена с михрабом) и центрического плана (многокупольной).

Своеобразную эволюцию проделала в ту пору, вероятно, и соборная мечеть Бухары. Из описания ее у Наршахи можно заключить, что, будучи выстроена в 770 году между крепостью и городом и увеличенная в X веке Исмаилом Самани на две трети, она меняла свои размеры путем приобщения к ней новых территорий и переноса кыблы и такбира (места чтения корана). При внуке Исмаила, Саиде Насре, она обрушилась, похоронив много народа; через год была отстроена, еще через год вновь обрушились крылья «с обеих сторон кыблы». Здесь нет речи о куполе или сводчатых помещениях, а только о месте поклонения, по сторонам михраба, то есть о стенах, к которой, возможно, примыкали быстро восстанавливаемые деревянные павесы. Это была, скорее всего, дворовая мечеть. После того как в 1068 году с минарета этой мечети стреляли в крепость — минарет подожгли. «Головни упали на соборную мечеть и она тоже сгорела» — значит была деревянная. В 1069 году, по приказу Шемс-ал-Мулька «максуру и ту часть здания, где находилась максура» (то есть место перед михрабом), перенесли «подальше от крепости». И это было сделано в один год³¹. Наконец, в начале XII века Арслан-хан вновь передвигает соборную мечеть. На нее, как уже указывалось, рушится минарет и портит всю «резьбу и плотничью работу». Лишь после всех этих бед соборная мечеть и минарет были возведены целиком из жженого кирпича.

³¹ Наршахи. с. 65—66, 68

Можно полагать, что и в Самтине (ныне Чар-Бакр) установленные Саидом Мансуром «очень красивые минбары и михрабы», а также «несколько возвышений», с которых произносился такбир, «чтобы всем молящимся было слышно», располагались на открытом пространстве, перед стеной с айваном, почему Наршахи и говорит, что все это пространство до ворот крепости Бухары занимали молящиеся. Таким образом, тип дворовых мечетей был в ту пору весьма распространен.

В Мавераннахре композиция дворовых мечетей имела, видимо, свои давние традиции. Арочно-стоечная система, характерная для дворовых мечетей Переднего Востока, дополнялась здесь стоечно-балочной (системой колонных айванов с резными деревянными потолками и земляными крышами).

Наступает вторая половина XII — начало XIII века (время господства торговых людей, выдвинувших свою дипастию садров), и архитектура мечети обретает в Бухаре новые формы. Мы узнаем их по мечети Магоки-Аттари, возведенной на месте саманидской мечети *Мах*³². В результате раскопок и специальных исследований памятника, который ушел в землю на глубину до шести метров, можно считать установленным, что мечеть XII века была воздвигнута на остатках четырехстолпной мечети *Мах*. К XII веку относится реставрированный в наши дни южный портал мечети, основания ее стен и устоев (илл. 38). Мечеть эта была шестистолпной и перекрывалась двенадцатью куполами. Главный вход, смещенный с оси здания, лежал на длиной его стороне сбоку; это связано было, вероятно, с условиями тесной застройки участка, а вместе с тем и являлось показателем относительно свободного распоряжения порталом как частью здания. Новые типы сооружений складывались из самостоятельно найденных, по-разному комponуемых частей. Шестистолпный план мечети XII века не следует рассматривать как прямое продолжение четырехстолпного плана. В сравнении с мечетями типа Диггаран и Чар-Сутун здесь имеется скорее отход от старой традиции и сближение с арочно-стоечными конструкциями арабского Востока. Уже в мечети Хаким ат-Термези (XI в.) мы отмечали трехкупольный айван; здесь мы имеем членение прямоугольного зала круглыми в сечении столбами на три нефа. Отразилось ли это трехчастное деление на разбивке стен интерьера и членении поверхности фасада — нам неизвестно. В мечети Диггаран на сырцовых стенах ее не было; здесь она могла быть, но кладки частью скрыты под землей, частью переложены.

Портал мечети Магоки-Аттари таит загадку. До сих пор мы встречались с двумя типами порталов: в Рабати-Малик — с глубокой арочной нишей, в Намазгах — плоской. В первом случае — полусвод, во втором — арка-короб. В портале Магоки-Аттари арка заключает полусвод той же конструкции, что и в Рабати-Малик (поперечная полуарка делит свод на три части, в углах сталакиты). Однако зодчий идет дальше, пытаясь развить тему парадного входа хотя бы зрительно. Для этого он слегка выдвигает вперед устои и, чтобы придать им монументальный вид, расчленяет в плане каждый из двух четвертей круга. Сомкнутые четверти были применены и в Рабати-Малик (там они не выходят из плоскости стены, отвечая ритму лежа-

32
В. А. Шишков. Археологические работы в мечети Магоки-Аттари в Бухаре. — ТИИА АН УзССР. Материалы по археологии Узбекистана, вып. 7. Ташкент, 1955, с. 29 и сл.

ших в плоскости полуколонн). На боковинах устоев портала располагаются вытянутые вверх арочки с плоскими решетками (оны напоминают и Рабати-Малик, и бухарскую мечеть Намазгах). Однако устои эти невелики и едва ли могли служить прочным основанием для порталной арки. Как же венчались устои — архитравом или аркой? Загадка ждет решения.

Исключая узор кирпичной решетки, декоративное убранство мечетей Магоки-Аттари значительно отличается от мечети Намазгах, хотя и там и здесь применены схожие приемы: спаренные кирпичики с «бантиками», мозаика из брусков, рельефные выкладки кирпичных надписей по диагоналям, решетки по рисунку меандров. В Намазгах щеки и плоскости ниши убраны раздельно. В Магоки-Аттари они составляют одно целое, как если бы рисунок строился на листе, боковые четверти которого отогнуты под прямым углом. Развернем его, и мы получим широкую П-образную ленту надписи, подчеркнутой посередине полосой меандров.

Надпись с высоко взлетающими стержнями букв (алифов и лам), писанная изящным, упругим почерком, тонет в мелкой листве завитков и листьев. Обрамленная с двух сторон кружочками перлов, она огибает щеку арки, переходит на щипцовую стену и спускается по другой щеке. Узорную гладь спаренных кирпичиков с «бантиками» прорезает маленькая дверь. На углах арки — круглые, вырезанные из мягкого песчаника колонны со сплющенным тором и лирообразной капителью. Полусвод очертан схваченными в узлах лентами. Заполнение его выразительно: посередине полуарка в виде наборной решетки, в углах висячие сталактиты в прямоугольных рамках из плит тисненой терракоты. Над ними — крупный кирпичный узор решетки, утопленной в ганче. Сталактиты из кирпича, с отделкой из рельефной терракоты. Все просто, логично, скромно по цвету и материалу и вместе с тем полно изящества, вкуса и узорного богатства.

Безуоруженна в пропорциях и рисунке также и лицевая сторона портала. Узкие, вытянутые вверх панно в обрамлении кирпичных лент заполнены геометрическим узором в три яруса. С огромным мастерством компонуется геометрический узор из кирпича. Его заполняют сочные пластичные спиральки, усики, завитки, полуальметты причудливых очертаний. Использованные изящества, они вместе с тем лишены абстракции и кажутся живым, хотя и фантастичным выражением богатства мира растений. Геометрический узор образует сетку, которая подчиняет растительный мотив строго найденной системе ритмов. Здесь действует не одна геометрия, но и художественный опыт мастера, его творческая интуиция. Она-то и побуждала зодчего применить плоские панно и в отделке устоев. Четвертинки колонн (полугофры) выложены из кирпичиков поясами и заключены также в своего рода рамы. Этим окончательно снимается старая трактовка гофр как полустолбов и утверждается их чисто декоративное значение. Пластика формы и светотеневой узор сливаются в одно целое.

Цвет не играет в мечети Магоки-Аттари активной роли, но, как и в мечети Намазгах, кирпичики подбираются и здесь по светлоте и тональности.

Своим узорным богатством южный портал мечети Магоки-Аттари превосходит все другие современные ему в Мавераннахре мечети. Это непомерное стремление к изяществу работы не стоит в каком-либо отношении с культовым характером здания или пышностью обихода феодальной знати. Мы видим источник этого стиля и приемов мастерства скорее в необычайно высоком взлете художественных ремесел XII века.

Мечеть Магоки-Аттари не была придворной мечетью. Ее место — в гуще лавок и мастерских среди базара. Лишенный почетей и прав медник или гончар находил радость и удовлетворение в творениях своих рук — в прекрасных произведениях искусства. Любимые народом изделия переходили из поколения в поколение, красуясь в домах людей большого и малого достатка. Не так ли смотрел на мечеть и зодчий, чье ремесло строителя было запечатлено для глаз многих поколений в самом долговечном из материалов — строительной керамике.

Спутником соборных мечетей были минареты. Эти, казалось бы, хрупкие и неустойчивые, бросившие вызов стихии ветра и колебаниям почвы высотные сооружения увлекали зодчих сложностью технической задачи. Многие минареты упали, не оставив и следа, но тем и вознаграждали труд лучших зодчих, что иные воздвигнутые ими минареты пережили здания, к которым они примыкали.

Эволюция архитектурных форм минарета протекала весьма энергично. Минарет у мечети Чор-Сутун в Термезе (XI в.) имел цилиндрический столб³³. Минарет в Джаркургане (1108) — это пучок стволов на призматическом основании (илл. 136—137)³⁴. В Бухарском минарете 1127—1129 годов классически выраженный фонарь гармонирует с массивным столбом минарета; монументальность его форм носит преднамеренный характер и, видимо, отвечает идее маяка, светящегося в ночи «людям веры». Здесь устойчивость сооружения (илл. 32) программина. Но уже в минарете 1196—1198 годов, воздвигнутом богатым садром в Вабкенте, архитектурные формы крайне облегчены, столб вытянут, а фонарь воспринимается как почти невесомая, сотканная из ажурной ткани узкая и высокая ротонда, чудом вознесенная на недосягаемую высоту (илл. 33, 34).

Да и в керамическом убранстве этих минаретов прослеживается развитие стиля. В Джаркурганском минарете — простые, но чрезвычайно выразительные выкладки кирпичной плитки по гофрированному столбу в елку, в Бухарском минарете кирпичные выкладки в форме плетенок и кружков сочетаются с выкладкой под стилизованные надписи. В Вабкентском минарете — более плоский рисунок шлифованных кирпичиков с чередованием поясков кирпича на ребро и фигурных вставок; утонченность и в отделке кирпичной ротонды³⁵. В минарете, сооруженном в Вабкенте, зодчий как бы бросает вызов стихиям, повергшим ранее на землю не один нерадиво построенный минарет. Великолепно не только то, что прочно и устойчиво, но еще и изящно; таков как бы неписанный девиз строителя.

Требования культа могли проявить себя главным образом в намогильных сооружениях, где человек верующий целиком посвящал свои помыслы загробному миру. Мазар не случайно означал и место погребения, и скромное надгробие, и блиста-

³³ В. А. Шишкini. «Курган» и мечеть Чор-Сутун в развалинах старого Термеза. — ТАКЭ, т. II, с. 39

³⁴ В. А. Шишкini. Минарет в Джаркургане. — Материалы по археологии и этнографии Узбекистана, т. II. Ташкент, 1950, с. 58 и сл.

³⁵ О кирпичном убранстве минаретов Мавераннахра XI—XIII вв. см. подробнее: Орнамент Узбекистана, с. 194 и сл.

тельный мавзолей. Однако и здесь культовый момент нельзя считать определяющим.

Мавзолеи XI—начала XIII века были наиболее плодотворной школой мастерства зодчих. Они компактны и не требовали сложных решений плана; вместе с тем их компактность открывала широчайшие возможности решения конструктивных и декорационных задач в разработке форм не только усыпальницы, но и купольного помещения вообще.

По количеству сохранившихся в архитектуре Средней Азии XI—XII веков памятников мавзолеи стоят на первом месте. Хотя общей причиной их лучшей сохранности является боязнь, осквернения могил и распространенный во все времена и у разных народностей культ предков, специфическим для XI—XII веков было также широкое распространение суфизма и почитание места упокоения подвижников — суфиев; последние пользовались большой популярностью в народе. Такие выдающиеся мавзолеи этой эпохи, как Султан Саадат Абу-Саида в Мехне, Мухаммеда бин Зейда в Мерве и прочие, стоят в несомненной связи с городской торговово-ремесленной средой, поддерживающей шейхов. Эти мавзолеи устраивались большей частью при обителях-ханаках. Но были также и династические мавзолеи (давлетханы). Они отличались главным образом богатством отделки, особенно на фасаде (мавзолей Ибрагима ибн Хасана на Афрасиабе³⁶, мавзолей Узгента), иногда величием (мавзолей султана Санджара в Мерве).

На территории Узбекистана до нас дошли мавзолеи XI—начала XIII века — сырцовые и из жженого кирпича. В сырцовых мавзолеях все чаще употреблялись конструкции из жженого кирпича, а в мавзолеях с облицовкой из жженого кирпича в качестве стенового материала сохранялся подчас и сырец. Развитие архитектурных форм тех и других протекало в едином русле. Переход к жженному кирпичу способствовал развитию порталов, купольных конструкций, сводчатых систем.

В мавзолеях квадратного плана простой, кубической формы массив стен получает в углах арочный тромп, образованный тремя уменьшающимися вглубь арками с низко опущенными пятами; они упираются в концы консольных балок. Переход от основания пят к плоскости стены слажен штукатуркой, об разуя арочно-консольную форму (прототип сталактита). В остальном сохраняется традиционный восьмерик, образующий переход от квадрата стен (сложенных из сырца) к круглому основанию кирпичного купола. Таков мавзолей X—XI веков на городище Миздахкан (Кара-Калпакская АССР)³⁷.

Другой пример решения мавзолеев квадратного плана — мавзолеи в комплексе Султан-Саадат близ Термеза³⁸. Один из них (северный) датируется третьей четвертью XI века, другой (южный) воздвигнут несколько позже (конец XI — начало XII века). В северном мавзолее переход от кубического основания к куполу осуществлен с помощью арок восьмерика и парусов, выполненных кирпичом в елку, что вообще характерно для приемов зодчих южных областей Средней Азии (особенно Тохаристана и Хорасана). В углах восьмерика свесы купола срезают малые арочки, тоже с фигурной выкладкой из кирпича. В интерьере и на северном фасаде здания трехчастное че-

36

Расшифровка имени Ибрагима ибн Хасана и определение эпитета, остатки которого находятся в Самаркандском музее, как мавзолея, сделаны М. Е. Массоном. В книге «Орнамент Узбекистана» это по недосмотру не было оговорено.

37

А. Ю. Якубовский. Городище Миздахкан — Записки коллегии востоковедов, т. V, № 1, 1930; В. И. Полянский. Ургенч и Миздахкан. М., 1948; И. С. Гражданкина. Строительные материалы мавзолеев Миздахканы. — «Архитектурное наследие Узбекистана». Ташкент, 1960.

38

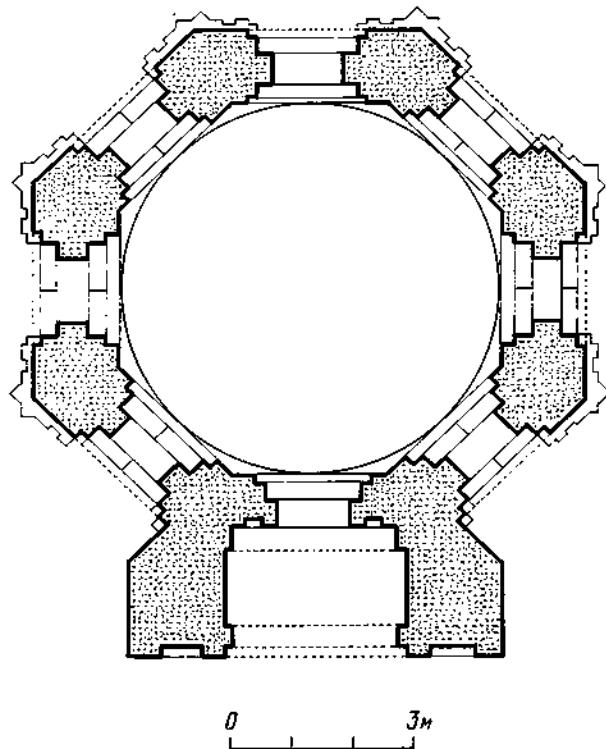
А. А. Семенов. Происхождение термезских сейидов и их

редование больших и малых декоративных ниш — прием, ставший типичным и для других памятников архитектуры этой эпохи.

Мавзолеи квадратного плана кладут начало и другим производным от них типам портально-центрических мавзолеев, образуя ряд форм, переходных от квадрата в плане к восьмиграннику.

Уже при описании мавзолея Мир-Сайд Бахрам в Кермине (конец X в.) мы подчеркнули особо важное значение среза углов квадрата. Этот прием возник, видимо, в связи с восьмичастным делением подкупольной части и продолжением перекинутых через углы арок до пола. Прием был развит и получил значение целостной архитектурной идеи. Ею подсказаны мавзолей Шабурган-ата близ Каракуля (Бухарская область) и ряд портально-центрических мавзолеев Хорасана и Хорезма.

Мавзолей Шабурган-ата (XI в.) имеет форму восьмигранной крытой куполом призмы с приставленным к ней порталом³⁹. Арочные ниши со сквозными проходами превращали мавзолей в купольную ротонду. Позже арки были заложены (кроме входной) на поперечной оси и над входом устроены окна. Соответственно возросла и функция портала — оформление лицевой стороны здания и особенно его отмеченного высокой аркой входа (схема 3).



древняя усыпальница «Султан Саадат». — ПТКЛА, год XVIII (XIX), Ташкент, 1914; с. 3 и сл.; Б. Н. Засыпкин. Памятники архитектуры Терmezского района. — Сб. «Культура Востока», т. II, №. 1923 с. 33 и сл.; Б. П. Денике. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1930, рис. 5. Г. А. Нураченкова и Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана Ташкент, 1958, рис. 13. В дальнейшем ссылка на это издание будет обозначаться: Памятники архитектуры Узбекистана, с. ...

³⁹ В. А. Нильсен. Монументальная архитектура... с. 57—58

Схема 3

Нижние части мавзолея были выложены кирпичными плитами плашмя и на ребро; они массивны и выразительны. Их ло-

⁴⁰
ТЮТАКЭ. т. VI. с. 297

⁴¹
В. А. Нильсен.
Монументальная архитектура... с. 61 (описания этих мавзолеев не дано)

⁴²
ТЮТАКЭ. VI. с. 265.
269. 311—314

⁴³
Б. Н. Засыпкин.
Архитектура Средней Азии... рис. 30. 31

⁴⁴
Памятники исследовались в 1961 г. Л. И. Ремпелем и Р. Абдуллаевым во время экспедиции в долину Кашка-Дары

патки и выступ в виде складчатых граней напоминают один из восьмигранных мавзолеев Машада XI—XII веков с гранеными, суживающимися кверху, раздельно стоящими ребрами⁴⁰. Нечто близкое отмечено исследователем и на малоизвестных памятниках Торт-ауз и Ходжа-Рушная в Сурхан-Дарьинской области⁴¹.

Мавзолеи типа Мир-Саид Бахрам или Шабурган-ата крохотны. Будучи почти игрушкой в руках искушенного мастера, они не решали больших архитектурных задач. Но именно на таких произведениях «малой формы» проверялись, как на модели, замыслы зодчих. Их успех предрешал создание более крупных построек.

Мавзолеи, как правило, не повторяли друг друга, хотя отдельные приемы использовались неоднократно. Так, фигурная выкладка угловых колонок проходит в большой серии памятников Средней Азии, начиная с мавзолея Саманидов. Дальнейшая их эволюция отмечена в Мавераннахре (мавзолей Араб-ата X в.) и в Хорасане (мавзолей Алембердара начала XI века), мечеть в Дахистане XII—XIII веков. Слаборазвитый портал также претерпевает длинную эволюцию. Одно из первых звеньев этой цепи сковало в Мавераннахре строители мавзолея Араб-ата в Тиме. Дальше следуют: в одном направлении — мавзолей Худай Назар Овлия (XII в.) в Туркмении⁴², в другом — мавзолей Узгента (XII в.) в Киргизии⁴³.

Соединительные звенья этой цепи обнаружены нами недавно в низовьях Кашка-Дары (мавзолеи Исхак-ата и его дочери из некрополя в селении Пудина близ Касана). Здесь угловые колонки теряют фигурную выкладку, а в убранстве стен и яруса парусов появляются двухцветные узоры из красных и желтых кирпичей⁴⁴ (схема 4).

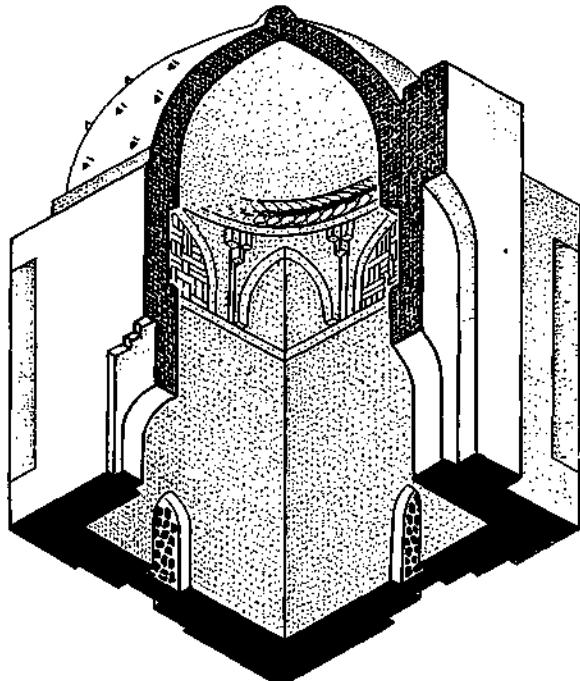


Схема 4

Трехчастное членение стен в ряде мавзолеев этой эпохи представляет собой известную традицию. Она связана с определенным техническим приемом. Такое членение стен было наиболее логично в четырехстолпном здании, где арки переброшены на стенку и опираются на несущие их пристенные колонны или лопатки. Соответственно и многоколонный зал вызвал бы многочастное членение стен. Однако этот прием утратил, видимо, свою прямую связь с арочно-стоечной системой и использовался также в купольно-центрических зданиях. Так, мавзолей-мечеть Ходжа Иса близ Ширабада⁴⁵ заключает прилежащее к мавзолею трехкупольное помещение мечети, каждому квадрату купола которой соответствуют снаружи арочные ниши. Средний зал (мечеть с михрабом) и боковой зал отделены от зала с надгробием решеткой и имели отдельные входы, отвечающие наружному членению продольных стен. Лопатки и арки делят их на шесть неглубоких ниш. Опущенные пяты арок продолжаются с отступом внутрь до цоколя (это напоминает арки в интерьере мавзолея Мир-Саид Бахрам). Возникнув как мотив, выражавший конструкцию здания, они тогда же перешли и в оформление стен зданий вообще. Прием этот указывает на стремление придать арке более стройную, вытянутую по высоте форму.

В сравнении с крупными мемориальными памятниками Хорасана, Хорезма и Ферганы мавзолеи Мавераннахра той же поры кажутся более скромными в убранстве. Преобладал резной и шлифованный кирпич.

Но имелись и мавзолеи, блеставшие резной терракотой и резным штуком. Фрагменты портала мавзолея Ибрагима ибн Хасана (XII в.)⁴⁶ говорят о полной победе на фасаде этого здания резной терракоты, в основном естественных тонов, без поливы, но в центральных розетках — уже с бледной зеленовато-голубой глазурью. В мавзолее Хаким ат-Термези — единовластие резного штука⁴⁷ (илл. 35). В стоящей рядом мечети резьба по ганчу легла поверх кирпичного узора. Стилистически резной штук мавзолея и мечети Хаким ат-Термези тот же, что и во дворце правителя Термеза. Очевидно, архитектурный декор культовых и светских зданий был единым.

Достигнутое в оформлении дворцов и жилищ переносилось в декор мечетей и мавзолеев. И, наоборот, опыт сооружения культовых зданий влиял на архитектуру гражданских сооружений.

Зодчие были рачительными мастерами-строителями, то есть первоклассными практиками, а не философами, осмыслившими свои идеи на бумаге. Но все, что выходило из рук мастеров этой эпохи, было проникнуто целостностью художественного содержания. Мастера исходили из личного опыта и вкуса, в основе которого лежала система художественного видения. А она была неразрывно связана с миропониманием, которое влядело в ту пору умами и чувствами людей — и тех, кто утверждал свои феодальные права и привилегии, и тех, кто, подчиняясь им, признавал освященную исламом непреложность установленных в обществе отношений. Можно предполагать, что антифеодальные движения затрагивали так или иначе уклад жизни города, а с ним решали судьбу отдельных зданий

⁴⁵ В. Л. Воронина. Некоторые памятники Средней Азии. — Сб. «Материалы по истории и теории архитектуры Узбекистана», вып. I. М., 1950. с. 85 и сл.

⁴⁶ Орнамент Узбекистана. Фронтиспис в Красках и рис. 70

⁴⁷ Там же. с. 73; М. Е. Массон. Надпись на штукатурном ансамбле у мавзолея Хаким ат-Термези... с. 69 сл.

или, способствуя демократизации городской жизни, вызывали предпочтение, оказываемое определенным типам зданий. Но пока эти движения не приводили к ломке основ феодализма — градостроительное искусство и зодчество, предпринятое по инициативе эмиров, султанов, шейхов или садров, различалось между собой в области монументальной архитектуры не больше, чем богатый династический мавзолей в сравнении с более скромным мавзолеем шейха. Дворцы и караван-сараи, мечети и ханаки, минареты и мавзолеи — все виды монументальных сооружений возводились в сходных технико-экономических условиях, да и миропонимание зодчих, возводивших культовые и гражданские постройки, не знало существенных различий. Этим определялось и художественное единство всей архитектуры Мавераннахра XI — начала XIII века. Строительное искусство средневековья имело своим средоточием города. В сельской местности сохранялись, больше чем в городах, традиции раннефеодального зодчества, однако и сюда проникало влияние города, его успехи в области строительной техники.

В сельской местности архитектура жилища сохранилась лучше всего на некогда заброшенных землях Хорезма. Здесь вдоль сети каналов тянулись отдельными группами крестьянские неукрепленные усадьбы. Каждое ответвление канала было связано с определенной усадьбой. Одна из усадеб, наиболее крупная, составляла резиденцию князя. Усадьбы сохраняли некоторые черты плана и архитектурного оформления замков и крепостей, однако военно-фортификационного значения они не имели.

⁴⁸ Усадьбы крестьян в комплексе Кават-кала ⁴⁸ представляли собой подобие недавних узбекских хавли: большой, замкнутый глинобитной стеной двор с группой прилежащих к одной из его сторон помещений. Это был многокомнатный дом с монументальным двухэтажным главным залом-приемной (михманханой). Внешне он походил на стоящий отдельно или стеснутый примыкающими к нему помещениями кешк. Однако это не был уже замок. Стены и башни его были лишены бойниц и являли собой, по выражению С. П. Толстова, «утонченный декоративизм архитектурного стиля» ⁴⁹. Тонкие стенки, выступы вроде башенок, ряды полуколононок (гофры), архаизированная резьба по глине — узоры из кружков, завитков и диагоналей, близко напоминающие мотивы на неполивной керамике того же времени. Конфигурация главного помещения в плане довольно причудлива. То это прямоугольник или квадрат, то два сомкнутых или пересекающихся под прямым углом коридора, то круглое помещение с широким обходным восьмигранным коридором, то узкий зал с двумя угловыми гранеными выступами. Внутри главный зал изобиловал бесчисленными стрельчатыми нишками, заполнявшими всю плоскость стен, напоминая голубятню. Назначение подобных нишек (они отмечаются также и в сырцовых зданиях с гофрами в Северном Хорасане) не вполне ясно. Обычно ссылаются на известное описание жилища ургенчского кадия у Ибн-Батуты (XIV в.), где говорится о зале, в котором были разостланы «роскошные ковры, стены обиты сукном и с множеством углублений, а в каждом углублении серебряные, позолоченные сосуды и иран-

А. И. Терепов.
Жилые постройки XI—XII вв. в Каракалпакской АССР.— Известия Уз.-ФАН СССР, 1940, № 7, с. 58—73

С. П. Толстов.
Древний Хорезм. М., 1948, с. 167

ские кувшины. Таков обычай у жителей этой страны убирать свои дома». Вместе с тем высказываются предположения, что в ниши вставлялись жерди и на них развешивались для сушки ломти дыни.

Если бы здания с ячейками в стенах возводились только для сушки дынь, то углубления для крепления жердей находились бы на продольных стенах зала (особенно в расположенных «глаголем»), между тем нишки располагаются во всех случаях и на продольных стенах и на торцах. Следует, по-видимому, согласиться с предположением, высказанным относительно того, что подобные капитарханы хорезмских усадеб XI—XII веков служили в неспокойные дни укрытием для добра, а в обычное время использовались в качестве подсобнохозяйственных помещений (для сушки винограда и приготовления виноградного сусла); нельзя исключить и возможность использования их в качестве палат для приема гостей в дни особых торжеств⁵⁰.

Такие же или сходные усадьбы с залом типа капитархана были обнаружены во многих пунктах левобережья Аму-Дарьи и в районе древнего Мерва. Они были оформлены по традиции башенными выступами, вверху — зубцами. Вход был нередко выделен порталом со стрельчатой аркой.

Мы видим, как архитектура крестьянских усадеб приспособливается в это время к новым условиям жизни. Убранство зданий сочетает элементы пластического декора со стремлением к нарядности и богатству узора. Между архитектурой феодальных торгово-ремесленных городов и архитектурой крестьянских усадеб устанавливаются различия, связанные с условиями жизни в городе и сельской местности, но постоянной диффузии населения из села в город и обратному проникновению художественных ремесел города в самые отдаленные пункты периферии сопутствует такое же взаимопроникновение архитектурных форм и идей. Это проявляется прежде всего в области монументально-декоративного искусства как области, наиболее тесно связанной с городским и сельским ремеслом. Здесь устанавливается наибольшая близость, а порой и тождество художественных мотивов и форм, из которых складывается как единое целое стиль архитектуры и монументально-декоративного искусства (илл. 37).

В древности и в раннем средневековье роль изобразительных искусств в духовной жизни народов была огромна. Настенная тематическая живопись и скульптура были составной частью архитектурного произведения и, естественно, не выпадали из круга архитектурных идей. В XI—XIII веках эти виды изобразительного искусства сошли на нет. Выдвинулись вперед отделочные работы. Скульптура и монументальная живопись выключились из обихода, передав свои художественные средства искусству вещи и узора. В этом была своя логика, пристекавшая из внешних обстоятельств и внутренних процессов развития изобразительного искусства.

Древняя скульптура повествовала о жизни богов и эпических героев. И светское искусство IX—X веков с его жизнерадостным вольнодумием порой обращалось к образам «куми-

⁵⁰
С. П. Толстой.
Древний Хорезм. М.,
1948, с. 162; ТЮТАКЭ,
т. VI, с. 217, прим. 3

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ
И ПРИКЛАДНЫЕ
ИСКУССТВА

ров». Поэзия эпохи Саманидов полна эпитетов и сравнений, которые говорят о высокой оценке искусства живописи и ваяния.

Только богословы чурались скульптуры как искушения, склонявшего людей к идолопоклонству. Это они провозгласили искусство злом и обратили негодование верующих против писавших лики святых. Заодно был наложен в искусстве запрет на все, что живет и дышит, на том казуистическом основании, что одухотворять творение дано, на правах действующих привилегий, исключительно всевышнему. Однако влияние ислама не затрагивало глубоких слоев народа, и там продолжало жить старое искусство, его образы. Они отложились в устном и изобразительном фольклоре, пронизывали ремесло.

В XI веке религиозная пропаганда ислама усилилась и захватила широкие слои торговцев, ремесленников, крестьян.

Если раньше разрушителями «капищ идолов» были пришельцы арабы, а тюрко-согдийское население угрожало смертью тем, кто посягнет на их кумиров, то теперь сами среднеазиатские правоверные сбивали изображения со стен, выцарапывали им глаза. Реакция была самой сокрушительной.

Бируни вспоминает времена, когда в определенный день года, согласно обычая, делали из теста или из глины изображение человека и ставили его у ворот. Обычай этот был, по его словам, народным («этого не делали в жилищах царей»), но в его время (XI в.) этот обычай был оставлен, «так как в нем есть нечто сходное с многобожием и неверием»⁵¹. Религиозное ханжество правителей идет в ногу с присками духовников, и скульптурные изваяния исчезают повсеместно.

Никогда еще искусство бытовой вещи не испытывало такого натиска тем и сюжетов изобразительного искусства, как в эту пору. Они были переданы ему исчезнувшей скульптурой и монументальной живописью. Скульптурные изваяния были не просто уничтожены (искусство ваяния воскресло бы непременно). Скульптура распалась изнутри под воздействием новых художественных идей, сменивших старые. Был утрачен язык пластических форм, и это сломило скульптуру больше любых запретов и насилиственной расправы с ней фанатически настроенной массы верующих.

Кажется, что скульптуру поглотил плоский орнамент. Вместе с тем можно назвать немало образцов мелкой пластики переходной эпохи изобразительного характера, где орнамент отсутствует вовсе.

Из меди, свинца, олова, камня, пасты и прочих материалов, пригодных для мелкой пластики, выделялись крохотные вещицы с фигурками птичек, зверушек, фантастических существ, реже людей.

Здесь мы найдем бронзовых и серебряных птичек в виде подвесок, свинцовую фигурку верблюда, булавки с изображением петуха, птицы с хохолком, сидящей обезьянки, бронзовые и серебряные человеческие фигурки, нефритовые статуэтки — людей и львов, головку кошки, печати серебряные в виде статуэток стоящих зверей с гравированными арабскими надписями и медную статуэтку стоящего льва с арабской

⁵¹
Бируни. Избранные произведения, т. I. Ташкент, 1957, с. 239

надписью «Абукер»⁵². Скульптура выродилась в мелкие металлические и костяные поделки, служившие для украшения и в качестве амулетов. Они как-то возмешали потребность широких слоев народа в искусстве пластики. Но это были безделушки, в которых фантазия мастера-ремесленника, привыкшего видеть в искусстве лики людей и животных, искала посильного выхода.

К человеческим фигуркам отношение стало нерадивым. Будто подчеркивалось, что сделано это только на забаву. Со временем терракоты, прославлявшей эпических героев, многое изменилось. В VI—VIII веках героев высоко чтили; в IX—X веках их вытесняют неказистые фигурки; бывые кумиры изображаются страшными, враждебными людям существами, их превращают в игрушки и отдают на забаву детям. В XI—XII веках они исчезают вовсе и лишь как след былого мы все еще встречаем в эту пору лепные изображения коня и слона. Они в схематически исполненной бронзе, а голова животного часто в начельнике из полос и пластин. Как бы подчеркивалось, что это не живое существо, а нечто неодушевленное.

Условная трактовка изображений вытекала из широкого обобщения. Вспомним, как изображались морды крылатых грифонов на сводах во дворце правителей Термеза (XII в.), где чисто орнаментальная трактовка фигуры зверя дополнялась совершенно условным изображением его лика в виде диска с полосами и отверстиями. Ясно, что здесь действовали некие общие приемы. Они служили уничтожению традиций изобразительности и ставили на ее место чистую условность.

О монументальной живописи среднеазиатского Междуречья в этот период мы знаем так же мало, как о книжной миниатюре. Собственно, мы ничего не знаем, хотя и та и другая, видимо, существовали. Но время не пощадило их, а то, что дошло во дворце термезских правителей, принадлежит целиком орнаментальному творчеству. Мотивы росписей стен XI—XIII веков имеют много общего с убранством современной им керамики, узорами художественных тканей и чеканки. Можно думать, что настенная живопись этой эпохи стоит ближе к прикладному, нежели к изобразительному искусству.

Прежде чем обратить свой взор к прикладным искусствам, мы должны оговорить трудность абсолютной датировки рассматриваемых вещей. Возьмем ли мы керамику, металл, ткани или стекло — классификация их по векам полностью еще не разработана. Так, в керамике предпочитают не разделять X и XI века и рассматривать их как нечто в гончарном искусстве единое. Еще меньше оснований разделять XI и XII века, XII и начало XIII века. Установлено к тому же, что, скажем, неполивная тисненая керамика, особенно типичная для XII века, переходит без существенных изменений в XIV век (на это указывают сосуды с именем мастера и датой)⁵³. Точная, археологически обоснованная стратиграфия отдельных видов изделий по векам будет создана. Но это будет история ремесел. Мы этой задачи себе не ставим. Для истории искусств требуется более широкий охват художественных явлений. Искусство эволюционирует медленно, и процесс развития тем яснее, чем менее дробна периодизация.

52
Государственный Эрмитаж. Каталог Международной выставки памятников иранского искусства и археологии. Л., 1935, с. 386–93; 99; 187–23; 188–27, 29; 357–106; 353–62–65; 363–67; 354–69; 357–109–110. Большинство названных здесь вещей поступило в Государственный Эрмитаж из Самарканда (в основном с города Афрасиаб)

53
А. Е. Давидович. Два самаркандских кувшина с датой и именем мастера в надписи. КСИИМК, 80. М., 1960. с. 109–113

Рост художественных ремесел в среднеазиатском Междуречье идет на протяжении XI—XII веков со все нарастающей силой. Чем дальше и шире рынки сбыта, тем больше масса продукции и число вовлеченных в производство народных умельцев-мастеров. С ростом феодальных торгово-ремесленных городов художественные ремесла приобретали народнохозяйственное значение, став одним из показателей роста производительных сил феодализма всего Среднего Востока, Балканских стран и стран Восточной Европы. Существовал общий для этих стран процесс совершенствования форм товарного производства, вызвавший множественность видов изделий и большую специализацию среди мастеров. Технические совершенствования были направлены на удовлетворение массового спроса. И как следствие этого появились новые образцы утвари, связанные повсеместно с породившей их средой и условиями производства.

В керамике главное место занимала посуда — столовая и кухонная; в строительной керамике — тисненые и резные облицовочные плиты из терракоты, безглазурные, а затем покрытые частично или полностью глазурью — голубовато-зеленой и белой.

Материал столовой посуды был все тот же — выдержанное в сыром и темном месте глиняное тесто с добавкой растительного пуха, а в тонких изделиях — также и специальной сланцеватой глины. Грубые сорта теста — с примесью шерсти, кварцевого песка или истолченной керамики — шли на лепку очажков и в строительную керамику. Во второй половине XII века или в начале XIII века появился новый керамический материал кашин (силикат) — пористый и легкий, хорошо принимающий глазурь. Неизменный пожной гончарный круг давал целые сосуды или отдельные части, которые собирались и склеивались вместе с отдельно тиснеными, богато орнаментированными стениками.

В безглазурной керамике не выходили из употребления приемы прорезывания орнамента на изделии прямо на станке гребнем (волнистый узор), гравировка и вырезывание орнамента по слегка сырой еще поверхности, особенно срезы желобком (каннелюрами), отиск изображения штампом (единичного или поясами), налепы предварительно оттиснутого украшения, лощение.

Поливная посуда становится легче: еще в X веке утолщаются стенки и поддон, обтачиваются борта. Приподнявшись над плоскостью донца, они образуют на блюдах X—XI веков широкие, почти плоские поля. В XII — начале XIII века узкие борта стоят почти прямо. Несколько эволюционируют формы чаш, они с прямыми бортами, иногда имеют слив. Совершенствуется производство хозяйственной утвари — хумы, котлы, жаровни, переносные очажки. Кухонные котлы, тонкостенные, полусферической формы, покрываются изнутри стойкой голубой глазурью. Изготавливаются в обновленных формах светильники, подсвечники, чернильницы, различные виды химико-фармацевтической посуды (в том числе «сфероконусы»), игрушки, погремушки, шкатулки и прочее⁵⁴.

Бок о бок с художественной керамикой ремесленного про-

изводства в XI—XII веках существовала примитивная керамика домашнего изготовления. Формы ее и техника производства были настолько архаичны, что напоминали исследователям расписную керамику древних земледельческих поселений III—I тысячелетий до н. э. И, однако, неоспоримо, что она сопутствовала художественной керамике XI—XII веков как продукт специфически домашнего производства очень давней художественной традиции.

В Самаркандской области формы этой керамики особенно архаичны, напоминая прямым и широким горлом с косым срезом примитивные сосуды из тыквы. В северных районах Туркестана лепные кувшинчики с лощением имеют изящные горловины на грушевидном тулове, со сливом, напоминающим головку птицы. В Ферганской долине сосуды ручной лепки украшают гравировка или роспись, чаще растительных форм, оригинальная, живая (илл. 48, 50).

Расписная керамика средневековая восходит к очень старым прототипам. В XI—XII веках она наводнила собой города, куда пришла, видимо, вместе с наплывом сельского населения.

Позже расписная безглазурная керамика архаических форм исчезла не только в городах, но и в селениях. Она сохранилась лишь в самых далеких углах, среди горцев.

Наряду с художественной керамикой должно быть отмечено широкое производство стеклянных изделий и уникальных вещей из горного хрусталия.

К изделиям VII—VIII веков относится, быть может, головка дракона в Самаркандинском музее (голубой хрусталь?). К последующему периоду (IX—XI вв.) — фланончики из хрусталия (выс. 5,5 см.)⁵⁵ в форме стилизованной рыбы (на туловице выточены сердцевидные полупальметты, а также поделки из дутого стекла в форме головки животного или человека.

На стеклянных медальонах — тиснение. Головка (барельеф) украшает медальон из раскопок на Афрасиабе⁵⁶. Стеклянные медальоны из дворца правителей в Термезе XII века заключают отдельные фигуры и эмблемы. Здесь, кроме отмеченного ранее всадника в короне с птицей, можно видеть и другие сцены дворцовой жизни, особенно сцены охоты⁵⁷.

На протяжении всего периода (IX—XIII вв.) преобладало стекло зеленоватое, часто мутное, почти всегда пузырчатое. Но встречается и бесцветное, а также специально окрашенное — синее, желтое, оранжевое, красное, вишневое, малиновое, фиолетовое, черное и оливковое.

Основную массу стеклянных изделий составляла столовая и химическая посуда, но производилось также оконное стекло дисками, утолщенными посередине.

Интересны бусы, среди которых славятся красивые изделия из малопрозрачного или непрозрачного темно-зеленого, коричневого и черного стекла, обработанные как паста; в них вставлены «глазки» из светло-лилового, светло-зеленого и синего прозрачного стекла в белом ободке⁵⁸. Затем мелкие сосуды-пузырьки (для аптечных снадобий) с широким и узким горлышками, иногда с граненым туловом, а также более крупные фланончики с шаровидным или призматическим туловом и высоким горлышком. Далее графины и кувшинчики с широкой

керамике XI—XIII вв. общирна. Из панорамы существенных см.: Н. Н. Вактурова. Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма (XI—XVII вв.), — ТХЭ, т. IV, с. 268 и сл.

Э. Сайко. История технологии керамического ремесла Средней Азии VIII—XII вв. Душанбе, 1966, Ш. С. Ташходжаев. Вопросы исторической классификации изразцов керамики Афрасиаба. — Сб. Из истории искусства великолепного города. Ташкент, 1972

55
В Эрмитаже имеются два таких фланончика. Один поступил с Афрасиаба (№ 5533), другой найден был в Ташкенте (карточка негативов П-15869)

56
А. И. Тереножкин. Согд. и Чач. — КСИИМК, XXXIII, 1950, рис. 72, I

57
В. Д. Жуков. Стеклянные медальоны из дворца термезских правителей. — Известия УзФАН СССР, 1940, № 4—5

58
А. С. Боброва. Бусы из Афрасиаба. — КСИИМК, XXX, 1940, с. 121 и сл.

воронкой горловины, иногда с носиком и боковой ручкой, кружки, рюмки, стаканы, стаканчики и блюдца различных форм, чаще из тонкого стекла. Еще стеклянные чернильницы (стаканчиками), оправленные в алебастр, химическая посуда.

В большинстве изделия эти сами по себе изящной формы, что в сочетании с цветом стекла делает лучшие образцы предметами искусства⁵⁹. Иногда применялись и украшения — рельефный орнамент, исполненный выдуванием в форму или путем тиснения узора штампиком. Мотивы убранства несложны — сетки, ромбики, розетки, жгутики, реже растительные формы и зооморфные изображения (например, птички). Применялась и гравировка по стеклу — чаще несложная по мотивам, с преобладанием прямых и волнистых линий — полосок и кружков, иногда арочек. Кроме того, делались и налепы из стекла, например жгутики, изображавшие, по-видимому, змею; она обвивает туловище или горло сосуда и как бы стережет его содержимое.

Сейчас мы не решаемся установить четкую грань между стеклом IX—X и XI—XII веков, но, видимо, ко второму из этих периодов относятся налепы цветного стекла — голубого или зеленого пятнами, иногда с гравировкой по налепу и с выборкой цветного слоя (прием тот же, что и в двухцветной штукатурке типа сграффито).

Для художественных поделок применялся и камень. Из мягкого темно-зеленого стеатита (калыбаш) выделялись каменные матрицы для отливки металлических предметов с выпуклым узором (илл. 40) и инструментов, а также сосуды, употреблявшиеся в качестве светильников, чернильниц, плоск для разведения сурьмы и т. д. Часто им как настольной утвари придавали для изящества форму звездчатых или фестончатых розеток.

Для каменных матриц применялся и мелкозернистый топчильский камень. На гладкой поверхности одного из таких котыбов с Афрасиаба выгравирован вписанный в рамку фигурный медальон (илл. 36) на темы поэтической легенды «Бахрам Гур и Азаде». Спирали ветвей переходят в фигурки животных (верблюдов (?), грифон, головки драконов). В центре утолщение линий растительного побега образует фигурку всадника, перед ним женщина, держащая кувшин (?).

Изделия из кости — их у нас немного и они существенно не отличаются от образцов предшествующего периода — находили все новое и новое применение. Выделялись игральные кости, шахматные фигурки, обкладки для разного рода вещей с инкрустацией, столовые приборы — затейливой формы вилки и ложки.

В работе по кости резьба, шлифовка, полировка предметов, а также последующая обработка гравировкой, плоский рельеф и ажурная резьба следуют устаковившимся ранее традициям, но также отличаются тяготением к общей и для других видов художественного ремесла узорности.

Художественные ткани XI—XIII веков были прямым продолжением традиций, созданных в этой области ремесла еще в домусульманское время. В XI—XIII веках стали выделять хлопчатобумажные зандаи. Но, как отметил уже

59
М. Амиджанова.
О производстве стеклянных изделий в среднеазиатском городе Куса.— НРС. ка. I.
Ташкент, с. 83 и сл.
И. Ахрапов. Средневековые стеклянные бокалы из Кусы.—
Серия общественных наук. Ташкент, 1960.
Известия АН УзССР, № 4, с. 22 и сл.

ИСКУССТВО СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ

В. В. Бартольд, «маловероятно, чтобы туркестанцы в деле хлопководства и выделки хлопчатобумажных тканей научились чему-нибудь у мусульманских завоевателей; влияние на туркестанскую промышленность египетской относится, по-видимому, только к области выделки льняных тканей». Смешанные ткани Мерва (из льна и шелка, хлопка и шелка)⁶⁰ не уступали египетским.

Все документированные мервские образцы тканей найдены в Египте⁶¹. По составу орнаментики можно предполагать взаимодействие тканей Средней Азии и Переднего Востока. В поэме «Хосров и Ширин» азербайджанский поэт Низами (XII в.) славит халлукских девственниц «шамсэ». Речь у него идет о тканях, украшенных орнаментом в виде солнечных кругов. Привозились они в средневековый Азербайджан откуда-то из Туркестана⁶². Трудно сказать, каков был вклад карлуков, сельджуков и других тюркских племен в ткацкое искусство XI—XII веков, однако очевидно, что под «халлукскими», как и «сельджукидскими», тканями следует понимать то же среднеазиатское ткачество, взятое в более широких рамках времени и места.

Художественные ткани украшали помещения (ковры, занавеси), но шли также и на одежду. Ткани были главным проводником орнаментов, и благодаря им сходные узоры распространялись на Среднем Востоке повсеместно. На одежду шли местные и привозные ткани (румийские, китайские). И тем не менее костюмы и головные уборы сохранились всюду свои, верные давней традиции.

По словам китайского путешественника Чан-чуня, посетившего в 1221 году Самарканд, костюм мужчин составляли высокие шапки, украшенные разноцветной тканью, к которым были привешены кисти. Женщины обертывали голову черным или темно-красным флером с вышитыми цветами или фигурами, для этого употреблялись холст и шелковые ткани. Простой народ (и духовенство) обертывали голову куском белой материи. Платья у мужчин и женщин были одинаковы, они состояли из тонкой шерстяной материи белого цвета, сшитой сверху узко, внизу широко, с рукавами⁶³.

Каждый вид ремесла выработал свой круг излюбленных мотивов и тем. Роспись гончара, чеканка или литье металла, как и ткачество, настолько различны по приемам работы и материалу, что даже близкие между собой мотивы изобразительного искусства получают в каждом из них свое особое толкование. Многие мотивы вообще не повторяются и существуют только в определенном виде ремесла. И тем не менее прикладное искусство рассматриваемой эпохи в чем-то едино. Это станет очевидным, если обратиться к изобразительному языку художественных ремесел, к миру образов, в которых выражены и мысль художника, и его манера чувствовать и воображать.

В произведениях художественного ремесла XI—XIII веков изображался и человек. Но какое содержание несет его образ? На фрагменте поливной чаши с Афрасиаба (на красном череп-

⁶⁰
В. Бартольд.
Хлопководство в Средней Азии с исторических времен до прихода русских. — «Хлопковое дело». 1924, № 11—12, с. 6.

⁶¹
В. А. Крачкова.
Эволюция куфического письма в Средней Азии. — ЭВ, 111, 1949, с. 7.

⁶²
Низами Гянджеви. Хосров и Ширин. М., 1948, с. 457
(комментарий Е. Э. Бертельсона).

⁶³
В. Бартольд.
Туркестанский край в XIII в. — «Туркестанские ведомости», 1894, № 44.

⁶⁴
Самаркандский музей, инв. № А 49-770.—
Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Выдающиеся
памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960, рис. 118.
В дальнейшем ссылка на это издание будет обозначаться: Памятники искусства Узбекистана, рис. ...

ке с белым ангобом роспись желтым, красным и марганцево-черным)⁶⁴ скруто очерчен длинный, сливающийся внизу со ртом нос и полудуги глаз с черными точками зрачков. На голове у него венец; вдоль щек — красные полосы ткани (?). Это относительно редкий пример изображения человеческого лица крупным планом. Вспомним голову витязя, сидящего на слоне (настенная живопись Варахши). Сдержанность и бесстрастность его лица казались там только внешним проявлением сдержанности чувств. Здесь же осталось бесстрастие, отвлеченное, лишенное внутреннего состояния — схематизм скучных линий носа, глаз, губ и все тот же или схожий, но уже ничего не говорящий венец, в котором с трудом угадываются стилизованные птичьи крылья.

Или другая тема: правитель возложит на троне. Когда-то, еще в античные времена, эта тема варьировалась многократно в связи с образами Диониса. В ирано-сасанидском искусстве она трактуется как сцена возложения царя в присутствии прислужницы или слуг. Царь полулежит, опираясь на локоть, держа в руке чашу, цветок, палицу или другой атрибут. Тема эта должна была иссякнуть давно. Но вот перед нами бронзовый котелок Самаркандского музея (илл. 39). На нем в обрамленной перлами полосе повторяется в больших кругах, чередующихся с розетками и парными завитками, знакомая сцена. Правитель в нимбе (его фигура прочерчена грубо и схематично) возложит, поджав ноги, откинув ладонь; перед ним бесформенная фигура (может быть, искаженное изображение служанки). У изголовья высокая курильница — старый атрибут священодействия магов. Сюжет, как видим, старый, но как вытравлено в нем все индивидуальное, что могло бы характеризовать личность царя. Человек не тема для художника. Его тема — воин, феодал, который, говоря словами автора «Кабус-намэ», «избрал двадцать вещей, чтобы с ними провести долгую жизнь: стихи и пение, музыку и приятное на вкус вино, шахматы, нарды, охоту, барса и сокола, ристалище и мяч, тронный зал, бои и пиры, кони, оружие, щедрость, молитвы и намаз». Эти темы и проходят на предметах рассматриваемой эпохи. Образы древнего согдийского (и ирано-сасанидского) искусства продолжали жить как пережиток и как по-новому осмысленная поэзия прошлого. Ведь не случайно на поливных сосудах и фризовых изразцах XII—XIII веков писались строки из «Шах-намэ»⁶⁵. Некоторые сценки с изображением юноши на охоте и могучей птицы, несущей в клюве человечка, — быть может, вскормленника симурга, богатыря Зали, — на бронзовом ларце той же эпохи подсказаны, видимо, тем же литературным источником⁶⁶. Пусть затуманился смысл старых обрядов и церемоний (едва ли в эту пору сохранялись языческие курильницы, о которых шла речь), но привычная рука мастера вторит мотивам глубокой старины.

Тема сражений и охотничьих утех, унаследованная из раннего средневековья, была самой стойкой, и она проходит красной нитью на многих изделиях этой эпохи.

Менялись техника и материал, но характер изображений был поразительно устойчив; видимо, главное заключалось в трактовке образов. Так, на стеклянных медальонах дворца прави-

⁶⁵
Л. Т. Гюзальян. Фризовые изразцы XIII в. с поэтическими фрагментами. — РВ. III. М.—Л., 1949, с. 72 и сл.

⁶⁶
Крышка бронзового дарца в Самаркандском музее. Памятники искусства Узбекистана, рис. 189—191

телей Термеза всадник с ловчей птицей в руке исполнен оттиском и потому рельефно, но все части рисунка лежат в одном плане с побегами ветвей и выпуклостью плодов, заполняющих фон. Всадник сидит к зрителю боком, но торс его повернут анфас (илл. 41). Нимб обрамляет плоский невыразительный диск лица с венцом на макушке. Еще на одном изделии — бронзовом зеркале, найденном в Семиречье⁶⁷, — царствственный всадник в нимбе, с развевающимся шарфом, пронзает хищника копьем. Здесь фигуры плоски, четки, почти силуэтны, фон тщательно выбран. На другом бронзовом зеркале, где всадник стреляет, обернувшись назад, в настигающего его зверя, применено литье, контуры рисунка оплыли⁶⁸. Мы называли вещи, разные по технике и манере мастера, но стиль их один.

Всадник, стреляющий в зверя обернувшись назад, — это еще одна реплика в адрес древнего искусства. Мы встречали эту сцену в изображении «Согдийского всадника» на чаше Эрмитажа VI—VII веков и на другом еще более раннем право-сасанидском блюде (оба они серебряные с позолотой), изображающем Шапура II в сражении со львами (IV в.)⁶⁹. Вещи XII—XIII вв. — не ухудшенная копия древнего оригинала, а лишь вариация старой темы с полной утратой живости и экспрессии, отличавшей произведения старого стиля. Куда девалась присущее ранее всаднику горделивое спокойствие, власть и сила? Да и в облике зверей нет ничего звериного. Сцена лишена драматизма и, как многие другие подобные сцены в репертуаре искусства XII—XIII веков, выглядит по самой трактовке образов декоративной. Герой бесплик, он лишен характера, силы, воли. Сюжет потерял действенность.

Сцена с участием лучника, стреляющего обернувшись назад, имеется и на фрагменте одного поливного блюда той же эпохи (тоже в Самаркандском музее)⁷⁰. Опять же статичность позы, декоративная согласованность линий и пятен. Привлекательен для глаз ритм полурисунка-полуузора, но содержание как источник выразительности, по существу, снято. Вот почему и грозный некогда противник героя — злобный, с отверстой пастью лев — выглядит здесь жалким зверьком.

Сцены реальной жизни в прикладном искусстве XI—XIII веков относительно редки. Знаменитый гератский бронзовый котелок, инкрустированный цветным металлом, заключал изображения ремесленников различной специальности⁷¹. Но если в сценах охоты динамика действия была ослаблена, то в изображениях повседневной жизни господствуют полная неподвижность и покой. На бронзовых чернильницах изображались подобным же образом писцы⁷². Масштаб фигур, их анатомическая правильность стали давно уже стеснительной обузой для художника, все помыслы которого направлены на то, чтобы вписать фигуру в уготованное место, уравновесить части рисунка в композиции и выявить организующий построение ритм.

Наибольший простор открывался художнику там, где сюжет требовал полета фантазии и где декоративность проистекала из самого заданного художнику содержания.

⁶⁷
Г. Н. Б а л а ш о в а. Бронзовое зеркало со сценой охоты. — ТОВЗ, т. III. Л., 1940, с. 257—262

⁶⁸
Восточное серебро. М., 1909, № 6

⁶⁹
Р. В. К и н ж а л о в, В. Г. Л у к о н и ч. Памятники культуры сасанидского Ирана. М., 1959, табл. 5

⁷⁰
Н. З а б е л и н а и Л. Р е м п е л я. Согдийский всадник. Ташкент, 1948, рис. 10

⁷¹
Публиковался неоднократно. См.: Р. К е с а т и к. Гератский бронзовый котелок 1163 г.—«Памятники эпохи Рустемид», Л., 1938, с. 237 и сл.

⁷²
Памятники искусства Узбекистана, с. 164. рис. 195—196

Вспомним женщину-птицу в скульптурной резьбе Барахши. Сейчас этот мотив стал особенно излюбленным в металле. Женщины-птицы, как и сиринь русских сказок, изображаются обитателями райских садов. Мы встречаем их изображения оттиснутыми на керамике штампом (перистый наряд, на головках венцы) (илл. 44) и на бронзовых подносах, где они вписаны в круглые медальоны. У них птичьи лапы и длинношерстные хвосты⁷³. Вокруг головы — нимб, на головах — короны или венцы. Фон в сплетении ветвей с типичными и для архитектурного орнамента XII века бутонами.

Затем следуют не менее распространенные в ту пору изображения сфинкса (льво-грифон с головою женщины или, скорее, женщина-птица с туловищем льва). Эта фигура помещается в средней части подноса или на тулове металлического сосуда, тоже в сплетении ветвей, видимо, символизирующих райские сады. На небольшом бронзовом подносике Самаркандинского музея сфинксы помещены по углам с сильно выброшенными вперед и назад конечностями, как бы в прыжке или полете, что было подсказано, скорее, условиями места их изображения, нежели стремлением к передаче эффекта движения. Серия изображений рисует сфинксов попарно, спиной друг к другу. Такая их композиция глубоко традиционна. Она и удобна, когда в распоряжении мастера круг. Мы наблюдаем этот прием на круглых бронзовых зеркалах с длинной ручкой (отличный экземпляр одного из таких зеркал с круговой куфической надписью — в Эрмитаже)⁷⁴. Композиционно схожий прием известен и на других изделиях из металла⁷⁵. Да и знаменитое уже парное изображение двух зверей с общей личиной в резном штуке дворца правителей Термеза обязано этому же приему компоновки фигур⁷⁶. Парные изображения львов спиной друг к другу известны в резном штуке сельджукского Ирана (XII—XIII вв.)⁷⁷.

Мотив человека-зверя сохранялся дольше изображений человека, и для XI — начала XIII века он является, пожалуй, самым впечатляющим, но и его теснили образы реальных и фантастических животных. Впрочем, граница между реальными и фантастическими образами для той эпохи не была столь ощутима, как для нас, ибо изображения реальных животных имели тот же переальный (символический) смысл, что и фантастических. Скажем, лев реальный и лев крылатый. Представление о том и другом было смутно. И потому, что львы не водятся в Средней Азии и их заменил облик зверя вообще, нечто напоминающее, скорее, помесь тигра и барса или гепарда. И потому, что и тот и другой олицетворяли определенные идеи. В геральдических композициях это были не столько фамильно-родовые эмблемы, сколько метафоры, связанные с астральными представлениями. Так, парные, стоящие друг против друга, скрестив протянутые лапы, крылатые львы в резном штуке дворца правителей Термеза, напоминая изображения звездных грифонов на сводах того же дворца, тем более связаны с астрологией и представлениями о небожителях.

Изображение хищного зверя, пожирающего травоядное животное, быка или лань, — древнейший мотив искусства Месопотамии и скифского искусства — живет и в эту пору, но не

73
Памятники искусства Узбекистана, рис. 16, 17 в тексте и табл. 192

74
Это бронзовое зеркало поступило из училища Бурулдай в Семиречье: см. аналогичное зеркало из Термеза. Памятники искусства Узбекистана, табл. 193, 194; Г. А. Пугаченкова. Бронзовое зеркало из Термеза. — С.Р., 1961, № 1

75
Восточное серебро. М., 1909. № 147

76
Орнамент Узбекистана, рис. 121

77
Резной штук в коллекции музея Метрополитен. M. S. Dittmar. A Handbook of Muhammadan Art. New York. 1947. fig. 56

как нечто реально наблюденное в жизни, захватившее художника драматизмом вековечной в природе борьбы за существование. Нет, эта сцена трактуется как прекрасный, но неподвижный, раз и навсегда данный сюжет. Мы встречаем его в резном штуке дворца правителей Термеза, на плаquette из мягкого зеленого камня (калыбташ) в собрании Сурхан-Дарьинского музея (Термез) и на других изделиях⁷⁸. Этот мотив прошел, видимо, разные стадии своего осмысливания, прежде чем обрести чисто декоративное значение. Можно допустить, что в рассматриваемую пору многие подобные мотивы утратили свой действительный смысл. Они входили неосознанно в общий строй чувств и художественных представлений эпохи. Но без этих, казалось бы, обессмысливших временем деталей, взятых из прошлого, художественная культура XI—начала XIII века утратила бы нечто для нее очень важное и характерное.

Или возьмем изображение грифона в искусстве этой эпохи. Он представлен в огромном разнообразии форм. На фрагменте неполивной керамики в собрании Музея искусства народов Востока изображение птицы-зверя кажется прямым отзвуком изображений грифонов в росписях Варахши. Весь путь вековых трансформаций этого образа предстает перед нами как внутренне неразрывное целое⁷⁹. Прослеживается не только развитие определенного мифологического содержания, но и перерождение форм фантастического зверя. И в конечном счете мы видим, как космогонические и эпические черты этого образа как бы растворяются в народно-поэтическом творчестве, и мотив грифона становится частью изобразительного фольклора.

Зародившись в самые древние времена как порождение примитивных религиозных верований, многие подобные же образы полузвемых-полукосмических существ, пройдя длинный путь развития древней мифологии и эпоса, как бы вновь возвращаются в питавшую их веками народную среду, сливаясь вновь с народным поэтическим творчеством и его фантастикой.

Как еще один пример подобного пути развития образов древнего искусства можно назвать изображение орла. Налепы неполивного сосуда из Музея искусства народов Востока (инв. № 1743-III) изображают его с полуопущенными крыльями. Другой фрагмент тонкостенного сосуда из серой глины, без ангоба (инв. № 2336-III), рисует пернатого хищника более отчетливо, с подобием личины на груди. А в фондах Эрмитажа мы находим и целый сосуд — кружку из легкой пористой массы-кашина с зеленой поливой⁸⁰; на тулове ее оттиснут с одной стороны одноглавый орел с личиной, с другой — лунный диск с тюльпанами.

Нужно ли говорить о том, что и тот и другой мотив не нов; будучи связанны между собой, они уходят своими корнями в древнее искусство и юга и севера. В ирано-сасанидской горевтике памятно изображение орла, держащего перед собой, на груди, фигурку женщины⁸¹. С ним же перекликается иного происхождения, но схожий мотив орла с личиной на груди в древнем искусстве Приуралья⁸². Тот же мотив мы встречаем на глиняной с подглазурной гравировкой чаше раннемусуль-

78
Орнамент Узбекистана, рис. 120-3

79
Г. Н. Пугаченко-ва. Грифон в античном и средневековом искусстве Средней Азии.— СА, 1959, № 2, с. 70 и сл.

80
Ср. тот же мотив (изображение орла) на чаше с голубой глазурью. SPA, vol. V, pl. 216-A

81
Орел, несущий человеческую фигуру, изображен на золотом кувшине из Венгрии. В одной руке фигурка держит чашу, в другой — ветвь (К. В. Тревер. Новые сасанидские блюда Эрмитажа. с. 8x). Схожий мотив отмечен на медном кувшине с ползотой (М. В. Покровский. Новый сасанидский сосуд из Краснодара — КСИИ-МК, XVIII, 1947, рис. 15, 17, 18).

82
А. В. Шмидт. К вопросу о происхождении пермского звериного стиля.— Сборник музея антропологии и этнографии, т. VI, Л., 1927, с. 137.

⁸³
SPA, vol. IV, табл.
585-А и табл. 745 (ча-
ща XIII в., из Рей)

⁸⁴

Чаша с орлом из
Уфимского клада —
см.: А. И. Вощинина.
О связях Приура-
лья с Востоком в
VI—VII вв. н. э.—CA,
XVII, 1983, рис. 1—4;
серебряное блюдо из
коллекции Стоклэз
(SPA, IV, табл. 226, 8)

⁸⁵

Орнамент Узбекиста-
на, рис. 35-3

манского времени в Иране⁸³. Появление схожих изображений орла в искусстве Средней Азии сдва можно объяснить заимствованием этого мотива. Орел изображался на восточном серебре (например, несущим джейрана)⁸⁴, но также и в росписях Барахши как мотив украшения местных тканей⁸⁵. Но и не это главное. Для развития стиля изображений важно, как новая трактовка сюжета меняет художественную форму, вызывая обратное воздействие формы на содержание искусства. Реалистическая, сложившаяся под влиянием мифа в раннем средневековье (на позднеантичном металле), архаизированная под воздействием шаманских культов (в «чудских» древностях Приуралья), она стала более условной и отвлеченно-декоративной в росписях XII—XIII веков, а затем, и особенно, в украшении утвари XII — начала XIII века, на всем Среднем Востоке.

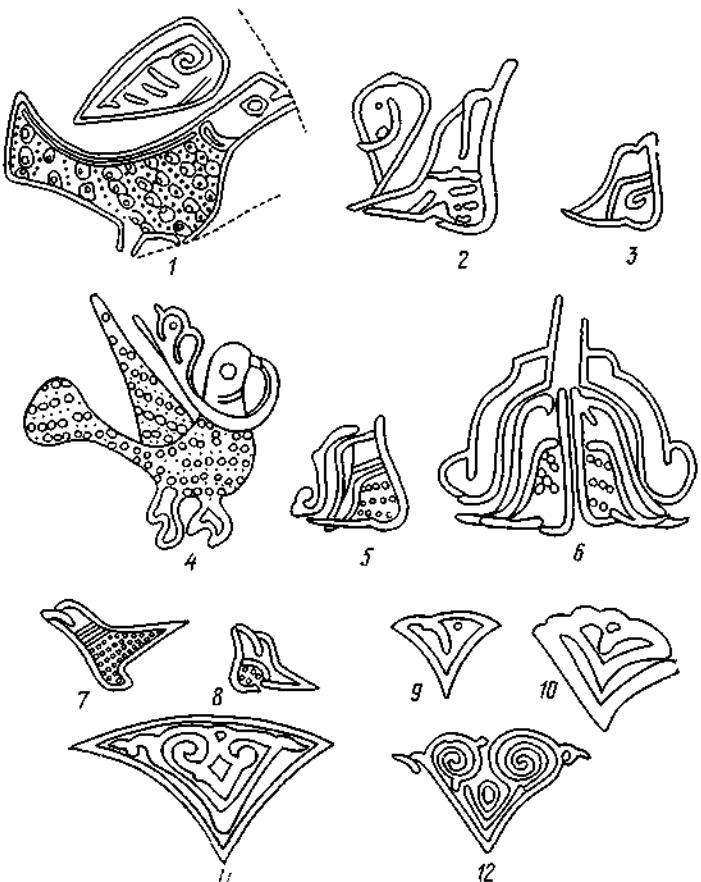
Смещение задач — перенос духовного начала из сферы изобразительности в сферу декоративного убранства — подняло искусство бытовой вещи на небывалую высоту, сделало его выразителем духовных ценностей народа. Но как бы высоко ни оценивать успехи средневекового художественного ремесла и средневосточного декоративного искусства, остается неоспоримым, что сама способность видеть и изображать мир в его реальном содержании, реалистически была художником уже в значительной мере утрачена. Мастера не только не хотели, но и не могли изображать жизнь иначе. Живопись сохранила, видимо, интерес к сюжетам придворной жизни, но испытывала сильное воздействие прикладных искусств, а в них образ человека и животный мир растворялись все чаще в орнаменте.

Этот процесс можно наблюдать со всей наглядностью на любых видах изделий XI—XIII веков — керамике, металле, стекле, тканях и т. д. — в излюбленных в эту эпоху сценах охоты, в изображении фантастических или реальных зверей и птиц.

В интересах краткости изложения ограничимся рассмотрением изображений птиц на керамике Афрасиаба на протяжении X—XII веков. И притом не всех птиц (это не вызывается необходимостью, так как общие явления повторяются в едином направлении).

Еще в искусстве раннего средневековья (VI—VII вв.) мы могли наблюдать в качестве излюбленного мотива изображение птицы (голубя?), несущей в клюве ветвь. Не будем углубляться в семантику этого образа, быть может, связанного с древним язычеством, передавшим его и позднейшим религиям. В искусстве средневековья этот мотив фигурирует, во всяком случае, не в своей религиозной функции; это мотив народно-поэтического творчества. В поливной керамике Афрасиаба X—XI веков птица, несущая в клюве ветвь, хорошо известна на образцах посуды оливковой расцветки, но также и позже, в более грубых и резких тонах: марганцево-черной и красной. Но если раньше птица несла ветвь, то в X—XI веках эта ветвь прорастает у нее как бы из хохолка и превращается в побег орнамента со стилизованными на основе ислами пальметтами; хвост птицы претерпевает странную, трудно уяснимую трансформацию. На

образцах X—XII веков ветвь окончательно теряет исходные формы, а укороченный хвост и своеобразные листы вместо ног придают птице сходство с морским зверем. В других случаях та же птица (похоже, что это голубь) сохраняет замысловатую ветвь (отвлеченный узор); ноги птицы трактуются как стилизованные письмена, крыло птицы приподнимается, отрывается от туловища и повисает отдельно (схема 5—1—6).



Далее, большая серия подобных же изображений позволяет наблюдать, как птица и ветви превращаются в совершенно непонятную фигуру, переходящую в бутон или парные завитки. Изображение птицы видоизменялось, таким образом, в результате трансформации ряда форм в растительный орнамент. С таким же успехом были поглощены узором и другие мотивы изображения животных и птиц (схема 5—7-12).

Обновился при этом не только сюжет изображения. Огромные изменения претерпели также и растительные формы. Большую роль сыграли древние символические изображения небесных светил, фигуры звезд и т. д. Были коренным образом переработаны акант, лотос, тюльпан, лилия, виноградный лист, гранат, миндаль — эти основные мотивы древней расти-

тельной орнаментики. Проследить эти изменения можно только в специальном исследовании. В поливной керамике Афрасиаба эти явления присутствуют с наибольшей полнотой при полной смене композиционных приемов. Помимо бортовой композиции (когда низ изображаемой фигуры обращен к наружному краю окружности), компоновки в кругах и центрической композиции, обращает на себя внимание прием изображения дерева жизни в отвесной композиции (фигура пересекает всю внутреннюю поверхность чаши попереck или же древо как бы вырастает из его донца сбоку). Центрические композиции трактуют донце чаши как газон, из которого прорастают на бортах чаши кусты растений (по четырем, шести и больше долям). А в одном случае из срединного квадрата, означающего газон или водоем, прорастают в углах четыре кипариса, между ними стоят на подставках четыре утки (схема 6). Здесь интересен сам прием условной передачи пейзажа — как бы с радиальной проекцией деревьев на плоскость чаши.



Схема 6

Наконец, нельзя не указать и на большую серию мотивов ременных плетений в виде восьмерок и других более сложных фигур. Они также возникают, видимо, еще в X веке (им сопутствуют S-образные полуальметты) и отражают общее увлечение геометрическим орнаментом. Специальную тему составляют также надписи на сосудах: в XI веке они орнаментализируются, «прорастают» цветочным узором (цветущее куфи), множатся в почерках⁸⁶. В XII веке они в поливной керамике Афрасиаба как будто исчезают, будучи вытеснены узорами, близко напоминающими начертания букв.

В неполивной керамике имеются свои отличия. У нее другие приемы композиции (схема 7). Уж одно то, что в поливной

⁸⁶
О. Г. Большаков.
Арабские надписи на
поливной керамике
Средней Азии IX—
XII вв.—ЭВ. XII, 1958,
с. 23 и сл.



с

керамике преобладает роспись кистью, а в исполненной — гравировка и тиснение по формам, исключает полное тождество художественной отделки. Различия в керамических формах здесь неизбежны, а с ними и различия в декоре. И тем не менее единство стиля сохраняется во всех видах прикладного искусства. Мы уже отмечали палепы с тиснеными изображениями орла — то с поливой, то без поливы; парное изображение львов (или барсов), стоящих по сторонам дерева на сосуде Самаркандского музея, принадлежит тому же направлению, что и геральдически скомпонованные звери в резном штуке Термеза. Отиск с керамической формы, найденный на Афрасиабе, изображает, видимо, сцену в заповеднике-куруке, где среди сплетения ветвей мчится олень (?) с повязкой (?) на шее; над ним — птица, впереди бежит зверь. Фигуры выполнены в уплощенном рельефе в два плана, очень выразительно.

В металлической утвари все как будто иное, свое по мотивам и исполнению (илл. 51, 52). Но такое представление вызвано иной техникой работы, иной фактурой материала, отличиями в композиции в соответствии с особенностями формы металлических изделий. И здесь птицы компонуются на отведенной им фигурной плоскости; как и в керамике, густое сплетение ветвей служит им неизменным фоном. Иногда сохраняется гладь туловища кувшина, и у него под ручкой, на боковине или вдоль края горлышка компонуются парные изображения птиц с ветвью в клюве, женщины-птицы (дивы или пери). Или это сэнмурвы (не столько собако-птицы, сколько, чаще, крылатые гепарды) или просто хищники — барсы, леопарды — с пальметтой на конце хвоста. Они в общем близки по стилю и на керамике (роспись, тиснение), и на металле (гравировка, чеканка). Только стадии схематизации и отмира-

ния (стилизации) образа, часто разные, создают общую пестроту картины.

Прослеживая общие тенденции развития стиля, мы не упоминаем из виду и специфичность пути каждого вида искусства. И это понятно. Не все виды искусства прошли лестницу с равным числом ступеней. И даже в одном отдельно взятом виде искусства процесс стилизации живых существ, скажем, превращения птицы в бутон или ветвь (на поливной керамике Афрасиаба), не укладывается в рамки строго хронологической последовательности таких явлений. Были и попятные движения: одни мастера уходили вперед, доводили стилизацию до конца, до полной победы узора, другие, сделав шаг вперед, двигались затем в обратном направлении. Но равнодействующая усилий была именно такова, что старые образцы как система видения распалась, и на ее место пришла другая система.

Общая логика развития стиля привела к результатам исключительно важным для всей художественной культуры средневековья. В последующем развитие шло неизбежно от крайних проявлений этого стиля, не от крайней стилизации живой природы. Предшествующее не было зачеркнуто. И это позволило народному искусству сохранить и на будущее свою древнюю реалистическую основу.

Прогрессивное развитие художественной культуры в рамках средневековье, и особенно в XI—XIII веках, неоспоримо. Успехи художественных ремесел и всего монументально-декоративного и прикладного искусства были проявлением общественно-го прогресса. Но развитие изобразительных искусств не стоит в прямом соответствии с успехами производства вообще и художественных ремесел в частности. В изобразительном искусстве рассматриваемой эпохи мы находим отражение глубочайших внутренних противоречий, сковавших развитие художественной культуры всего мусульманского Востока на века.

В истории художественной культуры народов Средней Азии каждая эпоха оставила свой след соразмерно ее удельному весу в жизни общества и тому вкладу, который внесен ею в общечеловеческую культуру.

Искусство XI — начала XIII века завершило начатое в предшествующий период обновление старого стиля и создало новые, непреходящие культурно-исторические и художественные ценности. Феодальный правопорядок утверждался насилием и разбоем — это бесспорно. Вместе с тем нельзя не видеть, что XI—XII века — время гигантской ломки вековых порядков; оно требовало варварски грубых, но радикальных средств для окончательного закрепления феодального строя во всех сферах жизни города и деревни. Вмешательство тюрksких племен с их военно-феодальными установлениями позволило решительно покончить со старой родовой аристократией. Все это пришло силой вещей как изнутри общества, из окружения саманидского двора, носителя старых феодально-рыцарских традиций, так и извне, со стороны тюркоязычных племенных союзов и государств.

В отличие от арабского завоевания, слабо затронувшего основы общественного производства, тюркские завоевания привели к решительным переменам в социальном строе всего средневекового Востока. Раздача земель военной аристократии, знати и духовенству в ленное владение сопровождалась ростом городов. Закабаление крестьян вызвало наплыв обездоленных людей в города. Они наполнили пригороды и овладевали ремеслом.

В руках горожан были основные отрасли средневекового ремесла — строительное дело, выделка изделий из металла, искусство керамики, ткачество. Товарное производство охватило все виды ремесла. Посыгательства торговых людей наталкивались на сопротивление ремесленных корпораций. Крестьяне, ремесленники, городская беднота легко попадали под влияние религии; она пронизывала своим влиянием их быт и производство, оказывала воздействие на искусство и превращала самые темные и забытые слои народа в наиболее ревностных исполнителей предначертаний ислама. Борьба между феодалами и крестьянами, купцами и ремесленниками протекала в формах сложных и запутанных. Искусство развивалось на основе противоречий между старым и новым. В роли сторонников старого выступала не только родовая аристократия, но и патриархальное крестьянство, отсталые слои сельских ремесленников.

Разрушению старых идеалов способствовала косвенно и мусульманская пропаганда. Но не исламу было обязано искусство своим прогрессом. Основной движущей силой прогресса в развитии материальной культуры и искусства средних веков были трудовые слои города, цеховое ремесло, втянувшее в сферу товарного производства также и сельское население.

Под знаком приспособления к новым общественным условиям изменился быт всех слоев общества. Воинственныйnomad, степной рыцарь, рыскавший передко и по большим дорогам, усваивал порядки дворцового обихода, пышный церемониал и этикет. Для бранных и охотничих утех он облюбовывал загородные парки (куруки) и ставни в горных долинах, на яйлау. В зимнее время переносил юрту во дворец. Старая знать — частью обеднев и опустившись до положения разбойной братии — искала пропитания у случая и удачи. Стало незазорным для нее заниматься торговлей и ремеслом.

«Пока можешь, — наставлял современников автор «Кабус-намэ» (XI в.), — селись в больших городах... Пусть ни один знатный человек не стыдится обучать своего сына ремеслу, ибо часто бывает, что сила и мужество бесполезны, тогда-то и нужно знать какое-нибудь ремесло или дело»⁸⁷.

В раннем средневековье искусство Средней Азии сохраняло отпечаток суровой бранной жизни, поддерживало культ чести и властной силы. Образы эпических сказаний, при всей их фантастичности, были порождением жизни, они разделили до конца трагическую судьбу старых рыцарских фамилий. Сетовать на бесчестье торговых людей, изображать блеск и величие былого для пробуждения старых идеалов? Все это было уже позади, в искусстве «века Саманидов», склонявшемся то к романтизму затуманенной символикой старины, то к священ-

⁸⁷ «Кабус-намэ». пер. Е. Э. Бертельса. М., 1953, с. 99 и 109. В дальнейшем ссылка на это издание будет обозначаться «Кабус-намэ», с. ...

ным письменам ислама, часто не читаемым и воспринимаемым более по-старому, как наделенный тайными силами знак или символ.

Новые веяния проникают в среду старой родовой аристократии и приобщившихся ко двору тюркских правителей-вельмож. «Кабус-намэ» (1082—1083) вышла из-под пера мелкопоместного владетеля одного из районов Хорасана, «Сиасет-намэ» приписывается везиру государства Великих сельджуков Низам-ал-Мульку. Оба произведения говорят о появившемся в их время стремлении пойти на выучку к людям знания и практического дела — людям, которых родовая знать еще так недавно презирала.

«Невежды» и «неучи» из числа тюрок (к которым халиф относил, по словам Низам-ал-Мулька, своего наместника в Самарканде) обнаруживали много здравого смысла на поприще военного дела, администрации и торговли. У себя, в покоренных землях Семиречья и Кашгара, караканидские тюрки быстро оценили роль земледельческой культуры, торговли и ремесла. В поучении Юсуфа Баласагунского «Кутадгу билиг» (1069) земледельцы названы кормильцами («защитой глотки»), ремесленники вызывают восхищение: «как много удивительных вещей они делают». О торговцах он говорит, что «если караваны срежут торговые флаги, то откуда ты сможешь получать тогда десятки тысяч драгоценностей». «У них (торговцев) находит этот мир свои желания; красоту, избранные и прекрасные одежды. От востока до запада они путешествуют и предметы твоих желаний тебе доставляют»⁸⁸.

И автор феодального домостроя из покоренных тюрками земель Хорасана вынужден, собственно говоря, вторить прощенному тюрку из Баласагуна, поучая сына: «Если ты стараешься о процветании, стремись к расширению власти, а расширение власти становится возможным при посредстве войска, а войско можно держать золотом, а золото добывается благоустройством»⁸⁹. Под благоустройством мира автор «Сиасет-намэ», как и автор «Кабус-намэ», понимал «построение мостов над великими топями вод, устроение селений, пашен, построение крепостей, новых городов». Долг правителя, считал он, устраивать «возвышенные строения, прекрасные местопребывания, строить работы на больших дорогах»⁹⁰. Наставления мыслителей XI века отвечали духу практицизма, который сближал в эту пору местных идеологов феодального строя со сторонниками новых феодальных установлений из числа тюрков. И те и другие стремились прежде всего к экономическому преуспению и выгоде. И хотя автор «Кабус-намэ» осуждал алчность людей, «которые одолевают трудные пути с востока на запад и с запада на восток» ради выгод торговли, но признавал, что «не кто иной, как тот же купец, содействует процветанию мира».

В XI веке усиливаются связи Средней Азии с Передним Востоком. Деятельность иных среднеазиатских ученых становится достоянием культуры всего мусульманского Востока. Ибн-Сина (980—1037), Бируни (973—1048) и Насири Хисроу (1004 г. — конец XI в.) вступают в зенит своей славы.

Если Фирдоуси сознательно старается избегать арабизмов,

⁸⁸
«Кутадгу билиг» отрывок о торговцах;
С. Е. Малов. Памятники древнеюрской письменности. Тексты и исследования. М.—Л.. 1951. с. 297

⁸⁹
«Кабус-намэ», с. 176

⁹⁰
«Сиасет-намэ», Пер. Б. Н. Заходера. М.—Л., 1999. с. 192

подчиняя лексику «Шах-намэ» общей антиарабской направленности произведения, то в XI веке берет верх панегирическая поэзия «вельможного сословия» и окрашенная в тона мистической отрешенности лирика (касыды и газели). XII век был отмечен ослаблением интереса к дворцовой поэзии, крупные поэты этого времени — это поэты города, близкие ремесленной среде. В их творчестве широчайшим образом использован фольклор, чего придворная поэзия почти не допускала. Люди трезвого ума, они прекрасно видели пороки современного им общества и прибегали к мистическим иносказаниям, как это делал поэт, философ и математик Омар Хайям (1040—1123), больше в силу условий времени, нежели из неверия в силы разума. Ноты пессимизма в суфийской поэзии часто смыкались с реакционными течениями в богословских науках (например, у Ахмеда Ясави). Но они имели чисто земное основание и были больше выражением оценки политического неустройства мира, наступившего со временем появления на политической арене Средней Азии сперва арабов, затем орд степных тюрков. Нет ничего удивительного в том, что вина за все бедствия, вызванные крушением старой социальной системы, возводилась в условиях крайне обострившейся классовой борьбы на политических противников и духовных недругов, а с ними и на племенные, религиозные, политические их объединения.

Силы городской демократии в XI—XII веках неизмеримо возросли. Народные низы обрели новые формы организации в борьбе за свои интересы. Наряду с религиозно перелицованными движениями все чаще проступает цеховая организация ремесленников как мощная и сплоченная сила, противостоящая купцам и феодалам.

Феодальное ремесло породило новые виды архитектуры, декоративного и бытового искусства, насытило их запасом свежих идей и форм.

Преемственность в развитии архитектуры старого и нового времени указывает на существование в Мавераннахре XI — начала XIII века ранее определившихся архитектурных школ. Вместе с успехами архитектуры изобразительных и прикладных искусств нового стиля эти школы приобрели новые, заметно отличавшие их черты.

Среднее и нижнее течение Зеравшана составляло в общем единую школу средневекового Узбекистана, к которой тяготели и мастера Кашка-Дары. В оазисе Сурхан-Дары была своя школа (мастеров Чаганиана и Термеза), близко связанная с другими районами средневекового Тохаристана и Западного Хорасана (ныне они входят в состав Таджикской и Туркменской ССР). Отдельные школы сохранились в Хорезме (частью на территории Туркменской ССР), в среднем течении Сыр-Дары (с центрами в Шаше — Ташкенте, Сайраме, Туркестане, Отрапе; ныне они входят частью в состав Южного Казахстана), в Ферганской долине (в Узгене, Ахсыкете, Ура-тюбе и других старых культурных центрах; ныне они входят частью в Киргизскую, частью в Таджикскую ССР). Каждой из этих школ были присущи черты различия, но имелись и не менее важные черты родства и сходства. В решениях масс и объемов было полнее выражено то, что объединяет эти школы, в искус-

стве декора — чаще то, что делает каждую из них неповторимой.

В Токаристане ведущее место занимали — кирпичный узор (покрывавший стены снаружи и изнутри, кривые поверхности на куполе, ярус парусов, михраб) и резной ганч. Здесь декор обнаруживал много общего между мавзолеями типа Султан-Саадат в старом Мерве, мавзолеями в селении Саят (Таджикская ССР), мечетью Талхатан-баба, мавзолеем Сарахс-баба (Туркменская ССР) и другие⁹¹.

В Самарканде, где больше осадков и где керамическое производство стояло издревле очень высоко, ведущее место заняла резная терракота — плоская и объемная⁹².

Лучшие образцы резных и тесанных сталактидов XII века оставила нам Бухара. Резной ганч XI — начала XIII века в Бухаре и Самарканде представлен более слабо. В северных районах Туркестана этой поры резного ганча того меньше, а кирпичный узор и резная терракота получают свой особый репертуар узоров, более близкий свободному рисунку тканей.

Искусство северного Мавераннахра включало в ареал своего распространения и Южный Казахстан, что объясняется историко-культурной общностью этих районов. К школе северного Туркестана относятся памятники бассейна Сыр-Дарьи, например, остатки мавзолея Ходжа Ахмеда Ясави XII века в г. Туркестане⁹³ (в одноименном более позднем комплексе) и лежащие в отдалении, в бассейне реки Талас, мавзолеи села Головачевского — Бабаджи-хатун XI века и Айша-биби XII века⁹⁴. В декоре этих мавзолеев, особенно мавзолея Айша-биби, очевидны элементы, связанные с традицией Мавераннахра. Но также несомнены и связи с древней традицией степного искусства; позже эти элементы вошли в искусство казахского народа.

В Ферганской долине — такая же картина. Здесь была, видимо, не одна школа: графический рисунок заметно отличает резьбу мавзолея Шах-Фазиль в Сафит Буленде XI века от резного ганча мавзолея XI века и резной терракоты мавзолеев XII века в Узгене⁹⁵. В этих памятниках (они находятся на территории Киргизии) заметны черты сходства с самаркандской резьбой и отчасти (в резном ганче) с резьбой термезских мастеров того же времени. Еще больше сближает эти школы чувство пространства и массы, то есть общее понимание архитектурных форм, отвечающих принятым в данную эпоху идеалам красоты.

Рассматривая развитие градостроительства, архитектуры, изобразительных искусств Мавераннахра в этот период, мы могли заметить, что процессы эволюции стиля разных искусств были в общем едины. Мастера XI — начала XIII века выработали язык художественных форм, отвечающий идейному содержанию эпохи.

Исходными для формирования нового стиля были материальные условия развития общества, техника и технология ремесел. Мерой вкуса, формирующей художественные произведения, была духовная жизнь людей. Мастера создавали новое в искусстве не по трактагам античных зодчих. Они общались с людьми, видевшими творения, созданные в других странах

⁹¹ О мавзолеях Султан-Саадат см. прим. 37. А. М. Беленицкий. Мавзолей у с. Саят. — КСНИМК. XXXIII. — 1950; его же. Мавзолей у селения Саят. — МИА. М.—Л. № 15, 1950; ТЮТАКЭ. т. VI. с. 248 сл.

⁹² Оригинал Узбекистана, с. 164 и сл.

⁹³ Об истории памятников см.: Л. Ю. Маньковская. Некоторые архитектурно-археологические наблюдения по реставрации комплекса Ходжа Ахмеда Ясави в г. Туркестане. — Известия АН КазССР. Сер. история, археология, этнография, вып. 3 (14), 1960. с. 52—69.

⁹⁴ Б. П. Денике. Искусство Средней Азии. М., 1927. с. 24—25; е. о же. Архитектурный орнамент, рис. 95—98; А. Н. Верештагина. Памятники старины Таласской долины, Алма-Ата. 1941. с. 58—59; Т. К. Басенинов. Архитектурные памятники в рабочем Сем. Алма-Ата. 1947. фиг. 1—5; М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова. Гумбез Манаса. М., 1950. с. 84, 92, рис. 18, 21, 30; М. Мендикулов. Памятники архитектуры Казахстана с коническими и пирамидальными куполами. — Сб. «Архитектура республик Средней Азии». М., 1951. с. 229 и сл.

⁹⁵ П. Шербина. Крамаренко. По развалинам Средней Азии. — «Зодчий», 1956, V; VI; Б. Н. Засыпкин. Памятники Касана и Софии-

ислама (ими восхищался, например, Насири Хисроу, XI в.), или сами изведали в скитании на чужбине новейшие достижения века (обмен мастерами — явление постоянное). Но главное приходило как результат собственного творчества, вызванного в архитектуре практической потребностью строить, развивая систему сводов и куполов, отрабатывать технику фигурных и резных облицовок, совершенствовать узор и искусство изящных надписей в общепринятой на всем Переднем и Среднем Востоке арабской графике.

Каждое нововведение — будь то местное или вывезенное из других стран — проходило испытание на месте применения, и все негодное отбрасывалось на ходу. Архитектура Мавераннахра XI — начала XIII века избегла (и это факт несомненный) прямых подражаний образцам других областей современного ему Востока. Взаимодействия и заимствования (они всегда имеют место) не затрагивали суверенитета местных школ. Мастерам Мавераннахра принадлежит полнота прав на все, что создано было в эту пору на территории среднеазиатского Междуречья иранцами (таджиками) или их выучениками из числа тюрок (практическое участие последних для этого времени уже вполне вероятно). Им не с кем делить своих заслуг. Но они не были изолированы от других мастеров, что было бы им не на пользу. Каждый архитектурный объект решал всегда нечто новое, важное для всех зодчих. Каждое решение задачи, будь то план помещения, форма купола или его несущая конструкция, исходило из общего целого. Это были как бы отдельные узлы механизма, в котором каждая деталь требует отработки в соответствии с функцией и формой других деталей.

Объемно-пространственная планировка составляет основу архитектурного произведения. План здания, прочитанный как отпечаток фундамента на листе бумаги, часто ничего не говорит. И только объемная планировка раскрывает сущность архитектурного замысла, позволяя видеть массы здания в пространстве.

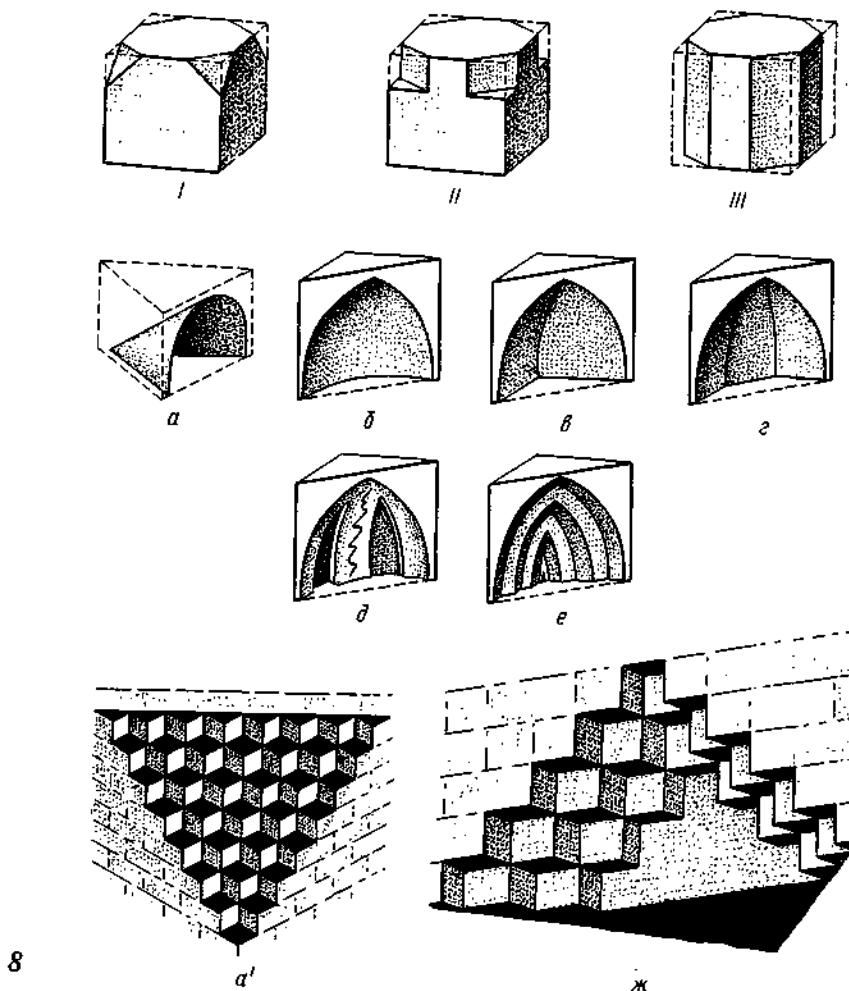
Зодчие XI — начала XIII века располагали развитым словарем именно таких пространственно читаемых планов. Этот словарь охватывал собой строительную практику всего Среднего Востока. Если отвлечься от частных случаев и систематизировать пространственно читаемые планы по составу архитектурных идей, то в простейшей схеме эти решения выглядят примерно так.

Любой комплекс заключал систему помещений — квадратных, прямоугольных или восьмигранных в плане. В монументальной архитектуре, там, где преобладали кирпичные своды и купола, им отвечали решения основной задачи — создать переход от стен к своду или куполу и распределить усилия, вызванные их давлением, нейтрализовать распор. К техническому решению задачи прибавилась и чисто художественная, поскольку результатом его определялась и форма подкупольного пространства, характер интерьера.

Куб и купол получили в раннем средневековье ряд простейших решений, развитых затем дальше. Мы можем проследить логический ход развития задачи, допуская, что в руках масте-

Булленда. — «Східний світ», 1929, № 3 (9); его же. Архітектурні пам'ятники Ферганы.— Сб. «Іскусство Средней Азии». М. РАНИОН. 1930, с. 67 и сл.; Б. П. Деникіє. Архітектурний орнамент... рис. 8, 31, 32, 89—94; Б. В. Вєймарн. Искусство Средней Азии, рис. 19—23; А. Н. Бернштам. Архітектурні пам'ятники Киргизії. М.—Л.. 1950, с. 86 и сл.

ра находится применявшимся и в старину макет. Круглое основание купола несовместимо с квадратом стен. Мастер срезает углы одним из предложенных здесь способов и отсекает трехгранные призмы (схема 8).



В одном случае у него возникают в углах наклонные плоскости среза; их удобно выложить напуском кирпича на угол (ячеистое заполнение «кубиками» (а). В другом возникает ярус восьмигранной призмы. Внешний абрис здания, крытого куполом, при этом усложнится (II). Но можно пойти иным путем: снаружи сохранить четверик, изнутри — восьмерик, а срезанные углы, имеющие форму трехгранный призмы, решить с помощью арочек одним из предложенных выше способов: конический парус (а), сомкнутый полусвод (в) в плане на диагонали квадрата — полукруг (б), половинка квадрата (в), шестигранника (г), арочный тромп с опрокинутой в угол аркой (д), перспективный тромп (е) и ячеистый тромп (ж).

Третий случай: зодчий срезает углы куба до основания и получает восьмигранную призму (III), все элементы ее он решает, как и в предыдущем случае. Однако между восьми-

гранником и круглым основанием купола тоже имеются несовпадения. Их легко устраниТЬ путем простого напуска рядов вышележащей кладки. Логика архитектурных построений требует повторения испытанного уже приема. Что же получится, если здесь применить те же формы, что и при переходе от четверика к восьмерику? Переход от восьмиконника к шестнадцатиконнику легко продолжить, пока ярусы не сойдутся в вершине купола. И обратное: можно спускаться ярусами вдоль грани, срезающей угол куба, пока ярусы не сойдутся в углу (в нижней точке среза).

Переходные ярусы, лежащие выше и ниже восьмерика, будут заполнять тупой угол (шестнадцатиконника, тридцатидвухконника и т. д.), и потому их форма будет все более плоская, пока, умножая число углов, они не сольются внизу с плоскостью стен, вверху — с округлой кромкой купола.

Конструктивная форма будет приближаться к декоративной и подсказывать ей свой мотив.

Напуск кирпичей рядами и возведение системы арочек по ярусам приводят нас к возникновению специфической для архитектуры средневековья на всем Среднем и Ближнем Востоке формы, получившей по сходству с геологическими образованиями (натеками известняка на сводах пещер) название сталактиков.

Сталактины могут располагаться рядами — линейно, и тогда они составляют карниз; они могут заполнять окружность купола (его скульптуру) или полукупол ниши; они могут заполнять угол, срезанный для перехода от квадрата стен к куполу (лежать в плоскости среза или в переброшенных через углы арках); наконец, они могут выступать из плоскости купола (или полукупола) и свисать гранеными сосульками.

Употребление сталактиков расчленило интерьер купольно-центрических помещений на две части: одна система сталактиков создала переход от квадрата стен к основанию купола с участием яруса восьмерика, а затем и самостоятельно; другая система сталактиков стала заполнять сам купол сходящимися к его вершине, по кругу, ярусами.

В итоге объемная форма интерьера преобразилась. Строгая расчлененность функций несущих и венчающих частей была в ряде случаев смягчена. Ярус парусов — раньше строго конструктивный — приумножил свои декоративные качества, не потеряв при этом своих структурных основ, своей тектоники. Сталактиковые системы открыли возможность отказа от яруса парусов вообще. Но ни в XI—XIII веках, ни позже мастера Мавераннахра не отказались от чисто конструктивного решения задач перехода к куполу, передав системе сталактиков функции, декоративные по преимуществу.

В XI—XIII веках сталактины состояли из плиток-пластин, собирались из специально формованных, резанных, тесанных или тисненных блоков, выполненных по строго рассчитанному чертежу. Пример тому — сталактины в портале Рабати-Малик XI века и в михрабах бухарских мечетей Намазгах и Магоки-Аттари XII века. Позже они стали складываться из цельноформованных ярусов-пластин, вырезанных (или отформованных) по рассчитанному для каждого яруса контуру.

Уже в момент своего появления сталакиты не были формой чисто конструктивной, так как служили и своеобразной сложносоставной консолью и формой заполнения угловых срезов. Момент эстетический (игра светотени в ячейках) стал доминирующим, когда разработка сталакитов и фигурные облицовки из кирпича были приведены в общую систему. Конструктивное устройство купольных перекрытий стало, таким путем, от правильной точкой и в архитектурном декоре монументальных зданий.

Объемно-пространственная форма купольно-центрического помещения и его декор оказываются тесно связанными между собой.

Для XI—XIII веков главным и определяющим в узоре декора были геометрические построения. Они подчиняли себе, своим сеткам и основанным на них фигурам всю причудливую игру побегов, ветвей и цветов. Таким образом, геометрия царит здесь и там; в одном случае это геометрические построения в пространстве (стереометрия), в другом — на плоскости (планиметрия). Художник, зодчий производят отбор определившихся форм, вносят в них поправки с учетом возможности их эстетического совершенствования и в таком предварительно взятом виде кладут их в основу своих дальнейших художественных претворений⁹⁶.

Можно высказать предположение, что все основные объемно-пространственные формы архитектуры этой эпохи восходили к простейшим геометрическим фигурам, взятым совокупно в виде целостной системы возможных вариантов. Это означает, что купольно-центрические сооружения разнообразились не по прихоти отдельных зодчих. Они, каждый в отдельности, решали (часто в вариантах) определенную сумму задач. Были решения, получившие свое воплощение в постройке. Были и такие решения, о судьбе которых мы пока ничего не знаем (то ли эти сооружения до нас не дошли, то ли они и не существовали). В целом они должны были составлять нечто вроде системы элементов, отдельные клетки которой пустуют до того, как сами элементы будут открыты в натуре.

Основными исходными фигурами — общими для центрических построений в пространстве и на плоскости — были куб, цилиндр и призма. Отбросим пока вносимые зодчим поправки (удлинение куба по высоте, наклон стен внутрь и т. д.). В пла-не эти фигуры образуют квадрат, круг, многоугольник (схема 9).

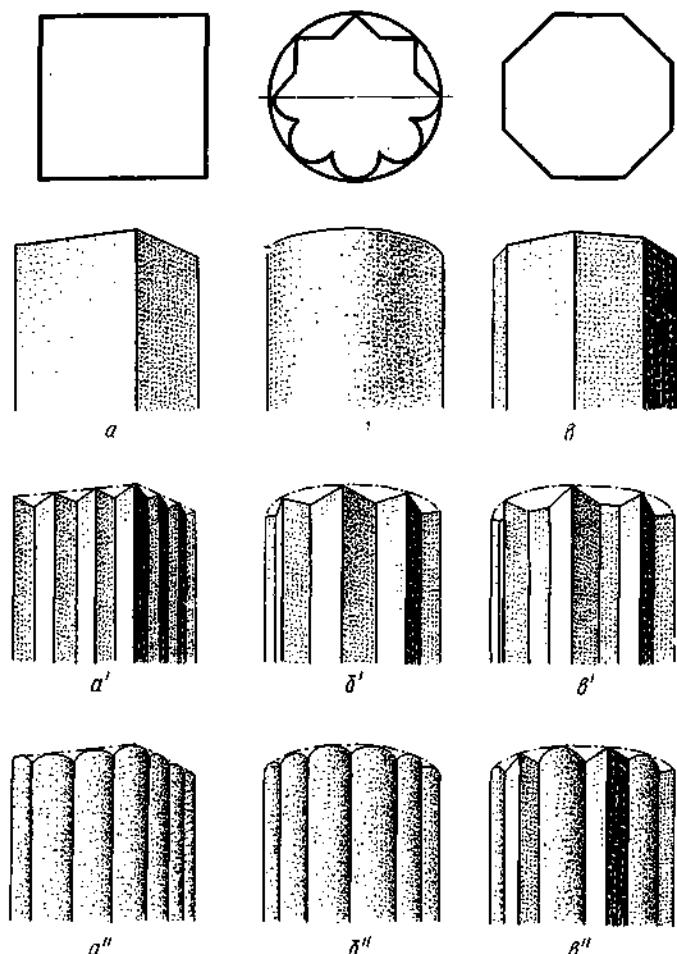
Каждая из этих форм получает обработку, одинаково присущую фигурам на плоскости (в узоре) и в пространстве (профилировка внешнего контура стен). Ритмически повторяющийся излом линии зигзагом и полувиаликами создает складки и так называемые «гофры». В результате мы получаем четырехскладках (а') и гофрах (а''). Цилиндр в складках (б') и гофрах (б''). Многогранник (как и цилиндр) допускает чередование острых граней и полуколонн (в''). Почти все эти формы легко угадываются в известных башенных сооружениях на территории Хорасана и Мавераннахра XI—XIII веков.

Так, форма а'' является исходной для башен Дурнали и Мунон-тепе VIII—IX веков и для гофрированного кешка Ат-

96

Теория построения геометрических орнаментов изложена нами в книге «Архитектурный орнамент Узбекистана», Ташкент, 1961, раздел «Общая теория построения геометрических орнаментов XI—XIII вв. и анализ образцов», с. 179 и сл. Там же дана литература вопроса

Тахмаладж IX—X веков; б' — для башни в Радкане XIII века; в' — для башни Гумбади Кабус в Гуркане (начало XI в.); в'' — для минарета в Кишмаре⁹⁷.



97
ТЮТАКЭ, VI, с. 166;
SPA, vol. IV, pl. 355—
Д56: 347, 357, 358;
D. N. Wilder, The
Architecture of Isla-
mic Iran. The Khamid
Period. New Jersey.
1955, fig. 16

Схема 9

Хотя венчающие части во многих случаях утрачены, но, следуя той же системе возможных вариантов, мы можем построить схему их развития. Берем уже знакомые нам исходные формы плана: квадрат, круг, выпуклый многоугольник, звездчатый многоугольник и фестончатый круг (схема 10). Купольное перекрытие этих сооружений могло быть с прямой направляющей (шатер) или кривой (стрельчатая арка). В первом случае квадрату плана соответствует четырехгранная пирамида (а'); восьмиграннику — восьмигранная пирамида (б'); кругу — конус (в'), звезде — складчатый шатер (г') и фестончатому кругу (розетке) — соответствующий ему по форме шатер (д'). Во втором случае: квадрату и восьмиграннику — сомкнутый свод (граненый купол (а'', б''), кругу — сфероконический купол (в''), звезде — складчатый купол (г'') и розетке — гофрированный (рубчатый) купол (д'')).

Соответствующие примеры купольных перекрытий: для формы — а' — мавзолей в Кесене (Южный Казахстан, XVI в.) и башенные мавзолеи типа Гумбади Кабуд в Марааге, XII век; в' — башенные мавзолеи типа башни Радкан в Никатале; для г' — мавзолей Бабаджи-хатун в селе Головачевском; для б'' — Маджиди Джами в Исфахане и Ардистане; для в'' — примеров не перечесть, эта форма наиболее распространенная⁹⁸.

98
См. соответственно:
ЮТАКЭ, VI, с. 203;
М. Мендикулов.
Памятники архитектуры,
стр. 230, рис. I, 2;
SPA, vol. IV, pl. 325.
323

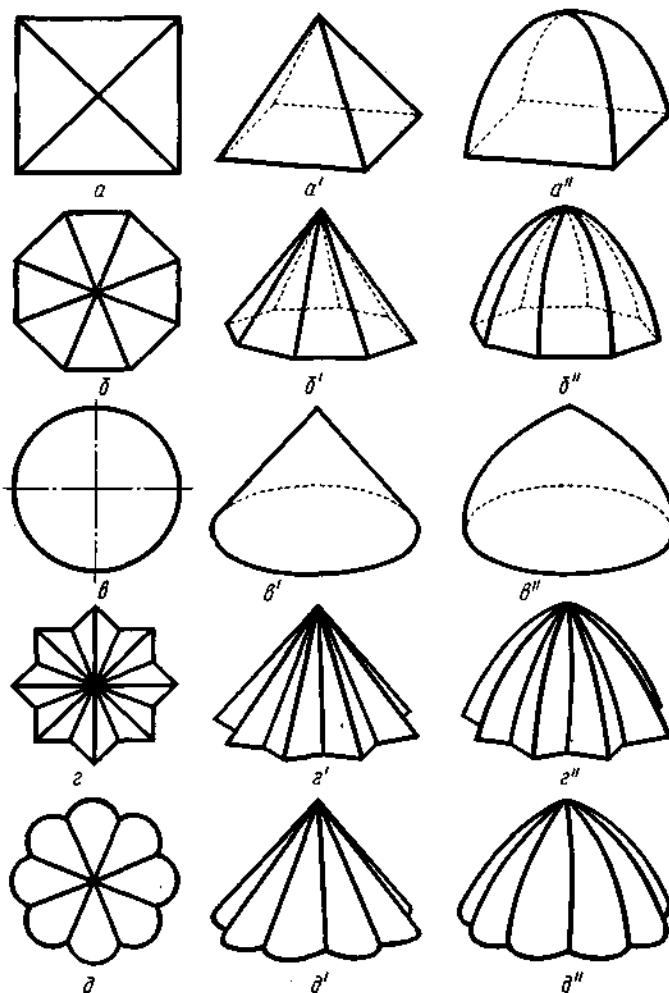


Схема 10

Из числа названных здесь вариантов нам в натуре неизвестен только д' — он нерационален и, быть может, был сразу же исключен. А купола г'' (складчатый) и д'' (рубчатый) дают богатейшую игру светотени, и они нам хорошо известны по позднейшим образцам XIV—XV веков (мавзолеи Туркан-ака, Эмир-Заде и Гур-Эмир). Отсюда можно заключить, что некоторые решения до нас не дошли или они пришли позже, хотя их место было определено действовавшей системой заранее.

Стены башен, минаретов, мавзолеев и других подобных центрических сооружений сочетались с названными здесь пере-

крытиями в известном числе вариантов (схема 11). Не все они пользовались успехом. В башенных сооружениях чаще применялся конус на цилиндре (б—2) и пирамида на восьмерике — выпуклой (в—4) или звездчатой (г—2) и сфероконический купол (б—3, в—3), а также конус на гофрированном (д—2) или на звездчатом цилиндре (г—4).

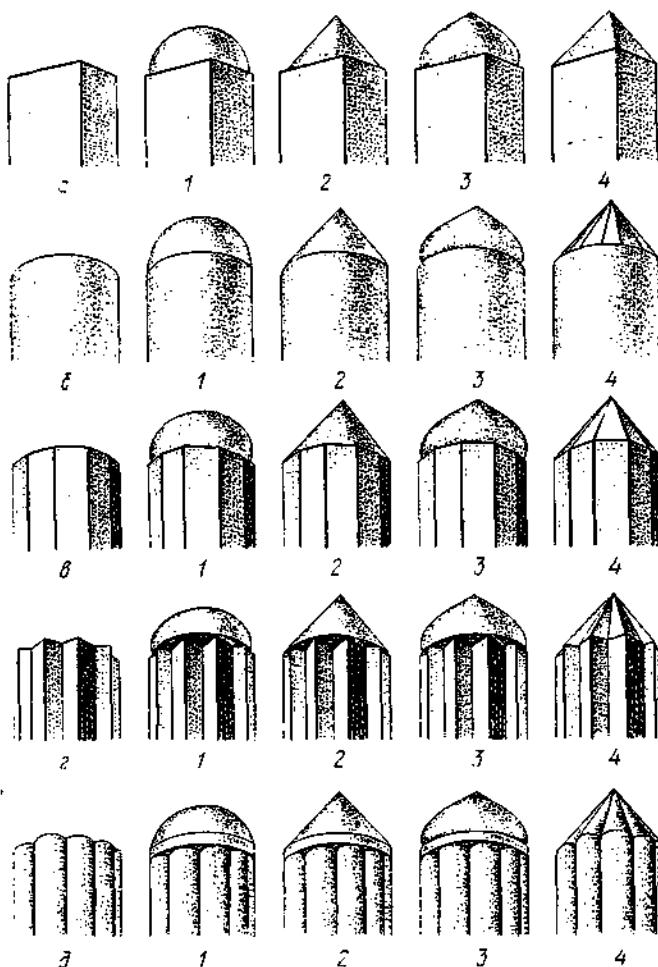


Схема 11

Тому примеры: для б—2 — мавзолей Мили-Радкан в Никатале, XI век; для б—3 — мавзолей Абдаллаха в Мазандаране, XI век; для в—3 — мавзолей Шахристан в Исфахане, XII век; для г—2 — мавзолей Алаадина в Варамине и Бистаме, XIII век; для г—4 — Имамзада ибн Аллах в Демавенде и для д—2 — мавзолей Радкан в Радкане, XIII век⁹⁹.

В других видах купольно-центрической архитектуры задача сводилась к соотношению стен четверика, несущего купол, лежащий непосредственно на стенах или приподнятый, как в башенных сооружениях.

Четверик стен мог нести: конус, выпуклую пирамиду (шатель), звездчатую пирамиду или сферический (сферокониче-

99
См., соответственно:
SPA, vol. IV, pl. 339-A,
334-A, 348-B; D. N.
Wilber. The Archi-
tecture of Islamic
Iran, fig. 17, 39, 49;
SPA, vol. IV, pl. 348-A;
D. N. Wilber, pl.
49, fig. 21; pl. 13-16

ский) купол (конус на цилиндре как башенную форму мы здесь опускаем) (схема 12).

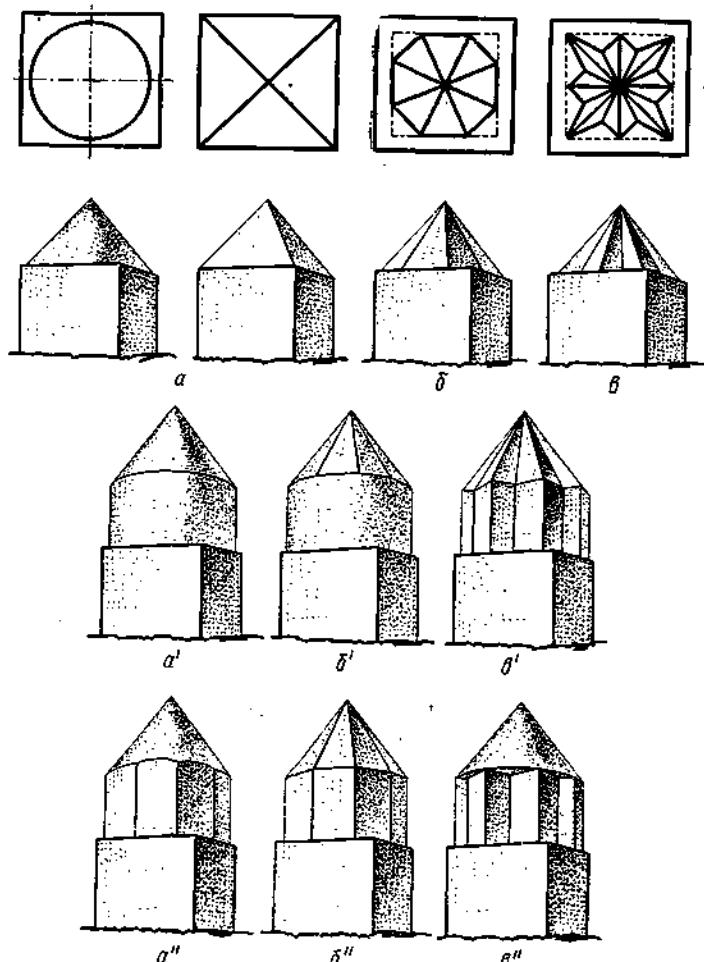


Схема 12

Конус на четверике допускает три основных варианта: конус лежит на стенах (а), приподнят на цилиндре (а') или призме (а''). Также и пирамида лежит на четверике (б), приподнята на цилиндре (б') или призме (б''). Звездчатая пирамида — на четверике (в) или складчатом барабане (в'). (Возможны также варианты — конус или пирамида на складчатом барабане и т. д.) Все эти решения не только возможны по гипотезе как элементы предполагаемой системы, но существуют реально в архитектуре Среднего Востока указанной эпохи (некоторые формы переходят в последующий период). Назовем примеры типических форм: для а' — мавзолей Имамзада в Бистаме, XIV век; для б'' — мавзолей Фахраддина Рazi в Куяя-Ургенче, XII век (или варианты — Гунбади Сурх в Мараге, мавзолей в Сари); для в' — мавзолей Хасани Саурави; для в'' — мавзолей Текеша в Куяя-Ургенче¹⁰⁰. В круг приме-

¹⁰⁰ См. соответственно: SPA, vol. IV, pl. 350;

ров из числа купольно-центрических сооружений мы вовлекли также и обладающие входным айваном или порталом, но это не меняет существа решения главного объема.

Поставить купол на четверик — задача не только из области стереометрии и отвлеченного формотворчества. Мы указывали уже на основной конструктивный прием перехода от квадрата стен к круглому основанию купола — прямой или косой срез угла, дающий переход к восьмерику. Но там задача решалась в самом простом варианте, безотносительно к форме купола. Уже рассмотренный вариант привел нас к сложной системе сталактитов, связавших воедино пространство интерьера и плоскость стен.

Здание меняет свой облик в зависимости от уровня, на котором лежит ярус восьмерика, и от формы его венчания (полусфера, конус, шатер (схема 13).

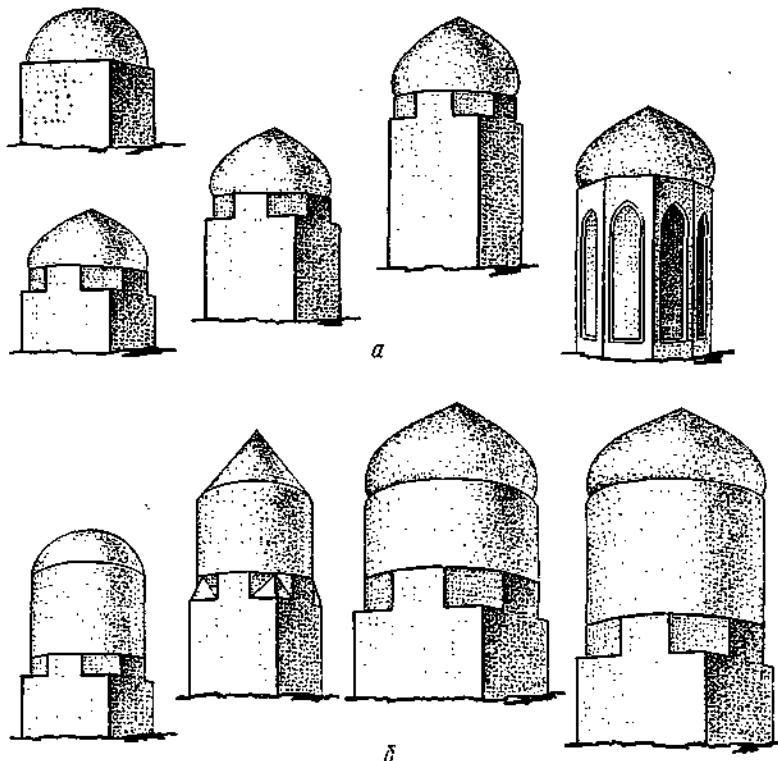


Схема 13

Купольно-центральные здания XI—XII веков обнаруживают тенденцию вытягиваться вверх. Сперва за счет срезаемых углов, а затем это становится художественной нормой, и такое решение дается в возрастающих пропорциях. Оно влечет за собой возвышенные восьмерики и кладет начало последующему развитию высоких барабанов.

Пяtnо плана отдельно стоящего купольного зала было подсказано, таким образом, геометрией: круг, звезда (внутри круг), розетка (внутри круг), звездчатая розетка (внутри круг) (схема 14). Но чаще сохранялся квадрат плана. Квадрат

Н. Бачинский.
Архитектурные памятники Туркмении.
М., Ашхабад, 1939,
с. 66, 73, 82—85;
М. Е. Массон и
Г. А. Пугаченкова,
Г. А. Гумбез Манаса.
М., 1959 рис. 25; Н.
Бачинский, указ.
соч. с. 66, 73

стен мог заключать круг — это упрощало задачу, но к чему непомерная толщина кладок в углах (д)? Можно переход к куполу отнести в подкупольную часть, и тогда внутренний контур стен отвечает внешней линии квадрата — это экономично и удобно (е). Но пролет купола невелик и от него зависит толщина стен. Можно увеличить объем воздуха за счет глубоких ниш в стенах (ж) или опустить пяты арок в углах до самого пола, и тогда ниши войдут в толщу кладок на стенах и в углах (з).

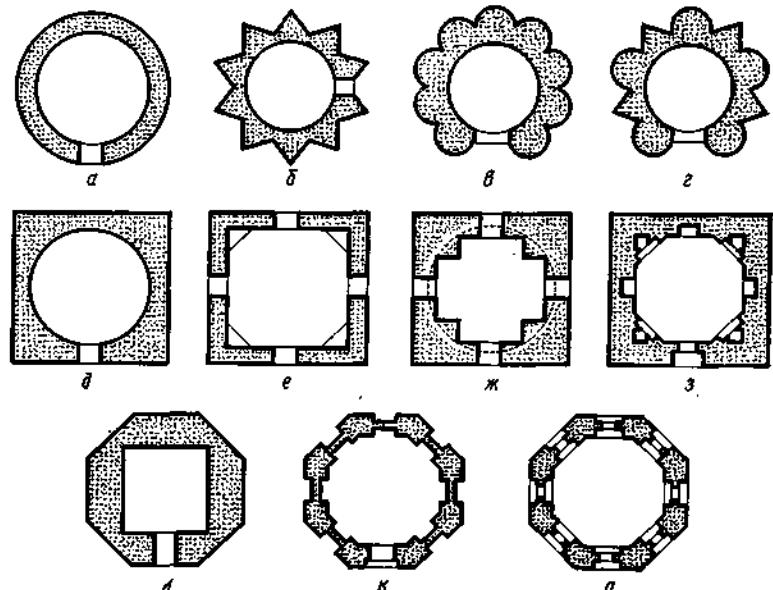


Схема 14

¹⁰¹ SPA, vol. II, fig. 360

Здесь возможности расширить объем интерьера за счет конструктивных решений доведены по предела. Опускание пят угловых арок до пола (з) можно рассматривать и как отсечение углов квадрата; вследствие этого получаем восьмигранник в интерьере при квадрате стен снаружи. Пример такого решения задачи, с которым мы столкнулись недавно, — мавзолей XIV века в комплексе зданий селения Пудина. Но можно указать и на прямое отсечение углов квадрата в мавзолее Ходжа Атабека в Кирмане¹⁰¹. Здесь очертание стен образует в интерьере квадрат, извне — восьмигранник; решение явно надуманное, нерациональное, продиктованное чисто формальным построением геометрических фигур. Понятно, почему этот парадоксальный пример не вызвал подражаний и остался, кажется, одинок.

Любую из стенных ниш можно было сделать сквозной. Квадратный план порождал при этом киоск (charted), а восьмигранный — ротонду (аштак) (к-л). Внутренним нишам должны были отвечать логически такие же ниши, лежащие извне. Это облегчало вес стен без ущерба для их прочности.

Конструктивные приемы подсказали зодчим мотивы обра-

ИСКУССТВО СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ

ботки стен выступами и лопатками. Они уничтожили пластические приемы старой архитектуры и привели к торжеству новых, четко организованных на геометрической основе структурных форм.

Наряду с купольным залом складывались и многокупольные композиции. Это были залы с куполами на столбах и галереи с куполами в один или несколько рядов, идущие вдоль стены или вокруг двора. Они имели исходной точкой те же решения, но как бы в умноженном виде. Отсюда, видимо, возникла идея построения плана по сетке (гязов), принятая затем в архитектуре всего средневековья. По ним вписывают купола и размещаются на скрещениях осей пилоны. Один пилон несет четыре купола, четыре пилона — девять куполов и т. д. (схема 15). Это — в закрытых помещениях. В айванах, открытых в одну сторону, один пилон — на два купола, два пилона — на три, три пилона — на четыре купола и т. д. На айванах, открытых на две стороны (под углом), — четыре пилона на четыре купола, девять пилонов — на девять куполов и т. д. Многокуполь-

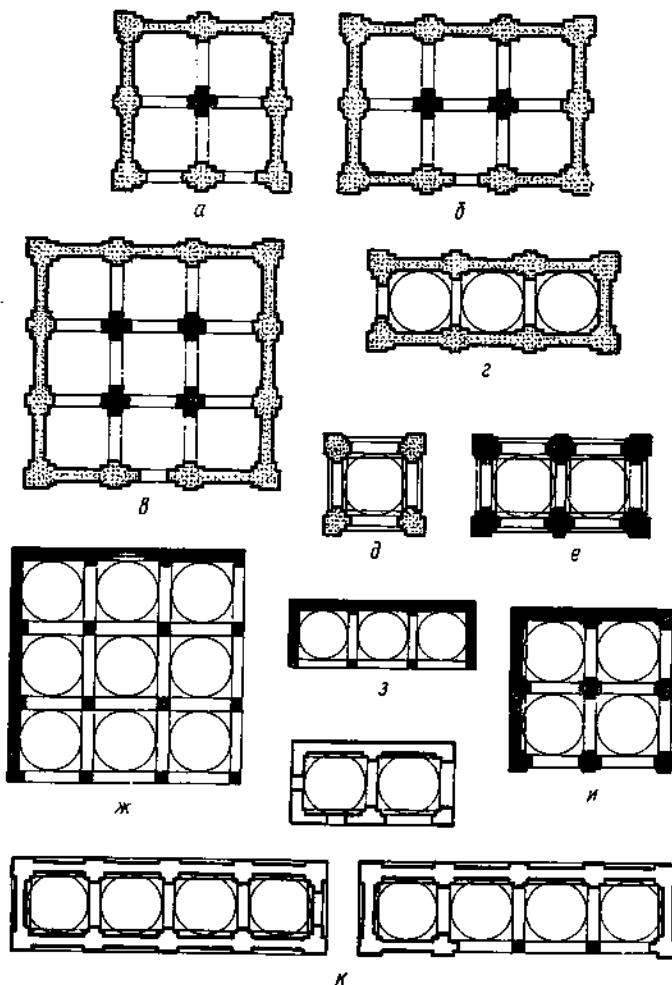


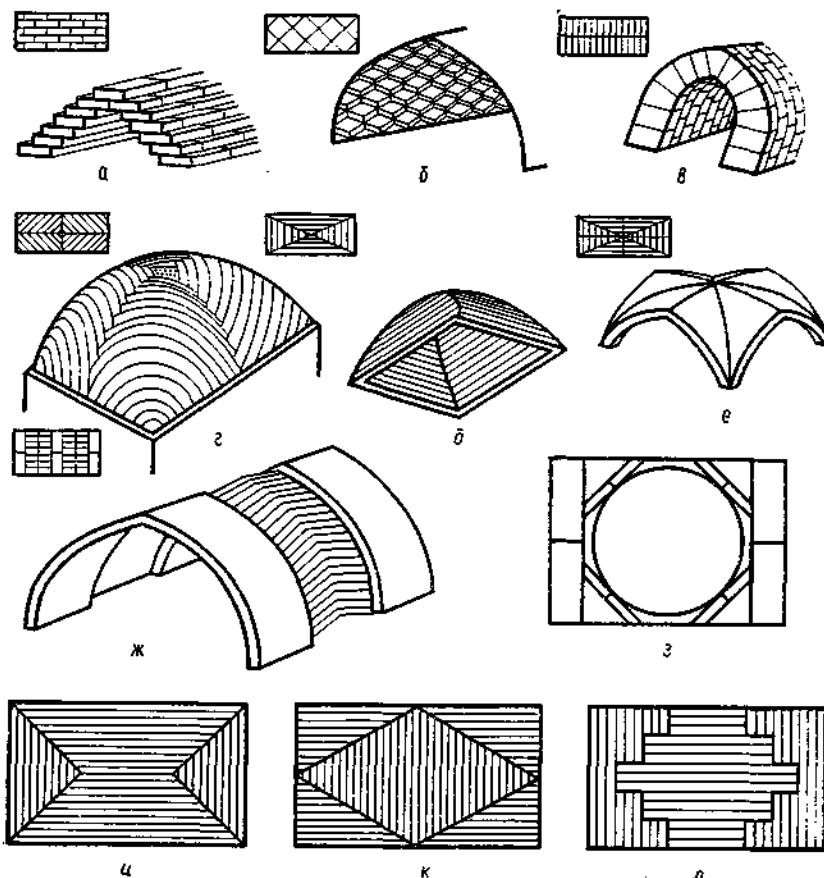
Схема 15

ные залы, разделенные поставленными на пилоны арками, имеют раздельные подкупольные пространства. Через проемы арок они сливаются между собой и образуют общий объем интерьера. Составной характер объема подчеркивается разбивкой стены на лопатки, отвечающие положению пилонов и плоских между ними ниш.

В мечетях типа Намазгах ниши располагаются вдоль стены и, будучи обращены в сторону Мекки, служат для совершения перед ними обряда молитвы; в других случаях плоские арки имеют чисто архитектурное, по существу декоративное назначение.

Развитие купольных систем сопровождалось совершенствованием кладки сводов. Здесь нет необходимости прослеживать все этапы их эволюции. Источник формообразования сложен, и не всегда сложное возникает из предшествующего ему простого.

Разумеется, что не каждая архитектурная форма позднего времени начинает свое развитие сызнова, проходя все этапы пути с самого начала. Так было и со сводами. Конструкциям из жженого кирпича предшествовали решения в сырце, но некоторые возникали самостоятельно и заново. Свод с напуском — прием архаический (схема 16) (ср. ложные своды



Двуречья III тысячелетия до н. э.). Однако напуск кирпича, выдвинутого углом, породил систему, близкую сталактитам (б). Кладка нормальная и «отрезками» (в) позволила перейти к комбинированным выкладкам, образующим на своде простейшие фигуры (ромбы). Кладка от угла (конический тромп) привела к возникновению свода балхи (г). Кладка от стен четверика или восьмигранника умножила формы сомкнутого свода. Применение поперечных (подпружных) арок в чередовании с обычными коробовыми вызвало употребление подобия свода-оболочки двоякой кривизны (ж). Те же арки позволили в сочетании с отрезками коробового свода свести прямоугольный план к квадрату (под купол) (з). Пересечение коробовых сводов дало подобие крестового, или монастырского, с изломом граней на парусе (е).

Чертежи сводов (проекции) часто совпадали с распространенными мотивами плоского орнамента. И это не удивительно, так как развитие архитектурных форм протекало по единой системе, охватывавшей собой решения задач и в пространстве и на плоскости. Геометризм построений, исключавший произвольные выдумки зодчих, — таков был главный источник стилевого единства всего искусства Средней Азии рассматриваемой эпохи.

Роль математических наук, и особенно прикладной геометрии, здесь достаточно очевидна. Но никогда математика, как и любая иная научная дисциплина, не была и не могла быть творцом искусства. Наука движет мысль художника, вносит в нее систему. Житейский навык и строительный опыт корректируют эту систему, отбирая практически ценное. Но только глаз художника и зодчего находит меру вещам и в соответствии с принятой системой, на основе присущих ей закономерностей, создает пространственные, предметные и линейные формы. Пластика, пространство и плоскость — как категории чистой формы — обретают в творении свое истинное содержание, когда они оправданы условиями жизни общества. И только тогда архитектура, декоративное искусство и искусство вещи становятся выражением единства принятой в данную эпоху «манеры» думать, чувствовать и мечтать.

Техника и технология давали художнику строительный материал. Превращение стенного материала в декоративно-отделочный было результатом внутренней эволюции форм самой архитектуры.

Кирпичный узор прошел весь предопределенный ему путь развития. Начав в IX—X веках с комбинаций стенной, а затем и лицевого кирпича — фигурных выкладок и пластической игры света, — он пришел в XII веке к облицовкам с плоской выстилкой плиток, своего рода «паркету», употреблявшимся и для полов, и для стен. В результате измельчения мотивов выстилки и введение фигур с внутренними углами (звездчатые многоугольники) «паркетный» узор превратился в род простейшей мозаики. Уже в «паркетном» узоре возникли комбинации по светлоте — чередование кирпича сильного и слабого обжига. В первой половине XII века эти комбинации приобрели характер двухцветного узора; двухцветный «паркет» превратился в двухцветную керамическую мозаику. Таким

образом, развитие кирпичного узора шло в эти годы от пластического эффекта к плоским локальным цветам. От природных качеств материала (кирпичная фигурка) — к его специальной обработке (покрытие кирпича ангобом, красный лак). Но такое направление в развитии архитектурного декора шло вразрез с завоеваниями кирпичного узора, достигшего вершины в XI столетии. Чувство меры, как основа вкуса, требовало от кирпичных дел мастеров согласованности кирпичных кладок с плоской кирпичной мозаикой. Плоская мозаика требовала четко очерченных границ своего приложения. Пластический эффект обогащал узорное убранство стен игрой света и тени. С введением плоских мозаик этот эффект стал исчезать.

На помощь пришла резная терракота, то есть техника пластической резьбы по облицовочным плитам. Имелись, конечно, и чисто технические причины, обусловившие успех водостойкой терракоты, но развитие эстетических качеств кирпичного декора имело свою логику эволюции художественных форм и средств. Следствием развития керамических форм явилась кирпичная мозаика — ахроматического рисунка (светотеневой рисунок без участия цвета) и полихромная.

Последняя только зарождалась. В первой половине XII века красно-желтые выкладки и зеленовато-голубая полива употреблялись, видимо, независимо друг от друга, и зодчие не приводили их в какое-либо соотношение или связь. Пока бирюза покрывала кирпичик и вступала в спор с синевой небес на сверкающих под солнцем куполах, изумляя горожан голубым сиянием, или выделяла кольцо рельефной надписи, опоясывавшей на высоте минарет — действие цвета было автономно или же имело следствием цветовой контраст по светлоте. Но дело изменилось коренным образом, когда цветная полива — сперва зелено-голубая, а позже и других цветов (белая, марганцевая) — стала покрывать резную терракоту по гребню рельефа, а затем и сплошь. Пластический эффект стал узорно-живописным. Возникло сложное взаимодействие линейного, пластического и живописного начал, самое сложное и богатое в содержании, какого не знала вся предшествующая история монументально-декоративного искусства Средней Азии. Однако задача была еще только поставлена, ее внутренние противоречия не успели назреть и богатейшие возможности художественного решения не успели себя выявить.

Стиль полихромных облицовок был уже открыт, и хотя техника цветных мозаичных изразцов (прославившая затем мастеров Ирана) не нашла еще своего применения, местные мастера стояли у порога ее открытия. Они держали в руках ключи от ее тайников, и магическое слово «сезам!» было готово сорваться с их уст. Но оно не было произнесено, пока не пробил заветный час.

Резной штук (точнее, ганч) не знал, казалось бы, столь головокружительных перемен. Старый, изведанный путь резьбы ножом по плоскому зеркалу стены — что мог он дать нового после афрасиабских панелей (IX в.)? Старое скульптурное понимание рельефа было в них сметено. Дух античной пластики — еще живой в скульптурном декоре Барахши (VIII в.) — был изгнан окончательно, хотя отдельные мотивы раститель-

ного характера сохранились в их уже новой трактовке. Афрасиабские панели связали декоративное искусство Мавераннахра с самыми выдающимися образцами архитектурного декора на современном им или несколько более раннем Переднем Востоке. Стилистически они принадлежат новому времени больше, чем старому. Но геометрические арабески в них почти отсутствуют. Они еще, быть может, не созрели. Мавзолей Арабата (976) говорит другое: их там больше, чем на панелях с Афрасиаба, и они там более зрелы. Причины этого нам неясны: то ли не каждый памятник — зеркало века, то ли панели с Афрасиаба старше, а потому и архаичнее. Так или иначе, но они не дали нам полной картины развития резного узора нового стиля. Резной штук в Рабати-Малик (XI в.) тоже архаичен. Но картина меняется, когда мы обратим свой взор на более поздний памятник — дворец правителей Термеза, где резной ганч составляет такую же энциклопедию узора XII века, как афрасиабские панели — узора X века. Геометрические арабески обретают здесь полное господство; они заставляют растительный узор следовать «капризу» геометрических линий с полной покорностью и неукоснительно. Этот диктат геометрии наметился еще в афрасиабских панелях. Здесь он привел к тому, что и пластические качества вьющихся стеблей и листьев полностью утрачены. Там распластанные листья все еще имели известную мясистость и толщину. Вывернутый лицевой поверхностью фронтально лист сохранял вмятины, правда, слишком симметричные, чтобы почитать их чем-то отличным от формы узора. Здесь стебель и лист не имеют формы предмета и составляют только узор. Меньше растительных элементов (они сохраняются чаще в каймах), больше отвлеченных вставок — кружков, звездочек, замысловатых значков, точек, запятых.

Все это совпадает с наблюденным и в кирпичном узоре. Обобщая, это явление можно назвать отходом от пластики предметных форм и тяготением к более отвлеченно трактованному узору.

Увлечение плоской резьбой угрожало потерей чувства меры. Плоская резьба лишает стену весомости, и это могло бы привести в конечном счете к нарушению общего характера архитектуры. Стиль архитектуры термезского дворца (его стены из сырца) — монументальный. Архитектурная резьба, которая пришла на смену его кирпичным облицовкам, должна была отвечать монументальности форм здания. И здесь на помощь пришла пластически округлая резьба, напоминающая резную терракоту. Надписи на угловых колонках дворца в Термезе и в резной терракоте с Афрасиаба выполнены совершенно одинаково. Здесь материал не играет роли: развитие стиля как бы подготовило почву к новому пониманию пластики — не предметной, а отвлеченной. Надписи округло пластичны, но ничего общего с предметными формами в них нет. Пластическое начало восстановлено, но только как категория чистой формы.

Светотеневой эффект получил при этом и чисто практическое назначение: закрепление плоского узора в четко выраженных границах и увязка его с массивом стен.

В предшествующую эпоху, и особенно в домусульманское время, монументальная живопись имела форму настенных картин, отличавшихся от принятых на западе фресок только грунтом — чаще сухим; роспись велась не по известковой штукатурке, а по глине или алебастру. В XI—XII веках их место чаще (если не всегда) занимает орнаментальная роспись. Гамма цветов этой росписи очень насыщена и на первый взгляд не соответствует скромности кирпичных облицовок XI века, и белоснежному убору «белых палат» в интерьере термезского дворца XII века.

Однако и здесь следует исходить из главных и определяющих черт стиля. Яркая красочность народного искусства никогда не исчезала — даже в самые мрачные годы бедствий. Не исчезла она и с утверждением ислама. Но только в некоторые периоды истории жизнерадостная красочность палитры народного искусства озаряет собой все искусство эпохи. XI—XII века — время расцвета феодальных торгово-ремесленных городов — были отмечены общественным подъемом. И вследствие этого красочное искусство народных низов, захватив ремесла, поднялось до самых вершин общественной лестницы, возбудив и там сходные вкусы в области прекрасного. Белые залы дворца правителей Термеза не были обесцвечены — их омертило время. Орнаментальные росписи дворца были ярко насыщенного тона (красный, синий, марганцевый и другие тона). В окнах были витражи из многоцветного стекла. И все это красочное звучание в декоре было настолько сильно, что оно буквально потянуло за собой кирпичный узор и резной штук. Никакого противоречия в самой палитре монументального искусства XI—XII веков нет. Это было искусство с сильным звучанием красок в интерьере и с уже наметившейся тенденцией к полихромии в облицовках. Последние стали позднее самой сильной и всепокоряющей страстью мастеров на протяжении нескольких столетий.

«Белый стиль» резных штукатурок, «голубой стиль» изразцовых куполов и «желтый» или «красный стиль» кирпичных или облицованных терракотой стен — все это лишь отдельные цвета большой палитры, в использовании которой мастера XI—XII веков сохранили точно найденное чувство меры.

Архитектурный декор имел своим началом чисто конструктивное значение, но из него он извлек и средства декоративные. Узор получил строгие рамки своего применения. Возникла система приемов, объединившая в одно целое строительные конструкции, архитектурный орнамент и декоративно-прикладное искусство.

Стиль прикладных искусств XI — начала XIII века складывается из особенностей изобразительного языка и форм орнамента. У каждого вида искусства они особые. Это вызвано тем, что работа каменщика, строителя, керамиста связана чаще с потребностями местного населения (в каждом городе или селении строят для себя, делают вещи для своей округи). Работа же мастеров по металлу и ткачей имеет более широкий рынок, и естественно, что художественный металл и ткани в процессе постоянной диффузии впитывают в себя и то, что подсказано им широким рынком сбыта. Поэтому можно уверенно говорить

о школе поливной керамики Афрасиаба, или самаркандской архитектурной школе и ее проявлениях, скажем, в резном штуке и терракоте, или о школе хорезмских мастеров — в архитектуре и архитектурном декоре, резьбе по дереву, но трудно выявить школу самаркандских мастеров в художественном металле, стекле, текстиле. Да и была ли значительная разница в стиле этих изделий по месту их производства?

В широком смысле этого слова существовал единый стиль, объединявший в рамках XI — начала XIII века все виды искусств. Однако в каждой области прикладного искусства были свои формы, технические и художественные приемы. И по ним, даже для неподписных изделий (не имеющих нисбы-указания, откуда мастер родом), удается определить и школу.

Так, в художественном металле едва проступают черты школы Мавераннахра, восточного Хорасана, отчасти Хорезма. А в керамике хорошо читаются школы Самарканда, Ферганы, Мерва, Рея, Кашана, Саве.

Черты стиля прикладных искусств среднеазиатского Междуречья XI — начала XIII века раскрываются лучше всего при сравнении однородных изделий местных с привозными или производившимися в ту же пору в сопредельных областях Среднего Востока. Так, неполивная посуда с тиснением изготавливалась повсеместно. Первоклассные образцы этой посуды из Ташкента, Самарканда, Бухары, Термеза и других городов отличаются исключительным богатством орнаментики. Декор этой посуды двоякого происхождения: местный народный узор и общераспространенный, заимствованный частью из металлической утвари и резьбы по дереву, почти отсутствует геометрический узор (гирихи); прекрасно разработаны каллиграфически выполненные надписи (илл. 42, 43).

Керамика мервских мастеров той же эпохи превосходит изделия Мавераннахра богатством изобразительных мотивов¹⁰². Здесь не только птицы, рыбы, звери, насекомые, фантастические существа, но и головки не то демонов, не то людей. Мифология, эпос, живое наблюдение природы и идеализированный, выраженный в условной форме мир вещей предстают как бы слитно. Человек остается чем-то внешним и в искусстве случайным. И здесь гармония форм природы раскрывается как чисто внешняя организация ритмов узора (илл.)

Неполивная, с тиснением, керамика Дворецья в собрании Багдадского музея еще более содержательна. В ней и живая современность, тоже орнаментально-стилизованная, но с полным преобладанием свободной симметрии фигур и определенным динанизмом сцен. В подражание металлу керамические сосуды частично с двойными стенками и ажурным снаружкой прорезным рисунком¹⁰³.

Узорно-орнаментальная основа стиля была едина, однако в старых центрах халифата, унаследовавших ирано-сасанидские традиции, стиль искусства был более пластичный и живописный. Ажурные изделия имеют сильно заглубленный фон; это усиливает пластический эффект рельефа. И в художественном металле на сосудах с двойными стенками достигается тот же эффект пластической формы на глубинной плоскости. Соответ-

¹⁰² Г. А. Пугаченико-
в а. Мастер-керамист
Мухаммед-Али Иноя-
тсон из Мерва.— СА,
1958, № 2, рис. 5—14.
С. Б. Луцина. Зоо-
морфные сюжеты в
керамике со штампо-
ванной орнаментацией
из гончарной мастер-
ской XIII — начала
XIII в. в квартале
керамистов Старого
Мерва.— Труды Таш-
ГУ, вып. 172. Ташкент,
1960, с. 81 сл., рис. 1—4

¹⁰³ G. Reitlinger.
Unglazed Relief Potte-
ry from Northern Me-
sopotamia. — "Ars-
Islamica", vol. XII—
XIV, 1948, fig. 17—22

ственno этому и рисунок фигур получает пластическую моделировку. В тисненой керамике Мерва еще силен живописный момент: фигуры компонуются по форме сосуда, но в относительно свободных сочетаниях. Штампики в руках мастера подвижны, и формы для тиснения изготавливаются вдохновенно, в огромном разнообразии мотивов. Медальоны, розетки, надписи и благопожелания, фигуры зверушек, сцены охоты, звериный гон — все это выкладывается часто сразу. И это придает сосудам из Мерва вид крайне занятный; они доставляют тому, кто держит сосуд в руках, такое же удовольствие, как и книжка с картинками.

Для неполивной керамики Мавераниахра характерны сосуды четко выраженных структурных форм: высокие узкие кувшины, низкие крышки, плоские баклаги с мелким узором (сосочки, розетки, трилистники, медальоны), равномерно распределенными полосками или кругами по всей поверхности сосуда или гладкие формы точно найденных в силуэте очертаний с крупным круглым медальоном на боку (на нем изображение гепарда или фантастического зверя). Иногда сосуд заткан узором, на боку или вдоль плечиков помещаются медальоны (с парными птицами или зверями); поясами идут растительные побеги, сцены звериного гона, надписи (илл. 36).

За исключением сосочеков, преобладает моделированный плоский рисунок. По трактовке формы тисненая керамика этой эпохи исключительно близка металлической посуде — изделиям из бронзы. Там тоже преобладает плоскостной рельеф, исполненный набивкой по форме, реже литьем. Обработка формы — чеканкой, гравировкой, пунсоном (илл. 45, 46).

На металле выявилась особенно полно система в распределении растительных узоров, надписей, медальонов с фигурами изображениями. Структурность формы остается всегда главным и определяющим моментом. Декор, как бы обильны ни были узоры, никогда не нарушает архитектоники формы. Он всегда лежит поверх формы или в плоскости формы, не выходя за рамки ее подчеркнутых членений. Там, где эти членения отсутствуют и части сосуда плавно переходят друг в друга, меняя объем, сохраняется главная поверхность с тонким гравированным на ней узором, не создающим дополнительных членений.

В XI—XIII веках, вместе с заметным усилением роли отвлеченного узора, декор берет на себя и некоторые функции членения формы.

Вводятся сетки и полосы, по которым распределяется узор; это облегчает его равномерное построение и усиливает декоративный эффект. Плоскость и объем тела не вступают в антагонизм — они взаимно находят друг друга, соподчиняя форму предмета и узор общему началу¹⁰⁴.

Можно привести известную параллель между керамическими плитами с рельефным рисунком и высокохудожественной росписью в технике люстра мастеров Рей и Кастана, каменными рельефами Газни и резной терракотой мастеров Мавераниахра.

Они близки между собой по характеру узорно-орнаментальной обработки природных форм. Однако каменная пластика

104

Ср., например, бронзовый кувшин с фигурным листом над ручкой и гравированым на тулове всадником, стреляющим обернувшись назад (SPA, voi. VI, табл. 1295). Схожий экземпляр VII в., без гравировки, находится в Самаркандском музее

Газни (Кабульский музей)¹⁰⁵ напоминает древнюю резьбу (в частности, по кости из раскопок в Афганистане). Мир ее образов индо-иранский. В сплетениях ветвей стиля ислами — невероятное собрание сказочных персонажей: сфинксы, грифоны, женщины-птицы, звериный гоц, на всадника нападает лев, всадник устремляется за козлом. И здесь же фестончатый михраб со звездчатым гирихом. Языческие образы и символы ислама изображаются совокупно. Более живописны сказочной роскоши изразцы Рей и Кашана; в них пи с чем не сравнимое богатство литературных мотивов и сцен, повторяющихся, вероятно, и современную им живопись, в частности миниатюру.

И такой контраст — облицовочные плиты Мавераннахра — аскетически строгого стиля, безукоризненно построенные, не приемлющие старых сюжетов и тем.

Или сравним резной штук на панелях из Рей (XII в.)¹⁰⁶ и Саве (XII—XIII вв.) с резным штуком дворца правителей Термеза. Там — пластическая моделировка человеческих фигур в утонченно-церемониальных, неподвижных, несколько манерных сценах придворной жизни. Здесь — абсолютное господство геометрии в узоре и строгие композиции сказочных зверей, формы тела которых находятся в равновесии с заполняющими фон геометризованными пальметтами... (илл. 47)

Посудная поливная керамика Рей создала удивительную галерею человеческих фигур и лиц. Ей присуща (не без влияния орнамента и каллиграфии) определенная манера графического начертания человеческого лица едва ли не одним росчерком калима¹⁰⁷. При этом выявляется огромное разнообразие положений и характерных особенностей изображенных лиц. Оценить их значимость с позиций европейского портретного искусства едва ли возможно (у них есть и свое собственное содержание, которое не укладывается в категории современного искусства, его эстетической оценки), и паряду с этим — одно из немногих «портретных» изображений на фрагменте чаши из Афрасиаба, где господствуют строгая линейная схема, суровая простота и красочность народного узора. Быть может, уже здесь зарождается та несколько тяжеловесная и грубоватая манера простой и ясной живописи, которая так отличает впоследствии миниатюрную живопись среднеазиатских школ (Бухара, Самарканд) от более утонченной, а затем и манерной живописи Герата, Тебриза и Шираза.

В рейской керамике — традиционный для Средней Азии изобразительный мотив — фигуры под арками стоят по кругу¹⁰⁸. Он отмечается и на каменных рельефах Газии (одна из фигур с палицей на плече)¹⁰⁹. В керамике Афрасиаба живет тот же мотив, но арки пустуют или их заменяют более или менее отвлеченные символы, выступающие в роли узора. На чашах Кашана XII—XIII веков мы встречаем сложные много-фигурные сцены. Динамически построена их композиция, что подчеркивается срезом фигур краем чаши¹¹⁰. В керамике Афрасиаба отвесная композиция (вертикальное расположение изображаемых в плоскости чаши фигур) и срез их краем чаши встречаются только в изображении сказочного растения, пересекающего поле чаши попереck.

105
Summery Report of
Italian Archeological
Mission in Afghanistan
— "East and West",
vol. 10, n 1—2, 1959,
fig. 4, 6, 11, 12, 13.

106
SPA, vol. V, pl. 516,
517, 518; F. Sarre,
Figurliche persische
Stuckplastik in der
islamischen Kunst-
abteilung. Amtliche
Berichte aus der
Königlichen Kunstsammlungen, XXXV,
1914, S. 181—189; A.
Gomaraszamy.
A persian Stucco Frieze
and other Frag-
ments.— "Bulletin of
the Museum of Fine
Arts", Boston, XXVII,
1930; R. Moyer
Riefstahl. Persian
Islamic Stucco Sculp-
tures.— "Art Bulletin",
XIII, 1931 pp. 439
107 SPA, vol. II, p. 1641

108 SPA, vol. V, p. 639-A
109 Summery Report, fig. 1

110 SPA, vol. V, pl. 672

Что же это? Провинциальный стиль? Религиозное ханжество и влияние мусульманской ортодоксии, своего рода иконооборчества суннизма? Но мы уже отмечали на достаточном количестве примеров, что мастера Мавераннахра XI—XIII веков превосходно изображали животных и фантастических существ в стиле и характере, близком искусству ряда мусульманских стран. В области поливной керамики и каллиграфии они не только не уступали им, но и превосходили чистотой и ясностью своей художественной программы, удивительно тонко прочувствованным единство стиля. Следовательно, это была не отмирающая ветвь большого искусства, а самостоятельное направление с четко выраженной программой действия.

Среднеазиатские мастера не остановились на полу пути, они довели развитие стиля до его едва ли не максимальных заложенных в нем возможностей. И тем предопределили собственный путь искусства Мавераннахра на весьма длительный срок.

Окидывая общим взором искусство XI — начала XII века, мы отмечаем в нем поразительную целостность стиля, основанного на большом многообразии средств и приемов отдельных школ. Прогресс в развитии производительных сил общества и успехи художественного ремесла получили одностороннее развитие. Победе над старым, обветшальным строем и его культурой сопутствовали идеализирующие тенденции; они взяли верх над реалистическими.

Сходство в трактовке материала в изобразительном искусстве и поэзии XI—XII веков полное. И это уже отмечалось исследователем творчества Унсури, Фаррухи, Манучехри. Образы монументальной эпической поэзии той поры как бы скрыты под словесной тканью касыды, которая начинает сплетаться из бесконечного повторения отдельных традиционных мотивов: рука шаха — туча — море; конь шаха — ветер — буря; копье шаха — змей — дракон и т. д. Этих мотивов, по наблюдениям того же исследователя, «совсем не так много, как может показаться с первого взгляда, но они сплетаются все в новые сочетания, вводятся все новыми и новыми техническими приемами. То есть основной мотив начинает скрываться под арабесками, бесконечно разнообразными и все же состоящими все из того же ограниченного числа элементов»¹¹¹.

Но ведь этот вывод совершенно совпадает с тем, к чему мы пришли, исследуя архитектурный орнамент. Мы установили, что система гирок и ислами возникла в XI—XII веках именно как система «бесконечного разнообразия ограниченного числа элементов»¹¹². Исследование объемно-пространственных композиций в архитектуре Среднего Востока возвращает нас к той же мысли. Параллель между изобразительным искусством и поэзией средневековья, его цветущей поры, может быть расширена; сейчас она охватывает собой не только поэзию и орнамент, но и область архитектуры в целом. Внутреннее единство процессов развития ряда искусств уже совершенно очевидно.

Декоративность, сыгравшая в поздней античности и раннем средневековье большую роль в развитии синтеза искусств, переросла на протяжении XI—XII веков в чистую узорность.

111

Е. Э. Бертельс.
Придворная касыда в
Иране и ее связи с
развитием изобрази-
тельного искусства.—
Иранское искусство и
археология, с. 29

112

Положение о беско-
нечном разнообразии
ограниченного числа
элементов лежит в ос-
нове раздела «Общая
теория построения
геометрических орна-
ментов XI—XIII вв.
и анализа образцов»
книги Л. И. Рем-
пеля «Архитектур-
ный орнамент Узбеки-
стана», Ташкент, 1961,
с. 179 сл. Сопостав-
ление орнаментов
типа «ислами» с
современной им по-

ИСКУССТВО СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ

Богатая по своим возможностям пластика узора открыла перед зодчими новые горизонты в области монументально-декоративного искусства. Понадобились века, чтобы довести эту линию развития декоративного искусства до предела. Она имела огромную будущность, и в этом отношении она исторически оправдана. Но мы далеки от всякой идеализации этого пути, оторвавшего народы Востока от основного русла развития мирового реалистического искусства. Образы одухотворенных существ были изгнаны из самых распространенных, доступных народу видов искусства, и, по меткому выражению современного писателя, «божественная геометрияправляла своей пышный и холодный праздник»¹¹³. Остается непреложным тот факт, что в XI — начале XIII века, вместе с окончательным угасанием традиций старосогдийской и старохорезмийской культуры, культур позднеантичного Токаристана и Ферганы, искусство Средней Азии лишилось своей старой основы. Была воздвигнута плотина, перекрывавшая русло сложившихся ранее художественных течений. Скульптура исчезла, монументальная сюжетная живопись сошла на нет и перешла в план узорного убранства. И только шлюзы художественного ремесла были открыты полностью.

зней легло в основу раздела «О природе стиля среднеазиатской орнаментики» (там же, с. 519 сл.)

¹¹³
Ю. Нагибин. Сокровище королевского дворца. Из марокканских рассказов. — «Смена», 1961, № 15

Чего же искать
мне воды в иссох-
шем греческом
ручье?

Рудаки.
Х в.

Тюльпан блестя-
ющий, ликуя, зве-
зде подобен поче-
му?

Он принял форму
не другую, а ту,
что надобно ему.

Насир и Хисроу.
XI в.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ IX — НАЧАЛА XIII ВЕКА

В истории художественной культуры народов Средней Азии IX — начало XIII века можно назвать эпохой быстрого расцвета архитектуры и архитектурного орнамента средневековья.

В культурной жизни среднеазиатского Междуречья (Мавераннахра) этой эпохи различаются три основных периода: VIII — середина IX века — время относительного упадка городского строительства, вызванного вторжением арабов; вторая половина IX — X века — время энергичного городского строительства, вызванного освобождением страны от власти багдадских халифов и укреплением местной феодальной государственности; XI — начало XIII века — время полного расцвета феодального общественного строя в стране и самого высокого в домонгольский период расцвета градостроительства и архитектуры.

В VIII—IX веках искусство было подавлено общим упадком сил, растраченных на сопротивление завоевателям. Непрерывные массовые восстания лихорадили страну. Постоян гарнизонов халифата в городах и межплеменная вражда в среде самих арабов заставляли знатных горожан уходить из городов и искать прибежища в разбросанных вокруг них старых замках или строить себе там привычные «кёпки». Здесь, в старых «орлиных гнездах» родовой аристократии, сохранялись многие традиции державского быта, а вместе с ним — и традиции местного ремесла и связанного с ним народного искусства.

В течение многих лет со времени первого похода Кутайбы в долину Зеравшана (705) дым пожарищ беспрерывно стоял над городами и селениями Мавераннахра. Наместник Хорасана огнем и мечом вводил ислам, подавлял восстания, грабил города, сжигал «идолов» и разорял храмы «неверных». Сюжетные изображения повсеместно запрещались как проявление враждебного исламу миросозерцания.

Халифам Дамаска (омейядам) не удалось сломить сопротивления народов Средней Азии. Недовольство против омейядов возглавили аббасиды. Они использовали антиарабское движение, чтобы захватить власть. В 762 году аббасиды основали в Месопотамии на реке Тигре рядом с древней столицей сасанидов Ктесифоном свою столицу Багдад. При халифе Мутасиме (833—842) они перенесли ее в специально выстроен-

ный там же город Самарру. Багдад и Самарра, по замыслу халифов, должны были затмить своим блеском Ктесифон, дворцовой роскоши которого они подражали. Здесь, в царстве Харуна ар-Рашида и сказок «Тысячи и одной ночи», создавался тот стиль дворцовой жизни, которому подражали владетели подвластных халифам городов.

Культура этих городов, как и столицы халифата, долгое время слыла в науке арабской. Между тем в создании ее принимали деятельное участие прежде всего народы покоренных арабами стран — персы, хорасанцы, согдийцы, хорезмийцы. Все эти народы обладали культурой более высокой, чем сами арабы. При дворах арабских наместников в Мерве, Бухаре, Самарканде, Ургенче было немало выдающихся ученых, художников-мастеров, искающих применения своим талантам. Естественно, что дальнейшее развитие этих феодальных торгово-ремесленных городов было, по существу, развитием не арабской культуры, а многоплеменных культур местных народов, продолжавших борьбу против багдадских халифов и добивавшихся независимости.

Идеологи правоверного ислама стремились нивелировать местные особенности в жизни подвластных халифам стран и добивались распространения единой общемусульманской культуры. Им удалось достичь того, что ислам стал религиозной идеологией среднеазиатского общества. Но искусство народов, принявших ислам, не было единым ни в момент вхождения в состав халифата покоренных арабами стран, ни тем более после того, как Средняя Азия освободилась от власти халифов.

Каждая область сохраняла, при всех условиях, свою известную самостоятельность в творчестве. В основе этой самостоятельности лежали традиция и народность, преодолеть которые никакое завоевание и никакая новая религиозная доктрина не были в состоянии.

В конце IX века правитель Бухары Исарай Саманид создал сильное, независимое феодальное государство, обеспечив независимость Мавераннахра и Хорасана от халифата. Сложение самостоятельной феодальной государственности в Средней Азии имело важные последствия для всего дальнейшего развития науки, культуры, искусства отдельных ее областей.

Вторая половина IX—X века — время подъема и расцвета городской жизни в Мавераннахре. Используя борьбу масс против иноzemного ига, саманиды пришли к власти, а затем подавили народные движения. При них осуществляется большая программа строительных работ, особенно в Бухаре и Самарканде.

В строительном деле происходит настоящий переворот. Сырцовый кирпич уже не в состоянии удовлетворить возросшие требования архитектуры. В монументальном строительстве осуществляется переход от сырцового к жженому кирпичу и появляются блестящие образцы виртуозной фигурной кладки из этого материала; легкий, звонкий кирпич прекрасной выпечки пилится, шлифуется, формуется в самых разных видах и становится основным материалом архитектурного орнамента. Однако не исчезает еще и сырцовый кирпич как стеновой материал. Облицовками его служат штукатурки из резного

ганча или жженый кирпич. Большую роль продолжает играть в эту пору и резное дерево.

Главными объектами монументального строительства при саманидах были дворцы и правительственные здания. Строились бани, крытые базары, мосты, а также культовые здания — мечети, медресе, мавзолеи. Средоточием жизни были «шахристаны» и «рабады» (предместья), куда распространяются мастерские ремесленников и жилые кварталы, не вмещающиеся в тесных границах старых шахристанов, и куда вторгается вновь со своими укрепленными усадьбами стремящаяся в город феодальная знать.

Дворцы, караван-сараи и культовые здания ислама были наиболее типичными видами монументальной архитектуры этой эпохи.

Архитектура жилища в значительной своей части также носила монументальный характер (сельские усадьбы, городские дома сводчато-купольной конструкции).

В орнаментике изделий прикладных искусств и в архитектурном орнаменте IX—X веков сохранялось преобладание местных, близких между собой традиционных мотивов и форм; в XI—XII веках отмечается их активное сближение с орнаментом всего Среднего и Переднего Востока — от границ Китая и до Северной Африки. Влияние этого орнамента отмечалось и в немусульманских странах — на Кавказе, в Крыму, в Древней Руси. Это сходство в орнаменте ряда мусульманских и немусульманских сооружений рассматриваемой эпохи было вызвано ростом художественных ремесел в городах и повсеместным распространением в них ремесленных корпораций. Развитие товарного производства и торговли вышло за рамки государственных границ отдельных феодальных княжеств. Среднеазиатские ученые, многие из которых приобрели мировую известность — ал-Хорезми (780—847), ал-Фараби (880—950), позже Ибн-Сина (970—1037), Абу Рейхан Бируни (973—1048/1049), — переезжали из одного крупного центра Среднего и Ближнего Востока в другой. Торговцы, ремесленники, ученые, географы, путешественники, прибывавшие из Египта, Сирии, Месопотамии и других областей Востока, плаводняли Среднюю Азию.

Широкий обмен опытом в прикладных науках и ремесле, насаждение единого арабского языка как языка государственных канцелярий, как языка науки, поэзии и как единственному признанного в ту пору языку богослужений — все это вполне объясняет сходство архитектурного орнамента Мавераннахра с орнаментом ряда других стран средневекового Востока. Но сколь бы благотворным ни был обмен практическими знаниями и художественным опытом, космополитические идеи ислама не были в искусстве этих народов главным и определяющим. Чем ярче расцветала художественная культура отдельных городов и областей, тем сильнее проявлялись в ней не общие, а индивидуальные, присущие ей особенности, связанные с местной художественной традицией и своеобразием творческого гения каждого народа.

XI—XII века — время полного господства феодального строя в стране. В 999 году династия саманидов, лишенная поддерж-

ки народа, пала, и в стране утвердилась тюркская династия караканидов, завершивших систему пожалования земель феодалам (икта) и отдачу крестьянами своей земли и себя под власть крупных земельных собственников (ильджа). Результатом этой системы явилась концентрация средств в руках феодалов и еще больший, чем в IX—X веках, расцвет товарного производства, международной торговли, обмена, вызвавших новый рост ремесленного производства в городах. С падением саманидов связи Средней Азии с культурой арабизированных стран вновь усилились. Правители Мавераннахра — караканиды и возвысившиеся на юге страны газневиды — номинально вновь признали авторитет халифов. Это помогло Махмуду Газневи объединить всю территорию Токаристана (юг Узбекистана), Афганистана, основную часть современного Ирана и северной Индии в одно целое. С другой стороны, туркмены-сельджуки, распространявшие свою власть сперва на Хорасан и Хорезм, а затем в 1055 году и на столицу аббасидских халифов Багдад, образовали султанат, охвативший огромную территорию — почти всю азиатскую часть мусульманских стран до берегов Средиземного моря. При сельджуках, столицей которых был сперва Мерв, еще более возросло участие выходцев из Средней Азии в политической и культурной жизни Переднего Востока.

Естественно, что в архитектуре и архитектурном орнаменте Средней Азии этой поры вновь обнаруживаются некоторые черты сходства с архитектурой и декоративным искусством других, сопредельных стран. Но были и отличия, показывающие глубоко оригинальный характер местного зодчества.

Архитектура городов, придорожных станций, феодальных поместий достигла в XI—XIII веках своего исключительного расцвета. Притом архитектурный орнамент занимает в творческих поисках мастеров строительного дела равнозначное место, наряду с конструированием архитектурных форм. Время высокого технического прогресса этой эпохи было вместе с тем и периодом небывалых до того дерзаний архитектурной мысли. Общее направление технических и художественных исканий определялось нуждами эпохи, и естественно, что при всех своих достижениях архитектура и архитектурный орнамент не выходили за рамки вкусов и представлений феодального общества, в котором догмы правоверного ислама сохраняли роль ограничителя всех начинаний.

Вместе с тем эпоха XI—XII веков отмечена несомненным оживлением местных художественных традиций во всех областях искусства. Источником этих традиций был не только феодальный город, но и феодальная деревня, составлявшая экономическую основу феодального строя. Города IX—XII веков постоянно испытывали приток элементов из сельской округи и кочевой степи. Прибежищем старых художественных идей и вкусов, не затронутых официальной идеологией ислама, были также замки феодалов; усваивая городскую культуру, они продолжали питать город традициями неугасшего еще при замках старого народного ремесла.

Архитектурный орнамент IX—XIII веков представляет собой в истории архитектуры и искусства Узбекистана явление

настолько важное и значительное, что потребует от нас рассмотрения его по отдельным группам памятников и изложения общей теории его построения.

**АРХИТЕКТУРНЫЙ
ОРНАМЕНТ
СЕЛЬСКИХ УСАДЕБ
IX — НАЧАЛА
XIII ВЕКА**

Главным выражением монументальной архитектуры раннего средневековья (VI—VIII вв.) были небольшие феодальные замки-кёшки. Бесчисленное множество их разбросано по всей Средней Азии. Высоко поднятые на глинибите стилобате, защищавшем их от подкопов, окруженные крепостной стеной и системой фортификации, как бы закованные в броню из сомкнутых полуколонн с зубчатым венчанием карниза, — они в наружном оформлении почти лишены декора.

В IX—X веках условия жизни резко изменились. Кёшки не устояли против социальных перемен. Их обитателей все более притягивал к себе быстро растущий город. Но стремление сохранить старый уклад жизни продолжает существовать. Это и вызывает отказ от строительства замков как фортификационных сооружений и переход к большим усадьбам, в архитектурном убранстве которых старые мотивы получают новое художественное выражение.

Замки Буран-кала № 2 и Буран-кала № 1 рисуют нам два этапа развития сельских усадеб Хорезма¹¹⁴. Буран-кала № 2 (IX—X вв.) продолжает еще традицию архитектуры кёшков. Буран-кала № 1 (прямоугольник стен 35×40 м, с глухими выступами на углах и полуокруглым привратным выступом по главной оси, в оформлении полуколонн) составляет переход к сельской архитектуре нового стиля. Ее глухие угловые башни получают разделку в верхней своей половине, в виде двух сомкнутых в плоскости стены четвертей колонн, соединенных перспективными арочками. Такое перенесение декоративного оформления стен кёшка на его угловые башни намечалось и до того в Кум-кала¹¹⁵; сейчас оно стало явлением типичным для укрепившихся тенденций к декоративизму.

Явление это прослеживается в ту пору и на территории Туркмении, где на смену почти лишенным декора кёшкам (Кыз-кала, Иигит-кала, Нагим-кала и др.)¹¹⁶ того же, что и в афригидском Хорезме, типа приходят новые виды полузамков, проникающих и в городские предместья. «Замок» лишается неприступной платформы, и лишь наружные стены первого этажа оформляются под стилобат; во втором этаже сохраняются гофры. Но в интерьере здание обретает характер жилых, относительно благоустроенных помещений (кёшки Кыз-биби, Сулу-кошук, Айкули-кошук, сырцовый дом в Кышмане — все IX—X веков¹¹⁷).

Третий этап развития сельских усадеб предстает перед нами в архитектуре жилищ поселения Кават-кала в Хорезме (XII—XIII вв.). Здесь находились замки и неукрепленные усадьбы крестьян. Главный замок, резиденция князя, только внешне сохраняет некоторые черты архитектуры кёшков, да и те используются в чисто декоративном плане. Тонкие, изящно декорированные стены усадеб с башенками на углах украшены полуколоннами с обрамляющей их резьбой по глине. Вместо предвратных сооружений появляются декорируемые

¹¹⁴
С. П. Толстов.
Древний Хорезм. М.,
1948, рис. 89

¹¹⁵
Там же, рис. 88.
табл. 57, рис. 4

¹¹⁶
Г. А. Пугаченкова.
Путь развития
архитектуры Южного
Туркменистана
поро
развоблования и фео-
дализма. — Труды
ЮТАКЭ, т. VI. М.,
1958. с. 132—140

¹¹⁷
Там же, с. 153—158

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ

узором порталы. Во дворе усадьбы — многокомнатный дом, с возвышающимся над легкими сооружениями и айванами главным помещением приемного зала (михманхона). Очень своеобразный по плану зал (глаголем, крестом или с выступами в виде граненых башен) заполняла снизу доверху стеклянная, металлическая и иная посуда, стоявшая в нишах, которые занимали все стены. Стремление к узорному убранству глубоко пронизало быт всех слоев общества, что проявилось и во внешнем виде сельского жилища.

Особенно характерно в этом отношении наружное оформление дома № 22¹¹⁸ и усадьбы замка № 3¹¹⁹. Первый с фасада кажется замком. Короткая, менее десяти метров, глухая высокая стена с откосом фланкирована шестигранными башнями. Плоскости стен оживляют разделка под блоки и звенья гофр. Они группируются на угловой башне по три, на стенах — по четыре полуколонны с обрезом арок так, что гофры как бы утопают в плоскости стены, заполняя отведенные для них квадратные и вытянутые вверх полигоны. Узкая щель (ложная бойница), перекрытая той же, что и гофры, арочкой, разнообразит ритм членения стены и закрепляет зрительно ось симметрии фасада. Конечно, и короткая высокая стена, и башенки, увенчанные легкими, стрельчатой формы зубцами, не претендуют на устрашение противника грозным видом твердыни. Ведь это только большой зал с эффектным фасадом. Идея убранства зала под юрк павеяна здесь еще вкусами и представлениями доброго старого времени. Однако ни родовая аристократия из среды местной знати, ни новая феодальная знать не могли бы подсказать зодчим характер, манеру, стиль декоративного убранства жилищ, в которых угасал замок и нарождалась архитектура нового вида феодального жилища.

Источник декоративности сельской архитектуры XII—XIII веков в ином. Фасад усадьбы № 3 отлично сочетает монументальность форм крупного здания с гофрами и более декоративную резьбу по глине. Композиция фасада та же, что и в доме № 22. Однако башни сильно раздвинуты, въездная арка выдвинута вперед, образуя плоский выступ или портал. Гофры звеньями чередуются с плоскими лопatkами и узорными лентами (илл. 53). Между ними, как на башнях замка Буран-кала № 2, — сомкнутые четверти колонн с арочкой. В целом они образуют великолепный пояс, богатый пластической игрой света и тени. Широкой полоской, в обрамлении узорных каем охватывает он все здание, переходя со стен на портал и башни.

Здесь принцип декоративности, верно отмеченный С. П. Толстовым, является вместе с тем не только «глубоким декоративным выражением частной фортификации»¹²⁰ старого стиля, но и возникновением новых, ценных в архитектуре средних веков качеств.

Резьба по глине на стенах усадеб Кават-кала очень сдержанна и выразительна. Она никак не может быть отнесена к мотивам отвлеченного украшательства. Мотивы ее: парные кружки, парные спирали, спаренные лепестки, между которыми помещен кружок, и прочие фигуры — глубоко архаичны и имеют своим истоком крестьянское искусство (илл. 53).

118
С. П. Толстов.
Древний Хорезм. М.,
1943, табл. 63, 1. Реконструкция В. И.
Пентмана

119
Там же, табл. 63, 2.
Реконструкция В. А.
Лаврова

120
Там же, с. 164

Каймы узорного пояса повторяют одну и ту же фигуру в виде Т с кружками или волютами на верхних концах. Этот мотив, как и мотив гофр, арочек, узорных поясов, стрельчатой формы зубцов, можно видеть в самых разнообразных сочетаниях и на посудной керамике в самом Хорезме, и на многочисленных городищах, протянувшихся от низовьев Сыр-Дарьи и до Ташкента.

Характерна неполивная керамика самого широкого массового потребления из Отарского оазиса, лежащего на границах Мавераннахра с районами северных кочевий, где крестьянское население преобладало над городским. Особенно интересны блюда, служившие для угождений (дастарханы), из Отарского оазиса (материалы из раскопок Кларе¹²¹ и экспедиции Института истории и археологии АН КазССР, 1952 г.¹²²). Они имеют вид прямоугольного или круглого в плане подноса с высоким бортом, на внутренней поверхности которого частью штампом, частью от руки выполнены изображения знакомых нам в архитектуре стен с гофрами. Сомкнутые полуколонны с прорезанными схематически бойницами увенчаны стрельчатыми арочками (илл. 54). Над ними — ярус своеобразных «метоп» из вдавленных прямоугольников с вписанными в них дисками и фриз в виде цепочки ромбов.

На дастарханах из Куйрук-тепе и Отара тема эта разработана во многих разнотипных вариантах. Все они представляют собой не свободную импровизацию художника-керамиста, а совершенно точную (хотя и схематическую) картину реально существовавших в ту пору форм архитектурного убранства усадеб¹²³. Из числа вариантов особенно важно отметить наличие изображения гофр граненой формы (илл. 53). Граненые гофры известны и в натуре на открытых в последние годы сырцовых зданиях Мервского оазиса¹²⁴ и Хорезма. Ярус «метоп» заключает в себе прямоугольные, слегка вытянутые по горизонтали плиты, с изображением вертящегося диска в обрамлении из горошин и брусков. Иногда вертящийся диск заменяют концентрические круги, символизирующие, как и вертушку, небесное светило. Между метопами на одном из фрагментов помещено изображение птицы с перевязью на шее и розеткой на груди (илл. 56). Венчающий стенку дастархана фриз заключает то мотив скрещенных и спаренных лепестков, то концентрические кружки или кружки из пертов (илл. 54) — мотив старый, знакомый по архитектурному орнаменту VI—VIII веков.

Борта некоторых дастарханов разделаны в виде крупных сомкнутых полуколонн (илл. 54). На торце полуколонн изображены лунный серп и солнечный диск или заменяющие их на отдельных образцах крутые спирали.

Если сопоставить мотивы венчания стен на дастарханах Отарского оазиса с фасадом замка № 3 Кават-кала (илл. 53), сохранившим традиционное оформление стен гофрами, то нетрудно представить себе, как украшались несохранившиеся части стен на фасадах и других гофрированных зданий.

Почему дастарханы украшались изображениями крепостных стен, нам неизвестно, как неизвестно и то, почему стенки очажков, широко распространенных на протяжении X—XII ве-

121 А. Кларе. Древний Отар и раскопки, произведенные в развалинах его в 1904 году.—ПТКЛА, год IX, Ташкент, 1904.

122 Е. И. Агеева. Опыт классификации керамики городов и поселений среднего течения Сыр-Дарьи и Карагаты. КСИИМК, вып. XXVIII, 1949, с. 86—88; с ё ж. е. Керамика Отара.—Известия АН КазССР, вып. 3, 1951.

123 Е. И. Агеева и Г. И. Пацевич отмечают, что керамика этого типа характерна только для городищ Отара и Куйрук-тепе и на других, даже близлежащих городищах встречается в очень ограниченном количестве (Е. И. Агеева и Г. И. Пацевич. Из истории поселений и городов Южного Казахстана. Труды ИИАЭ АН КазССР, т. V, Алма-Ата, 1958, с. 181). Между тем С. П. Толстой указывает на то же явление, говоря о Хорезме эпохи хорезмшахов XII—XIII веков. И там «неполивная посуда покрывается богатейшим лепным и резным орнаментом, превращающим некоторые хуны чуль ли не в архитектурные памятники, так богата горельефная орнаментация, спускающаяся в виде причудливых стальников с венчика на плечи сосуда» (С. П. Толстой. Древний Хорезм. М., 1918, с. 162, рис. 99).

124 Г. А. Пугаченко-ва. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана.., рис. на с. 339

ков во всех городах Мавераннахра, тоже изображали декоративное убранство архитектурных сооружений. Однако черпались эти мотивы из окружающей людей обстановки.

В пустынной степи стены укрепленных усадеб — это самое яркое, что поражает путника и что запечатлевается, по контрасту, особенно сильно. Мощные сомкнутые стволы гофрированных стен видны за десятки километров. Замок-кёшк — символ власти владельца — в сравнении с лачугами бедняков-землепашцев и юртой кочевника представлялся, несомненно, обителью высших сил. Все, что поражало в архитектуре, всплывало не только на дастарханах, но переносилось и на другие крупные керамические изделия.

Очень интересны дастарханы с изображением четырех радиально расположенных в бортовой композиции колонн с городища Алтын-тепе¹²⁵ (илл. 56). Они имеют широкую базу с трехгранным-выемчатой резьбой, рифленый ствол и трехлепестковую капитель. В ортогонали (при взгляде на дастархан сверху) создается впечатление крестообразной фигуры с плоской округлой чашей посередине. Но если учесть, что в бортовой композиции фигуры строятся отвесно к центру, легко догадаться, что в представлении художника-керамиста его рисунок изображает четыре деревянные резные колонны, несущие на себе конструкции второго яруса.

Четырехстолпная конструкция была распространена в архитектуре древнего мира и раннего средневековья. Местным источником ее были перекрытия типа «дарбази», сохранившиеся в горных районах, особенно на Памире, до наших дней.

Между столбами на том же дастархане помещены круглые розетки из пересекающихся парных спиралей в виде сплетенных веток. Колонны и розетки этого дастархана носят весьма архаизированные, излюбленные в народе формы. Мотив розетки в виде перекрещающихся парных завитков был, видимо, чрезвычайно распространен. Мы встречаем его на средней Сыр-Дарье в керамике и на фрагментах очага из глины с сапом¹²⁶, на тисненой керамике Иноятона в Мерве (XII в.)¹²⁷, на больших круглых плитах резной терракоты из Узгента¹²⁸ (илл. 55). Более ранний пример разработки этого мотива дает резной ганч IX—X веков из раскопок мечети Магоки-Аттари в Бухаре¹²⁹ (илл. 56).

Мотив спаренных спиралей на сырдаринских дастарханах далеко не пов. Мотив этот уже отмечался нами в виде Т-образных знаков с загнутыми концами в декоре замка № 3 Кават-кала (илл. 53). Это несомненно старый хорезмийский мотив, восходящий к декору зала со спиралью античной Топрак-кала, между тем как компоновка их в форме ременного плетения — мотив, характерный для резного ганча Самарры.

В Хорезме и на среднем течении Сыр-Дарии архитектурное убранство сельских усадеб отразилось особенно ярко в неполивной посуде и больше всего на дастарханах. В Мавераннахре та же роль собирателей мотивов народного декора и специально архитектурного орнамента выпала на долю «очажков».

«Очажки» имеют подковообразную в плане форму с отогнутыми спереди бортами, образующими как бы фасад здания, в то время как внутренняя плоскость изображает интерьер.

125
Е. И. Агеева.
Г. И. Пачелия. Из
истории оседлых по-
селений и городов
Южного Казахстана...
рис. 104. Авторы
называют описан-
ный дастархан
крышкой, не связы-
вая его орнамент с
архитектурой

126
Из сборов А. Кларенса
Алтын-тепе; в Музее
истории АН УзССР

127
Г. А. Пугацкая-
кова. Мастер-ка-
рист Мухаммед-Али
Иноятон из Мерва.—
СА, 1958, № 2, рис.
7—1 и 8—6

128
Плиты резной терра-
коты (Д-53 см) ук-
рашали тимпаны юж-
ного кавался в Уз-
генте. Находятся в
Ферганском област-
ном музее.

129
В. А. Шишкин. Меч-
еть Магоки-Аттари
в Бухаре. — Труды
ИИЛ АН УзССР,
т. 1. Материалы по
археологии Узбеки-
стана. Ташкент, 1948,
с. 19

На фасаде соблюдается обычно трехчастное деление: цоколь, плоскость стен и венчающая полоса — антаблемент. На одном из очажков Афрасиаба (из собрания Самаркандинского музея) лицевая стена в рубчатых гофрах. На внутренней боковой стенке — изображение стоящей птицы (илл. 56), над ним — венчающая полоса (или фриз) из уже знакомых нам парных спиралей. На другом очажке (Г. В. Григорьев отнес его к «согдийскому периоду»¹³⁰, в действительности очажки относятся к более позднему времени) изображены гофры с острыми гранями и насечками — последние обозначают, видимо, кирпичную кладку. Фриз над гофрами — из поставленных на угол квадратных плиток. В интерьере — две фигурные колонки, покрытые растительным узором (напоминают деревянные резные колонны XI—XII вв.). В верхней части стены — фриз с изображением попарно расположенных водоплавающих птиц. На стене — павлины на фоне сплошного заполнения из рельефных сердечек (рис. А047—14)¹³¹. Здесь возможны различные истолкования архитектурного убранства внутренних стенок очажка. Учитывая связь очажка с культом огня, можно допустить существование и специальных сооружений, связанных с народными верованиями.

В небольшой публикации¹³² автор уже обращал внимание на группу очажков с изображением «дома огня». Речь шла об изображении айвана на двух резных деревянных столбах, под которыми стояли сосуды и жертвенные приношения, а в стену была вмазана керамическая плита в форме полудиска. Во время раскопок А. И. Тереножкина на Афрасиабе им было вскрыто помещение, совершенно тождественное описанному изображению на очажке. Были найдены основания двух колонн и законченные керамические полудиски на стыке стены с полом, где совершались, по-видимому, возжигания. Быть может, и в данном случае, как и в ряде других изображений парных колонн, мы имеем дело с подобным же условным изображением «дома огня».

Что касается павлинов, водоплавающей птицы и сердечек, то, возможно, имелось в виду изобразить настенную роспись «дома огня», резьбу по ганчу или какие-то ткани. Во всяком случае, перед нами запас образов и орнаментальных мотивов, унаследованных из позднеантичного и раннесредневекового искусства.

Интересна большая серия очажков, на фасадах которых имеется символическое изображение луны и солнца в виде лунницы с ядрышком; из лунницы вырастают, расщепляясь, два ствола растений, заканчивающихся поднятыми кверху головками коров или быков (рис. А0 47—5). Над лунницей — заостренный кверху плод или условное изображение «древа жизни» и по сторонам его геральдически два схематизированных грифона (семмуры?), на внутренних стенках очажка — резная колонна и зубчатого очертания фриз.

На других очажках — на фасаде фигурные трехлопастные арки и венчание стены фигурными зубцами; внутри — две фигурные колонны и фриз из зубцов. Встречаются еще очажки, на фасаде которых помещена фигурная арка с «древом жизни» и птицами (илл. 59). Иногда это серп луны с вертя-

130 Г. В. Григорьев. Тус-тули. — «Искусство», 1937, № 1

131 Здесь и в дальнейшем сноска на рисунок с шифром АО дается по книге автора «Архитектурный орнамент Узбекистана». Ташкент, 1961

132 Л. И. Ремпель. Изображение «дома огня» на двух терракотовых плитках с Афрасиаба. Доклады АН Таджикской ССР. вып. IX. Сталинабад. 1953. См. также — Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Самаркандские очажки. — Сб. «Из истории искусства великого города». Ташкент, 1972, с. 206—234

щимся диском, а над ним — две птицы в общем обрамлении из зубцов со стреловидной прорезью; иногда два павлина, расположенные симметрично под сенью дерева (рис. А0 47—3); или два фазана по сторонам трилистника; или кувшин с вертикальной ручкой на высоком поддоне, из которого произрастает куст — на нем подобие хвойной шишки и плодов граната. На фасаде одного из очажков среди рубчатых гофр спускается полоса растительных полуальметт. Выразительно передан на очажках старый мотив фигурного венчания стен (илл. 56). Сетчатые орнаменты и обрамления здесь весьма многообразны. Они частью следуют позднеантичным, уже знакомым нам образцам (илл. 57), отмечавшимся и в раннефеодальном зодчестве (Варахша, Пенджикент), частью развивают тот же круг символических образов, что и орнамент IX—XII веков сельской округи средней Сыр-Дарьи (илл. 57), частью повторяют мотивы, получившие уже в ту пору широкое распространение в монументальной архитектуре (илл. 59).

В произведениях домашнего ремесла и в изделиях широкого народного потребления, на выпускных крышках сосудов, на плечиках хумов, на дастарханах и очажках — повсюду находим мы штампы с изображением спиралей, вертящихся дисков, концентрических кругов, вписанных в круги крестов, розеток и разного рода созвездий из розеток, звездочек и замысловатых тамгообразных знаков, напоминающих буквы З и М, перлов, полуовалов, зигзагов и т. п. В X—XII веках они имели огромное распространение (илл. 58). Источник у них общий — народная символика, идущая далеко в глубь веков, вплоть до первобытных времен.

Растительные формы, геометрические построения, а также зиграфические украшения (куфические надписи) встречаются на очажках довольно редко, а фигуры человека — лишь в единичных случаях. Оновная масса мотивов орнамента на очажках характерна для памятников архитектуры переходного стиля (IX—X вв.) и стоит на грани старосогдийской традиции и нового стиля архитектуры Мавераннахра XI—XIII веков.

Из сказанного можно заключить, что в архитектурном орнаменте Мавераннахра IX — начала XIII века различаются две струи — одна связана с архитектурой старых дихканских кёшков, другая — с новыми типами архитектуры, получившими развитие главным образом в торгово-ремесленных городах.

Первая струя носит черты архаики и примитива. Но суровая простота стиля архаического орнамента не вредит его выразительности. Наоборот, ему присуща большая сила, смелость решений, яркость образов, лаконичность форм и экономия средств. Архитектурный орнамент сельских усадеб IX—XII веков вырос целиком на почве местного народного творчества. Роль крестьянского искусства в нем очевидна. Творчество самых широких масс — обитателей сельской округи (домашнее ремесло) — постоянно питало собой, своими художественными формами ремесло, концентрировавшееся при дихканских замках и в городах.

В архитектурном убранстве сельских усадеб домашнее ремесло деревни сливалось с обратным влиянием архитектуры городов. В IX—X веках художественные традиции сельской

округи брали при этом верх, но спустя немного времени, когда кёшки стали вторгаться в черту городов и весь быт дихканских усадеб утратил свои архаические черты, орнамент сельской архитектуры стал подпадать все более под влияние нового стиля архитектуры, народившегося в ту пору в городах.

Домашнее ремесло сельской округи всегда впитывало в себя элементы степного искусства, орнаментальное творчество кочевников, но оно перерабатывало эти формы, и в архитектурный орнамент они приходили в значительно преображенном уже виде. Это объясняется стойкостью народной традиции в земледельческих оазисах и той внутренней связью, которая устанавливалась издавна между народным искусством сельской округи и развитием художественных ремесел и строительного искусства в городах.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ ФЕОДАЛЬНЫХ ТОРГОВО- РЕМЕСЛЕННЫХ ГОРОДОВ

Наряду с архаическими формами искусства сельской округи на протяжении IX—XII веков вырабатывается особый стиль архитектурного декора, типичный для культуры феодальных торгово-ремесленных городов. Развитие его было тесно связано с успехами строительного дела и изменениями в художественных воззрениях и вкусах общества.

Трудно указать между, разделяющую поле деятельности мастеров старого и нового стиля. Однако каких бы сторон архитектуры этой эпохи мы ни коснулись, перед нами встает борьба двух направлений, двух стилей. Один стиль обращен в прошлое и преобладает в IX—X веках, другой устремлен в будущее и воплощает новаторские тенденции архитектуры XI—XII веков. Такое расчленение стилей, конечно, очень условно, так как многие яркие проявления старого стиля падают уже на XI век, а процесс формирования нового стиля уходит своими корнями в предшествующую ему эпоху.

Сырцовый кирпич долго не уступал место жженому кирпичу. Он требовал сложной технологии, но и не давал простора изобретательности зодчих. Конструктивные возможности сырца были давно исчерпаны, и в IX—X веках сооружения из него могли отойти от старого стиля лишь в резьбе по глине и штукатурке. Фигурные керамические плитки в виде зубцов (мерлонов) и диски, употреблявшиеся ранее для венчания стен, стали чисто орнаментальным мотивом на квадратных и прямоугольных кирпичах VIII—X веков из Дабусии и Рабинджана (илл. 58).

На резных плитках из раскопок у мавзолея саманидов в Бухаре узор состоит из тех же вписанных в круги крестов, дисков и других архаического характера фигур (илл. 60). Кружки и диски чередуются с параллелограммами. Они как бы заменили собой вытянутые овалы античных астрагалов. Керамические плитки надрезаются в форме ромбических и квадратных сеток с ямочками посередине или на концах крестообразных фигур (мотив орнаментики V—VIII вв.). Но встречаются и новые формы. На некоторых плитках кружки с вписанными в них розетками или крестами соединяются переходящей из фигуры в фигуру линией витка. Появляются и пальметты с глазком в обрамлении S-образных крыльев и

ставший вскоре традиционным выон с отогнутым попеременно листом той же полуальметты. В техническом отношении преобладает резьба по мягкому керамическому черепику плитки, но отмечается и простейшая полосная резьба по сырому материалу, нанесенная до его обжига.

В приемах резьбы и в мотивах орнамента не могло быть большого прогресса, пока не совершились глубокие перемены в строительной технике и стиле архитектуры в целом. Однако признаки веяний были уже налицо. Первым ярким им проявлением явился резной ганчевый михраб (IX—X вв.); затем последовали и панели дворца на Афрасиабе.

Михраб мечети на Афрасиабе¹³³ представлял собой неглубокую, узкую, сильно вытянутую кверху нишу, не выступавшую из плоскости стены¹³⁴. К пластическим элементам его убранства относятся угловые колонки и выпуклая рама. Колонки с рифленым стволом и напуском простых листьев на его круглое основание те же, что и на очажках. «Раму» украшает грубо выполненный орнамент с мотивом чешуек (очень типичных для изображения колонн на оссуариях VI—VII веков¹³⁵). На боковой и лицевой стороне арки — узкие каймы (рис. АО 54—2); первая очень архаична: повторяется отдельно взятый завиток с отгибом лепестка; вторая — связанный, на ту же тему. Цоколь — в обрамлении сплетающихся ремней.

В михрабе — тоже сплетенный из ремней ствол дерева с отходящими от него спиральными ветвями (рис. АО 54—3). Последние компонуются по оси ствола и от угла ниши. В цокольной части изображены две арочки с прорастающими в них от уровня поля бутонами.

Сохранение в мусульманском михрабе мотива «древа жизни» очень показательно для стойкости народных верований, с которыми столкнулся ислам. Между старым «языческим» наиском (нишей для статуи или реликвий) и мусульманским михрабом имелись достаточно очевидная связь и преемственность. Сама манера исполнения орнамента здесь строго графична, плоскостна, связана, быть может, не столько с резьбой по дереву, сколько с подражанием металлу, на котором бытовали схожие мотивы. Это проявляется в манере резьбы, почти лишенной плоскости среза, и в характере гладких ленточных плетений.

Такой же графический характер носит резьба, обнаруженная на южной стене той же мечети (рис. АО 54—1). Возможно, конечно, что в резьбе по ганчу в ту пору существовала уже и особая школа графического рисунка, поскольку такая несколько обособленно стоящая манера линейного узора наблюдается в архитектурном орнаменте киргизской части Ферганы и позже¹³⁶.

Остатки дворца на Афрасиабе были обнаружены в 1912 году, раскопки были начаты в 1913 году¹³⁷, но расширены лишь в 1919, когда панели были извлечены и доставлены М. Е. Массоном в Самаркандский музей, где они хранятся по сей день¹³⁸. По археологическим данным они были датированы IX—X веками, и эта датировка прочно укоренилась в литературе. Наряду с панелями, вывезенными М. Е. Массоном в музей в 1919 году, имеются фотоснимки неизвестного помещения

¹³³
Б. П. Денике. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1939, рис. 26, 27

¹³⁴
В. А. Шишкин. Из археологических работ на Афрасиабе. Раскопки Вяткина в 1925 г. — Известия УзФАН, 1940, № 12.
А. М. Прибылкова. О некоторых местных традициях в зодчестве Средней Азии. — «Архитектурное наследство», вып. II, М., 1956, рис. 8, 9

¹³⁵
Ср. то же в Самарре (IX в.) Е. Ноггельд. Der Wandstuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik, Berlin, 1923 рис. 267, орнамент 246

¹³⁶
Ср. мавзолей в Сафит Буланде. Б. Н. Засыпкин. Памятники Касанда и Софита Буланда. — «Средний свет», 1929, № 3 (9). Его же. Архитектурные памятники Ферганы. Труды секции истории искусств РАНИОН, т. V. М., 1930

¹³⁷
В. В. Бартольд. Заметка в ИАН, 1916, стр. 1241—1242.

¹³⁸
Отчет о раскопках опубликован не был. Краткая справка дана М. Е. Массоном в примечании к статье «Городища старого Термеза и их изучение» («Труды УзФАН СССР», серия I, вып. 2, ТАКЭ, 1936. Ташкент, 1941, с. 112, примечание 169) и в «Кратком очерке истории изучения Средней Азии в археологическом отношении» («Труды САГУ», вып. 1 XXXI. Ташкент, 1956, 15).

139

Фотографии были получены нами от ложного Б. Н. Засыпкина.

140

Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1958. рис. 13

141

Историю изучения афрасиабских панелей мы здесь опускаем, отсылая читателя к специальному нашему исследованию, вышедшему позже: И. А. Ахарова и Л. Ремпель. Резной штук Афрасиаба. Ташкент, 1971. См. также М. Е. Массон. Три эпизода, связанные с самаркандскими памятниками старины. Ташкент, 1972. I

с другими большими резными панелями¹³⁹. Фотография одной из них была опубликована нами недавно¹⁴⁰.

Панели, вывезенные в музей в 1919 году, были распилены для удобства транспортировки. Но те экземпляры, о которых идет речь, сфотографированы *in situ* на месте. Эти панели, как нам удалось установить, были раскопаны В. Л. Вяткиным в 1925 году. Однако из-за неосмотрительности производителей работ они погибли. Сообщения по этим раскопкам не публиковались, отчеты В. Л. Вяткина по ним отсутствуют¹⁴¹.

На панелях, хранящихся в Самаркандском музее, рисунок разбит на ряд отдельных панно — квадратных и прямоугольных. В квадратные панно вписаны круги с заполняющей их фигурой шести- и восьмиконечных звезд нескольких типов; на одном из панно между концами звезд пропущена лента, образующая замкнутый контур из фестонов (илл. 64, схема 17). На другом, тоже со звездой в круге, — в углах панно помещены малые круги из сосочеков с вписанными в них ветками и крестообразными розетками (рис. А0 56—4). Для иных панно характерны построения из пересекающихся кругов и крестов кругообразных очертаний, сплетения переплетающихся квадратов и восьмиугольников (рис. А0 57—59).

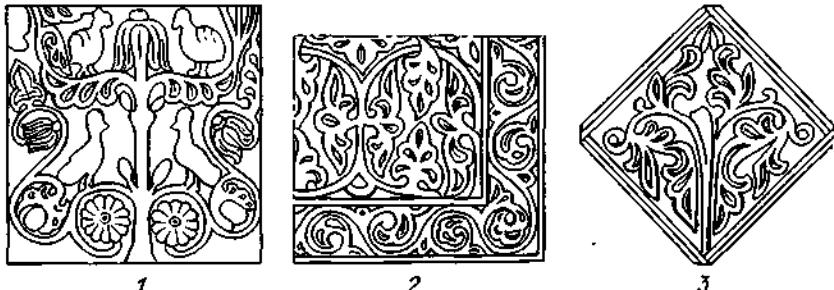


Схема 17

Середину одной из панелей, из числа погибших, занимало изображение полукруглой арки с кругом из фестонов звездой в нижнем ярусе (рис. А0 62—1). Это какое-то несомненное следование глубоко традиционному мотиву, быть может, отзвук былого наiska или плоское изображение михраба.

На других стенах помещения было, по-видимому, по четыре панно (два в каждом ярусе). Трижды повторяется здесь мотив ленточных плетений (сдвоенной линией из крестообразных фигур циркульного построения, соединенных кружочками). Через них пропущены ремни в форме заоваленных квадратов; они скрещиваются, образуя дополнительные фигуры (рис. А0 60—1). Не менее трех раз повторяется (то в нижнем, то в верхнем ярусе) мотив мендра, образуя непрерывный бег свастикоидных зигзагов (рис. А0 60—2). Два других варианта дают более статичный мотив. Свастика или крестообразный вертуш чередуются в различных положениях с квадратами (рис. А0 60—2).

Судя по снимкам, резьба продолжалась и на кривой поверхности сводов (илл. 64). Здесь она образует узкую полосу звезд и кружков, насыщенных, как и панели, пальметтами. Узор этот не был рассчитан на всю потребную плоскость. Свобод-

ный остаток ее заполнил неполный рисунок какой-то другой орнаментальной композиции. Этот прием напоминает оклейку комнаты обоями, когда пробел по ширине заполняет случайный отрезок одной из полос.

Резьба на панелях Афрасиаба из раскопок 1919 и 1925 годов имеет между собой много общего. Исполнителями ее были, видимо, одни и те же мастера. Резьба на панелях неглубокая, плоская. Пальметты и полуальметты компонуются в различных сочетаниях на веточках, которым придается форма завитка или S-образных фигур. Они сочетаются часто попарно в осевой и центральной симметрии. Завитки и S-образные стебли образуют заполнения углов и рисунок широких каем. Для узких каем характерны здесь мотивы вытянутого меандра. Последний носит то чисто геометрические формы, то ему придаются черты растительного орнамента. Употребляется также рисунок смешанного характера, соединяющий в себе мотивы растительного и геометрического узора (волнистые линии и вытянутые розетки), в обрамлении кругов из традиционных сосочеков.

Простота и ясность построения геометрических фигур хороших пропорций, свободное заполнение их растительным узором, его графическая четкость и некоторая живописность в расположении выполненных от руки пальметт и веток, которым, в нарушение стандарта, придается иногда и не совсем обычна форма — соединение не только симметричных, но и различающихся между собой фигур (например, трилистника и полуальметты) — все это придает несколько плоскому рисунку панели живость и разнообразие (илл. 62).

Композиционную основу афрасиабских панелей составляют неизменно ленточные плетения сдвоенной линией. В строгом подчинении по отношению к ним находятся ветки, полуальметты, трилистники и кружки. Извив коротких ветвей и форма листьев с глазком позволяют видеть в них виноградные лозы. Однако значительное место занимают и мотивы более отвлеченного характера.

Прототипом этих узоров были отчасти античный акант и лотос. Их природная форма исчезла вместе с античным искусством. Абстрагированы были и местные их дериваты — лилия и тюльпан¹⁴². Пальметта и трилистники стали их наиболее общим и отвлеченным выражением.

Здесь мы подходим к вопросу о датировке афрасиабских панелей. М. Е. Массон датирует их по найденным на полу monetam IX веком¹⁴³. В. Л. Вяткин относил их ко дворцу тамгач-хана Ибрагима (XI в.). В. Л. Воронина датирует резной штук Афрасиаба «для разных образцов в рамках примерно IX—XII веков»¹⁴⁴, имея, видимо, в виду общие черты стиля, но пользуется и принятой в литературе датой панелей — IX—X веками.

Сплошное заполнение фона побегов и листовой виноградной лозы отмечается еще на коптских тканях Египта IV века (в Эрмитаже)¹⁴⁵. Типичную для афрасиабских панелей форму они приобретают в резном дереве Месопотамии, при аббасидах, на грани IX века¹⁴⁶, и носят уже вполне развитую форму в резном штуке каирской мечети Ел-Азхар (972)¹⁴⁷.

142
Пример стилизации
этых мотивов дают
бутон и тюльпан на
витых стеблях мани-
хейской миниатюры
VIII—IX вв. из Тур-
фана (*Le Cognac. Die
Manichäischen Miniaturen*,
1923). Б. Дэ-
НИКЕ. Живопись
Ирана. М., 1938.
рис. 2

143
М. Е. Массон.
Краткий очерк исто-
рии изучения Сред-
ней Азии в археоло-
гическом отноше-
нии., с. 15

144
В. Л. Воронина.
Колонны соборной
мечети в Хнае.—«Ар-
хитектурное иссле-
дование», вып. II. М.,
1955, с. 176

145
M. S. Dimand, A
Handbook of Muham-
madan Art, New York,
1947, fig. 3

146
Ibid., fig. 61
147
G. Margain's. L'art
de l'Islam. Paris, 1946.
taf. XVIII.

Стилистически фигуры и композиция узора афрасиабских панелей принадлежат раннему средневековью. Убранство стен панелями в два яруса — это старый принцип декора. Однако плоскографическая трактовка пальметт и употребление ленточных плетений сдвоенной линией уводят нас как в более раннюю (Самарра, Дамган), так и в более позднюю пору (резное дерево верховьев Заравшана и Хивы). Особенно останавливает внимание ленточное плетение на одной из панелей в форме геометрической арабески, правильно построенной на лучевой сетке (рис. АО 57—1,2) и протыканье лепестков круглой палочкой на фестончатой розетке другой панели (рис. АО 59—1). В разделе анализа отдельных элементов узора мы еще вернемся к употреблению этих проемов. Пока же заметим, что построения геометрических арабесок (гирихов) на лучевой сетке в памятниках Мавераннахра IX века нам пока неизвестны. В Самарре (IX в.) они также отсутствуют. Между тем гирихи сдвоенной линией на афрасиабской панели довольно близок гириху на резной хивинской колонне, где ломанные линии скрещиваются в переплет с дугами (отрезками четырехлопастных розеток). И тот и другой мотив, взятые в отдельности, лежат в основе узора афрасиабских панелей. Хивинская колонна, с которой идет речь, датируется XI веком. Протыканье листа круглей палочкой появляется на ранее IX—X веков. В резном ганче из Магоки-Аттари (IX—X вв.) проколы делаются на узловых точках построений или в мякоти листа. Позже сдвиг прокола к краю листа рождает выкружку или вырез, типичный для листьев XI—XII веков и последующего времени. На афрасиабской панели проколы листа отмечены только в его мякоти, и, притом лишь на фестонах одной панели (из раскопок 1919 года).

Еще одно наблюдение касается мотива меандра из свастик с мелкой листвой (рис. АО 60—2). Этот мотив имеет своих предшественников в резном декоре Самарры (IX в.)¹⁴⁸. Но там меандр лишен фона, соответственно этому нет и заполнения его листвой. На афрасиабских панелях из раскопок 1925 года этот мотив представлен в нескольких вариантах — всюду с мелкой листвой, что сближает его с резьбой по дереву на колонне Л—5 из Джума-мечети в Хиве¹⁴⁹. Эта колонна отвечает по номенклатуре В. Ворониной «первой подгруппе II стиля»¹⁵⁰ и датируется ею «на уровне XI—XII веков»¹⁵¹.

Связующим звеном между резным декором Самарры (IX в.), афрасиабскими панелями и памятниками XII века (резная терракота на портале мавзолея Ибрагима ибн-Хасана на Афрасиабе (1186—1199) является резная ганчевая панель Нишапура (X в.)¹⁵². Стилистически она предшествует афрасиабской панели: заполнение плода или бутона рубчиками или мелкими звездочками, многолопастные розетки, столь типичные для Самарры¹⁵³, сердцевидные мясистые листья с насечкой на главной прожилке, известные у нас, в частности, по фрагментам резного ганча IX—X веков из раскопок Магоки-Аттари, и, наконец, расщепленный, узкий, загнутый на концах лист с выкружкой, типичный для резной терракоты XI—XII веков и всего стиля «ислами».

На какой же дате остановиться для афрасиабских панелей?

148
E. Herzfeld. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik. Berlin, 1923. Orn. 3

149
В. Л. Воронина. Колонны соборной мечети в Хиве... рис. 16

150
Там же, с. 158

151

Там же, с. 176

152
M. S. Dittmann. A Handbook of Muhammadan Art. New York, 1947. Fig. 54

153
E. Herzfeld. Der Wandschmuck... Orn. 228, 275

В афрасиабских панелях единство стиля складывается на основе слияния в нем разных источников. Двухъярусность композиции, разбивка на фигурные рамы, крупные розетки и звезды, характерные для старого времени, сочетаются с первым проявлением «классических» (математически построенных) гирлянд и подчинением всех растительных форм линиям геометрического узора рам, розеток, плетений.

Афрасиабские панели составляют цельно выраженный этап развития стиля архитектурной орнаментики всего Среднего Востока. Притом этот, непосредственно продолжающий, на иной территории, линию резного ганча Самарры. Здесь сложение новых форм зашло дальше.

Судя по историческим обстоятельствам, дворцы в Самарканде строились саманидами, видимо, при Насре ибн Ахмеде (Насре I), который первым стал независимо от Тахиридов чеканить свою монету. Он правил с 865 года, пока не был разбит в 888 году своим возвысившимся братом Исмаилом, наместником Насра в Бухаре. (В Самарканде Наср I доживал затем еще несколько лет.) Таким образом, судя по историческим обстоятельствам, дворцы в Самарканде строились Насром I в последней четверти IX века, не раньше, ибо Самарканда стал столицей Саманидов в 875 году, но и не позже, потому что в то время «мир был дик и глух, а казна пуста»... Внутренние смуты при дворе халифов, вызвав гибель Самарры, совпали с быстрым возвращением Самарканда. Разрушение замечательных творений зодчих, давших небывалый взлёт по штуку в столице халифа, совпало с новым взлетом архитектуры и искусства резного штука, возникшим в Самарканде¹⁵⁴.

Во время одного из археологических вскрытий на Афрасиабе были обнаружены при неизвестных обстоятельствах еще две панели¹⁵⁵. Рисунок их и техника совершенно иные, нежели на панелях дворца, описанных выше. Это неглубокий, как бы тисненый, с легким рельефом узор двух типов: первый — из крестообразных фигур циркульного построения, соединенных кружочками и кругами (илл. 63), второй — из пересекающихся по диагонали лент с кружками другого построения (рис. АО 69—1).

Мотивы весьма традиционны. На афрасиабских панелях мы могли наблюдать их поглощение геометрической плетенкой; здесь они более просты и стоят как бы на грани старого и нового.

Совокупно с резными панелями Афрасиаба они позволяют нам заключить, что на протяжении IX—XI веков в Самарканде складывался целостный, законченный стиль архитектурного орнамента, связанный своими корнями с прошлым и открывающий собой начало новым путям развития.

Пока это только первое по времени, наиболее значительное проявление архитектурного орнамента нового стиля, чье быстрое развитие отмечено рядом других выдающихся памятников, в которых этот стиль на протяжении XI—XII веков получил свое наивысшее развитие.

[В 1967—1968 годах археолог И. Ахрапов и автор этой книги исследовали новый объект, открытый на Афрасиабе, купольный зал IX—X веков (дата эта обоснована рядом монет), богато убранный резным штуком (илл. 65, 66). В этой связи автор

¹⁵⁴ И. Ахрапов и
Л. Ремпель. Рез-
ной штук Афраси-
аба. Ташкент. 1971,
с. 143—144

¹⁵⁵ Снимки панелей с
тисненым рельефом
были также переданы
автору Б. Н. Засып-
киным

вернулся к датировке панелей дворца Саманидов и пришел к следующим выводам. «Датировка дворца Саманидов IX в. вызывает возражения некоторых историков и со стороны стиля. Говорят, что этой дате противоречат отдельные формы и мотивы декора, привычно относимого в литературе к X—XI векам (I и II стили Хивинских колонн по В. Л. Ворониной). Однако в мавзолее Араб-ата все противоречит его отнесению к X веку, и тем не менее надпись на портале дает 977—978 год. Видимо, надо не дату Афрасиабских панелей перенести в X—XI века, а наши представления о стиле памятников X—XI веков уточнить IX—X веками. Все, что дали нам Афрасиабские панели, говорит в пользу такого пересмотра истоков нового стиля». (См. прим. 154, ук. соч., стр. 145.)]

В XI—XII веках жженый кирпич, как уже было указано, получил небывалое до того развитие в качестве стенового и облицовочного материала. Развились новые конструкции кирпичных перекрытий, арочный портал и сталактиты. Была создана основа, на которой и архитектурный орнамент нового стиля достиг в кратчайшие сроки полноты своего выражения.

Естественно, что интерес к сплошному покрытию стен резным ганцем в какой-то период увлечения новым строительным и облицовочным материаломпал. На первое место выдвинулась обработка поверхности стен и перекрытий лицевым жженым кирпичом, а затем и другими видами керамических облицовок.

Кирпичные облицовки имели важные преимущества. При тождестве материалов кладки и облицовки устраняется ряд отрицательных явлений, вызывающих быстрое разрушение стен (коагенция, отставание и т. д.).

Облицовка может вестись одновременно с кладкой, что исключает возвведение специальных лесов. Употребление тесаного кирпича для фигурных кладок не могло не породить в дальнейшем производства фасонного кирпича разных профилей из красножгущихся и беложгущихся глин с различной обработкой поверхности (натулярной, ангобированной, глазурованной, полихромной, комбинированной и т. д.). Все это не могло возникнуть сразу и получило свое отражение в целом ряде архитектурных произведений, каждое из которых было как бы ступенькой в усовершенствовании техники облицовок и монументально-декоративного искусства в целом. Остановимся на некоторых классических образцах облицовок рассматриваемого периода.

Мавзолей Саманидов в Бухаре (IX—X вв.)¹⁵⁶ — блестящее воплощение строительного гения эпохи¹⁵⁷. Четкий кубический объем, легкий скос стен и угловых колонн; полная симметрия четырех входных арок; они опираются на гладкие угловые колонки. Арки и арочные паруса в интерьере, венчающая стены ажурная галерея поражают необыкновенным единством конструктивного замысла и декора. Абсолютное господство принадлежит лицевому кирпичу, из которого ведется рельефная кладка.

Наружные поверхности стены выложены из квадратного кирпича плитками по три; в цоколе — с разрывом; выше они чередуются с выкладкой зубцом, на угол. Над уровнем арочных пят — стена сплошь блоками из плиток по три, в чередовании с

Б. П. Денике относит мавзолей саманидов к середине X в. (Архитектурный орнамент, стр. 8), В. А. Нильсено — вторую половину X в. (Монументальная архитектура..., с. 139, примечание 50). Датировки эти неубедительны, так как зависят только деревянной доски, прикрепленной над посточным входом. Между тем, кроме известных уже документов с упоминанием мазара Исманла (ум. в 907 г.), следует учесть не привлекавшееся ранее замечание Наршахи о захоронении Ахмада сына Исманла в 914 г. в Бухаре «в гробнице на кладбище Науканда». Кладбище это помещалось к северо-западу от города. Речь идет, видимо, о той же фамильной усыпальице саманидов. В таком случае она существовала еще при Ахмаде. В начале X в., если не раньше (См. II глава XII в., История Бухары, пер. Н. С. Лыковщина. Ташкент, 1897, с. 116). И. И. Умнаков датировал мавзолей саманидов IX веком, основываясь на ва-куфном документе, упоминающем мазар «отца Исманла», где по преданию был похоронен сам Исманл (И. И. Умнаков. Архитектурные памятники Средней Азии. Ташкент, 1929, с. 17).

157
Основные публикации памятника: Б. П. Денике. Искусство Средней Азии..., рис. I—2, Б. П. Денике. Архитектурный орнамент..., с. 7—12. Г. А. Пугаченко-ван и Л. И. Ремпель. Бухара. М., 1948, с. 12—14, рис. 5—6. Тех же авторов. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана, стр. 65—67, рис. 4—6. См. также М. С. Булатов. О некоторых приемах пропорционирования в архитектуре Средней Азии. Известия отделения ОН АН Таджикской ССР, вып. 3. Сталинабад, 1953.

полукруглыми брусками из кирпича тычком (рис. АО 64—1).

Никаких выступов; все лежит в одной плоскости, но каждый кирпич кладки активен. Благодаря рельефной кладке стена обретает пластические качества, она кажется легкой, почти ажурной (невольно напрашивается сравнение: узорные плетенные корзины согдийских мастеров из замка Муг). Игра света и тени на поверхности стен придает им глубоко выраженный характер органической целесообразности и красоты.

Угловые массивные колонны без баз и капителей фланкируют стены (рис. АО 64—2). Опираясь на цоколь, они со стеной несут галерею. Колонны сохраняют рисунок панели (кирпич в разрывах зубцом, па угол), но разнообразят ритмы кладкой не в три, а в четыре плитки. Ячейки несколько вытягиваются в высоту, и это придает колоннам стройность.

Входные арки мавзолея обнаруживают уже тенденцию к развитию портика. В большую арку вписывается с отступом другая, меньшая. Кайма из крупных перлов (выкладка кирпичная) обрамляет тимпаны. Их покрывает эффективный шахматный рисунок коротких кирпичных штырей; они создают красивую игру теней.

В птицье панель сохраняет узор наружных кладок (пл. 68). Однако выше он меняется. Плитки по пять чередуются с плитками по четыре, на ребро. Далее следует узкий фриз из спаренного кирпича в чередование с зубцами в один или два столбца. Затем идет слегка плавающий карниз из коротких вертикальных брусков, сгруппированных по три (между двумя узкими один широкий), и между ними — отступ. Это, несомненно, предшественник сталактитовых карнизов. На сопителях и щипцах входных арок — разрывы в кладке, иногда со скосом наружу.

Наиболее тонко исполнены угловые колонки в ярусе тромпов и сводики в арочных нишах галереи. Колонки из мелко пилленного и шлифованного кирпича очень близки ранним образцам резных деревянных колонн, с уширеющей книзу базой, круглым тором, сетчатого рисунка стволом и консольного типа капиталюю. Сводики галерей предвещают технику кирпичной мозаики близкого будущего. Их заполняет набор крохотных — пилленых и шлифованных брусков. В ярусе парусов мы находим выкладки из кирпича «в ёлку», в основании купола помещаются полоски из четырехлепестковых розеток; они также возвещают новую технику и стиль облицовок.

В щипце восточной, видимо, главной арки при реставрации мавзолея (1939) был восстановлен орнамент из пересекающихся кругов с четырехлопастными розетками двух чередующихся типов; мотив этот принадлежит к числу глубоко традиционных в местном античном и раннесредневековом искусстве. Но особенно интересным представляется нам убранство арочек галереи и тимпанов входных арок. Арочки галереи убранны колонками из ганча; в рисунке имеется подражание резному дереву: здесь уже знакомые нам жгуты, идущие то в одном, то в двух направлениях, зигзагообразные, чешуйчатые и другие мотивы декоративного искусства VI—VIII веков. «Карликовая» галерея в ярусе тромпов — пережиток старых архитектурных форм. В массовой керамике IX—X веков, на фрагменте дастар-

хана из Оттара мы встречаем тот же мотив стрельчатой аркады на парных вбитых колонках, что и в мавзолее саманидов (рис. АО 64—3). Очевидно, и этот мотив уводит нас в область широкой пародной традиции. Отмывавшие конструкции продолжали находить свое отражение в декоративном искусстве.

В тимпанах мавзолея саманидов замечательны квадраты из перлов с вписанными ромбом, малым квадратом и кружком посередине. Вспомним, что на курильнице, изображенной в росписях Варахши (VII в.)¹⁵⁸, правитель сидит под аркой с колоннами такого же типа, как и в ярусе парусов мавзолея саманидов, а в тимпанах арки там помешены те же фигурные украшения, что и на нашем мавзолее. Верность старой традиции здесь очевидна. В ярусе парусов имеется резьба по ганчу в виде стилизованного растительного побега (илл. 68). Этот мотив кладет собой начало большой цепи превращений древних растительных форм в искусстве средневекового Мавераннахра.

Таким образом, архитектурный декор мавзолея саманидов рисует нам две стороны зарождения нового стиля: 1) переход от лицевого кирпича к облицовочным брускам и плиткам и 2) стилизацию части древних мотивов, при сохранении общей верности старой архитектурной традиции.

Мавзолей саманидов не начало, а скорее зенит блестящие проявившего себя стиля архитектуры, с преобладанием в декоре лицевого кирпича. Мы плохо знаем начало этого стиля и лучше его завершение и переход к новому стилю.

Мавзолей Мир-Сайд Бахром в Кермине (конец X — начало XI в.) сохранил еще некоторые черты стиля мавзолея саманидов в оформлении кубического массива здания угловыми колоннами¹⁵⁹. Однако мавзолей этот не имел галерей; очень прост он в интерьере, где арки яруса тромпов спускаются узкими прорельефными тягами до пола, а наружные стены, кроме фасадной ступени, выполнены спаренным кирпичом, с разрывом в шахматном порядке (рис. АО 66—1). Мавзолей имеет только один вход, с юга, где стена получила уширение благодаря фланкирующим ее извне колоннам, так напоминающим мавзолей саманидов. Выложены они в шахматную клетку спаренным кирпичом, с которым чередуется половинка кирпича стоямая, на угол.

Входную арку фланкируют тонкие трехчетвертные колонны еще более дробного рисунка, в шахматную клетку с разрывом, горизонтальными рядами в один кирпич. Плоскость фасадной ступени расчленена на три неравномерных части: цоколь, стену, карниз; исчезла папель, и сплошная дорожка буквой П охватила вход. Дорожку заполняет рельефная кирпичная орнаментация, в которой мы впервые сталкиваемся с мотивом кирпичной решетки. Своеобразный меандр сочетается с фигурами пересекающихся на диагонали квадратов. Входная арка была обрамлена крупнорельефной куфической патинсью, что тоже является в сравнении с мавзолеем саманидов нововведением. На конец, отсутствие арочных пят и то, что надпись вдоль арки начинается от уровня цоколя, говорит о стремлении парушить лайненные в предшествующую пору классические решения. Рационализму, с его строгим соответствием несомых и несущих частей, был противопоставлен новый принцип подчинения фор-

¹⁵⁸
В. А. Шишков. Варахша.—СА XXIII, 1955, рис. 6

¹⁵⁹
А. К. Писаревик.
Памятники Кермии.
— Сообщения Института истории и теории архитектуры
Академии архитектуры СССР, вып. IV.
М., 1945. В. А. Нильсен.
Мавзолей Мир-Сайд Бахром.—Материалы по истории и теории архитектуры Узбекистана, вып. I.
М., 1950.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ

мы и конструкции здания архитектурной идеи. Этот принцип здесь только зарождается и проявляет себя очень робко. Однако отход от установленных стиля мавзолея саманидов, с его несомненным рационализмом, слишком очевиден.

Мавзолей Мир-Саид Бахром не только завершает на территории Мавераннахра старый стиль, но знаменует собой развитие новых архитектурных идей и принципов, заложенных уже в мавзолее саманидов.

Среди разновременных памятников комплекса Султан Саадат близ Термеза к XI—XII векам относятся два мавзолея — северный и южный¹⁶⁰. Они стоят рядом, квадратны в плане и соединены айваном XV века с высокой порталной стенкой. Комплекс этот еще ждет специального изучения.

Северный мавзолей (XI в.) сохранился лучше и позволяет судить еще об одном важном этапе в развитии архитектурного декора домонгольского времени. Убранство его строго архитектонично.

На фасаде — три плоские арочные ниши с трехчетвертными угловыми колонками. То же и в птиерьере между пилastersами — по три арки на каждой стороне (рис. АО 66—2).

До уровня арочных пят — кладка из спаренных кирпичей с разрывом; в щипцах — лицевой кирпич с узором в елку; тот же кирпичный узор на гладких парусах, заполняющих углы восемьмерика, несущего купол. Все очень графично, строго и просто. Некоторая детализация появляется лишь в рисунке колонок и на софитах арок. Здесь можно наблюдать уже довольно развитые вставки в виде так называемых «бантиков» и S-образных фигур, составивших, можно сказать, целую эпоху в развитии архитектурного декора Средней Азии.

Это первые подступы к технике резной терракоты. И вместе с тем какой-то результат упрощения выкладки из мелких фигурных брусков, появление которой мы уже наблюдали в галерее мавзолея саманидов. Технические усовершенствования следовали, видимо, руку об руку с появлением новых художественных мотивов и ставили друг перед другом все новые и новые задачи. Не успела появиться мелкая кирпичная мозаика, как в том же Султан Саадат в угловых колонках фасада кладутся сегментные плитки, на бортовой поверхности которых вырезаны самые разнообразные фигуры из ромбов, перлов, бантиков и бутонов. Они вырезаны и подшлифованы из простого жженого кирпича.

Мавзолеи второй половины XI — начала XII века из комплекса Султан Саадат представляют собой проявление принципов пекойской школы, развитие которой не совпадает со школой бухарских мастеров, хотя и близко им по времени. Это, видимо, школа местных термезских мастеров и, быть может, близких им мастеров восточного Хорасана, для которых особенно характерны и плоские ниши с арками на колонках, и паруса из лицевого кирпича «в ёлку», и некоторые типы вставок в кладку из парных кирпичей (мотив бутонов).

Прежде чем окончательно расстаться с представителями старого стиля в кирпичном декоре, мы должны охарактеризовать еще такие его относительно поздние проявления, как каравансарай Рабати-Малик и джаркурганский минарет.

160

Основные публикации памятника: А. А. Семёнов. Происхождение термезских сайдилов и их древняя усыпальница «Султан-Саадат». — ПТКЛА, 1914, с. 2—20. Б. Н. Засыпкин. Архитектурные памятники Средней Азии. — Сб. «Вопросы реставрации». М., 1923, с. 281—282. Б. Деникен. Архитектурный орнамент..., с. 12. Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. — с. 15. См. также: Ю. З. Шваб. Ранние мавзолеи ансамбля Султан-Саадат. — Сб. «Исследование и реставрация памятников архитектуры Узбекистана». Ташкент, 1966, с. 7—15.

Рабати-Малик — караван-сарай на старом пути из Бухары в Самарканд (илл. 73, 74). Памятник второй половины XI века несет на себе печать двух ярко выраженных эпох¹⁶¹. С одной стороны — рубашка из лицевого кирпича (стены из сырца) на главном фасаде здания, с его сомкнутыми полуколоннами и арочками над ними возрождает дух старых кёшков. С другой стороны — башни типа минаретов по углам фасада и грандиозный портал входных ворот были поистине скачком в будущее архитектуры Мавераннахра.

В декоре стен, украшенных гофрами, со смыкающимися их арочками, где во фризе чередуются облицовочные плиты ромбом и лицевые кирпичи на ребро, а над ними очерченные кирпичом высокие и низкие ложные бойницы — во всем этом трудно привести грани между пластической разработкой стены зодчим и орнаментом в собственном смысле слова. Стреловидные прорези в кирпичной глади стен, имитирующие форму бойниц, трудно назвать орнаментом. Однако это и не сквозные щелевидные бойницы, а элемент декоративного убранства, то есть кирпичный пластически выраженный узор. Связь его с традицией искусства VI—VIII веков несомненна. Но также ощущимы и новые мотивы орнаментации. Они проявляются прежде всего в обрамлении портала П-образной рамой из рельефно выступающих звездчатых восьмиугольников и соединяющей их в одиночные плетенки. Обрамляет их выпуклой лентой цепочка сомкнутых звеньев. Наружный край портала эффектно отчеркинут каймой из лицевого кирпича со скосом внутрь. В звездах посредине — диски, вокруг них — резьба по ганчу низкого рельефа. Мотивы — сердцевидные пальметты и полуальметты, подчиненные форме звезды и обрамляющих линий.

Резьба по ганчу имела и на плоскости парусов портала. На щековых его стенах она имитировала сплошную кладку из спаренных кирпичей ложком; под отпавшей местами штукатуркой проглядывал интересный узор из повторяющихся в рапортном сочетании бутонов и листьев. К сожалению, эта орнаментация не подвергалась специальному изучению и сейчас уже в значительной части утрачена.

Из ранее встречающихся мотивов убранства мы вновь видим на фасаде Рабати-Малик кирпичные решетки (в декоративных арочках) и надписи по контуру порталной арки и в верхней части минарета. Это новые, в сравнении с мавзолеем Мир-Саид Бахром, комбинации меандра и дальнейшее развитие стиля эпиграфики (куфа с некоторыми декоративными украшениями). Впервые отмечаем мы здесь статактиты простейшей формы: на минарете — в виде сочленяемых под углом пластин и пависающих плит, в арке портала — в виде выступов, покрытых резным ганчем.

При известном архаизме архитектуры Рабати-Малика веяния нового стиля проявляются в его декоре весьма активно и заметно подчиняют себе мотивы старых времен.

Минарет в Джаркургане (Сурхан-Дарьинская область), датируемый 1108/09 годом, интересен той же, что и в Рабати-Малик, цельностью конструктивного и декоративного начал¹⁶². Пучок суживающихся кверху полуколонн (числом 16), тесно сомкнутых вверху и слегка раздвинутых внизу, установлен па

¹⁶¹ Основные публикации: Б. Н. Засыпкин и др. Архитектура Средней Азии. — Сб. «Вопросы реставрации». т. II. М., 1928. А. А. Семенов. К вопросу о датировке Рабати-Малика в Бухаре. Труды САГУ, новая серия, вып. XXIII, гуманитарные науки, кн. 4. Ташкент, 1951. В. А. Нильсес. Монументальная архитектура бухарского оазиса XI—XII вв. Ташкент, 1956.

¹⁶² Основные публикации: Б. Н. Засыпкин и др. Архитектура Средней Азии. Сб.

восьмигранном пьедестале (рис. АО 61—1). Выше середины он сияют поясом надписи, обрамленной снизу стрельчатыми арочками; они же венчают первый ярус полуконона (второй ярус сохранился не полностью, исчез в второй пояс.) Мотив, собственно, тот же, что и в Рабати-Малик. Однако суженная кверху форма полуконона и узорный рисунок кладки говорят о возросшей роли декора. Кирпич «в ёлку» образует зигзаги; они охватывают ствол минарета и усиливают динамический эффект устремления пучка колонн вверх. При этом возникает интересный зрительный эффект, напоминающий трансформации узора на паркете, когда один и тот же рисунок воспринимается в мгновенно возникающих в глазу превращениях по-разному. На минарете опоясывающие ствол простые зигзаги легко трансформируются в ступенчатые зубцы. В первом случае глаз фиксирует ритм кладки, во втором — производный от него узор. Узоры с подобной трансформацией мы находим и на других памятниках, преимущественно в Хорасане¹⁶³ на юге Узбекистана и в Таджикистане¹⁶⁴. Очевидно, ими увлекались мастера определенной архитектурной школы. В орнаментации джаркурганского минарета нашли себе применение и фигурные вставки из терракотовых кирпичиков. Они окаймляют пояс с надписью каймами из кружков, перемежающимися цепочкой с вытянутыми фигуризовыми овами. В тимпанах арочек — чередование в шахматном порядке терракотовых кружков и бантников.

Надписи на минарете активно включаются в его декор. Они расположены по верхнему краю цоколя, где содержат упоминание некоего «эмира Хорасана Абу Саида», на поясе в средней части ствола — текст из корана, дата сооружения и на одной из граней вертикальной строчкой — имя мастера Али сына Махмуда из Серахса¹⁶⁵. Начертание их простое, строгое, но ритмически стройное, украшения незначительны. Граненый цоколь минарета выложен был парным лицевым кирпичом и украшен узкими полукруглыми в плане стрельчатыми арочками.

В литературе уже отмечалась близость форм этого минарета к высокому Кутуб-Минару в Дели с его пучком полукруглых и угольчатых жгутов¹⁶⁶, а также к башенным мавзолеям Хорасана (Радкан, Кипшар)¹⁶⁷, однако названные памятники Индии и Ирана относятся к более позднему времени, их отделяет от одного до двух столетий. Исходным пунктом для них была, видимо, Средняя Азия, в частности восточный Хорасан.

В начале XII века специальные виды керамической облицовки — резные, пиленные, шлифованные и специально формованные изделия — получают исключительное развитие. Они сочетаются еще с лицевым кирпичом; преобладает то один, то другой вид керамических облицовок.

Так, в 1119—1120-е годы за стенами Бухары в загородном саду воздвигается мечеть Намазгах. Это была открыто расположенная стена с главным михрабом и серией расположенных по сторонам плоских арок (другие части здания пристроены позже).

Памятник этот изучался неоднократно¹⁶⁸, но его орнаментальное богатство освещено все еще недополно. Главная большая ниша с михрабом посередине членится на два яруса — до арочных пят и щипец. На углах — крупные кирпичные колон-

«Вопросы реставрации», т. II. М., 1928 с. 274. В. А. Шишков и Н. Минарет в Джар-Курганде. — Труды ИИА АН УзССР, т. II. Ташкент, 1950, с. 58—70

Г. А. Пугаченко-
ва. Пути развития
архитектуры Южного
Туркменистана... с.
334

164
А. М. Белениц-
кий. Мавзолей у
с. Саят. КСИМК.
XXXIII, 1950, В. А.
Литвинский. Ар-
хитектурный комплекс
Ходжа Нахшона. Сб.
статьй к 80-летию
А. А. Семёнова.
Сталинабад, 1953,
рис. 10. 1 См. так-
же — С. Г. Хмель-
ницкий. О конст-
рукции к орнаменту
(эволюция развития
кирпичной «блочной»
кладки в среднеази-
атской архитекту-
ре). — Сб. «Искусство
таджикского народа». Душанбе, 1965;

165
В. А. Шишков. Ми-
нарет в Джар-Курга-
не..., стр. 66—67

166
Б. Н. Засыпкин.
Памятники архитек-
туры в Средней
Азии и их реставра-
ция. — Сб. «Вопросы
реставрации», т. II.
М., 1928, с. 278.

167
Б. П. Денике. Ар-
хитектурный орна-
мент, с. 24

168
Наиболее детальное
описание дано в ста-
тье В. А. Нильс-
сона «Бухарский
Намазгах». — Труды
ИИА АН УзССР.
т. II. Ташкент, 1950

ны с целью формованной капителью из терракоты, фигурные срезы граней образуют переход к круглому стволу. Рельефные медальоны свисают стилизованными трилистниками. Ствол колонны набран из подшипниковых мелких брусков квадратного сечения; они образуют светлые крестики на темном фоне.

На щеках арки, в обрамлении сплетающихся лент — великолепная серия декоративных решеток. Здесь же мы впервые среди рассмотренных выше памятников сталкиваемся с тончайшим кружевом растительных узоров по мотивам сложно-сочлененных спиралей и с особо сложными сплетениями геометрических фигур. Первые относятся к разряду средневековых ислами, вторые — гирихов. И те и другие будут дальше предметом особого рассмотрения. В мечети Намазгох мы застаем их в настолько развитом и усложненном виде, что можно уверенно предполагать их возникновение еще в предшествующую пору.

Софит арки украшает столь же изящная лента: мелкий растительный узор резного ганча. Впервые встречаем мы здесь и новый тип вспаренных сталактидов из тесаного кирпича, заполняющих в четыре яруса арочку михраба. Тимпан из неполивных кирпичиков вперевязку; на поверхности его выступают рельефные крестики. Для защищенных частей фона отобраны красные бруски, для выступающих — желтые. Выше — взятая в раму надпись с цветной поливой в обрамлении широкой П-образной полосы с рельефной прямоугольной куфической вязью из тонкого красного кирпича вперевязку. Каймы из переплетающихся светлых кирпичных лент с резными вставками. Наконец, щипец арки заполняют мозаичные наборы с орнаментально трактованными рельефными надписями почерком куфи. Косое расположение их создает эффект меандров.

Пригонка тесаных, резаных, пиленных и шлифованных кирпичей в бухарской Намазгах поразительно точна и совершенна. Искусство мастера проявилось здесь не только в чистоте линий и точности их сопряжений, но и в очень эффектном подборе плиток по цвету: желтому, розовому, красному разных оттенков. Собственно мы стоим здесь уже у порога полихромных облицовок, хотя в употреблении у мастера был только кирпич. Сложность работы искупалась красотой безукоризненно точно найденного рисунка. Ничего яркого, бросающегося в глаза и раздражающего показным блеском, все исполнено мастерства, вкуса и заботы о добротности и долговечности творения.

Боковые плоские пиши застроены и потому полностью не исследованы. Последние расчистки обнаружили на щипце средней пиши южного крыла набор из плоских, точно пригнанных по рисунку гириха звезд и пересекающихся многоугольников. Этот прием набора фигурных неполивных плиток по рисунку гириха также встречается здесь впервые, хотя ему и предстоит в средневековом декоре Узбекистана, особенно в майолике, большое будущее.

В остальном облицовка стен и пилasters парными кирпичами плашмя, в перемежку с «бантиками», довольно заурядна. Интересны лишь декоративные решетки в щипцах пиши из отшлифованных кирпичиков, особенно с красноватыми брусками на светлом фоне: они, так же как и буквенные украше-

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ

ния в главной пище, разнообразят цвет и тональность архитектурного декора.

Таким образом, в мечети Намазгах применены самые разнообразные приемы облицовок. Господствуют все же неполивная керамическая мозаика, резной, пленный, тесаный кирпич и отчасти уже резная терракота. Художественный эффект решает искусство выкладки плоского и рельефного рисунка, по отчасти и резьба. Керамическим облицовкам памятник обязан своей недурной сохранностью на протяжении почти восьми с половиной столетий.

Немногим моложе другой великолепно сохранившийся в Бухаре памятник, воздвигнутый при мечети Калян. Это ее знаменитый минарет.

Минарет Калян (1127) имеет суживающийся кверху с легкой припухлостью ствол, увенчанный большим фонарем (илл. 72); одет он в исключительно прочную, выложенную в перевязку с основной кладкой рубашку. Эта рубашка как бы соткана из прекрасного жженого кирпича, брусков и плиток разнообразной формы и рисунка (рис. АО 67—2).

Восьмигранный цоколь минарета уходит глубоко в землю. Цоколь призмой был отмечен нами и в джаркурганском минарете, где его украшают арочки. Выше цоколя идут широкие полосы фигурных кладок, разделенные более узкими поясками с отчленяющими их каймами. Всего мы насчитываем до тридцати широких полос и большое число каем¹⁶⁹.

Минарет Калян дает ни с чем не сравнимое богатство мотивов кирпичной орнаментики XII века. С некоторыми мы уже встречались, но большинство — новы. Описание каждого мотива здесь невозможно. Однако отметим наличие двух основных групп кирпичного узора. Одна из них носит у местных мастеров наименование «маудж» (хишткори маудж); к ней относится кладка парными кирпичами с «бантками» (гундишка). Другая — «моокля», ей принадлежат зубчатые фигуры, построенные как бы на шахматной доске. К разряду «моокля» относятся буквенные и отвлеченные пестинки с рисунком по диагонали. Третья — «бофт» (плетенье)¹⁷⁰.

На минарете Калян не менее шести видов «моокля». Кроме того, имеются узкие полосы (каймы) с рядами угловых дисков и кружочков (перлов), эпиграфические украшения, узор в елку, меандры и прочее. Располагаются они следующим образом.

Поясов с надписью два: один охватывает ствол примерно посередине его высоты — это надпись в стиле строгого куфи из плит резной терракоты в обрамлении цепочек из перлов (содержала имя правителя Арслан-хала и дату — 1127 год). Другая надпись помещалась в верхней части ствола, непосредственно под фонарем. Ее крупные плиты (29×66 см) из резной терракоты (рис. АО 72—2) с невысоким плоским рельефом куфических письмен были покрыты бирюзовой поливой и содержали дату окончания сооружения — 1129 год. Во время реставрации в 1923 году эта надпись заменена поясом майоликовой мозаики.

Во время реставрационных работ в 1958 году был расчищен пояс минарета Калян. Рисунок его оказался совсем не похож

169

Основные публикации памятника: Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Бухара. М., 1948; В. А. Нильсен. Монументальная архитектура Бухарского оазиса XI—XII вв. Ташкент, 1956; Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1958. Л. Н. Воронин. Кирпичная фактура стены. — Труды Среднеазиатского индустриального института. Вып. IV. Элементы архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1939. См. также М. Е. Массон. Краткая справка о среднеазиатских минаретах. Материалы Узкомстариса. Вып. 2—3. Ташкент, 1933. Л. Н. Воронин. Сооружения башенного типа в архитектуре Востока в их генезисе. — Труды САМИ. Строительный факультет. Вып. I. Ташкент, 1937.

170

Термины «моокля», «маудж», «бофт» взяты нами из современного лексикона народных мастеров. Однако они существовали, видимо, и в прошлом. Так, Шерифеддин называет куфи и мальчики почерками (их вплетали «здуумя почерками» в полосу циповки). Абдэр-Раззак называет «стилем мальчики» не только письмена, но и фигуры орнамента, украшавшие мавзолей Анвари (XV в.) «по бокам и споронам (здания)» (А. М. Беленицкий. Историческая топография Герата XV в.— Сб. «Аллинор Навон». №. —Л., 1945, с. 201—202; его же. Участие ремесленников в празднествах... ТОВЭ, 11, Л., 1940, с. 195. Кази Ахмед дает более точное определение

«Прежде всего, как персидское письмо пошло в ход... было письмо маакли, которое является сопокупностью прямых линий и в нем нет никакой округлости» (последний маакли напоминает ему древнеперсидскую книжность). «Наилучшее письмо маакли... продолжает Кази Ахмед, — то, в котором можно читать черкоту и белизну» (то есть фон сам образует фигуру). (Кази Ахмед. Трактат о каллиграфии и художниках. 1596—1597 — 1605, М.—Л., 1947, с. 60) Узор «моокли» был показан больше всего техникой плетения циновок и фигурировкой кладкой кирпича. Это очень старый мотив; его ближайшие протортины отмечаются в росписях Пенджикента на борту изображенной колесницы и в бордюре панели (Труды ТАЭ, т. III, М.—Л., 1958, рис. 44).

Живопись древнего Пенджикента, табл. XI). На Переднем Востоке еще раньше, на тканях коптского Египта III—IV вв. (M. S. Dīmālīd. A Handbook of Mūhammadan Art. Fig. 3), фрагменты подобных тканей V—VI вв. были найдены и в Кизиле близ Кучи (Восточный Туркестан). Там же, с. 13.)

171

Сравнение кирличного декора на цоколе минарета Калян с резным ганцем Самарры указывает на связь мотива «вытянутых шестигольников» с трансформацией древних астрагалов. См. E. Herzfeld. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik, Ort. I26, 128, taf. XLVII. Abb. 124-a.

172

Н. С. Гражданкина. Древние строительные материалы. Туркмения. Труды ЮТАКЕ, т. VIII, Ашхабад, 1958, с. 165.

173

Основные публикации: Б. П. Деников. Архитектурный орнамент.. с. 22. В. А. Нильсен. Монументальная архитектура бухарского эмира...

на убранство ствола. Вытянутые вверх шестиугольники (параллелограммы) с горошинами отчеркнуты понизу лентой плоских кружков. Это мотив старого искусства (рис. А072—1)¹⁷¹. Свое настоящее выражение он нашел еще в предшествующую пору, и не ему принадлежало будущее.

Две нижние полосы на стволе минарета выложены приемом «маудж», выше идет в основном «моокля». В двух вариантах мелкое плетение, напоминающее решетки из упрощенных меандров; однако рисунок, как нетрудно заметить, представляет собой косо расположенные буквенные сочетания. Ближе к середине ствола — два других варианта плетений более крупного рисунка. Они напоминают щипец главной арки мечети Намазгах, где мы отмечали узор с буквенными начертаниями (имена пророка и первых четырех халифов). Здесь же схожий мотив носит чисто орнаментальный характер (фигуры, вписанные друг в друга).

В верхней части минарета рапортное повторение западающих прямоугольных крестов; над ними и в надцокольной части — ромбы в двух вариантах чередования фигур. Еще выше, под голубой лентой надписи, проходит крупнорельефный пояс из прямоугольных звезд, соединенных тягами (как на портале Рабати-Малик).

Новый шаг был сделан здесь и в колористическом отношении. Надписи с датой на минарете Калян датируются голубую поливу началом XII века. Кроме того, как показало наблюдение Н. С. Гражданкиной, здесь, как и в среднем узгентском мавзолее XI века, наличествует красный лак (охра на растительном масле?)¹⁷². Им были покрыты вся кладка и швы. Это также усиливало целостность восприятия формы и узора.

Минарет Калян в окружении более поздних сооружений кажется несколько тяжелым и грузным. Вероятно, это бросалось в глаза и его современникам. Монументализм форм принадлежал прошлому. Мастера XI—XII веков стремились больше к его преодолению. Облегченные конструкции из жженого кирпича требовали более легкого, изящного рисунка. Может, поэтому воздвигнутый 70 лет спустя минарет в Вабкенте «бросил вызов» минарету Калян своим необычным порывом узкого ствола ввысь.

Минарет в Вабкенте (1196—1198), близкий минарету Калян, отличается от него по убранству¹⁷³. Пояса и каймы резко расчленены, чего не было в минарете Калян (рис. А067—3). Здесь ясно читаются десять поясов типа «маудж» и ни одного «моокля». Все кладки типа «маудж» — из парных кирпичей плащмя, с вертикальными вставками неповторяющегося рисунка. Первые три полосы снизу разделены только гладкой каймой из кирпича на ребро. Затем широкие палочки чередуются с узкими дорожками. Четвертая полоса содержит дату и имя строителя — садра Бурханеддина Абдулазиза II; пятая — отвлеченную стилизацию «под куфи»; шестая — декоративную решетку; седьмая — молитвенную формулу; три следующих — снова решетку. Под фонарем — уже знакомые нам восьмиконечные прямоугольные звезды со вставками из глазурованного кирпича, отчеркнутые снизу лентой узора «под куфи». Над пими — третья рельефная надпись из плит с надписью почерком «дивани» (содержит

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ

дату завершения постройки — 1198—1199 гг.) На цоколе, на парапетах и выше — сплошные выкладки и резьба ажурного рисунка.

Бабкентский минарет уступает Бухарскому в обилии мотивов и разнообразии приемов облицовки, однако он очень привлекает изяществом своих форм. К концу XII века явно возрастает роль плоскостного графического узора и пластический эффект теряет свое значение. Это особенно заметно при сравнении Бабкентского минарета с минаретами в Джаркургале и в Бухаре. Нарастает и применение голубой глазури — целыми плитами и отдельными вставками. Однако естественно полагать, что процесс этот протекал неравномерно и в Бухаре и за ее пределами.

Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре (южный портал) — образец наиболее контрастного смешения старых приемов декора с новыми (илл. 76). Отсюда и разные, предложенные исследователями датировки. В. А. Нильсен датирует портал первой половиной — серединой XII в.¹⁷⁴, В. А. Шишкina¹⁷⁵ — второй половиной XII — началом XIII века. В первом случае принимаются во внимание стилистические признаки; во втором — по преимуществу исторические соображения. Вторые убедительнее, тем более что по признакам стиля памятник очень противоречив.

К его идущим постарым элементам можно отнести прежде всего сомкнутые четвертные колонны; они образуют два фланкирующих портала пилона. Этот мотив уже отмечен нами на угловой башне Буран-кала № 1 (Х—XI вв.)¹⁷⁶ и фасаде замка № 3 Кават-кала (XII—XIII вв.), где узор выполнен еще из сырца (илл. 53).

Угловые колонки-арки¹⁷⁷, трансформирование старосогдийских образцов, близки к колонкам портала северного мавзолея в Узгепсе (1152)¹⁷⁸. В основании — две узорные круглые чаши, сомкнутые донцами, между ними — сплюснутый круглый тор; капитель — лирообразной формы, с узорным украшением. В эволюции колонн она кажется соединительным звеном между узгентскими мавзолеями — северным (1152) и южным (1187)¹⁷⁹. По стволу — старинный узор из входящих друг в друга трилистников и бутона (в узгентском мавзолее 1152 года более сложное сплетение лент и бутонов, но там резная терракота, здесь — хрупкий камень — желтый песчаник).

Все остальное в декоре Магоки-Аттари принадлежит новому веку. Над каменным цоколем на щеках — тяжелые рамы. Снизу — кирпичные выкладки «маудж» и «гундишка», выше «моокля». На щипцовой стене, в нише внизу — «маудж», над ним — плетеные типа решетки («бофт»). На лицевой стороне портала на устоях — крупные вертикальные панно, по три с каждой стороны арки. Они взяты в двойные, перехваченные узлами рамки и заключают фигуры, составленные из брусков и плиток. Фон заполняет резной штук (рис. АО 67—2). Построение этих фигур будет дальше предметом специального рассмотрения. Отметим, однако, что в каждом ярусе рисунок меняется; в нижних панно — два типа гириха, в средних — один, в верхних — снова два, но с трехчастным делением и повтором крайних фигур.

174
В. А. Нильсен.
Монументальная архитектура бухарского базиса... с. 80
175
В. А. Шишкін.
Магоки-Аттарі.— Труды ИИА УзССР, т. I.
Ташкент. 1948. с. 18

176
С. П. Толстов.
Древний Хорезм...
рис. 63, 2

177
Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана... табл. 9
178
Б. Денике. Искусство Средней Азии... табл. 4
179
Б. Н. Засыпкин.
Архитектура Средней Азии. М., 1948,
рис. 31

Интересна композиция дорожек. Одна, с буквенной вязью, утопающей в листве, проходит по щеке порталной ниши до арочных пят, поворачивает на щипцовую стену и спускается по противоположной щеке. Другая дорожка, с узорным плетением решетки, членит свод пополам. В углах свода — висячие сталактиты. Их обрамляет третья дорожка (пересечение звезд и многоугольников). Верхний угол паруса заполняет звездчатая фигура (гирих). Совсем узкая полоска буквенного орнамента окаймляет парус. Техника в каждом случае иная: первая дорожка с буквенной вязью, из плит резной терракоты; вторая, разделятельная — мозаичный набор кирпичиков; третья дорожка (вокруг сталактитов) — из штампованных плиток; заполнение паруса из кирпича па ребро с подтеской и заливкой фона ганчом; полоска с буквенным орнаментом — из брусков с тисненой на торце краткой формулой молитвы.

Как видим, Магоки-Аттари — памятник очень незаурядный и в Маверанхаре для XI—XII веков самый богатый по обилию суммированных в одном месте технических приемов. Резьба по ганчу в портале Магоки-Аттари сохраняет некоторые черты старой, пластически сочной орнаментики, и это может служить одним из веских доводов при датировке этого памятника по признакам стиля, хотя, повторяем, вопрос о более точной датировке Магоки-Аттари остается, по существу, открытым.

Во второй половине XII — начале XIII века резная терракота достигла блестящих успехов. Лучшие ее образцы дают Узгент, Тараз (Джамбул). Превосходные образцы резной терракоты (дошли в фрагментах) обнаружены на территории Узбекистана в Ахсыкете¹⁸⁰, Мунчактепе (средневековый Баб, современный Пап Наманганской области)¹⁸¹, па Афрасиабе¹⁸² (рис. АО 69—1, 4). На юге Узбекистана с новой силой и блеском применяется в ту же пору ганч. Терракота используется больше на порталах зданий, ганч — в интерьерах.

В Самарканде резная терракота представлена самым блестящим образом в мавзолее Ибрагима ибн-Хасана (1186—1199), расположавшемся на городище Афрасиаб. От него сохранились крупные фрагменты облицовочных плит, украшавших пилоны портала¹⁸³. Предлагаем частичную реконструкцию вертикального пальто (илл. 75). Здесь уже знакомый в общем мотив фестончатых кругов, с круглой, сложноорнаментированной розеткой посередине и обрамлением из перлов и соединительных кружков. Это выполнено в добре традиции согдийского и ирано-византийского орнаментального искусства VI—VIII веков. Однако узор сильно видоизменился, изменились и приемы его обработки, все создается па старой основе, но создается заново. Виртуозно разработан растительный орнамент — ветви, листья, бутоны. Ничего от живой натуры, все выдержано в определенной системе стилизации. Пальметты и производные от них «сердечки», столь характерные для резных панелей дворца па Афрасиабе, исчезли безвозвратно. Фестончатые круги трактуются как богато орнаментированное обрамление, сердцевину которого составляют круглые медальоны с покрывающей узорную резьбу бирюзовой поливой.

В том же Самаркандском музее собрана обширная коллекция резной терракоты XII — начала XIII века, где хорошо

180

Находится в Наманганском музее

181

Там же

182

Находится в Самаркандском музее. См. также Н. Б. Немецкий. Аксамбль Шахи-Зинда в XI—XII вв. (по археологическим данным). Сб. Зоотехии Узбекистана. вып. 11. Ташкент. 1970, рис. 7—22. Н. С. Гражданкина. Строительные материалы ансамбля Шахи-Зинда (XI—XIII вв.). Там же, с. 170 сл.

183

Фрагментированные плиты находятся в Самаркандском музее, раньше не публиковались. См. Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана... с. 103

прослеживается внедрение штампованных керамических изделий в виде сборных блоков из кирпичиков с узорной каймой. Кладка и резьба имитированы тиснением и гравировкой (рис. АО 71—1). Ахсыкет (Наманганская область) дает в ту же пору штучные керамические плитки с тисненным узором (рис. АО 71—2). В архитектурной терракоте Самарканда особенно хорошо прослеживается тогда внедрение глазурей.

Матовый черепок разнообразится сперва по своему натуральному цвету (красная и желтая терракота разных оттенков). Появляются и ангобы в виде красящих глин (они практиковались и позже, в XIV—XV вв.). Наконец, голубые глазури на отдельных выпуклых частях резьбы; следом — чередование их с белой глазурью и общее погружение поверхности розной плитки или кирпичика в голубую поливу.

На юге Узбекистана, в районе Термеза, мы также наблюдаем смесь декора на протяжении очень короткого времени. Здесь лучше известна разработка инстерьера.

В комплексе Хаким ат-Термези древнейшую его часть составляет мавзолей № 1, выстроенный из сырца и обожженный жженым кирпичом. Первоначально пояс убранство мавзолея резным штуком сохранилось на западной и южной стенах. Высокая часовня заключает мотив входящих друг в друга трилистников (их заполняют S-образные фигуры и полуальметты)¹⁸⁴. Во время последующей реставрации пояс надписей над панелью был частично срублен. Появился новый резной штук. Он покрыл срубленную надпись, восточную и западную стены, стакантины и арки мавзолея. При этом возник второй широкий пояс вычурной надписи, а поверхность купола украсили круги с медальонами и сложным геометрическим узором гирехов (рис. АО 73).

Рядом с мавзолеем помещается мечеть Хаким ат-Термези. В XI веке это была глухая стена с цилиндрической формы михрабом посередине. Стену покрывал лицевой кирпич, выполненный парами, с широким разделительным швом, михраб — шлифованные кирпичи. Его обрамлял широкий пояс надписи с украшениями из подтесанного кирпича. Фон покрывала неизначительная резьба по ганчу. Вскоре мечеть была перестроена. Пилоны превратили помещение в трехкупольный айван, при этом была нанесена новая облицовка и кирпичное убранство стены оказалось скрытым под слоем розного штука; стиль его тот же, что и на внутренней поверхности купола мавзолея.

Убранство было весьма нарядным: на стене с михрабом шла понизу узорная панель из звездчатых гирехов. Над пей ленточным плетением — серия арочек. В тимпанах — кружки, звезды, бутоны и спирали ветвей. В бордюре — шестиугольники, розетки, звезды. Над арочками — пояс надписей. Затем штук с имитацией кирпичной кладки «маудж» и различные вариации вставок «гундишка».

На стене, обращенной к мавзолею, особенно эффектны вертикальные панно с гирехами на пилоне, надпись по архивольту арки и резьба на сталактитах.

Декор мавзолея и мечети Хаким ат-Термези исключительно близок убранству загородного дворца в Термезе.

184
Б. П. Денике, по аналогии с резным штуком Самарры, латировал эту резьбу IX в. (см. его «Архитектурный орнамент...», с. 38), но эта дата требует пересмотра. Новые данные в истории памятника дали многочисленные работы по изучению и реставрации комплекса Хаким ат-Термези, проведенные архитектором В. М. Филипповым и археологом К. А. Шахуриным. Записание по этим работам было составлено в 1956 г. Г. А. Пугаченковой, Л. И. Ремпелем и В. А. Левиной. К итогам дальнейшего изучения см. М. Е. Массон. Надпись на штуке из архитектурного ансамбля у мавзолея Хаким-ат-Термези. — Труды ТашГУ. Новая серия. вып. 172. Археология Средней Азии. V. Ташкент, 1960.

185

История изучения дворца в Термезе изложена М. Е. Массою и соавторами в его «Городище старого Термеза и их изучение» (Труды УзФАН СССР, серия I, вып. 2, ТАКЭ, 1986 года, Ташкент, 1941, с. 29–53).
186

М. Е. Массон датирует дворец XI в., но не ранее 1025 г., когда, судя по умолчанию о нем Гардизи в описании встречи Махмуда Газиеви с Кадыр-ханом, стоявшейся на правом берегу Аму-Дарьи, дворца еще не было. Облицовку разным ганием датирует XI в. Фрагменты расписей относят к XII — началу XIII в. (Городище старого Термеза и их изучение..., с. 43, 49). На стеклянных медальонах дворца, украшавших, вероятно, решетки, В. Д. Жуков прочел имя правителя не то Гашин (1118—1157), же то Термеза (1205). См. его статьи: «Стеклянные медальоны из дворца термезских правителей» (Известия УзФАН СССР, 1940, № 4—5, с. 59—66) и «Археологическое обследование в 1987 г. дворца термезских правителей» (Труды АН УзССР, серия I, ТАКЭ, т. II, Ташкент, 1945, с. 156—157).

Дворец правителей Термеза тоже перестраивался в связи с какими-то решительными переменами во вкусах¹⁸⁵. Еще в XI веке (не ранее 1025 года) стены его были облицованы фигурным кирпичом (до 30 видов). Не успел обветшать и потемнеть декор, как в конце XII — начале XIII века он был заменен¹⁸⁶.

Требование роскоши «белых палат» послужило, видимо, причиной смены декора. И в комплексе Хаким ат-Термези, и во дворце правителей Термеза полное господство перешло от кирпичного орнамента к резному штуку.

Дворец представлял собой комплекс обращенных во двор помещенияй. Против входа лежал великолепный трехпролетный тронный зал (айван). Его мощные пилоны, стены и своды украшал сплошной узор из резного штука. Три яруса панелей слегка нависали один над другим. По цоколю шла серия переплетающихся лентами арочек с заполнением из сильно изрезанных выкружками пальметт. Над ней ярус панно с преобладанием геометрических орнаментов. Дорожка с узорной каймой охватывала пилоны. На одной из граней пилона она замыкалась. Местами узор сменялся, и тогда не везде совпадала ширина полос. Очевидно, шли в ход и готовые рисунки, хотя в большинстве случаев разметка их велась прямо на стене.

Выше — еще один ярус. На пилонах помещались панно с гирляндами. На стенах же между кривыми поверхностями арок — изображения фантастических животных. Они вписаны в связанные ленточным плетением арочки (условное изображение ниши? Резной штук продолжался и на кривой поверхности арок и сводов — здесь были панно геометрического рисунка и с фантастическими зверями. Резной штук покрывал также угловые колонки, щековые поверхности арок, сталакиты. Богатство мотивов орнаментации термезского дворца поистине огромно.

Орнаментальная роспись дворца (найдены фрагменты) отличалась ограниченным употреблением красок (синяя, красная) и в основном повторяла рисунок резьбы по штуку. Мотивы узора в разных видах декора были сходны, но в каждом из них развивались с учетом иной строительной техники.

Резной терракот и резьба по ганчу на всех этапах развития сопутствовала резьба по дереву. Значение ее для истории архитектурного орнамента огромно. По запасу орнаментальных мотивов и форм резное дерево превосходит и терракоту, и гипс. Резьба по дереву, как твердому материалу, пластичнее резьбы по ганчу; тонкостью и изяществом рисунка резная терракота во многом обязана искусству резьбы по дереву.

К лучшим образцам резного дерева IX—XIII веков относятся колонны из Джума-мечети в Хиве и резное дерево (колонны и михрабы) верховьев Зеравшана.

Колонны хивинской мечети обстоятельно исследованы В. Л. Ворониной, очень хорошо осветившей культурно-историческое и художественное значение этих ценнейших памятников орнаментального искусства «трех стилей», или, точнее, трех эпох¹⁸⁷.

К «первому стилю» В. Л. Воронина относит четыре колонны (две из них в Ташкенте) и две капители (одна в Музее истории АН УзССР). Формы их «классичны» для среднеазиатских

187

В. Л. Воронина. Колонны соборной мечети в Хиве. — «Архитектурное наследство», 1958, вып. II

деревянных колонн: стройный ствол с кувшинообразным основанием — куза в убранстве спускающихся на туло во лопастей; над ними — поясок и покрытый узором ствол, опоясанный лентой письма с выпуклыми буквами куфи округлого рельефа. Куза двух колонн с ленточным плетением (по нумерации В. Л. Ворониной В-7 и А-9), на двух других — парно сомкнутые фигуры полупальметт (Б-5, Е-11); на пояске — побег с включением сердцевинок и полупальметт. Орнамент ствола резной: на одном — из трех- и шестиконечных фигур (Е-11); на двух других — из входящих друг в друга геометрических фигур (В-7, А-9), еще на одном — из входящих друг в друга плетей с бутонами (Б-5). Заполняют их свободно начертанные пальметты, полупальметты, тростики, усики и листочки изящных, чаще витых, очертаний.

Капители с валиком и как бы витой стружкой в основании покрыты сочной резьбой по мотивам, трансформирующимся в зависимости от внимания к той или иной детали. Бег ветвей то свертывает листву в тугую спираль, то раскрывает ее веером пружинисто гладких пальметт. Характерны пояски из прихотливо скомпонованных сердцевинок (виноградные листья?), перемежающихся с узкими стебельками трилистников.

Здесь многое роднит орнамент колонн с лучшими образцами резьбы по ганчу и терракоте памятников Бухары и Самарканда (Х—ХII вв.), но имеются отзвуки и более старых мотивов, вплоть до резного штука Варахши (VIII в.).

К колоннам «второго стиля» В. Л. Воронина отоспит семнадцать стволов, из них девять с капителями (четыре колонны этого стиля в Музее истории АН УзССР). Непосредственная их связь с колоннами первого стиля несомненна. Новое — отчасти в упрощении некоторых старых форм, пчезновении широких организующих композицию лент, но главное — в утере пластичности рисунка, появлении резьбы прямоугольного сечения и некоторой дробности рисунка, не теряющего, однако, своего поразительного изящества. Черты различия стилей особенно паглядны при сравнении убранства кузачи колонн первого и второго стилей. Сферическая в основании форма их расчленяется стягивающей ее тесьмой. Конические капители второго стиля несколько суще, однобразнее в рисунке вписанных друг в друга фигур. Заметны и повторения капители (Е-5, Б-8, З-13). В надписях, раньше довольно строгого начертания, отмечается появление «цветущего куфи».

Колонны «третьего стиля» (их три, все с коническими капителями, одна — в музее АН УзССР) отмечены большой перегрузкой разных украшений, сложного, подчас изощренного даже рисунка. Вновь ожидают творческая изобретательность, индивидуальность форм и сочность рисунка; вновь смело используются геометрические сетки.

Нам кажутся убедительными и предложенные В. Л. Ворониной датировки колонн: первого стиля — конец X—XI век; второго стиля — XII век (скорее XI—XII в.—Л. Р.); третьего стиля — XIV век. За рамки этих стилей и дат выходят более поздние колонны, в частности, механически выполненная по старому образцу колонна 1510 года.

Памятники верховьев Зеравшана неразрывно связаны с Са-

168

Резному дереву Зеравшанской долины посвящен ряд работ. Отметим главные: М. С. Андреев. Деревянная колонна в Мате. Известия РАИМК, т. IV, 1925, с. 115—118; его же. По Таджикистану. Ташкент, 1927. М. Е. Массон. К вопросу о происхождении памятников древней архитектуры, открытых М. С. Андреевым в городах Самаркандской области. Ташкент, 1927. К. Узлаков. Колонна из лесного дерева. «Семь дней». № 1927, с. 15. В. Денике. Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan Occidental. — Ат. I. «L'art islamique», t. I, II, p. 1, 1935. Б. Денике. Архитектурный сплавчат... с-п. 116—120. Н. М. Бахинский. Резное дерево в архитектуре Средней Азии. М., 1947. В. Л. Воронина. Резное дерево Зеравшанской долины. МИА, № 15, М.—Л., 1970; также выпущено: «Резьба из дерева в лесные Зеравшана. Альбом следневских орнаментов» (Предисловие А. Мухтарова). М., 1966. М. Е. Массон. Еще о следневских памятниках. Деревянной резной архитектуры из верховьев Зеравшана. — Общественные науки в Узбекистане. Ташкент, 1967. № 1, с. 2—25.

В. Л. Воронина. Резное дерево... табл. 10, 11.

E. Herzfeld. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik..., рис. 57.
191

Там же, рис. 64, орнамент 51.
192

МИА, № 15, табл. 12, 13.

МИА, № 15, табл. 14.
193

МИА, № 15, табл. 15.
194

МИА, № 15, табл. 18.
195

19

марказом, мастера которого уходили вверх по реке, ближе к «источникам сырья», где имелась нужная резчикам древесина и где в горных селениях был спрос на опытных мастеров¹⁸⁸. Обурдонская колонна и резной деревянный фриз из того же здания (первая находится в Ташкентском, второй — в Самаркандском музее) замечательны очень своеобразной, можно сказать, фантастической орнаментикой¹⁸⁹. Конические формы капители с зооморфными изображениями (о них см. в разделе о животной орнаментике), подбалки в виде змей, изгиб туловищ которых образует фигурный вырез консоли, — все это уводят нас в мир образов прошлого. Вместе с тем Обурдонская колонна — памятник развитой растительно-геометрической орнаментики нового времени. Характерны в этом отношении пояс трансформированных пальметт в верхней и переплетенные арочки в нижней части ствола. Пальметты составлены из S-образных фигур. Сочетаясь на оси то зеркальной, то центральной симметрии, они образуют фигуры, хорошо известные по терракотовым ишткам Афрасиаба. Впрочем, область распространения этого мотива еще шире: от резных досок Каирского музея¹⁹⁰ и Самарры IX века¹⁹¹ до Термезского дворца (XII в.). Столи же широкий ареал распространения имеет мотив арочек в виде ленточного илетея. У нас он характерен для резных панелей того же дворца в Термезе и в мечети в комплексе Хаким ат-Термези (XII в.).

Курутская¹⁹², Фатимовская¹⁹³, Урмитанская¹⁹⁴ колонны представляют собой фактически дальнейшую (или параллельную) разработку мотивов колонны из Обурдона, с некоторыми вариациями в отдельных формах и мотивах. Все они с большим успехом разнообразят мотив S-образных фигур, составляющих элемент пальметты, и илетье ремней, образующих фигурные арочки. Так, на Курутской колонне фигурные арочки с ленточным илетеем входят друг в друга, заполняются сложными сочетаниями S-образных фигур; из них же образуются пальметты, «сердечки» и разные замысловатые формы. По традиции, сохраняются «расшахнутые крылья», но ковцы их свернуты спиралью, а поверхность обработана сеткой из насечек. Промежуточные фигуры могут, при известном воображении, напоминать рыб (чешуйки, раздвоенный хвост), но здесь мы вступаем, видимо, в область бессознательной переработки мастером мотивов, утративших определенный сюжет.

Урмитанская колонна особенно богата мотивами таких трансформаций: здесь и горельефные петушиные головки, сохранившие свой реально-фантастический облик, и «рыбки», превращенные в двойной побег пересекающихся линий, и S-образные фигуры, образующие изящно построенный лист с выкружкой в основании и острым отогнутым концом, и ленточное плетение в виде арочек, завершающих ствол колонны и капитель.

Деревянный резной михраб из Исходара¹⁹⁵ — богатейший свод мотивов архитектурной орнаментики Мавераннахра X—XII веков. От домусульманских времен здесь сохраняется схематизированный, но все еще пышный мясистый лист аканта; он занимает относительно скромное место в убранстве колонок — в основании ствола и над капительками. В фестончатые арочки михраба вписаны «вертящиеся» трехлопастные фигуруки

(трикветрумы), хорошо знакомые нам по согдийским монетам, где они изображали родовой знак ихшидов. Согда до начала VII века (этот знак воспроизведен на печати, найденной на цитадели Пенджикента и на некоторых серебряных сасанидских блюдах коллекции Эрмитажа) ¹⁹⁶.

Рама михраба — из стилизованных пальметт типа афрасиабской папели X—XI веков. Колонки почти того же типа, что и на Биянайманских оссуариях VII—VIII веков. Каймы средней части михраба напоминают бегущий меандр в резьбе по ганчу дворца правителей Термеза (XII в.). На стволах колонок михраба — тот же свастикообразный узор, что и на архитектурных фрагментах резной терракоты XI—XII веков, доставленных в Самаркандский музей с Афрасиаба. Обрамление михраба поясом из ромбов с резными вставками напоминает резную терракоту на щеках арки михраба в бухарской мечети Намазгах (XII в.) Между художественной резьбой по дереву, резной терракотой и резным гашем существовало, видимо, полное согласие. Запас мотивов и форм одного вида декора пополнялся за счет усилений других его видов и шаблонов.

Образцы резного дерева X—XIII веков из Хорезма и верховьев Зеравшана по-своему классичны, но их немногого. Некоторым дополнением к ним могут служить изображения колонн на «очажках» X—XII веков. Здесь мы найдем тот же тип волютообразных капителей и стволы с лопастями на окружном основании. К ним добавляется база, несущая «яблоко», на которой устанавливается ствол. Форма капителей разнообразится рельефными украшениями в виде горошин (рис. АО 77—3) или чешуек (рис. АО 17—8). Между стволом и капителью или стволом и базой колонны вводятся фигурные прокладки (рис АО 77—2,5). Иногда колонна трактуется как растительный мотив: капитель с чашечкой и база в виде опрокинутого цветка тюльпана, ствол — подобие вытянутого ввысь стебля маковы (рис. АО 77—1). На этой почве возник, по-видимому, мотив ствола с ответвлениями из листвьев и капитель чашечкой с горошинами (рис. АО 77—1).

Возможно, что и кирпичные колонки в мавзолее саманидов сохраняют цветочный мотив в убранстве столов шашечной клеткой, которая является трансформацией чешуек. В бухарской мечети Намазгах рисунок их становится совершенно плоским и вместо конической капельки с фигурной подставкой вводится так называемая «тирообразная» капитель. Форма ее не имеет ничего общего с музыкальным инструментом и представляет собой скорее трансформацию капителей типа цветка-тюльпана. Такие капители из резной терракоты с фигурным или чаше цветочным заполнением отмечаются в бухарской мечети Магоки-Аттари (рис. АО 68—1), в мавзолеях Узгента ¹⁹⁷, мавзолее Айша-бабы близ с. Головачевки ¹⁹⁸ и в других памятниках XII века. Формы эти сохранялись и позже.

Окидывая общим взглядом архитектурный орнамент Узбекистана IX—XII веков, можем сказать, что образование «нового стиля» падает главным образом на XI—XII века. Этот стиль представлял собой последовательно разработанную, целостную систему приемов, мотивов и форм, имеющих распространение по всей Средней Азии.

¹⁹⁶ О. И. Смирнова. Монеты из раскопок древнего Пенджикента. МИА, № 15, с. 230

¹⁹⁷ Б. Н. Засыпкин. Архитектура Средней Азии. М., 1948, рис. 30, 3:

¹⁹⁸ Т. К. Басенов. Орнамент Казахстана в архитектуре Алма-Аты. Алма-Ата, 1957, с. 72.

Главное место заняли разработка узора с преобладанием геометрических фигур, стилизация немногих сохранивших свое распространение животных изображений и организованный по особой системе растительный узор.

Как ярко выраженное явление стиля архитектурный орнамент проникал в самые отдаленные районы, в горные ущелья, селения, усадьбы, и оттуда встречный поток мотивов народного творчества выносил это искусство в ремесленные города. Все, что делали народные мастера в части переработки народного узора для нужд архитектуры феодальных торгово-ремесленных городов, было подчинено требованиям времени.

Разрушение устаревших форм жизни и прежних перегородок, разделявших ранее небольшие, обособленные княжества, способствовало улучшению обмена техническими, научными, художественными достижениями между городами Средней Азии и сопредельных стран. Приемы строительного искусства, благодаря деятельности цеховых корпораций, выкристаллизовались в законченные системы. Повсюду складывались свои архитектурные школы. Цех ревностно оберегал интересы своих сочленов от конкуренции извне, приучал мастеров строго придерживаться определенных приемов в работе и способствовал пакоплению знаний и секретов ремесла в рамках определенной ремесленной общины. Вместе с тем цеховые корпорации выступали в роли подрядчиков на крупных строительных работах. Как подрядчики они стремились превзойти другие корпорации в быстроте и качестве работ, в усовершенствовании конструкций и декора.

Дворцы и культовые здания строились на средства светских и духовных феодалов. Приток средств обеспечивал возможности качественной работы, но решающее значение имел строительный опыт. Если его недоставало, привлекались преуспевающие мастера из других городов. Видимо, уже в эту пору сложилась в Средней Азии традиция составления альбомов (свитков) с чертежами построений.

На всем протяжении IX—XII веков монументально-декоративное искусство Средней Азии было тесно связано с успехами в строительном деле. Однако новые конструкции кирпичных перекрытий, сложный геометрический орнамент оказались бы немыслимы, не будь крупных научных открытий в области механики, оптики, математики, технологии материалов и т. п. Своими научными достижениями средневековый Восток опережал в это время Европу. «Арабы дали, — писал Энгельс, — десятичное исчисление, начало алгебры, современную систему исчисления и алхимию. Христианское средневековье не оставило ничего»¹⁹⁹.

Успехи точных наук и строительного дела приблизили изобразительное искусство к практическим нуждам художественного ремесла и открыли орнаменту широкий путь для отвлеченных геометрических построений. Геометрический орнамент получил научную основу для развития и, благодаря усовершенствованиям методов расчета сферических и конических поверхностей, смог найти применение не только на плоскости, но и на кривых поверхностях арок и сводов.

Практический подход к математическим знаниям решительно

¹⁹⁹
К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. XIV. М.—Л. 1931, с. 477. Под арабами здесь имеются в виду народы стран арабского халифата

отличал в ту пору науку мусульманского Востока от науки христианского Запада, и это сказалось и в архитектуре, и в системе орнаментации. Тригонометрия косоугольного сферического треугольника и столь важная теория косинусов формулированы здесь на несколько сот лет раньше, чем они были припяты эпохой Возрождения на Западе. Достаточно сказать, что в эпоху, когда Фома Аквинский и его современники на Западе спорили о количестве ангелов, умещающихся на конце иголки, среднеазиатский математик Мухаммед ибн-Муса ал-Хорезми, излагая сочинение по алгебре, начинал его с указания, что стремится изложить именно те способы исчисления «посредством дополнения и уравнения», которым «людям более всего потребны при разделах наследства, торговых делах, измерениях земли»²⁰⁰ и т. д., то есть для практических надобностей. При этом были усовершенствованы методы расчета поверхностей и объема тел. Хорезмиец Мухаммед ал-Хорезми (ок. 780 г.—ок. 850 г.) применял алгебру для измерения геометрических фигур, дав классификацию треугольников и четырехугольников, близкую «Началам» Эвклида. Для отношения окружности к диаметру ал-Хорезми предложил три значения: $37; \sqrt{10}$ и $\frac{62832}{2000}$ (два последних, как отмечают исследователи, встречаются у индийских математиков и были ими заимствованы, быть может, из Китая)²⁰¹. Некоторые приемы тригонометрии применял уже и современник ал-Хорезми, уроженец Хорасана Ахмад ал-Марвази (умер ок. 870 г.). Заметный вклад в методы расчета внес крупнейший философ того времени, выходец из Фараба на Сыр-Дарье Абу Наср ал-Фараби (880—950). Под влиянием идей ал-Хорезми выдающийся математик Ближнего Востока Абу Камил ал-Мисри (ок. 850—ок. 930 гг.) в «Книге измерений», названной трактатом «О пятиугольнике и девятиугольнике», рассматривал эти фигуры путем выражения их элементов друг через друга и через радиусы описанного и вписанного кругов методами алгебры. Выходец из сирийских сабиев (звездопоклонников) ал-Баттани (ок. 850—929 гг.) дал соотношение между сторонами сферического треугольника и одним из его углов. Выдающийся математик, уроженец Хорасана Абдул Вафа ал-Бузджави (940—998) написал сочинение: «Книга о том, что необходимо ремесленнику из геометрических построений». В ней он дает впервые решение большого числа задач геометрического построения с помощью линейки и циркуля постоянного раствора.

В исследованиях математиков IX—X веков были усвоены главные достижения математиков эллинистических государств в Индии и усовершенствованы методы расчета.

На протяжении XI—XII веков эти исследования продолжали хорасанец Абул Хасан Насави (умер ок. 1030 г.), крупнейший ученый средневековья уроженец Хорезма Абурайхан Бируни (973—1048), выходец из Бухары Абу Али ибн-Сина (970—1037) и, наконец, еще один уроженец Хорасана, известный поэт и математик Омар Хайям (1040—1123)²⁰².

Для геометрического орнамента особенно важное значение могли иметь различные решения задач на определение по трем элементам треугольника (сторонам и углам) остальных его

200 F. Dannemann. Die Naturwissenschaften in ihrer Entwicklung und ihrer Zusammenhänge. B. I. рус. перевод под ред. В. Шимита и М. Левина. Медгиз, 1932, стр. 293. См. также А. П. Юшкевич. Арифметический трактат Мухаммеда ибн Мусы ал-Хорезми. — Труды Института истории естествознания и техники, т. I. М., 1954, с. 85—127.

201 Б. А. Розенфельд и А. П. Юшкевич. Математика стран Ближнего и Среднего Востока в средние века. — «Советское востоковедение», 1958, № 3, с. 104.

202 См. А. П. Юшкевич. О математике народов Средней Азии в IX—XV веках. «Историко-математические исследования».

Вып. IV. М.—Л., 1951.
Математические трактаты Омара Хайяма.
Перевод Б. А. Розенфельда — в кн.: «Историко-математические исследования» под ред. Г. Ф. Рыбкина и А. П. Юшкевича. Вып. 6, М.—Л., 1953

элементов. С этим связано предложенное Бируни определение сторон правильного девятиугольника.

Опираясь на греческих математиков и натурфилософов (особенно Клавдия, Птоломея, Платона, Гиппократа и др.), средневековые математики Запада для объяснения простейших чисел и геометрических фигур привлекали мистику, апокалиптику, эсхатологию и магию. У средневековых же математиков Востока в центре внимания были геометрические и тригонометрические расчеты, необходимые в астрономии, оптике и строительном деле. Изучение оптики, основанной на геометрии, и связавшее с этим употребление не только плоских, но и сферических, цилиндрических и конических, вогнутых и выпуклых зеркал для разных точных исследований создавали предпосылки и для правильного расчета кривых поверхностей сводов и куполов.

Тангенс, котангенс и их таблицы применялись со времен ал-Хорезми (IX в.), но вычислительные методы продолжали совершенствоваться. Многие вопросы геометрии были сведены к алгебре, и вместе с тем все виды кубических уравнений с положительными корнями решались геометрически. Методом этим пользовались Абул Вафа, Ибн-ал-Хайсам, Абусахи ал-Кухи, Омар Хайям и другие²⁰³.

Математические исследования носили в основном прикладной характер и помимо астрономии применялись в геодезии, строительном деле и искусстве. Результаты математических исследований этой эпохи в области плоской и сферической тригонометрии были изложены в труде хорасанца Насир эд-Дина (1201—1274) «Трактат о полном четырехугольнике»²⁰⁴.

Средневековые математики Средней Азии и Ближнего Востока решали в это время как раз те задачи вычислительной геометрии, которые нужны были, в частности, архитектуре, чтобы вывести косоугольный парус, рассчитать криволинейную плоскость под орнамент и найти пропорции для заданных геометрических фигур.

Успехи вычислительной геометрии позволили рассчитывать заранее пропорции сложных геометрических фигур, лежащие в основе орнамента. Для развития геометрического орнамента это имело очень важное значение, ибо позволяло архитектору добиваться точного соответствия между пропорциями геометрических фигур па орнаментируемой плоскости.

В странах мусульманского Востока проблема пропорций принадлежала не столько искусству, сколько математике. Никогда пропорции не могли здесь стать и не стали «матерью» царцей всех практических наук», как называли на Западе науку о пропорциях в пору Возрождения. Пропорции геометрических орнаментов вытекали не из эстетических требований и законов идеального строения человеческого тела (как, например, в античном искусстве), а из чисто геометрических построений.

Метод геометризации тел, фигур, линий в архитектурном орнаменте Узбекистана IX—XIII веков опирался на научные и технические идеи своего времени, но было бы неверным считать на этом основании архитектурный орнамент этой эпохи «инженерным» искусством. Теоретические расчеты и математика не были достоянием широкого круга народных мастеров,

²⁰³
Б. А. Розенфельд и А. П. Юшкевич. Математика стран Ближнего и Среднего Востока.. с. 69

²⁰⁴
Н. Зенден. Histoire des mathématiques dans l'Antiquité et le Moyen Age. Paris 1902, рус. перевод А. Юшкевича, М.—Л., 1932, стр. 210—211. См. также Б. А. Розенфельд. О математических работах Насир эд-Дина Туси. «Историко-математические исследования», М., 1951, IV, с. 489—512

и нет оснований видеть в архитектурных орнаментах типа гирлянд непосредственное выражение успехов математики. Однако практический характер вычислительной геометрии оказывал влияние на работу пародных мастеров, и, быть может, никогда еще пародное декоративное искусство и прикладная геометрия не сближались так тесно между собой.

Наиболее массовое распространение получали те формы орнамента, которые были доступны мастерам без применения сложных расчетов и решались чисто практическим путем. Именно практика лежала в основе ремесла, и архитектурный орнамент, как один из видов художественного ремесла, покоился целиком на большом практическом опыте построения фигур с помощью одного лишь циркуля и линейки.

Предпочитались те построения, пропорции которых были известны мастерам на основании узкопрактического опыта, и лишь в отдельных случаях на выдающихся произведениях архитектуры мы встречаем построения таких орнаментов, пропорции которых были рассчитаны заранее на основе и теоретического расчета. Эти построения, образцы пародного искусства, поднятого на высокую ступень технической и научной мысли, характеризуют собой благотворное содружество науки и искусства в лучших памятниках прошлого.

Теория построений геометрических орнаментов Узбекистана тесно связана с общей теорией построения геометрических арабесок Среднего и Переднего Востока. Нужно, однако, сказать, что классификация их почти не разработана, а имеющаяся по ним литература носит чаще узкоприкладной характер. Между тем общая теория построения орнаментов требует, прежде всего, систематизации материалов по районам и областям, а затем и анализа отдельных групп построений.

В зарубежной литературе вопрос о геометрических арабесках рассматривается впе- ме места и времени, как если бы они составляли «мусульманский» стиль вообще. В таком виде это понятие входит слагаемым в общую теорию орнамента. Исследования историков архитектуры частично устраивают этот пробел, но теории построения они не содержат.

Классическим трудом по общей теории орнаментики в зарубежной литературе долгое время считалась книга А. Ригля, напечатанная еще в конце прошлого века²⁰⁵. Установив, что «геометрический стиль» имел распространение и самостоятельное развитие на местной почве, он указал, как на главную основу этого стиля, на производственную деятельность людей (техника тканей, строительного дела и т. д.). В геральдическом орнаменте условных символов и знаков (der Wappenstiel) Ригль подчеркнул принцип симметрии. В истории растительного орнамента он различает два диаметрально противоположных принципа: выражением одного из них является растительный орнамент в греческом искусстве, другого — арабески. В византийском и сасанидском искусстве этот исследователь видит переходные формы от одного принципа к другому. Мечеть ибн-Тулуна в Каире, как образец «раннесарацинского» орнамента, является для него исходным пунктом развития «сарацинского»

ОБЩАЯ ТЕОРИЯ
ПОСТРОЕНИЯ
ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ
ОРНАМЕНТОВ
XI—XIII ВЕКОВ
И АНАЛИЗ
ОБРАЗЦОВ

A. R i g l. Siegfried.
Grundlegungen
zu einer Geschichte
der Ornamentik. 2-e
auf. Berlin, 1923

206
Ibid., S. 267

207
E. Herzfeld. Ara-
beske. Enzyklopädie
des Islam, bd. I. A.-P.
Leipzig, 1913, SS. 386—
389
Его же. Genesis der
islamischen Kunst und
Mschatta-Problem.
Ibid.

208
E. Herzfeld. Der
Wandschmuck der Bau-
ten von Samarra und
seine Ornamentik... S.
34—35

209
E. Kühnel. Arabes-
que. Encyclopédie de
l'Islam. Nouvelle édi-
tion. tome I. Livrai-
son J. Paris, 1957,
pp. 576—578
См. также E. Kühnel.
Die Arabeske. Wisba-
den, 1949

210
Prise d'Avén-
nes. L'art arabe d'ap-
rès les monuments du
Kaire, depuis VII—
VIII. Vol. 1—3, Paris,
1872

211
J. Bourgoin. Les
arts arabes. Paris,
1873

212
Ditto. La décoration
arabe. Его же. Precis
de l'art arabe, Paris,
1892

213
A. E. Calvert.
Moorish remains in
Spain. Cardova, Se-
villa and Toledo. Lon-
don

214
E. H. Hankin. The
Drawing of Geomet-
ric Patterns in Sar-
acenic Art — "Memoirs

стиля арабесок, к которым он относит искусство всех стран ислама. «Если цель греческих художников, — заключает Ригль, — в сохранении живого узора из усиков и пальметт (*Palmettenranken*), то у сарацинских художников, наоборот, она проявляется как схематизация, геометризация, абстракция»²⁰⁶.

Вопросу о происхождении арабесок была посвящена в старом издании «Энциклопедии ислама» (1913—1936) статья Э. Херцфельда «Арабеска»²⁰⁷. К категории арабесок он относил растительные и животные формы узора памятников Каира, Кайруана, Алеппо и Копии по преимуществу. К арабескам относил он и мавританский орнамент Испании («мореске»). В более широком смысле Э. Херцфельд трактовал арабеску как «барочного-гротескный стиль». Геометрические узоры в статье об арабесках им вообще не затрагивались.

В своем капитальном труде по архитектурному орнаменту столицы багдадских халифов Самарры²⁰⁸ Э. Херцфельд писал, что книга А. Ригля «Вопросы стиля» остается в вопросе изучения орнамента основополагающей. «Материал, вновь подтверждающий теорию Ригля, с тех пор (1893) неизмеримо возрос. Мы можем сейчас добавить: нет в искусстве всего мира волнистого узора, который находился бы как-то вне круга культур эллинизма. Повсюду, будь то в Индии, будь то в Китае, волнистый узор всплывает в ту пору, когда благодаря завоеваниям Александра Великого греческое искусство было разнесено по всему известному тогда свету. Волнистый узор является основным элементом эллинистической орнаментики по преимуществу. и опять же, как справедливо указал Ригль, он составляет основу всех арабесок, то есть всей растительной орнаментики в искусстве ислама. То, что в арабеске мы, следовательно, имеем эллинистическое искусство, — вне сомнения. Вопрос лишь в том, в какой именно местности или в каких местностях эллинизма должны мы особенно искать предков арабески». В новом издании «Энциклопедии ислама» (Париж, 1957) статья по этому виду орнамента принадлежит Е. Кюнелю, специалисту по прикладному искусству мусульманского Востока и автору специального труда по арабеске²⁰⁹. Ссылаясь на статью Э. Херцфельда в первом издании энциклопедии и «Вопросы стиля» А. Ригля и приведя арабский термин арабески (*tawrik*), Е. Кюнель излагает всю историю арабески в Египте и Передней Азии на странице убористого текста (приложены две таблицы иллюстраций), не останавливаясь на теории ее построения.

Таким образом, вопрос об арабесках в названных работах крайне сужен. Растительные арабески изучаются главным образом с точки зрения выявления их месторождения, а геометрические арабески и теория их построения вообще опущены.

Основным источником знакомства с переднеазиатскими арабесками остаются доныне старые работы Прис д'Авенна²¹⁰, Бургона²¹¹, Дитто²¹² и Кальверта²¹³ — книги полувековой и более давности. Исключение составляет изданная в 1923 году в Калькутте работа Э. Хенкина²¹⁴.

В своем «Начертании геометрических узоров в сарацинском искусстве» Э. Хенкин рассматривает несколько групп узоров: 1. Гексагональные узоры. 2. Окtagональные узоры. 3. Геометрические арабески. 4. Декор куполов. Первые две группы соот-

вествуют построения на сетках равносторонних треугольников и квадратов; последняя — построения на кривой сфероконической) поверхности куполов.

В работе Э. Хенкина объектом графического анализа являются памятники Каира, Альгамбры, Агры; много безымянных памятников, заимствованных у Прис д'Авелина, Бургана, и ни одного по Средней Азии. Тем не менее, исследование Э. Хенкина представляет для нас большой интерес. Его построения на сетках совпадают с методом среднеазиатских мастеров, принятых и нами в данном исследовании. Совпадает и метод разбивки узора па повторные (рапортные) элементы²¹⁵. Вызывает интерес особо выделенная группа неправильных фигур²¹⁶. Построения Хенкина, с нашей точки зрения, правильны, по, строя узор, Хенкин часто опускает вспомогательные линии, дающие ключ к построению; прием исполнения рисунка никак не поясняется, и решение задачи остается для читателя неполным²¹⁷.

Хенкин дает ряд интересных решений семи- и четырнадцатиугольных звездчатых фигур, представляющих наибольшие трудности²¹⁸. В Средней Азии эти фигуры были малоупотребительны и всегда являлись, по-видимому, камнем преткновения даже для наиболее опытных мастеров. Хенкин разгадал секрет компоновки этих фигур на специальной ромбической сетке²¹⁹. Наибольший интерес вызывает предложеный Хенкиным метод наложения растительных арабесок па геометрические; ряд элементов растительного узора оказывается точно вписаным в геометрические. Однако совпадение это связано, на наш взгляд, с общим принципом симметрии центрических фигур и делением их радиуса па сходное число частей. Следовательно, совпадение это верно лишь для частного случая и не дает основания выводить растительные арабески из геометрических.

Наконец, заслуживает внимания и предложенный Хенкиным метод разбивки узора для поверхности куполов, в общем отвечающий методу среднеазиатских мастеров²²⁰.

В других доступных нам работах зарубежных авторов методы начертания геометрических арабесок всплывают лишь от случая к случаю.

Возникновение стиля геометрических и растительных арабесок прослеживается, например, К. Кресвеллом. В своем исследовании по раннемусульманской архитектуре Кресвэлл проследил развитие звездчатых геометризированных композиций в архитектуре Рима, Баальбека, Помпеи, Пальмиры и Большой мечети в Дамаске²²¹; трансформацию аканта²²², мотив пальмы, оливы, гирлянд²²³, листьев²²⁴, шишк шинни²²⁵ и т. д. — все это в связи с формированием архитектуры омейядов (622—750). Те же аналогии и сравнения лежат в основе его последнего «Краткого отчета», изданного в 1958 году²²⁶, где также даны графические схемы построения узоров некоторых домусульманских и раннемусульманских памятников Передней Азии.

В нашей отечественной литературе вопросы теории построения геометрических арабесок поставлены впервые советскими учеными. Они подошли к этой проблеме с четко определившейся целью изучения своеобразия местных национальных культур

of the Archaeological Survey of India", N 15, Calcutta, 1925
Его же. On Some Discoveries of the Methods of Design Employed in Mohammedan Art, Journal of the Society of Arts, 1905, vol. LIII. К сожалению, нам не удалось познакомиться с работой Е. Майера. Gruppentheoretische und strukturalistische Untersuchungen der maurischen Ornamente aus der Alhambra in Granada, Inaugural-Dissertation, Zurich, 1944 (ссылка у В. Гензеля. Ornament, Dekor und Zeitchen, Dresden, 1958, с. 279)

²¹⁵ E. H. Hankin. The Drawing of Geometric Patterns., pl. IV, fig. 25; pl. V, fig. 28
²¹⁶ Ibid., pl. IV, fig. 29
²¹⁷ Ibid., pl. VI, fig. 30
²¹⁸ Ibid., pl. VIII, fig. 35, 36
²¹⁹ Ibid., pl. XI, fig. 41
²²⁰ Ibid., pl. XII, fig. 49

²²¹ K. A. Creswell. Early Muslim Architecture, Part I, Oxford, 1932, fig. 78—88
²²² Ibid., pl. 174
²²³ Ibid., pl. 186
²²⁴ Ibid., pl. 187
²²⁵ Ibid., pl. 201
²²⁶ K. A. Creswell. A Short Account of Early Muslim Architecture, 1958

и выявление их исторической роли в общем развитии культуры народов Востока и Запада.

Мы уже отмечали, что первая печатная работа о гирехах принадлежит Н. Б. Бакланову²²⁷. Автор рассматривает два вопроса: происхождение геометрических орнаментов и методы их построения.

Заслуга автора в постановке этих вопросов несомненна; следует, однако, указать и на недостатки в их разрешении. Ход рассуждений автора таков: так как сырец и кирпич не позволяют давать сильные рельефы, то в Средней Азии и на Переднем Востоке преобладает гладь стеки. Но, «чтобы не казаться скучной, стена не могла оставаться без какой-либо обработки». Причина видеть ковры на стенах якобы «помогла перенести текстильные мотивы на глиняные или кирпичные стены монументальных сооружений». То, что было невозможно для европейцев, «для искусства Средней Азии, возникшего в значительной степени среди кочевников, оказалось возможным»²²⁸. В гиরехе выполнима любая линия, а «кривая линия из кирпича невыполнима». Поэтому с появлением техники жженого кирпича возник и гирех. «Естественно», — продолжает автор, — что, переподав ковровые узоры с текстиля на кирпичные стены, мастер не мог быть вполне удовлетворен только одними линиями узора. Для его выразительности не хватало цветной гаммы ковра или вышивки». Так возник, по мысли Н. Б. Бакланова, полихромный орнамент изразцов и майолик. Однако архитектурный декор Средней Азии на определенных этапах своего развития знал и сильные рельефы; свои мотивы он черпал не только из текстиля. Геометрический орнамент начал слагаться еще до того, как техника жженого кирпича широко вошла в монументальное строительство; орнаментальное искусство Средней Азии существовало и до появления кочевников, оказывая затем на них свое влияние. И т. д. Очевидно, что освещение генезиса гиреха Н. Б. Бакланову не удалось.

Более интересна и цenna его попытка изложить методы построения некоторых гирехов. Здесь он делает ряд правильных наблюдений относительно сеток (квадратов, прямоугольников, параллелограммов, ромбов и равносторонних треугольников), на которых методом раппорта строятся фигуры и составляющие их элементы.

В работе Г. И. Гаганова «Геометрический орнамент Средней Азии» умело выполнены образцы гирехов и правильно найдены их слагаемые — отдельные элементы. Свою задачу Г. И. Гаганов определил совершенно точно: «Изучение геометрического орнамента с целью его свободного воспроизведения... для сохранения и передачи известных им (мастерам) мотивов²²⁹». Г. И. Гаганов сознавал неполноту поставленной им задачи, так как пользование готовыми элементами сводит дело к подражанию или, в лучшем случае, к новым вариантам уже известных мастерам мотивов. Источник их остается таинственным порождением фантазии художника. Сознавал он и некоторую узость использованного материала, так как авторы части альбомов-чертежей (дафтери гирех), которыми он пользовался, действительно «утеряли многие методы построения и часто, не зная основного принципа, взамен старых приемов пытаются сочинять

²²⁷
Н. Б. Бакланов.
Гирех. — СА, т. IX.
1947.

²²⁸
Там же, с. 101—
102

²²⁹
Г. И. Гаганов.
Геометрический орна-
мент Средней Азии. —
«Архитектурное на-
следие», вып. II, М.,
1958, с. 181.

новые, которые либо страдают петочностью, или же, наконец, представляют собой частные случаи построения»²³⁰.

Удачно и интересно начатая Г. И. Гагановым работа над архитектурным орнаментом Средней Азии, как уже отмечалось, не была завершена. Вопросы композиции, формы, материала и техники исполнения, вопросы эстетического качества геометрического орнамента остались незатронутыми. Процесс развития приемов построения гирихов исторически уже не был прослежен.

Некоторые вопросы построения гирихов были рассмотрены нами в книге «Панджара»²³¹. Работа над решетками позволила нам проследить способы воспроизведения готовых рисунков и путем анализа первичных фигур приоткрыть завесу над тайной их зарождения.

Ниже мы предлагаем теорию гирихов более полно. Объектом анализа будут образцы классического периода расцвета гирихов — памятники XI—XII веков. Процесс их дальнейшего развития будет прослежен в других главах этой книги, посвященных орнаменту XIV—XVIII и XIX—XX веков.

Гирих (правильнее гирех) — слово арабское и означает «узел». Каждый гирих — это узел в буквальном и переносном смысле. Строятся гирихи на сетках, образующих «узлы». Чтобы решить гирих, нужно, образно говоря, «развязать» узел, найти конец нити. Буквально же все сводится к нахождению основной фигуры и ее точного места на сетке.

Геометрический орнамент архитектурных памятников Узбекистана покоятся, в основном, на геометрии круга, то есть решается с помощью циркуля и линейки. В основе его лежат фигуры, начертание которых вытекает из правильного деления круга на известное число частей и из построения на этой основе сеток и осей, имеющих значение систем координат.

Математика в ее отношении к искусству безжалостно строга. Она, по выражению автора «Кабус-намэ» (XI в.), — «свирепая наука». Математика сковывала художника строгим режимом соразмерных фигур и сеток.

Геометрический узор всегда относительно «правилен», потому что в основе его построений всегда лежит та или иная закономерность. Правильность геометрического узора заключается в возможности разделить его без остатка на «равные» части относительно некоторого геометрического признака. Эти «равные» части могут быть совместны или обладать отраженным равенством (зеркальностью). Этим и определяется связь геометрического орнамента с математикой. Однако в орнаменте речь идет об оптическом эффекте равенства, а не о математической его точности (даже в природных объектах — кристаллах, растениях — она несовершена).

В среднеазиатских гирихах мы постоянно наблюдаем известный отход от чисто математической правильности фигур, открывавший простор мысли и фантазии художника. Но было бы странно видеть художественные качества орнамента только в случаях нарушения правил строгой геометрии. Нет, художественные качества гирихов не стоят в противоречии с закономерностями их чисто математического (или, точнее, геометрического) построения.

230
Г. И. Гаганов.
Геометрический орнамент Средней Азии.— «Архитектурное наследие», вып. II, М., 1958, с. 181—182

231
Л. И. Ремаль.
Панджара. — В кн.: «Народное декоративное искусство Узбекистана». Ташкент, 1957, с. 34 и сл.

Содержание гирихов отвлеченно, поскольку всякая математическая закономерность отвлечена. И все же геометрический орнамент не мертв. Он черпает свое содержание из жизни, заимствует у нее часть ее составных форм, и только потому он вообще принадлежит искусству.

В данном случае мы лишь перефразируем мысль, удачно выраженную Ф. Энгельсом в отношении математики: «Как и во всех областях мышления, отвлеченные от действительного мира законы на известной ступени развития отрываются от действительного мира, противопоставляются ему как печто самостоятельное, как явившиеся извне законы, по которым должен направляться мир. Так было с обществом и государством; так, а не иначе, применяется впоследствии чистая математика к миру, хотя она и заимствована из этого мира и представляет только часть его составных форм, и, собственно, только поэтому она вообще применима к нему»²³².

²³²
К. Маркс и Ф. Энгельс. Собрание сочинений. Т. XIV. М.—Л., 1931, с. 39

Зодчие и мастера-строители могли зачастую и не знать математического выражения фигур и присущих им пропорций, но они безусловно знали основы прикладной начертательной геометрии. Они знали, прежде всего, построение квадрата, многоугольника, прямоугольника на основе правильного деления круга.

Автор «Ключа арифметики» и «Трактата об окружности» Джемшид Гиясад-Дин ал-Каши (XV в.), сподвижник Улугбека и один из руководителей его обсерватории в Самарканде, предпослав своему труду некоторые общие положения об элементах геометрии, разработанные им самим и его предшественниками — великими математиками и геометрами X—XIII веков.

Данные им определения точки, линии, поверхности, прямой линии, плоского угла не расходятся с принятыми и сейчас положениями элементарной геометрии. Но его определения геометрических фигур заключают в себе и нечто своеобразное, имеющее отношение к практике строительного дела, и построения гирихов в частности.

Начав с треугольника как основной фигуры измерения площадей и дав определение сторон, высоты, основания и центра треугольника (равностороннего, равнобедренного, прямоугольного, тупоугольного и остроугольного), ал-Каши обращается к четырехугольнику — фигуре, исследованной ранее Насир эд-Дином (XIII в.) в специальном трактате.

«Четырехугольник — это такая поверхность, которая ограничена четырьмя прямыми линиями. Сюда входят (поверхности) с равными сторонами и с разными, а также с равными углами и с разными, так что имеется четыре вида.

Первый: с равными сторонами и углами, (такие четырехугольники) называются квадратами.

Второй: с равными углами и разными сторонами, (такие четырехугольники) называются прямоугольниками. У этих двух родов общее то, что их диагонали, т. е. линии, соединяющие противоположные углы, равны.

Третий: с равными сторонами и разными углами, (такие четырехугольники) называются ромбами. У этого с первым общее то, что диагонали пересекаются под прямым углом, у всех трех общее — параллельность (противоположных) сторон.

Четвертый: с разными сторонами и углами. У этого вида либо каждые две противоположные стороны параллельны и равны, а остальные не равны, (такие четырехугольники) называются ромбондами, у них общее с первыми тремя — параллельность (противоположных) сторон.

Либо (у этого вида) две стороны параллельны, а остальные непараллельны, (такие четырехугольники) называются трапециями; их три вида:

Первый: однокрыльные — у которых одна из двух непараллельных сторон перпендикулярна к параллельным.

Второй: равнокрыльные, у которых две непараллельные стороны равны.

Третий: разнокрыльные — у которых непараллельные стороны не равны и ни одна из них не перпендикулярна к параллельным сторонам. Это различие может быть также по направлению.

Либо (у этого вида) две смежные стороны равны и также две другие, и две первые (стороны) противоположны двум другим, а пересечение диагоналей находится внутри, это называется двуруким; у этого (четырехугольника) два противоположных угла необходимо равны: если это прямые углы, зодчие называют это «миндалем», если это тупые углы, столяры называют это «ячменным зерном», если это острые углы, мы будем называть это «чашей»; во всех трех случаях диагонали пересекаются под прямым углом, так же, как у квадрата и ромба; дополнение двурукого до ромба называется двуногим.

То, что не является этими фигурами, называется косым. Один из углов этого может быть прямым, это называется косым с прямым углом; если же не так, это будет (косой) без прямого угла.

Бот их изображение: (схема 18).

Многоугольник — это такая поверхность, которая ограничена более чем четырьмя прямыми линиями, как, например, пятиугольник, шестиугольник, семиугольник, восьмиугольник и т. д. Они бывают с равными сторонами и углами или с разными, или одни из них равны, а другие разные. В первых можно начертить круг, касающийся всех их сторон, это возможно и в некоторых из вторых»²³³.

В этом изложении средневекового математика интересно отнесение к основным фигурам таких четырехугольников, как «двурукий», «двуногий», «ячменное зерно», «чаша» и «миндаль». Уже ссылка ал-Каши на «зодчих» и «столяров» указывает на частое применение этих фигур в строительном деле.

Ал-Каши специально исследует способы определения площади треугольника, пяти-, шести-, семи-, восьми-, девяти-, десяти-, двенадцати-, пятнадцати- и шестнадцатиугольников, исходя из того положения, что «их измерение, общее для всех, таково: мы разделяем их на треугольники, измеряем их, складываем их все»²³⁴.

Этот метод исчисления площади геометрических фигур, важный в производстве облицовочных работ, остается верен стариому, высказанному в «Кабус-намэ» (XI в.) правилу выражать площадь любых фигур разбивкой их на треугольники²³⁵.

Рассмотрев площадь круга в ее кратном отношении к «квад-

233

Джемшид Гиляс-
эд-Дин ал-Каши.
Ключ арифметики.
Трактат об окружно-
стях. Комментарии
А. П. Юшкевича и
Б. А. Розенфельда,
М., 1956, с. 101—103
и 111—113

234

Там же, стр. 316.
Современное исчисле-
ние площади звездча-
тых многоугольников
дано у М. Гика (Эсте-
тика пропорций в при-
роде и искусстве. М.,
1936, табл. 1)

235

Кабус-намэ. М., 1953,
с. 152

236
А.Л.-Кашн., ук. соч.,
с. 139

237
«Миндаль», «ячменное зерно», «двуногий» и др. Фигуры исследованы в главе «Об измерении зданий и построек» как элементы поверхности сталактитов (А.Л.-Кашн., ук. соч., с. 174—179)

рату диаметра», ат-Каши выделяет особо измерение фигур барабанообразной, ступенчатой, зубчатой формы (шестиконечная звезда), многоугольника с округлыми сторонами (фестонами) и площасти, ограниченной кругообразной линией²³⁶, — нетрудно заметить, что и эти фигуры взяты из практики архитектурно-облицовочных работ, где, как мы дальше покажем, они применяются постоянно²³⁷.

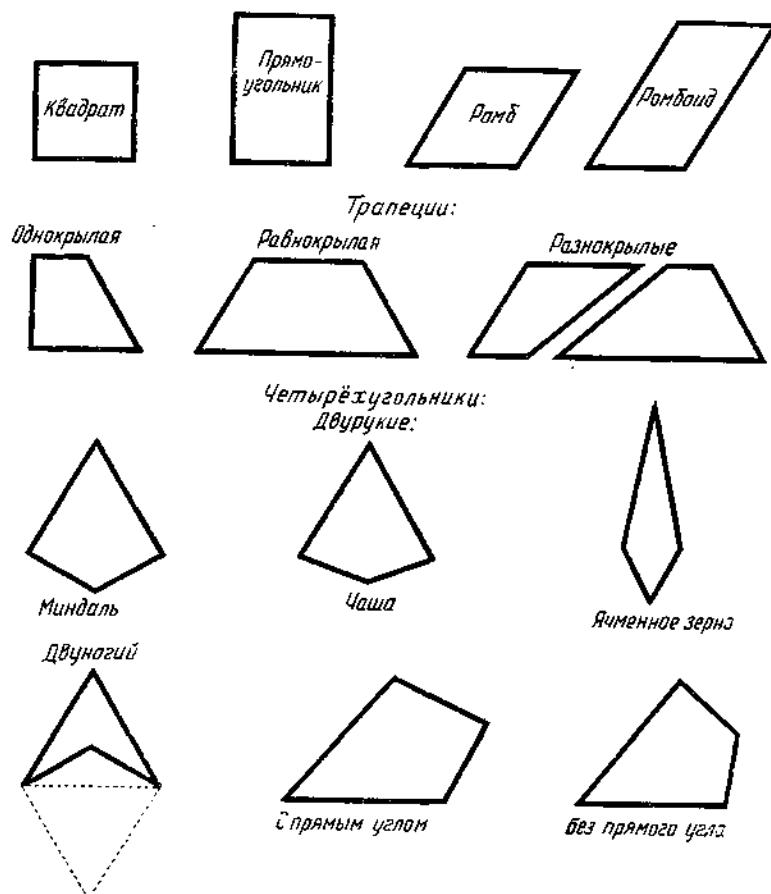


Схема 18

Геометрические фигуры рассматриваются в их отношении к окружности, лежащей в основе построения всех правильных и производных от них фигур.

Построение правильных фигур прямоугольников и многоугольников, в том числе выпуклых и звездчатых, вытекает из правильного деления окружности на 3, 4, 5, 6, 8 и 10 частей. Точко построенные могут быть многоугольники со следующим числом углов: 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 16, 17, 20, 24 и т. д., не существует точного построения многоугольников с числом углов: 7, 9, 11, 13, 14, 19, 21, 22, 23 и т. д. В частности, малоупотре-

бителен был поэтому семиугольник, хотя ему придавалось в древности магическое значение. Еще Бируни (973—1048) отмечал, что элементарно-геометрический способ получения сторон семи- и девятиугольника неизвестен²³⁸. Основные и наиболее употребительные фигуры выводятся из деления окружности на 6, 8 и 10 частей. Из них уже проистекают подразделения на 12, 16, 20, 24 части и т. д.

Метод деления круга на 6 частей составлял основу геометрии круга, поскольку он выражает соотношение радиуса и круга простым числом. Путем шестикратного отложения радиуса получаем на круге шесть точек, из которых находим равносторонний треугольник и шестиугольник (рис. АО 78—3, 4).

Деление круга на четыре части достигается построением перпендикуляра к диаметру круга из его центра. Восьмиугольник может быть получен из квадрата так же, как и шестиугольник из правильного треугольника (рис. АО 78—2). Для деления круга на пять частей существует ряд способов (Птоломея, Евклида, Гиппократа и другие). Они имеют своей предпосылкой построение равнобедренного треугольника, вписанного в квадрат (рис. АО 78—5). Из деления круга на пять частей вытекает построение десятиугольников (рис. АО 71—6).

Из деления круга на правильные части вытекает построение двух видов многоугольников — выпуклых и звездчатых. Выпуклые многоугольники получаются последовательным соединением смежных точек, лежащих на окружности; звездчатые — соединением их через одну, две или три. Указанным способом могут быть получены следующие звездчатые многоугольники: пятиугольник одного вида, шестиугольник одного вида, восьмиугольник двух видов и десятиугольник трех видов.

Пятиугольник (пентограмма) образуется соединением пяти точек круга через одну. Шестиконечный звездчатый многоугольник (гексограмма) образуется путем соединения шести точек круга через одну (рис. АО 78—4). Восьмиугольные звездчатые многоугольники образуются соединением точек круга, деленного на восемь частей, через одну или две точки (рис. АО 78—2). При этом соединение точек через одну дает нам, собственно, наложение двух квадратов, из которых оси одного лежат на диагоналях другого. Подобным же образом и шестиконечный звездчатый многоугольник (гексограмму) можно рассматривать как наложение двух равносторонних треугольников, расположенных вверх и вниз основаниями. Другая форма звездчатого восьмиугольника (через две точки) имела для геометрического орнамента средневекового Востока исключительное значение, как это будет ясно из дальнейшего нашего изложения.

Девятиугольник (номограмма) образуется соединением девяти точек круга в двух вариантах — через одну или через две точки круга (рис. АО 78—7). Построения на круге делением на десять частей дают звездчатый десятиугольник (декаграмму), если точки на круге соединяются через две, или уже знакомую нам пятиконечную звезду (пентограмму), если точки на круге, деленном на десять частей, соединяются через три (рис. АО 78—6).

Полное заполнение плоскости одним видом фигур возможно лишь равносторонних треугольников, квадратов и шестиугольни-

238
Приближенное построение семиугольника (по Дюреру) и девятиугольника (по Е. С. Федорову) см. С. И. Зетель. Геометрия линейки и геометрия циркуля. М., 1937, с. 153

ков. Но так как шестиугольник состоит из шести правильных треугольников, то можно сказать, что полное заполнение плоскости возможно с помощью равносторонних треугольников и четырехугольников (квадратов).

Квадраты и правильные треугольники лежат в основе сеток, на которых можно строить комбинации из квадратов, правильных треугольников и производных от них фигур, заполняющих в сумме всю плоскость.

Наблюдения над фигурышами кладками и кирзовыми мозаиками X—XII веков показывают, что в основе их рисунка лежат общепринятые сетки квадратов и треугольников. Чтобы получить квадратную сетку, стороны квадрата делят на равные части и соединяют их линиями, равно отстоящими друг от друга по вертикали и горизонтали.

Чтобы получить сетку треугольников, строят равносторонний треугольник; стороны его делят на равные части и соединяют их линиями одинаково наклонными и равно отстоящими от сторон треугольника.

На основе сетки правильных треугольников может быть построена сетка шестиугольников. Каждый шестиугольник может быть разбит на три правильных ромба, но сетка из таких правильных ромбов самостоятельного значения не имеет и также сводится к сетке правильных треугольников.

Квадраты и треугольники, имеющие равные стороны, могут в известном сочетании между собой заполнить плоскость при условии тождественного сочетания вершин.

Случай заполнения плоскости несколькими элементарными фигурами, имеющими равные стороны, рассмотрены более подробно М. Гика²³⁹. Он отмечает квадраты и треугольники (два сочетания), шестиугольники и треугольники (два сочетания), двенадцатиугольники и треугольники, восьмиугольники и квадраты, шестиугольники и квадраты. Кроме того, возможны случаи заполнения плоскости элементарными фигурами, имеющими разные стороны, но вершины которых находятся в нетождественных сочетаниях. Таковы полуправильные решения задачи заполнения плоскости смежными многоугольниками²⁴⁰.

Из возможных сочетаний нескольких видов правильных многоугольников (стороны которых равны) для орнамента Средней Азии наиболее характерны: шестиугольники и треугольники (рис. АО 79—2, 3), восьмиугольники и квадраты (рис. АО 79—4); квадраты и треугольники (рис. АО 79—5); шестиугольники, квадраты и треугольники (рис. АО 79—6); двенадцатиугольники, шестиугольники и квадраты (рис. АО 79—7). Если заполняющие плоскости фигуры располагаются параллельно друг другу и представляют собой многоугольники, их называют параллелогонами. В архитектуре Средней Азии для заполнения плоскости употреблялись следующие параллелогоны: три параллелограмма (квадрат, прямоугольник, ромб) и два шестиугольника (правильный шестиугольник и шестиугольник, вытянутый по биссектрисе противоположных углов).

Заполнение плоскости ромбами особенно популярно. Изредка употреблялся шестиугольник, вытянутый по медиане противоположных сторон (рис. АО 80). Почти не употреблялись косой параллелограмм и косой шестиугольник.

²³⁹ М. Гика. Эстетика в природе и искусстве. М., 1936, табл. 17, рис. 1 и 2; табл. 18, рис. 1 и 33; табл. 19, рис. 1; табл. 19, рис. 2; табл. 20.

²⁴⁰ Там же, табл. 21.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ

Во всех этих случаях ни пятиугольники, ни семи-, ни девяти-, ни десятиугольники не фигурируют. Заполнить плоскость пятиугольниками или десятиугольниками невозможно, хотя во всех прочих отношениях эти фигуры исключительно важны для комбинации геометрических орнаментов.

Построение из четырех точек окружности, образующее квадрат, является исходным для прямоугольника $1 : \sqrt{2}$; его длинная сторона равна диагонали квадрата (схема 19-а). Построение через восемь точек окружности (соединением противолежащих хорд) дает прямоугольник с соотношением сторон $1 : 1 + \sqrt{2}$ (б).

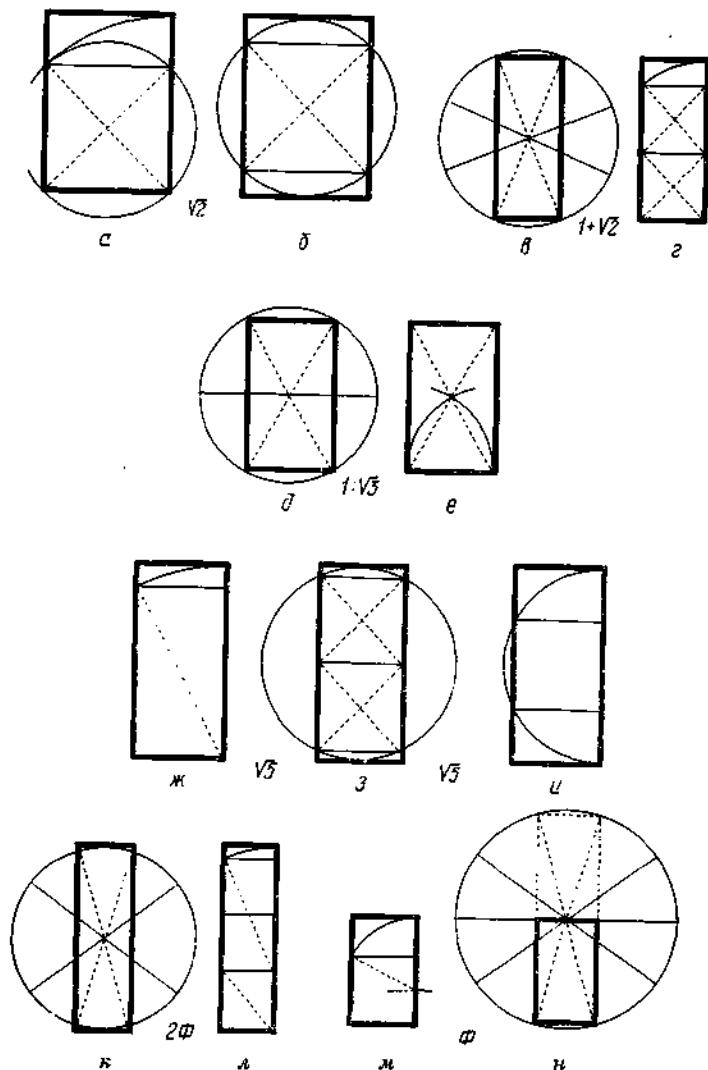


Схема 19

Построение через шесть точек окружности дает прямоугольник $1 : \sqrt{3}$ (д). Построение через десять точек окружности дает еще два типа прямоугольников: один с отношением сторон

241
«Золотым сечением» называют такое соотношение двух неравных отрезков, при котором меньший отрезок относится к большему, как больший к целому. «Золотое сечение» как вид «гармонических» пропорций играло важную роль в классической архитектуре: встречается и в творениях природы

1 : $\sqrt{5}$ (ж-и), другой с отношением сторон «золотого сечения» обозначаемого символом $\Phi^{24!}$ (к-и).

Достоинство этих прямоугольников в том, что они могут быть построены мастером безо всяких приборов и исчислений применением одной только линейки (или циркуля) и бечевки.

Методом засечек строим на заданной прямой квадрат (схема 20). Затем по одной его стороне откладываем диагональ квадрата; получаем прямоугольник $\sqrt{2}$; откладываем диагональ этого прямоугольника — получаем прямоугольник $\sqrt{3}$; откладываем диагональ прямоугольника $\sqrt{3}$ и получаем прямоугольник $\sqrt{4}$ (то есть два квадрата); откладываем диагональ прямоугольника $\sqrt{4}$ и получаем прямоугольник $\sqrt{5}$.

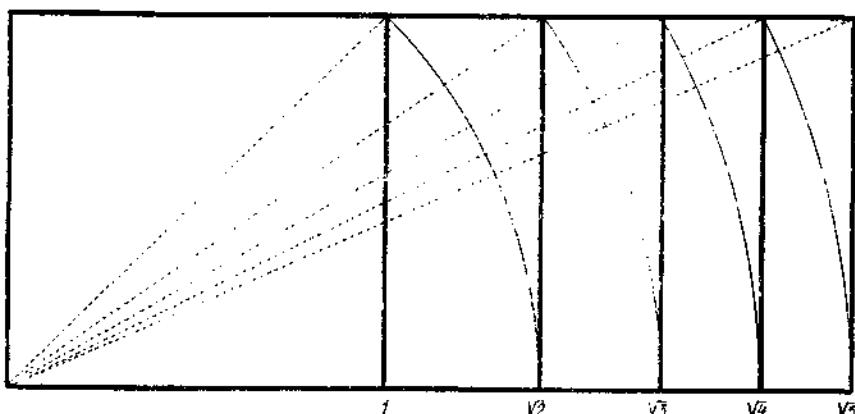


Схема 20

Возможны и другие решения: к стороне квадрата прибавляется его диагональ. Полученный таким образом прямоугольник практически отвечает построению прямогоугольника восьмидольного деления окружности, соотношение его сторон то же $1 : 1 + \sqrt{2}$ (схема 19-б).

Геометрические орнаменты образуются путем прямого или зеркального повторения определенных фигур, а также отдельно взятых элементов. Линии примыкания их друг к другу определяются сеткой.

Деление сеток с помощью осей, имеющих форму и значение систем координат, позволяет разбить узор на повторяющиеся прямоугольники (или контуры).

Сетка квадратов дает контуры, выраженные в простых кратных числах $1:2$, $2:3$ и т. д. Другие сетки, полученные путем деления круга на $3, 6, 9$ или 5 и 10 частей, образуют контуры прямоугольников с несоизмеримыми сторонами. Им свойственны иррациональные отношения ($1:\sqrt{3}$; $1:\sqrt{5}$ и др.), почему они и называются динамическими. К числу их относится и прямоугольник $1:\sqrt{2}$.

Таким образом, отдельные фигуры геометрического орнамента XI—XII веков находятся между собой в соотношениях квадратов либо динамических прямоугольников. Всем динамическим прямоугольникам присущи некоторые практически важ-

ные свойства. Прямоугольник З строится способом начертания равносторонних треугольников (установив циркуль или прикрепив бечеву, описываем из точек на прямой, радиусом, равным заданной ширине прямоугольника, две дуги и в точке их пересечения находим вершину равностороннего треугольника; продолжив его стороны на ту же длину сторон, получаем искомый прямоугольник) (схема 19-е). Отношение сторон этого прямоугольника отвечает отношению половины основания к высоте равностороннего треугольника или $1 : \sqrt{3}$.

Этот прямоугольник практически отвечает построению из шестидольного деления окружности (соединением противолежащих хорд) (схема 19-д). Прямоугольник $\sqrt{3}$ получается отложением диагонали прямоугольника, состоящего из двух квадратов (схема 19-ж). Тот же результат получим, описав вокруг них окружность (схема 19-з). Имеется и третий способ получения прямоугольника $\sqrt{3}$. Сторону квадрата делят пополам и из найденной таким путем точки описывают половину окружности (схема 19-и).

Прямоугольник Ф тесно связан с прямоугольником $\sqrt{5}$.
 $(\Phi = \sqrt{\frac{5+1}{2}})$ Построение прямоугольника из десяти точек окружности даст нам прямоугольник 2Φ (схема 19-к). Тот же результат дает прямоугольник, длинную сторону которого составляет сторона квадрата + диагональ прямоугольника из двух квадратов (схема 19-л).

Более удобно получение прямоугольника Ф непосредственно из квадрата. Строится он почти так же, как и прямоугольник $\sqrt{5}$ (одну из сторон квадрата делят пополам и из найденной таким путем точки описывают отрезок дуги АВ) (схема 19-м).

В практике решения гирлянд часто встречается прямоугольник, образованный делением окружности на десять частей (схема 19-н). Пропорции его отвечают отношениям равнобедренного треугольника, углы оснований которого (72°) в два раза больше угла вершины (36°). Треугольник этот гармонический; его основание (хорда окружности) является малым отрезком золотого сечения, в то время как сторона (радиус окружности) — большим его отрезком²⁴².

Среди названных прямоугольников особенное значение имел на Востоке прямоугольник, построенный путем деления круга на шесть частей. Особенность прямоугольника состоит в том, что отношение его ширины и высоты ($1 : \sqrt{3}$) совпадает сплошь с отношением половины основания равностороннего треугольника к его высоте (приближенно 7 : 12). Наряду с ним был широко распространен прямоугольник с отношением сторон 3 : 4. Он соответствует отношению сторон «египетского треугольника», единственного прямоугольного треугольника, стороны которого образуют арифметический ряд (3 : 4 : 5).

Встречаются и другие сложносоставные прямоугольники, они являются производными от названных выше и будут рассмотрены дальше в требуемых случаях.

Бесконечное разнообразие композиций и приемов построений предполагает наличие известной системы. Трудность выявления этой системы заключается в том, что геометрический орнамент

242

Геометрическое решение задачи деления отрезка в пропорции «золотого сечения» (в среднем и крайнем отношении) было разработано еще в древности и не переставало интересовать средневековых математиков Востока. Так, критически рассматривая положения «Алмагеста» Птолемея и «Начала» Евклида, связанные с построением правильного десятиугольника, Ал-Кашш (ум. в 1126 или 1431 г.) поставил специальный раздел, показательный ошибок в этом вопросе. Абул Вадфа (940—985) и Бируни (973—1048), Аль-Кашш, ук. сноск., стр. 302—308

Узбекистана возник и развивался исторически. Та система его, какую мы застаем в период наивысшего его расцвета в Средней Азии (XI—XII вв.), заключает в себе решение ряда связанных между собой задач: организацию мотивов на плоскости (система сеток), построение отдельных фигур, лежащих в основе орнамента, композицию из фигур на сетке и практику их построения.

Однако построение гириха дает только линейную схему геометрического орнамента. Затем следует выполнение его в натуре, когда на первое место выдвигается уже не математическая закономерность, а эстетический момент, использование возможностей материала, техники резьбы или росписи, индивидуальный стиль, манера работы мастера, его искусство.

Обе стороны дела — построение орнамента в линейной схеме и художественность выполнения — связаны между собой. Но прежде чем касаться художественной стороны дела, необходимо проанализировать сам метод построения геометрических орнаментов в линейной схеме.

Г. И. Гаганов привел все многообразие геометрического орнамента к двум системам развертки элементов: прямоугольной и полярной (лучевой). К частным случаям отнесены раппорты орнаментов на кривых поверхностях — трапециедальные на конических маваретах и треугольные на кривых (купола) ²⁴³. Это положение не вполне точно, ибо, как будет дальше указано, треугольные раппорты приложимы только к конической поверхности и неприложимы к сферо-конической. В другом месте Г. И. Гаганов сам правильно отметил, что «длинные стороны такого треугольника в натуре будут иметь вид кривых» ²⁴⁴.

Сетки равносторонних треугольников также нельзя отнести ни к прямоугольной, ни к лучевой системе.

Мы придерживаемся иной классификации гирихов.

Первая группа. Построение на сетке квадратов.

Вторая группа. Построение на лучевых сетках в границах квадрата.

Третья группа. Построение на сетке равносторонних треугольников в границах прямоугольников $1:\sqrt{3}$.

Четвертая группа. Построения на пятилучевой сетке в границах прямоугольников $1:\sqrt{5}$ и Ф.

Пятая группа. Построение на кривых поверхностях сводов и куполов.

Первая группа — рисунки, построенные на сетке квадратов. Сюда относятся все виды геометрических орнаментов, линии которых лежат на осях симметрии квадратов. Размеры квадратов сетки составляют модуль, по отношению к которому все части орнамента этой группы могут быть выражены в простых числах. Таким естественным модулем в архитектуре является кирпич.

Кладка из жженого кирпича, если она ведется без швов, насухо (как это имеет место в кирпичной мозаике XI—XIII вв.), образует геометрический орнамент, все отношения которого вытекают из размеров кирпича.

Еще ал-Каши указывал, что паряду с такими мерами длины, как локоть (зира), сажень (касаба), стежок (ашалл), фут (ка-

²⁴³
Г. И. Гаганов.
Геометрический орнамент... с. 184

²⁴⁴
Там же. с. 208

дам, дословно — «ступня»), дюйм (исбъа, дословно — «палец»), специальной мерой архитектуры является кирпич: «здания, колонны и своды в постройках, — писал он, — измеряются с помощью сырого и обожженного кирпича»²⁴⁵.

На протяжении XI—XII веков мелкий саманидский кирпич (20—23 см в стороне) постепенно уступает место более крупному (в минарете Калян и мечети Намазгах до 27—27,5 см в стороне; во дворце правителей Термеза — до 28—28,5 см). Вместе с тем потребность в специальном кирпиче для мозаичного мощения полов²⁴⁶, плоских и рельефно-граненых выкладок (например, «сельджукских цепей») вызвала необходимость в мелких плитках и кирпичиках. Заполняющие плоскость параллелограммы (см. выше стр. 156) стали расщипывать на равные части из плитного кирпича по представленным на рис. АО 83 вариантам.

Какого-либо четкого стандарта в размере кирпича в эту эпоху не было²⁴⁷, и поэтому важное значение имело отношение толщины плитки к ее стороне.

Для фигурных кладок употреблялся кирпич, состоящий из любого числа квадратов в одном ряду. Минарет в Джар-Кургане (начало XII в.) выложен «в елку» (облицовка гофр) из кирпича в четыре квадрата. В софите мечети Магоки Аттари в Бухаре (XII в.) для фигурной кладки на южном фасаде использованы кирпичи двух типов — трех и шести квадратов. В фигурной кладке минарета 1127 года в Бухаре использованы кирпичи в два, три и пять квадратов (АО 84-3).

Во всех этих случаях употребляются дополнительные вставки из одного квадрата.

Развитие фигурной кирпичной кладки в X—XIII веках привело к тому, что первоначальное назначение кладки (перевязка швов) уступило место другому ее назначению — фигурная кладка превратилась в род кирпичной мозаики, которая наносилась на стены здания главным образом с целью ее украшения. Сохрания в основе рисунка квадратную сетку, зодчие Бухары, Самарканда и других городов стали вводить, как мы уже наблюдали, вместо отдельных квадратных или прямоугольных кирпичей специальные фигурные вставки из резных и шлифованных брусков. Например, вместо квадрата вводился «бантик», составленный из двух равносторонних треугольников, но так как сумма высот этих треугольников меньше двух квадратов, то между ними вставлялся плоский кирпичик. Таковы были «бантики» мечети Магоки-Аттари в Бухаре (рис. АО 84-4). В ряде случаев такие «бантики» стали вырезать целиком из бруска размером в два квадрата. Некоторые вставки принимали форму звездочки или розетки (если они замещали квадрат), или же получали форму более или менее замысловатой фигуры, пропорции которой соответствовали количеству квадратов замещаемого кирпича.

Пропорции фигурных кирпичей не соответствуют числу замещаемых квадратов в том случае, когда кладка ведется не сухо, а на растворе, со швом, тогда с осями квадратной сетки совмещаются оси швов. Следовательно, размеры кирпича являются модулем лишь при условии сухой кладки, а при кладке со швами модулем является расстояние между осями швов.

245
Ал.-Калин., чк соч.
с. 101

246
Кирпичные паркетные полы с фигурной выстилкой отмечены для XI—XII вв. во многих пунктах производства археологических работ (комплекс в Термезе, мечеть в Барахше, дворцовый комплекс в Хулубуке (Хишт-тепе Кудаабской области) и др.).

247
В. А. Нильсен.
Монументальная архитектура... стр. 99—100. См. также:
Б. Н. Засыпкин.
Кирпич и архитектурных сооружениях Средней Азии домонгольского периода (IX—XII вв.). — «Строительная промышленность». 1928, № 4.
Л. Н. Воронин.
Кирпичная фактура стены. Труды Среднеазиатского индустриального института, вып. IV. Элементы архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1939. В. Д. Жуков. Кирпич из развалин старого Мерва. — Труды УзФАН. серия I, вып. 2. Ташкент, 1941.

Существует много видов фигурного кирпича, употребляемых в качестве вставок. Чаще всего они находят себе применение в кладке из спаренных кирпичей, однако не менее велико их применение и в качестве элементов членения поверхности стен — каем, бордюров, рам и т. д. В каждой архитектурной провинции (Бухара, Самарканд, Термез) существовали свои, часто не повторяющиеся, виды фигурных брусков. Некоторые из них имеют весьма оригинальные формы, напоминая тамги и другие знаки, распространенные в народном узоре. Иногда это схематизированные полуальметты, часто более отвлеченные геометризированные фигуры элементарного начертания. Чем проще, лаконичнее мотив резьбы, тем ограниченнее его сочетание с фактурой кирпичной кладки и выразительнее ее общий эффект.

В архитектуре XI—XII веков создано огромное разнообразие мотивов кирпичной орнаментации, построенной на сетке квадратов. Простейшие типы геометрических орнаментов на сетке квадратов рассмотрены нами в уже упоминавшейся книге «Панджара»²⁴⁸. Напомню, что рисунок на сетке квадратов для решеток панджара и для кирпичной мозаики один и тот же. Это рисунок из пересекающихся квадратов, лежащих в углах и в центре построения, а также комбинации из вертикальных и горизонтальных брусков, образующих фигуры вытянутых ромбов, с крестообразной фигурой посредине, мотивы кладки «в елку», образованные чередованием брусков ступеньками.

Мы уже упоминали основные мотивы рисунка фигурных кладок: «хишти-бофт» (рис. АО 85-1), «моокля» (рис. АО 85-2) и «маудж».

На основе квадратной или шахматной сетки строятся также каймы и бордюры типа меандра, розетки из четырехлистных сердечек, цепочки из квадратов, прямоугольников и крестов, вытеснившие древние перлы и овы.

Варианты рисунков на квадратной сетке встречаются и в резьбе по ганичу; здесь они получают особую обработку.

На квадратной сетке возможна линейная схематизация любых фигур. Но бессистемная схематизация рисунка не согласуется с характерным для архитектурного орнамента X—XIII веков стремлением к математической закономерности в композициях.

Поэтому такие мотивы криволинейного орнамента, как волнистые линии, завитки растений, медальоны, хотя и поддаются геометризации, необходимой особенно в кирпичной кладке, не имели тогда широкого распространения. Исключение составлял геометризированный буквенный орнамент.

В первые века ислама широко применялся почерк «куфи». Благодаря прямолинейности очертаний куфических букв надписи легко воспроизводились в кирпичной кладке. В XI веке появился «цветущий куфи» — вид буквенного орнамента в соединении с растительными и цветочными формами. Частое употребление молитвенных формул (например, «алмульк» — власть) привело к тому, что из лигатуры (сочетания) букв и их упрощения составились трудночитаемые знаки. Они повторялись как элемент украшения и ввиду передкой неграмотности мастеров со временем обессмысливались.

²⁴⁸ Л. И. Ремпель.
Панджара.. рис. 35—
55

Широкие узорные пояса облицовок минарета 1127—1129 годов в Бухаре, минарета 1197 года в Вабкенпе, главной михрабной ниши в мечети Намазгах 1119—1120 годов в Бухаре и др. заполнены целиком кирпичной мозаикой крупного рельефного буквенного рисунка, построенного на квадратной сетке. Часто сетка бывает повернута по диагонали. На такой косоугольной сетке куфическая надпись становится, благодаря необычности положения, еще более схожей с отвлеченным геометрическим орнаментом (илл. 69).

Перейдем к рассмотрению простейших приемов построения гирехов на квадратной сетке.

Панно № 1 во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч (рис. А0 87-1, 2). Узор состоит из вытянутых по биссектрисе противоположных углов шестиугольников и квадратов; строится по осям квадратной сетки и ее диагоналям. Толщина линий на диагоналях сдвоена, и узор, типичный для кирпичной решетки, превращен в мотив ременного плетенья, более близкий технике резьбы по ганчу.

Особняком стоят в группе построений на квадратной сетке фигуры, не лежащие на ее осях, но вытекающие из применения сетки как системы координат.

Крест или квадрат на наклонной оси при зеркальном его повторении создает весьма динамичный рисунок. Наклон осей фигуры достигается простым использованием сетки квадратов.

Панно № 2 (рис. А0 87-3) во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. Рисунок состоит из наклонно расположенных друг к другу квадратов. Эффект «колыхания» геометрических фигур на невидимой волне достигается наклоном осей.

Гирех строится на сетке так, что сторона каждой фигуры отвечает диагонали трех квадратов сетки. В промежутках между квадратами рисунка образуются сильно вытянутые ромбы. В разделке участвуют парные S-образные стебли и сердцевидные пальметты. Рисунок прост, и построение его вполне ясно из чертежа.

Панно № 3 (рис. А0 87-2, 3) во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. Рисунок имеет вид пересекающихся в разных направлениях зигзагов или скрещивающихся молний, образующих на кривой поверхности свода сложный узор. Анализ показывает, что рисунок строится на сетке квадратов. Повторяющимся элементом его являются пересекающиеся под прямым углом линии, образующие наклонный крест; концы креста отогнуты. Липки фигуры строятся на диагоналях спаренных клеток. При зеркальном повторении фигуры возникает искомый узор. Тот же мотив в резной терракоте бухарской мечети Намазгах XII века (рис. А0 88-1).

Панно № 4 (илл. 77) во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. Рисунок заключает в себе фигуру, известную и сейчас среди народных мастеров под названием «тауль» (барабан). Фигуры заполняют все поле, входя друг в друга. Построение узора весьма оригинально и просто. Рисунок строится в пределах квадрата и состоит из двух пересекающихся под прямым углом линий. Строятся они раствором циркуля, равным половине диагонали квадрата; наклон их составляет 60° . При зеркальном их повторении рисунок заполняет сетку квад-

ратов полностью. При этом возникает ритмичный бег ломаной линии по вертикалям и горизонталям. Разделка фигур S-образно изогнутым стеблем, листьями с выкружкой и звездочкой придает им устойчивость. Композиция обретает статическое равновесие и завершенность.

Способ начертания фигур в панно № 4 выводит нас в область циркульных построений.

В раннем средневековье и вплоть до Афрасиабских панелей IX—X веков циркульные построения применялись очень широко для комбинаций из пересекающихся кругов.

В XI—XII веках циркульные построения играют только вспомогательную роль и служат получению большей частью геометризованных фигур: четырех-, шести-, восьмиконечных звезд и розеток. Типические примеры таких построений на осях и диагоналях квадрата дают следующие образцы:

Панно № 5 и 6 (илл. 77), во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. В рисунке четырехконечные фигуры. Построение каждой из них осуществляется делением окружности на восемь частей. Пересечение круга и диагонали квадрата дает исходную точку для построения искомых четырехконечных звезд.

Вторую группу гирихов составляют построения геометрических фигур на трех- и четырехлучевой сетке в границах квадрата.

Остановимся на некоторых наиболее типичных образцах этой группы.

Панно № 7 (илл. 78) во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. Рисунок заключает в себе большое разнообразие фигур. Наклонные квадраты, шестигранники, сложные соединительные фигуры производят впечатление большой замысловатости рисунка. Нетрудно, однако, заметить, что в орнаменте повторяются в зеркальном отражении фигуры, заключенные в квадрат. В него вписана восьмиконечная звезда, построенная делением окружности на 12 частей (четыре точки деления опущены). Линии фигуры продолжены наружу до границ квадрата и внутрь звезды, где образуют четыре петли. Фигура звезды наклонена под углом в 60° . Наклон фигур достигается использованием трехлучевой сетки, из углов которой, па ее осях, и строится гирихи.

Таким образом, в панно № 7 получают развитие приемы построения на осях окружности и сохраняется характерный для панно № 5 наклон фигуры под 60° , что придает рисунку динамичность в деталях и уравновешенность в целом.

Панно № 8 (илл. 80) во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. Рисунок — сложное сочетание фигур «тауль» и шестиконечных звезд. И те и другие неправильны, но в их композиции выдержан принцип центральной симметрии, а это создает зрительное равновесие всей системы. Фигуры заполняют S-образные стебли и листья с выкружкой (как на панно № 1); к ним прибавляются небольшие розетки в звездах. В целом рисунок производит свежее, живое впечатление.

Построение его сводится к начертанию из углов квадрата трехлучевой сетки. Точки взаимопересечения лучей дают нам радиус больших звезд, обозначенных пунктиром. Делением

радиуса большой звезды на три части получаем радиус малых звезд; остальное ясно из чертежа.

Переходим к построениям гирихов на четырехлучевых сетках. Основными фигурами на этих сетках являются восьмиугольник и восьмиконечная звезда, стороны которых лежат под углом 45 и 90°. Такие гирихи особенно пригодны для выполнения в кирпиче, но распространены также в резной терракоте и резном ганче.

Панно № 9. На портале мечети Магоки-Аттари в Бухаре. Кирпичный гирих с заполнением фона резным ганчом. Рисунок гириха строится в пределах квадрата с последующим обрезом двух сторон (илл. 79). Композиция рисунка довольно оригинальна. На четырехлучевой сетке в углу квадрата лежит восьмиконечная звезда, переходящая в фигуры «тауль». На противолежащих сторонах квадрата — половинки восьмиугольника; в углу — четверть квадрата. Все фигуры правильны и лежат на осях. Способ построения несложен и вытекает из последовательного начертания сперва лучей, а затем восьмиугольников. Мастер преднамеренно обрезал две стороны чертежа для усиления центральной розетки и ослабления второстепенных, противолежащих фигур.

Колонна из Мунчак-тепе (№ 10) (XII в., резная терракота, Наманганский музей). В развертке рисунок строится в пределах квадрата, заключает четыре противолежащих звезды: две в углах и две на сторонах квадрата; в промежутках образуются фигуры «тауль» и «капчук» (схема 21).

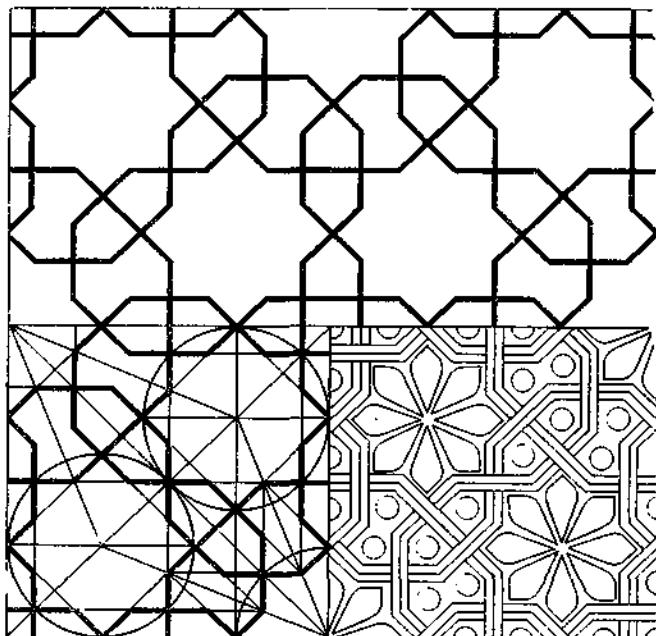


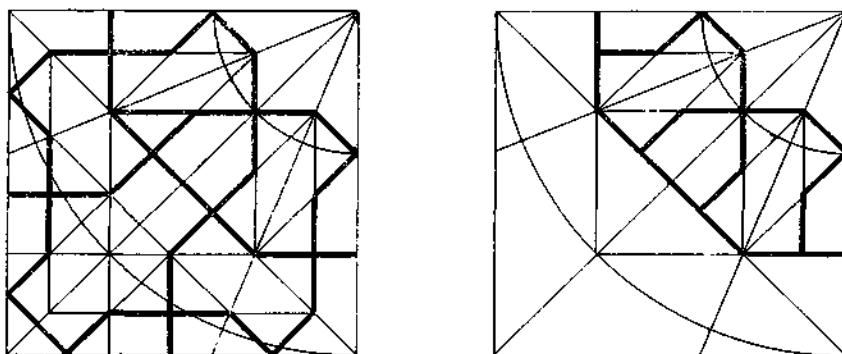
Схема 21

Порядок построения: лучевая сетка дает центры восьмиконечных звезд (две в противолежащих углах квадрата и две в точках пересечения встречных лучей). Из этих центров стро-

им окружности и вписываем восьмиугольные прямоконечные звезды. Продолжение сторон звезд дает весь искомый узор.

Панно № 11 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок заключает крупные восьмиугольники, фигуры «тауль» и «каптук». Главная восьмиконечная звезда переходит в «таули». Противолежащая часть квадрата заполнена, симметрично диагонали квадрата, фрагментами той же главной звезды. Это очень оригинальный прием трехчастной композиции, две части которой составляют фрагмент третьей.

Практически рисунок этот строится по четырехлучевой сетке окружности (схема 22). Точка пересечения оси окружности с диагональю квадрата дает все требуемые отправные данные для решения задачи.



Панно № 12 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок заключает те же элементы, что и панно № 11. Главная восьмиконечная звезда переходит в фигуры «тауль» (илл. 81). Противолежащая часть квадрата заполнена симметрично двумя фрагментами той же звезды (прием трехчастных композиций, две части которой составляют фрагмент третьей). В центре звезды вместо розетки выплита четырехконечная звезда с поворотом на $\frac{1}{16}$ окружности. Этим нарушается симметрия четырехлучевой сетки; однако сдвиг четырехконечной звезды сохраняет правильность фигуры. При смещении на $\frac{1}{16}$ луч звезды совмещается с другим, следующим по порядку лучом сетки, и, следовательно, угол скрещения остается тот же. Глаз легко улавливает динамику линий, но общая закономерность гириха, правильность поворота фигуры не нарушают гармонии целого, и в рисунке сохраняется равновесие.

Построение гириха необходимо начать с начертания лучевой сетки и восьмиугольника, сторона которого лежит на диагонали квадрата; затем следует построение фигур «тауль», наконец, четырехконечной звезды и противолежащих частей. Все фигуры получаются только последовательным применением циркуля и линейки.

Панно № 13 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок состоит из пересекающихся больших многоугольников и крупных противолежащих звезд, между которыми образуются пятиугольники (илл. 82). В точках пересечения встречных осей строятся кружки, в них вписываются пяти-

угольники, продолжение сторон которых образует искомые фигуры больших звезд. В двух других свободных углах квадрата строятся малые фигуры четырехконечных звезд. Они придают фигуре законченность и разнообразят рисунок необычайностью сочетаний. Крупные соединительные фигуры (ромбы, многоугольники) отнюдь не строятся особо — они получаются самопроизвольно в результате построения главных звезд и продолжения сторон, вписанных в кружки пятиугольников.

При построении этого гириха мы сталкиваемся с необходимостью вписать пятиугольники в кружки. Если они будут лежать на осях четырехлучевой сетки, то не будут правильными; и, наоборот, если строить их путем правильного деления кружков на пять частей, они не будут лежать на осях сетки, а это повлечет за собой отказ от правила точного построения на осях.

В рассматриваемом случае мастер предпочел гармоническую форму правильных пятиугольников и пренебрег неподатливой сеткой.

Панно № 14 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Гирих панно № 14 тот же, что и панно № 13, но в другом варианте обработки линий (илл. 82). Там они образуют плетенье, здесь — гладкие дорожки. Гирих не претерпел изменений, но панно № 14 на первый взгляд кажется иным. Это паглядный пример широких возможностей одного и того же гириха.

Панно № 15 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Панно имеет форму квадрата с густой сетью переплетающихся фигур (илл. 82). Различаются центральный квадрат и большие звезды в углах, в промежутках — пятиугольники: схема в общем близкая панно № 13 и 14. В точках пересечения осей строятся малые круги, вписываются пятиугольники, продолжение сторон которых образует требуемый рисунок. Мастер предпочтает правильность пятиугольников и нарушает принцип построения на осях.

В качестве дополнительных элементов введены построения внутри звезды и квадрата — они завершают композицию в углах, насыщая рисунок. Такие дополнительные детали вводятся в практике построения гирихов редко, они не вытекают из построения основных фигур и требуют проявления большого вкуса и изобретательности мастера. Кроме того, такие рисунки не могут быть разбиты на элементы набора, почему и не получили широкого распространения.

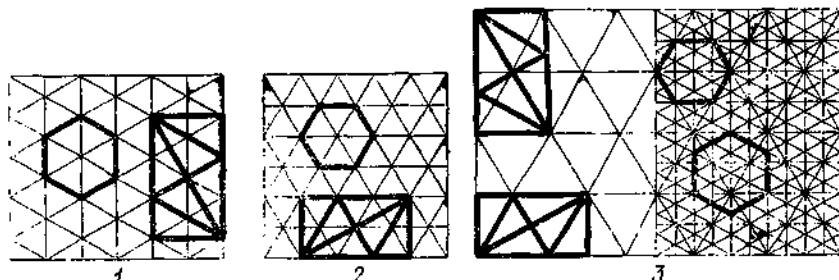
Третья группа — рисунки на сетке треугольников.

Орнамент этой группы состоит из фигур, которые могут быть составлены из правильных треугольников. Сама сетка образует правильную треугольную систему узлов и дает линейную схему орнамента. Но возможны и более сложные композиции из треугольников, правильных ромбов и шестиугольников (выпуклых и звездчатых) с включением иных соединительных фигур.

Сетка правильных треугольников может быть построена двояким образом — с основаниями, лежащими на горизонтали, и с основаниями на вертикали (схема 23-1, 2). Фигуры, построенные на этих сетках, одинаковы, но ввиду разного положения создают разный эффект. Так, например, шестиугольники будут

лежать на горизонтали в одном случае — стороной, а в другом — на угол. Часто сетки обоих видов совмещаются, и тогда создается возможность увязать между собой фигуры, построенные на комбинированной сетке (схема 23-3).

Схема 23



Пропорции фигур на сетке разносторонних треугольников не могут быть выражены простыми кратными отношениями. Если по ширине они кратны основанию равностороннего треугольника, то по длине — его высоте, или наоборот. Но мы уже указывали, что отношение половины основания равностороннего треугольника к его высоте совпадает с отношениями сторон вписанного прямоугольника, построенного путем деления круга на шесть частей. Следовательно, построения на сетке равносторонних треугольников и построения на сетке прямоугольников 1:1 $\sqrt{3}$ практически совпадают. Сетка равносторонних треугольников может быть разбита на указанные прямоугольники, и орнамент ее решен в границах прямоугольника — это облегчает развертывание повторяющегося мотива на всей декорируемой плоскости.

Рассмотрим наиболее характерные примеры.

Плитка (№ 16), резная терракота, XII в., Самарканд. Рисунок заключает правильную треугольную систему узлов, то есть использует сетку в качестве узора (рис. А0 99—1). Это прием, особенно распространенный в простейших решетках. Здесь мотив обогащен кругами и эффективно поставленными на грань кубиками²⁴⁹.

Панно № 17 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч.

Рисунок заключает правильные шестиугольники, соединенные по три в переплет (рис. А0 99-2).

Считая построение этого гириха «свободным», Г. И. Гаганов дал ему произвольное решение²⁵⁰. Между тем задача решается точно, если отложить толщину линий узора внутрь фигуры.

Строится рисунок непосредственно на сетке или решается в пределах прямоугольника, который повторяется зеркально требуемое число раз (рис. А0 99-2).

Панно № 18 из терракотовых плиток в нишце арочной ниши мечети Намазгах в Бухаре, XII в.

Рисунок заключает пересекающиеся двенадцатигольники, шестиконечные звезды, переходящие в «тауль» (илл. 83).

Строится рисунок на шестилучевой сетке; пересечение встречных лучей определяет внутренний угол звезд и радиус двенадцатигольников.

249 Г. И. Гаганов решает тот же гирих более сложным путем, что изложено (Г. И. Гаганов. Геометрический орнамент... табл. XXX, 1).

250 Г. И. Гаганов. Геометрический орнамент... табл. XXXI, 21.

Композиционно в основе этого гириха лежит шестиконечная с усеченными концами звезда. Повторение ее на встречных осиях из точек, лежащих в двух противолежащих углах прямоугольника $\sqrt{3}$, дало искомый мотив.

Гирих этот можно разбить на однотипные полигоны, имеющие форму ромбов. Из них можно практически сложить весь узор.

Плитка (№ 19) (илл. 83). Резная терракота из Ахсыкета (Наманганский музей).

Рисунок полностью совпадает с набором терракотовых плиток в щинце арочной ниши мечети Намазгах в Бухаре (см. панно № 18). Зрительно они кажутся разными. Секрет в обработке узора: там набор плоских фигур, род кирпичного паркета на стене (предвосхищает изразцовую мозаику), здесь — резьба с глубокой выемкой фона. Но главное отличие — в композиции самого узора. Плитка из Ахсыкета представляет собой как бы вырез узкой полосой из гириха мечети Намазгах. Вырез сделан наискось с парочитым наклоном осей. Это создает эффект колыхания фигур на волне, отмеченный уже нами при анализе панно № 2 из Термеза.

Гирих плитки можно разбить на те же однотипные полигоны, что и в панно № 18.

Панно № 20 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок заключает шестиугольники и шестиконечные звезды, переходящие в «тауль» (илл. 84). Свообразие этого гириха — в оптической трансформации фигур. В зависимости от фокусирования глаза на той или иной части узора, он воспринимается по-разному — то как шестиугольники, продолженные фигурами «тауль», то как шестиугольники, чередующиеся с прямоугольными звездами.

Гирих решается в пределах прямоугольника делением малой его стороны пополам, что позволяет найти радиус для шестиугольников, внешние, а затем и внутренние углы звезд.

Композиционно в основе этого гириха лежит шестиконечная с усеченными концами звезда. Повторение ее из противолежащих углов прямоугольника дало искомый мотив.

Гирих этот можно разбить и на элементы набора в виде однотипных полигонов двумя способами: в форме ромба или типа «чаша», по классификации ал-Каши. Из них практически удобно «сложить» без дополнительных расчетов и построений все панно.

Панно № 21 (илл. 86), резная терракота, XII в., из Афрасиаба (Самаркандский музей).

Рисунок, богатый, нарядный, живой, выполнен на мотив решетки, без каких-либо дополнительных украшений. Кажется построенным не столько геометрически, сколько нарисованным по воображению.

Живость и разнообразие геометрического узора достигнуты в этом рисунке за счет причудливого излома прямых лиций, введения, наряду с главными звездами, соединительных фигур и нарушения однообразия в отложении от осей толщины лиций.

Порядок построения: из противолежащих углов прямоугольника $\sqrt{3}$ описываются круги радиусом, равным половине его

диагонали, в них вписываются шестиугольники и строятся звезды. Построение их делением окружности на 12 частей несложно и вполне ясно из чертежа. Толщина линий звезд откладывается наружу, толщина линий соединительных треугольников — внутрь фигуры. Соединение отдельных замысловатых на первый взгляд фигур имеет здесь довольно простую композиционную основу. Противолежащие, вписанные в шестиугольник сложносоставные звезды и образуют на встречных осях шестиугольников весь искомый узор.

Гирих можно разбить на однотипные полигоны всего двух типов: из них легко «сложить» весь узор.

Панно № 22 (рис. А0 103—4) во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч.

Рисунок еще более причудливый и нарядный. Не сразу можно уловить черты сходства с предшествующим, особенно сбивает убранство фона звездами и розетками. Но нетрудно заметить, что и здесь гирих заключает противолежащие сложносоставные и соединительные фигуры. Продолжением своих сторон шестиугольники образуют звезды, концы которых отогнуты в форме правильных пятиугольников. Легкий излом прямых, вызванный сочленением разных фигур, оживляет рисунок.

Строится гирих из противолежащих углов прямоугольника $\sqrt{3}$. Радиусом, равным $\frac{1}{3}$ диагонали, описываем дуги (рис. А0 101—1), на пересечении их с лучами сетки находим центры пятиугольников (рис. А0 103—2), строим их, исходя из точек пересечения кружков, с диагоналями прямоугольника; продолжение сторон правильных пятиугольников и построение в центральных углах правильных шестиугольников дают весь узор.

Орнамент можно разбить на однотипные полигоны в форме ромба, чередование их в двух положениях даст тот же результат (илл. 86).

Можно бесконечно умножать примеры построений на сетке равносторонних треугольников (прямоугольников $\sqrt{3}$). Система всегда одна и та же, приемы построения варьируются в зависимости от конкретных свойств употребляемых геометрических фигур и художественного замысла в их трактовке.

Четвертая группа — рисунки, построенные на прямоугольниках с отношением сторон $1:\sqrt{5}$. Такие прямоугольники строятся путем деления прямого угла на 5 частей (опытным путем) и отложения заданной ширины прямоугольника. Точка пересечения диагонали прямоугольника с боковой стороной определит его искомую длину. Деление двух противолежащих углов прямоугольника на 5 частей образует сетку прямоугольника и соответствует построению в этих углах десятиконечных звезд.

Принципиально композиция и построения в границах поля прямоугольника $1:\sqrt{5}$ не отличаются от композиций и построений на прямоугольниках $1:\sqrt{3}$.

И здесь и там из противолежащих углов строятся фигуры звезд определенной конфигурации. Эта конфигурация подсказывается чаще всего необходимостью получить в промежутках между фигурами противолежащих больших звезд производные

фигуры, среди которых наиболее излюбленной является пятиугольник.

Решение этой задачи на прямоугольниках $1 : \sqrt{5}$ является наиболее правильным и позволяет легко оперировать на сетке, добиваясь ясности, логичности, убедительности и изящества в рисунке.

Рассмотрим наиболее характерные примеры из практики XI—XIII веков.

Панно № 23 (илл. 85) во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок состоит из десятиконечных звезд, между которыми образованы правильные пятиугольники.

Построение этого, как и других подобных рисунков, в границах прямоугольника требует прежде всего определения центра и одной из сторон пятиугольника; в данном случае центр пятиугольника находится в точке пересечения встречных осей, а искомая его сторона соответствует вертикали, проходящей через точку пересечения диагоналей прямоугольника. Имея эти данные, легко построить круги, вписать в них правильные пятиугольники и, продолжив их стороны до взаимопересечения линий, получить весь искомый рисунок.

Тот же рисунок можно «сложить» целиком из одного или из двух полигонов, пользуясь ими как элементами лабора.

Панно № 24 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч.

Рисунок панно, очень скромный и гармоничный, без претензий на сложность и замысловатость. Безнадежно было бы пытаться повторить его, исходя из общего впечатления в размещении составляющих его линий (тауль, ромб и другие фигуры). Но задача решается исключительно легко и просто, если восстановить сетку осей рисунка.

Графический анализ показывает, что мы имеем дело со все той же, что и на панно № 23, десятиконечной звездой, между концами которой лежат правильные пятиугольники.

Рисунок состоит из выкроенного участка этой звезды: зеркальное повторение фрагмента и создает весь искомый рисунок (рис. А0 104—5, б).

Панно № 25 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок близок к композиции и построению к панно № 23. В основе его — все та же десятиконечная звезда, построенная из противолежащих углов прямоугольника (илл. 87). Разница лишь в том, что при пересечении встречных осей пятиугольники частично сочленяются, это и создает новый зрительный эффект.

Рисунок может быть составлен из полигонов набора. Возможны два варианта. По каждому из них набор состоит из элементов трех видов. Пользуясь ими, можно «сложить» весь рисунок.

Панно № 26 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок этого панно — динамичный и острый. По первому впечатлению бросаются в глаза пятиугольники и ромбы в симметричных положениях, с наклоном отдельных элементов то вправо, то влево (илл. 88). Однако нетрудно заметить, что в основе узора лежит зеркальное повторение определенной группы фигур, вписанных в прямоугольник.

Композиционно этот гирих представляет собой выкроенный участок десятиконечной звезды, переходящей в пятиугольники. Повторив этот элемент методом центральной симметрии, мастер получил искомый узор. Секрет его композиции весьма прост. Графическое выполнение на сетке более сложно.

Построение гириха начинается с определения сторон $\sqrt{5}$. Строим окружность и оси координат. Ширина искомого прямоугольника равна диаметру окружности, длина откладывается раствором циркуля из точек пересечения окружности и осей по обе стороны от горизонтали АВ. Затем следует наклон осей прямоугольника на 18° ($1/5$ прямого угла). Из концов наклонной оси строится пятилучевая сетка и на ней кружки с правильными пятиугольниками.

Особенность этого гириха — в повороте осей на 18° . Прием этот создает известную трудность в построении, но искупается живостью, динамикой гириха. Рисунок легко разбить на полигоны двух видов. Пользуясь ими, можно «сложить» панно, не прибегая к построению. Таким путем получается ряд вариантов гириха. Но при всех условиях исходным пунктом гирихов всего типа остается десятиконечная звезда с пятиугольником между ее концами.

В заключение нашего обзора классических гирихов XI—XII веков рассмотрим еще два образца.

Плитка (№ 27). Фрагмент резной терракоты из Самарканда, XII в. (илл. 88).

Как видно из чертежа, рисунок этой терракоты представляет собой зеркальное повторение (раипорт) десятиконечной звезды, в концах которой образуются пятиугольники; в десятиконечную звезду вписана пятиконечная. Продолжение сторон пятиугольников внутрь фигуры до пересечения со сторонами вписанной звезды придает концам этой звезды петлевидную форму. вполне очевидно, что хотя мотив орнамента здесь иной, нежели в Термезе, методы построения те же и стиль орнамента в общем можно считать единым.

Плитка (№ 28). Фрагмент резной терракоты из Бухары, XII в.

Орнамент этот (илл. 91) представляет собой вариант того же мотива, что и на плитке из Самарканда. В обоих случаях это десятиконечная звезда с вписанной в нее пятиконечной звездой петлевидных очертаний. Однако зрительно это совершенно разные рисунки. Фрагмент резной терракоты из Бухары производит впечатление необычайной сложности: линии изогнуты, направление их меняется; там преобладали спокойные ритмы, уравновешенность рисунка, здесь — все в динамике. Секрет в том, что рисунок фрагмента из Бухары построен на диагонали квадрата и поэтому имеет наклон; при зеркальном его повторении возникает наклон в обратную сторону, и рисунок обретает эффект «колыхания на волне». В углах квадрата помещены на встречных осах восьмиконечные и четырехконечные звезды; в свободных пазухах — завершающие узор петлевидные вставки.

Таким образом, Термез, Бухара и Самарканд пользовались в геометрических рисунках одними и теми же приемами построений, но полного тождества рисунка здесь не было, или же,

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ

точнее сказать, в начертании их наблюдались различия. Не останавливаясь на других изученных нами многочисленных образцах этого рода построений, можно сказать, что различия в мотивах геометрических построений, несомненно, преобладали над случаями тождества.

Заслуживает внимания, что ряд мотивов геометрических построений из Термеза имеет себе аналогии в архитектурном орнаменте памятников Мерва и Хорасана той же эпохи (Абиверд²⁵¹, Дацденакан²⁵²). Гирихи Бухары более близки к Самарканду. С своеобразны некоторые гирихи мавзолеев XI—XII веков в Узгене²⁵³ (Киргизская ССР, долина Ферганы), имеющие больше аналогий в гириях Бухары и Самарканда, нежели Термеза и Хорасана.

Нет основания приписывать это обстоятельство преобладанию в одних случаях ганча, в других терракоты. Напрашивается скорее вывод, что, будучи широко распространен в XI—XIII веках, по всему Среднему и Переднему Востоку (особенно в мусульманских странах), геометрический орнамент имел единый метод построений, но этот метод допускал разные приемы выполнения и в увязке с другими элементами орнамента (растительными, зооморфными) приобретал черты существенных различий. Можно сказать, что стиль орнамента, при всем сходстве метода построений геометрических рисунков, был в каждой стране иной. Различия стиля существовали и для отдельных районов Средней Азии. Шли они в большей мере не за счет чисто геометрических рисунков, но в мотивах геометрических рисунков находили свое отражение вкусы, традиции местных мастеров, их изобретательность и свое собственное понимание задач декоративного искусства.

Мы рассмотрели большое число образцов геометрических рисунков XI—XII веков.

Главное место мы уделили гирихам дворца в Термезе, ибо резьба по ганчу в термезском дворце — это энциклопедия орнаментов XII в. Такой же энциклопедией для территории Киргизии является резьба по терракоте и ганчу мавзолеев в Узгене и Сафит Буланде. Не менее замечательны рассмотренные образцы резьбы терракоты памятников Самарканда и Бухары той же эпохи. Здесь не было возможности поместить графический анализ многих других исследованных нами гирихов XI—XIII веков; варианты их многочисленны. Можно лишь сказать, что представленные здесь образцы охватывают собой главные приемы композиции и построений в наиболее типичных, обычно сложных, вариантах.

Они дают нам возможность говорить об одновременном существовании в практике определенного круга мастеров всех проанализированных приемов композиции рисунка и его построений. Мы видели, как перед художниками-здочими, упражнявшимися в геометрических построениях, возникла увлекательная задача: получить путем сочленения одних правильных фигур другие правильные фигуры, чтобы сочетание, скажем, восьмиконечных звезд рождало правильные пятиконечные звезды. Для того, чтобы решить эту задачу, надо было выйти из круга элементарных правильных фигур и построить звездчатые фигуры особой конфигурации. Правильные звездчатые

²⁵¹ Г. А. Пугаченко-
ва. Пути развития
архитектуры Южного
Туркестана... с. 261

²⁵² Там же, с. 258
253

Б. Н. Засыпкин.
Архитектурные памят-
ники Ферганы. — Сб.
«Искусство Средней
Азии», РАНИОН, М.,
1930, с. 62—73.

многоугольники, построенные на осях окружности, получили некоторую переработку — изломы сторон и усечения концов.

Деформация и изломы создают утолщения или уменьшения тела фигуры, что имеет значение для оптического эффекта.

Мы могли убедиться в том, что никакого произвола в смысле свободного полета фантазии художника, направляющего бег геометрических линий, здесь нет и что весь геометрический орнамент XI—XII веков представляет собой строго последовательную систему приемов построения рисунка. И вместе с тем прикладная геометрия постоянно подчинялась творческому началу. Мастер предпочитал гармонические формы строгому следованию сеткам, нарушил их, вносил дополнительные фигуры, не останавливался перед употреблением неправильных фигур, выбирал наиболее благоприятные возможности при определении толщины линий и положения их в отношении осей.

Составление гирихов представляло собой искусство, основанное на точном знании свойств геометрических фигур и творческом использовании этих свойств композиции рисунка.

Элементы, на которых складываются геометрические орнаменты, имеют свою местную терминологию. Она была приведена нами в альбоме архитектурных облицовок Бухары (музей искусства УзССР, 1939 г.) и отмечается также в работе Г. И. Гаганова. Однако названия элементов у него не вполне точны, поскольку некоторые термины трактуются слишком широко. Так, под названием «богичинар» фигурирует четыре рисунка, под названием «капчук» — пять рисунков²⁵⁴.

В действительности опубликованный им рисунок на табл. VII-1 носит название «каспой» (лапа гуся), а VII-4 и 9 — «тауль» (барабан). Не включены в таблицу формы «калит» (ключ), а также такие производные образования, как «чорканчук», «чор-калит» и т. д. Г. И. Гаганов называет эти элементы «фигурами». Однако не следует распространять попятие фигуры на ее отдельно взятую составную часть.

«Дувазда-панджикон» означает соединение двенадцатиконечных звезд с пятиконечными. Подобная композиция составляет двуединую фигуру. Таково же значение терминов «шаш» (шестиконечная звезда), «хашт» (восьмиконечная), «да» (девятиконечная), «дувазда» (двенадцатиконечная) и т. д. Всё это фигуры. Между тем термины «тауль» (барабан), «капчук» (мешок, кошель) относятся к совсем иным образованиям, полученным путем разбивки узора на минимальное количество повторяющихся элементов, каждому из них соответствует своя строго определенная конфигурация поля. Разбивка на элементы ведется по сетке. Пользуясь пабором из одного или нескольких элементов, легко сложить (мы бы сказали «выдумать») ряд новых композиций.

Можно согласиться с Г. И. Гагановым, что этот метод создания новых образцов геометрического орнамента «дает одно из возможных направлений поисков»²⁵⁵. Однако такой метод компоновки узора из отдельно взятых элементов требует не только соблюдения сеток, но и системы в композиции фигур, без чего он сводит художественные качества узора на нет²⁵⁶.

Итак, анализ отдельных образцов гирихов XI—XII веков показал, что они заключают в себе:

²⁵⁴
Г. И. Гаганов. Геометрический орнамент. Табл. VII. 1—9.

²⁵⁵
Там же. с. 186.

²⁵⁶
Там же. с. 192 и 203.
Некоторые варианты гирихов неудачны.

а) Определенный композиционный прием составления узора с использованием целой или неполной геометрической фигуры, выкройки или фрагмента одного гириха для получения из него другого.

б) Графический способ исполнения созданного узора с помощью циркуля и линейки на осях сеток, как системы координат.

в) Возможность разбивки гириха на однородные полигоны, что упрощает воспроизведение узора прямо на стеке и предвосхищает возможности (сборки) панно из немногих видов керамических деталей (кирпичиков, плиток и фигуриных изразцов).

На табл. VIII «таголь» заменен в средней части узора несуществующей в практике мастеров «фигурой». Пронгольное решение дано варианту на табл. XX, где и описание накрались истинность (контуры не квадрат), а прямоугольник УЗ). Эти гирихи неорганичны.

РАСТИТЕЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ

Растительный орнамент архитектурных памятников Узбекистана XI—XII веков представляет собой такую же законченную систему, как и геометрический орнамент этой эпохи. Сама природа растительного орнамента, выполнение на глаз, от руки, делает его подвижнее, чем достигается и значительное разнообразие форм. Кроме того, растительный орнамент в гораздо большей мере, чем геометрический, связан с живым наблюдением природы. В нем сильнее звучат мотивы, унаследованные из прошлого, и проявляются более последовательно черты местного, локального стиля. Если «геометрия» в орнаменте была целиком продуктом «ученого» искусства, то растительный орнамент, попадая под влияние «геометрии», все же сохранил свою приверженность к излюбленным мотивам традиционного народного искусства. Сама геометризация растительных форм заключала в себе не только отход от натуры, но и развитие в орнаменте новых качеств, отвечающих всему стилю архитектуры этой эпохи. И нужно сказать, что достижения декоративного искусства XI—XII веков проявились в области растительного орнамента в не меньшей степени, чем в области геометрического. Был создан орнамент, удачно дополнявший собой геометрические построения; стиль этого орнамента посил специфически архитектурный характер, он прочно увязывался со всеми материальными средствами и особенностями строительного дела, и в этом его непреходящее значение.

В связи с развитием геометрических построений растительный орнамент получил новую основу для своего развития.

Из прошлого был унаследован ряд мотивов растительного характера, переработанный в соответствии с общим характером нового стиля. Подверглись переработке акант и пальметта. Но переработка эта намечалась и достигла значительных результатов еще в VI—VIII вв., так что формы классического аканта к рассматриваемому периоду сохранялись пережиточно, на немногих произведениях (лопасти на колоннах XI—XII веков Джума-мечети в Хиве)²⁵⁷. Лишь в самой общей форме можно указать на связь мелкозубчатых крупнолистовых мотивов с переработкой аканта и на связь некоторых растительных форм, легших в основу листа, цветка и бутона, с пальметтой и цветком лотоса предшествующей поры. Пальметты и полу-пальметты античного образца, так же, как и эмблема в виде парных крыльев, эволюционировали в одном и том же направ-

²⁵⁷
В. Л. Воронина,
Колонны соборной
мечети в Хиве.—«Ар-
хитектурное наследст-
во», вып. II. М., 1958.
рис. 22

лении, и эта эволюция форм протекала в разных концах мусульманского мира одновременно. В Средней Азии античный акант редко сохранял свою классическую (среднеземноморскую) форму и чаще всего перерабатывался в соответствии с местной флорой. В пальметтах IX—XII веков связь с античными прототипами была утрачена полностью, и в них на первый план выступала их геометрическая основа.

Весь стиль растительной орнаментации XI—XII веков носит настолько целостный характер, что любой его мотив обнаруживает, какими путями шла трансформация предшествующих образцов и что нового внесла опа в развитие растительного орнамента.

Для растительного орнамента IX—X веков наиболее характерными мотивами являются: сердцевидный лист с выкружками, зубчатый лист изогнутой формы, простой побег лозы с отгибающимся последовательно острым листом в виде упрощенной полупальметты и мелкие — трех-, четырех-, пяти- или шестилепестковые розетки, трилистники, усики. Если сопоставить эти мотивы с характерными для V—VIII вв. мотивами, в частности с четырьмя излюбленными тогда фигурами, напоминающими масти карт, то станет очевидным, что источник у них общий (илл. 89). «Пики», «червы» имеют форму сердцевинок, «бубны» заключают в себе четыре сердцевинки, а «трэфы» — розетки. Половинка сердечка («пики» или «червы») образует характерный острый лист с выкружкой, ставший излюбленным в орнаменте средневековья. Сущность произошедших изменений (трансформация сердцевинок) раскрывается на примере двух фрагментов резного ганча IX—X веков из раскопок в мечети Магоки-Аттари в Бухаре. Нетрудно заметить, что сердцевинка («пики», «червы») приобрела форму спаренных листьев с выкружкой. Та же примерно фигура сердечка из двух листьев получается на другом фрагменте, путем построения восьми пересекающихся кругов, центры которых примерно совпадают с углубленными отверстиями, образующими вырезку листа. Сердцевинка или полусердцевинка в виде фигурантного листа редко строилась геометрически правильно и вообще не строилась, а рисовалась от руки, но при этом сохранился мотив, имеющий в своей основе известное геометрическое построение. То же можно сказать и в отношении других элементов растительного узора этой эпохи.

Мы указывали уже, что древние среднеазиатские пальметты доэллинистического времени, особенно в тех образцах, какие нам дает культура сако-массагетов и степной части Средней Азии, тесно связаны с мотивом завитка, спирали и сохраняют связь с излюбленным в степном искусстве мотивом рогов барана.

Схематизация и геометризация растительных форм IX—XII веков, коснувшись мотива античной пальметты, как бы снова вернула мотиву завитков и спиралей, лежавших в основе местной пальметты, его ведущее значение. Однако этот отход от реалистического искусства к линейному схематизму форм не повлек за собой какого-либо повторения мотивов старого степного искусства. И в отношении животного орнамента «второе рождение» его не было, как уже отмечалось, возвращением

назад. Возник новый вид растительных орнаментов, получивших наименование «ислими».

Под «ислими» разумеется не столько сам рисунок, часто совершенно различный, сколько приемы композиции.

Рисунок «ислими» обычно рисуется от руки, но составляющие его элементы подчинены ритму кривых, имеющих форму дуги окружности, волны (синусоида) и завитка (спирали). Первая образует завитки и вихрящиеся сплетения ветвей с разбросанными на них завивающимися веточками и соцветиями, вторая — вьюнок или побеги с отходящими от него в свободной симметрии концами веток, бутонов и листьев. Построение рисунка основано на чувстве ритма и свободной симметрии, при соблюдении основного закона — двухмерности, плоскостности изображения. Ни одна ветвь или бутон не изображены в ракурсе, все элементы растения, получив форму плавных линий, завитков и выкружки, как бы разложены со вкусом и заштаты в одной плоскости. Они могут перекрывать друг друга в два, три плана, но не могут развиваться в глубину. Контур рисунка при таком плоскостном изображении натуры имеет, естественно, главное значение. Соединение дуги и отрезка волны образует фигурный лист. Те же элементы лежат в основе вьюнка. Что касается более сложных мотивов цветка и бутона, то и они, имея исходной точкой развития цветок и бутоны предшествующего периода, подчиняются линейному ритму дуги, волны и спирали. Для цветочного орнамента памятников этой эпохи (росписи во дворце правителей Термеза, резьба по гипчу в мавзолее Хаким ат-Термези, терракоты Самарканда XI—XII веков) особенно характерны фигурные бутоны вытянутой формы с парными лепестками и длинным средним лепестком в форме стручка перца. В соединении с волнистыми или спиральными ветвями они образуют исключительно изящный рисунок. Часто он сплетается с буквенным орнаментом (узгентские мавзолеи) или геометрическими фигурами (мавзолей Хаким ат-Термези). В основе этой фигуры, быть может, лежит мотив переработанного цветка лотоса, но абстрагирование рисунка от конкретных видов растений зашло здесь так далеко, что всякие догадки на этот счет были бы малоубедительны. Вместе с тем очевидно, что все образующие бутон элементы сводятся в конечном счете к той же дуге, волне и завитку.

Благодаря последовательному осуществлению принципа подчинения растительной формы ритму геометрических фигур описанная форма бутона и получила в мусульманском мире столь широкое распространение. «Сердцевинки» с выкружкой, образующие своеобразную пальметту, типичную для IX—X веков, фигурные многолепестковые бутоны с длинным фигурным лепестком, характерным для XI—XIII веков, могут считаться по праву принадлежащими всему декоративному искусству Средней Азии этих веков.

Отдельные элементы растительного узора служили для целей заполнения фона геометрических фигур и для решения более самостоятельных задач.

Мотивы пальметты и полупальметты традиционного образца, характерные и для V—VII веков, широко применены в резном танче из дворца на Афрасиабе. Панели этого дворца пред-

ставляют собою, как уже отмечалось, разностороннее собрание мотивов растительной орнаментики IX—X веков.

Мотивы пальметты в виде «сердцевинок» с выкружками нашли себе большое применение в заполнении фона геометрических фигур в мечети Магаки-Аттари в Бухаре (XII в.). Здесь фигуры «сердцевинок» компоновались в разных взаимо-положениях на осях зеркальной и центральной симметрии. Такие приемы композиции сердцевинок или S-образных полу-пальметт особенно интересны в резном ганче дворца правителей Термеза, где они располагаются на сетках квадратов и треугольников (илл. 90). В ряде случаев растительный орнамент самостоятельно заполнял целые участки обычно строго ограниченного поля (например, тимпаны арок). Больших панно, в которых растительный узор развивался бы самостоятельно, вне геометрического орнамента, мы для XI—XII веков не знаем.

Лучшие образцы архитектурного орнамента этой эпохи соединяют в себе благородство ритмов и членений архитектуры раннего средневековья (в которой жили некоторые элементы позднеантичного искусства) с достижениями декоративного искусства IX—XII веков. Примером таких выдающихся образцов архитектурного орнамента этой эпохи является резная терракота с портала мавзолея Ибрагима ибн-Хасана (XII в.) в Самаркандском музее (илл. 75). Членение поля на серию фестончатых кругов из перлов, соединенных между собою малыми кругами, — прием, характерный еще для VI—VIII веков²⁵⁸. Между ними — сплетения стеблей на основе волны и спирали с фигурными бутонами и листьями. Среди них мы узнаем листья с выкружками, фигуры в виде стручка перца и варианты бутонов с парными лепестками и длинным средним листом, переходящим в стебель растения. Фестоны заполнены мелким узором из симметрично сплетающихся в плетенку и расходящихся ветвей и листочков. Рама и фестончатые круги профилированы и оттеняют лежащую в заглублении мелкую резьбу.

Последовательность метода построений, соблюдение определенной системы в рисунке, мастерство исполнения и полное выявление возможностей материала — все это создало выдержанность стиля архитектурного орнамента Узбекистана XI—XII веков и придало ему значение выдающегося явления во всеобщей истории архитектуры и декоративного искусства.

Специальные фигуры. На грани растительного и геометрического орнамента стоят некоторые фигуры, роль которых в среднесибирском узоре исключительно велика. Это мадохили, медальоны, фигурные арочки, розетки. Они компонуются па основе сравнительно небольшого числа простейших элементов.

Поскольку эти фигуры представляют собой геометризацию растительных форм, основным элементом композиции являются для них распространенные еще в античной архитектуре «гусек» и «каблучок». На основе их в средние века была создана на Востоке фигура, известная сейчас среди бухарских мастеров под названием «сар-бохори» (схема 24).

Они сыграли важную роль в построении мадохилей, узоров для медальонов, розеток и каэм.

258
Ср. роспись «Восточного зала» в Барахше. Тот же прием в архитектурном орнаменте Самарры (IX в.).

а) Мадохили. Мы уже отмечали, что еще на пороге раннего средневековья существовали «протомадохили» — то есть такие фигуры, построенные на основе «гуська» и «каблучка», которые входят друг в друга, заполняя всю декорируемую плоскость без остатка. «Протомадохили» и «ранние мадохили» IX—XI веков строились, в основном, путем построения пересекающихся кругов; при этом получались трилистники, входящие друг в друга. Характерный пример — резьба по ганчу в мавзолее Хаким ат-Термези в Мерве²⁵⁹.

Б. П. Денике. Архитектурный орнамент..., рис. 21

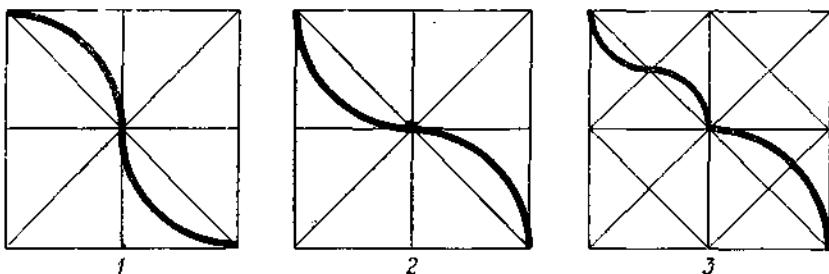


Схема 24

Практика мастеров IX—XIII веков обнаружила богатейшие возможности построения мадохилей самого разнообразного рисунка как на основе классических форм гуська, каблучка, так и на основе производного от них сар-бохори и иных профилей. Мадохили строятся на диагоналях сетки квадратов следующим образом (схема 25).

Чертеж I. В основу узора кладется гусек; повернув его вокруг центра симметрии, получаем фигуру, которая, повторяясь остирем то вверх, то вниз, заполняет собой всю декорируемую плоскость.

Чертеж II. В основу узора кладется тот же гусек, он повторяется и на противоположной стороне ромба так, что линии их параллельны; получаемая фигура заполняет собой всю декорируемую плоскость с той разницей, что вверх и вниз фигуры одинаковы.

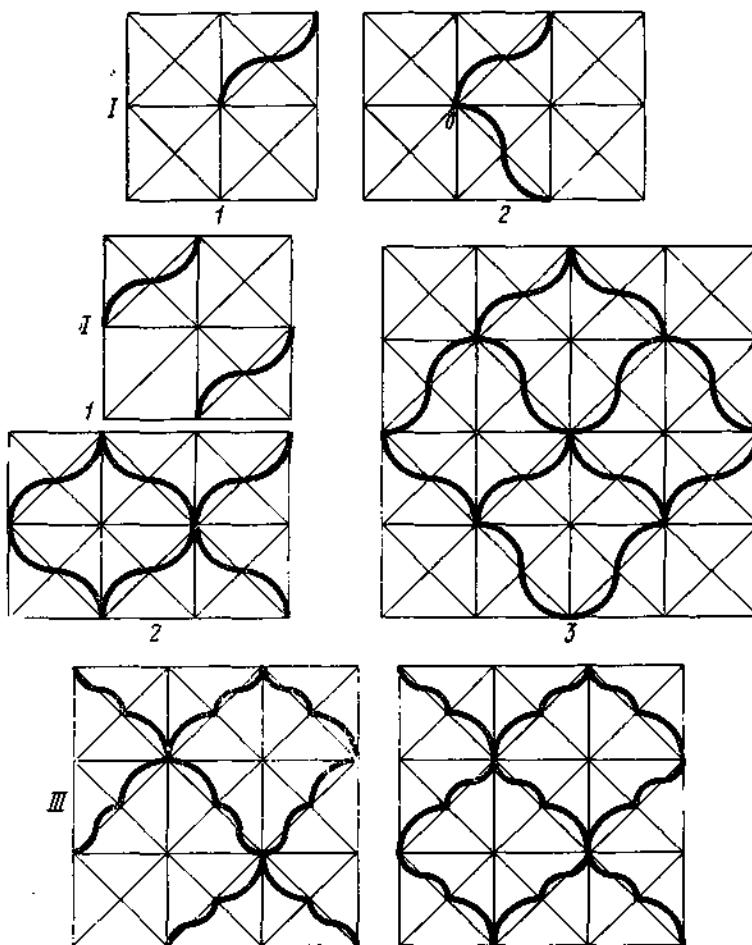
В обоих случаях вместо гуська может быть употреблен каблучок или иная фигура, скомпонованная по тому же принципу, что и гусек (то есть из двух отрезков, повернутых на осях центральной симметрии). Это могут быть и геометризированные фигуры, построенные по тому же принципу.

Чертежи III и IV повторяют I и II с той лишь разницей, что фигуры типа гуська и каблучка заменяются фигурой типа сар-бохори. В отличие от гуська и каблучка сар-бохори состоит из двух частей неодинаковых начертаний: из гуська и выкружки. В результате применения сар-бохори по чертежу III получается фиг. I и по чертежу IV — фиг. 2. В обоих этих случаях фигура сар-бохори может быть заменена геометризированной фигурой аналогичного построения.

Заметим, что чертежи I, II и IV позволяют заполнить плоскость фигурой одного типа; чертеж III требует применения фигур двух типов, что уже нарушает принцип мадохиля.

Нужно сказать, что отступления от принципов мадохиля в орнаменте IX—XIII веков довольно часты; объясняется это

тем, что полученные на основе гуська, каблучка и сар-бохори фигуры пользовались огромным успехом и их употребляли часто как самостоятельный мотив, включая в композиции медальонов, розеток, каем и т. д. В архитектурном убранстве почти каждого памятника XI—XIII веков можно найти бес-



коечное количество примеров употребления этих фигур в линейной, круговой, отвесной и других композициях. Естественно, что форма фигур при самостоятельном их употреблении часто при этом отклонялась от изначального построения и приобретала более свободный характер, перерабатываясь в соответствии с материалом и техникой выполнения декоративного рисунка.

б) Медальоны. Применение крупных фигур геометрического построения вызывало необходимость их заполнения в строго очерченных рамках прямоугольника, круга, звезды и т. д. Этой цели отвечали самые различные средства построения узора, но особенно важную роль играли при этом медальоны и розетки.

Рассмотрим несколько наиболее употребительных приемов их композиции и построений.

1. Круговая центрическая композиция. Представлена в настенной росписи термезского дворца (рис. А0 113—1). Медальон строится размещением на осях окружности четырех тюльпанов, чередующихся с чашечкой цветка; «пестики» тюльпанов, скрещиваясь, переходят в лепестки. Плодопожки в свою очередь образуют посредине звездочку. Понятия медальон и розетка здесь равнозначны.

2. Вариант круговой композиции: медальоны-розетки (илл. 92). Представлены в резной терракоте XII—XIII веков (Самарканд). Снова чередуются цветы и бутоны, образуя в центре звездочку; круг из перлов — дань традиции. Розетка вписана в прямоугольную звезду или обрамлена фестонами. В углах — заполнение в виде решетки или листвы.

3. Медальон в отвесной композиции. В построении силуэта сохраняют значение вертикаль и горизонталь. Форму ему дает трилистник (в двух вариантах — с острым и округлым зубцом) (илл. А0 113—2). Острый зубец («арочка») придает медальону устойчивость положения (тупое основание, острый верх). Заполнение составляет побег ветвей парной спирали (горизонталь при этом исчезает).

Другой медальон (рис. А0 113—3) имеет только одну ось симметрии. Силуэт его — многолопастной формы с килевидным венчанием. Бег спиралей вынесен, образуя густо плетенный узорный фон. Сам медальон заполняет изображение цветка на ветке. В композиции его плавный ритм линий и форм в состоянии устойчивого равновесия; полное отсутствие геометрии и необычайно тонкое чувство пластики и грации в изгибе ветвей и лепестков.

Нужно сказать, что в сравнении с резным ганчем резная терракота дает наиболее тонкие и изящные примеры выполнения пластического узора, особенно таких его сложных в композиционном отношении деталей, как розетка и медальон.

в) Каймы. Разнообразие каем XI—XIII веков в архитектурном орнаменте неисчислимо. В кирпичном рельефном узоре особенно примечательна так называемая «сельджукская цепь» (не приходится отговаривать, что она столь же «сельджукская», как и караханидская, газневидская и пр.). Образцы этого мотива уже отмечались нами (см. портал Рабати-Малик). В плоском узоре из кирпича так же типичны переплетающиеся и перегнутые «ремни» (см. мечеть Намазгах в Бухаре). Для резного ганча X—XIII веков лучшим и типическим собранием каем могут служить обрамления и поиски афрасиабских панелей и дворца термезских правителей. Первые сохраняют еще связь с античным меандром и относительно сдержаны, порой просты (рис. А0 115). Вторые рисуют нам весь цикл развития этого вида орнаментации — от тех же классических меандров и до сложных бордюров.

Уже в античном меандре жил мотив «падающей волны», выраженный в соответствии с задачами архитектурного убранства или характером используемого материала. На протяжении IX—XIII веков мотив вытянутого меандра очень далеко уходит от своих античных прототипов и все больше приближается снача-

ла к «синусоиде» (плавной волне), а затем и цветочно-растительным формам, построенным на ритмах той же «падающей» или «плавной» волны. Требование строгого соблюдения ритма и соответствие месту («тяжелые» и «легкие» каймы статичного и динамичного рисунка) сохраняет значение главного условия удачного применения того или иного вида каем.

Отметим также, что именно в каймах сохраняются почему-то лучшие местные формы узора. Так, каймы термезского дворца не встречаются в Самарканде, но единичные их мотивы отмечаются в Мерве, Данденакане²⁶⁰.

²⁶⁰
Такая же устойчивость в мотивах каем сохраняется, между прочим, и в узбекских «джияках», которые составляют среди вышивальщиц особый вид изделий, со своим устойчивым кругом местных мотивов и форм

На панелях дворца IX—X веков на Афрасиабе меандр сильно вытягивается в длину (рис. А0 115—1), приобретает дополнительные украшения (кружки, зигзаги, рис. А0 115—2, 3); появляется и двойная волна, в разрывах которой лепестки (рис. А0 115—4). На панно дворца в Термезе (XII в.) тот же цикл развития выражен по-иному (меандры походят больше на ремни и побег лозы). Затем следуют каймы, где пересечение синусоиды порождает мотив «глазка». Он приобретает самостоятельное значение и компонуется с плетенкой в один и два ряда. Наконец, встречаются подражания каймам из узорных кирпичиков (илл. 92).

Мотивы растительно-цветочного узора выражены более полно в группе каем, построенных па волнистой линии выпукла (одинарной и двойной). Здесь широко использованы изящные формы отогнутого листа (илл. 93).

Этим, конечно, не исчерпываются мотивы каем X—XIII веков. Мы обрисовали лишь немногие, особо характерные для данной эпохи. Евполне очевидно, что и каймы, подобно другим специальным видам архитектурного орнамента, следовали общему развитию стиля монументально-декоративного искусства.

Зооморфный орнамент. Зооморфный (животный) орнамент получил в средние века свое как бы второе рождение. Мы уже указывали на его большое распространение в искусстве первобытнообщинного строя и особенно в сако-массагетском и скифском искусстве. В искусстве древних городов Средней Азии античного времени орнамент часто заключал в себе изображения животных, но они всегда сохраняли самостоятельное значение и неслись с растительными и геометрическими формами в одно целое. И только в пору средневековья фигуры животных утратили свое самостоятельное значение и полностью подчинились композиции и формам листьев, ветвей, бутонов, геометрических линий и фигур. Изображения животных были подчинены стилю линейного узора, и в этом сказалось прежде всего коренное отличие эстетического строя орнамента средних веков от орнамента античных времен.

Мы уже отмечали, что в архитектурном орнаменте древнего мира ряд мотивов был связан с некоторыми мифологическими образами, поскольку художественное творчество вообще носило в ту пору в значительной мере мифологический характер. Элементы религиозных представлений и связанное с этим представление о магическом значении избранных мотивов сказывались в том, что изображения некоторых животных и растений считались полезными и даже необходимыми для благополучия проживающих в доме людей. Смысл многих из этих

изображений был давно утрачен, и они продолжали бытовать в орнаменте раннего средневековья больше в силу сложившейся привычки видеть эти изображения в убранстве зданий и на бытовых изделиях.

К числу таких древних мотивов, связанных с отмиравшими уже культурами, относятся, например, изображения крылатых животных. Не будем касаться всего круга вопросов, связанных с этим мотивом изображения, так как это слишком обширная тема. Ограничимся лишь констатацией факта, что крыльями наделялись не только священные животные, но и короны некоторых правителей Средней Азии и Ирана. Головные уборы с птичьими крыльями носят персонажи, изображенные на монетах кушаншахов и эфталитов; они украшали крупную голову из терракоты на оссуарии из Тейляка (Самаркандский музей), с птичьими крыльями на голове изображены герои и божества на терракотовых изделиях Самарканда, на серебряных чашах хорезмийского и согдийского происхождения и т. д. В настенной резьбе по ганчу дворца в Ктесифоне (VI в.) изображение птичьих крыльев и луны в кругу из перлов олицетворяет собой эмблему царственного дома сасанидов (илл. 94). В своей семантике она связана с мотивом небес (крылья) и круга (солнце). Быть может, эта эмблема имеет и другое, более сложное смысловое значение. Спустя несколько веков, с утверждением ислама, мы находим тот же мотив в резьбе по ганчу в столице халифата Самарре (IX в.). На этот раз «крылья» хотя и сохраняют знакомые очертания (перья или чешую), но ничего зоологического в них уже нет (илл. 94). Круг разорван и трактуется скорее не как «солнце», а как вписанное в завиток растение, цветок. Концы крыльев закручены. В Самарре мы можем наблюдать и дальнейшую стилизацию этого мотива (илл. 94).

В Бухаре и Термезе эта стилизация, быть может, совершилась независимо от Ктесифона и Самарры, проделала тот же путь развития и дает нам аналогичные, но еще более схематизированные изображения. Мы отмечаем их и в резьбе по ганчу на южном портале мечети Магоки-Аттари (XII в., во дворце правителей Термеза (XII в.) и на михрабе из Ашта. Фигуры парных крыльев приобрели к этому времени сильно геометризированную форму. Фигура строится в форме S-образных завитков, представляющих собой не что иное, как схематизированную полупальметту. Пользование ею часто тождественно в далеком Каире и в Самарканде.

Отметим в этой связи мотив двух вписанных в круг фигур в резьбе по ганчу на портале караван-сарай Рабати-Малик (XI в.) и мавзолея Хаким ат-Термези (XI—XII вв.), где S-образная линия делит круг на две подобные части (илл. 94). Одна из них трактуется здесь в традиционных формах крыла птицы, другая — как полупальметта. Прежнее символическое значение круга с двумя вертикальными половинками исчезло, и его вытеснило новое понимание этого мотива как элемента отвлеченного растительного узора.

Не только животный мир, но и природа в целом утратили для художников средневековья свой предметно-чувственный характер. Увлечение геометрическим орнаментом и линейной

стилизацией форм животных и растений вполне отвечало той борьбе, которую ислам вел с материалистическим воззрением на мир. Ислам был враждебен античной мифологии, однако образы ее продолжали еще долго жить в народной среде; привязанность народа к древним мифам была столь велика, что даже действия мусульманских святых продолжали часто облекаться в форму привычных мифов. Животный эпос и мифы древности воскрешались каждый раз, когда народные массы поднимались на освободительную борьбу.

Борьба за независимость против власти багдадского халифата и за установление собственной государственности (при саманидах) вызвала возрождение образов национального эпоса. Герои литературных произведений Дакики, Рудаки, Фирдоуси утвердились надолго и в декоративно-прикладном искусстве (стихотворные строки и фигурные изображения на керамике и металле). К ним прибавились, особенно в XI—XIII веках, сцены животного эпоса, полуфантастические образы которых возникли под влиянием древних космогонических представлений и пародийных верований.

Очень характерны в этом отношении уже упоминавшиеся нами колонна (рис. АО 119-1) и резная деревянная доска из Обурдона (илл. 94).

Первооткрыватель обурдонской колонны М. С. Андреев полагал, что резьба на ней заключает сочетание рыбьего хвоста, тела змеи или червя и головы птицы²⁶¹. Несколько по-иному описывает этот орнамент В. Л. Воронина. Она отмечает, что «на чешуйчатых изогнутых лопастях, напоминающих тела рыб, соединенных хвостами с глазком в виде конической шишечки, размещены попарно птичьи головки. Шейки птиц украшены частью кружками, частью чешуйками, горлышко отмечено по-перечной полоской. Крулый выпуклый глаз и клюв исполнены вполне реалистически. Из-под птичьих шей тянется вверх вторая пара рыб, но миниатюрных и трактованных иначе. Таков средний ряд орнамента. Верхний и нижний ряды несколько отличны в деталях: внизу птичьи головки заменены рыбками, вверху рисунок завершается второй парой птичьих головок на длинных шеях, которые венчают собой всю орнаментальную композицию... Фантасмагория животных образов сочетается в причудливой гармонии, где игра линий рождает новые химеры: попарные конические глазки и клювоподобный рельеф между пими, вместе с очертаниями рыбых тел, напоминают голову филина. Это еще невиданный образец чисто зооморфного орнамента, где растительные формы совершенно отсутствуют...»²⁶².

Игра линий в этом узоре действительно «рождает новые химеры». Однако необходимо внести некоторые уточнения и поправки к приведенному выше описанию.

Заметим, прежде всего, что композиция узора капители обурдонской колонны строится по типу входящих друг в друга фигур; они располагаются в шахматном порядке в три яруса (рис. АО 119-1). Так как капитель имеет коническую форму, то фигуры не могли быть выполнены одинаково. Имеются и индивидуальные различия: птичьи шейки в одних случаях из перлов, в других — из чешуек. Но в основном каждая фигура

²⁶¹
М. С. Андреев.
Деревянная колонна
и Матче — Известия
РАИМК, т. IV, 1925,
с. 115—118. См. так-
же К. Ушаров.
Колонна из вечного
дерева — «Семь
дней», № 44, 1927,
с. 15.

²⁶²
В. Л. Воронина.
Резное дерево Зе-
равинской думмы.
МИА, № 15, М.—Л.,
1950, стр. 210—211.

состоит из парных чешуйчатых крыльев, уже известных нам по орнаменту более ранних эпох (крылатый баран в резном ганче дворца в Кише, изображения рогов барабана между распахнутыми крыльями в росписях Балалык-тепе). На капители обурдонской колонны их место занимают парные птицы; в среднем ярусе с более короткой, в верхнем ярусе — с длинной шеей; нижний ярус заполняют парные лепестки, напоминающие стручок. В промежутках между фигурами — сердцевидные пальметты с выкружками. Благодаря игре теней и сложным переходом линий и возникают фантастические образы — не то червей, не то змей, не то филинов. В действительности здесь существует мотив птицы с петушиной головой и длинной шеей на фоне поднятых концами кверху крыльев с чешуйчатым оперением.

Парные птичьи шейки, как и распахнутые крылья, — мотив хорошо известный по «сасанидским» тканям; на них сохранилась, кстати говоря, и раскраска орнамента в черный, желтый, зеленый и красный цвета²⁶³.

На резной доске из Обурдона (илл. 94) мотив птичьих голов на длиной шее трансформируется в изображении змеи-птицы. Формы ее подчиняются волнистой линии, фон между попарно сомкнутых головок заполняют сердцевидные пальметты, причудливо сочетающиеся с фигурными листьями и завитками. Образы древней мифологии с ее фантастическим отражением связи земных и небесных стихий здесь уже затемнены. С мотивом змеи-птицы мы встретимся в последующие века еще не раз.

Несомненно одно: изображения реальных и фантастических птиц и животных в орнаментике и искусстве IX—XIII веков имело под собой не только следование традиционному мотиву, но связывалось и с определенным строем представлений.

Известные географы этого времени занимаются экспериментами с геометрическими фигурами в начертании карт. Именно в «Атласе ислама» и, в частности, в круглой карте мира усиленно начинает сказываться тенденция к геометрическому, чисто условному изображению береговых линий и рек. На некоторых картах ал-Истахри, например, Средиземное море рисуется почти в круглой или несколько эллиптической форме²⁶⁴. Тот же прием условной геометризации лег в основу карт ал-Казвина, Ибн-ал-Варди, Идриси. Характерна в этом отношении и круглая карта с элементами геометризма Махмуда Кашигарского (1074). И хотя «в арабских картах никогда не встречаются изображения людей и животных, которые придают иногда такой фантастический характер средневековым картам Европы»²⁶⁵, известный географ Масъуди представляет себе мир в виде птицы, по телу которой рассыпаны города и страны²⁶⁶, Абдараахман ас-Суфи составляет знаменитую карту, на которую наносит свыше тысячи звезд и созвездий, рисуя их в виде космических животных (льва, медведицы, овна и т. д.) с разбросанными по их телу звездами и планетами²⁶⁷.

Вспомним изображения фантастических зверей в резном ганче дворца в Термезе (XII в.). Там мы находим украшавшие свод парные фигуры крылатых львов со звездами и розетками на тулowiще (илл. 95), фрагментированное изображение льва

263
R. Pilette. Gobe-lins sassanides du Musée de Lyon. Extrait de la Revue des arts Asiatiques. Paris. 1930. Pl. I. 2

264
И. Ю. Крачковский. Избранные сочинения. т. IV. с. 209

265
Там ж.
266
«Вселенная и человечество». Под ред. Г. Крамера. СПб. 1896, с. 423.
267

Ср. изображения со звездами к атласу ас-Суфи из миниатюрах Мухаммеда Самарканда — XVI в. и у Закария ал-Казвина XIV в. (И. Ю. Крачковский. Избранные соч. т. IV, рис. 49 и др.)

или тигра на спине быка (традиционное изображение хищника, терзающего травоядное животное) (рис. А0 120—3), парные фигуры крылатых львов (рис. А0 121—1) и фантастическое изображение двух львов с общей круглой головой-личиной (рис. А0 121—2). Части звериных тел трактованы подчас условно — конец хвоста с полупальметтой, грива в виде завитков; клейма имеют вид многолопастных розеток с вписанными в них шестиконечными звездами. Пространство между передними ногами двух геральдически расположенных крылатых львов образует заполненную растительным узором геометрическую фигуру.

Здесь явно проявляется, с одной стороны, приверженность к старому животному эпосу, а с другой — стремление выразить знакомые образы в геометризированных формах. Но там, где фигуру животного нельзя передать путем линейного построения, там приходит на помощь растительный орнамент, в гибких линиях которого можно различить очертания звериного тела, хвост, гриву, лапы и т. д.

Изображения «звездных грифонов» на сводах термезского дворца явно связаны с образом обитателей небесной тверди. Да и расположение других изображений животных среди бесконечных комбинаций звезд заключало, быть может, какой-то специальный смысл. Космическое значение имел, возможно, и сам «звездный» орнамент. На это указывает, между прочим, сохранившееся в исламе (ранее свойственное сабиям) почитание звезд²⁶⁸. Полународным воззрением (связанным с культом природы) придан вполне определенный смысл. В коране говорится, что небеса представляют собой семь возвышающихся друг над другом твердых сводов²⁶⁹. Нижний свод «без всяких щелей и трещин»²⁷⁰, и на нем утверждены солнце, луна и звезды. Светила должны служить украшением небесного свода и защитой его от дьяволов²⁷¹. Даже Абу Рейхан Бируни — далекий всякой официальной догматике ислама — допускал, что «когда при молитве ищут помощи в фигурах светил, то сила молитвы увеличивается»²⁷².

268
А. А. Архангельский. Мухаммеданская космогония. Казань, 1869, с. 64
269
Коран. XIV, 37; VII, 52, II, 27
270
Там же, 50, 6; 67, 3
271
Коран. I XVII, 3

272
Абу Рейхан Бируни. Избранные произведения, т. I, Ташкент, 1957, с. 241

Отметим, что в тимpanах арочек, где помещены парные львы с круглой головой, изображены побеги лозы или другое вьющееся растение с оригинальными плодами (?), напоминающими стручок перца. Такие же, но более ясно выраженные фигуры мы отмечали уже в резьбе на портале караван-сарая Рабати-Малик (XI в.), где они явно восходят к двум вписаным в круг вертящимся фигурам с глазком в виде запятой. Это известное на Востоке изображение, получившее в китайском орнаменте значение символов дня и ночи. В Средней Азии этот мотив также пользовался большим успехом и трактовался часто в виде двух рыб (белой и черной) или двух крыльев, олицетворявших какие-то схожие представления о дуалистических началах природы.

Излюбленные и очень традиционные сцены охоты продолжали и в этот период находить себе место в архитектурном убранстве зданий. В стеклянных медальонах дворца термез-шахов они представлены сценой (всадник вnimbe с птицей) или атрибутами охоты (беркут)²⁷³. Изображения хищника видны и на жженом кирпиче в собрании Самаркандского музея.

273
В. Д. Жуков. Стеклянные медальоны из дворца термез-

Переработка мотивов животного царства в мир растительной орнаментики интересна еще как показатель разного отношения к этой задаче в городском и сельском ремесле. В феодальных торгово-ремесленных городах, где сильнее сказывались ограничения и запреты ислама, этот процесс сливался зачастую с иссушающим влиянием религии. «Геральдический стиль» в трактовке животных был, в свою очередь, вызван приверженностью феодальной знати к гербам и знакам сословных отличий. Все это не могло не оказывать известного влияния и на общий характер декоративного искусства феодальных городов.

В сельских местностях идеология высших классов феодального общества не имела столь большого влияния на искусство, и в нем ярче проявлялись местные, локальные черты народного творчества. Здесь больше, чем в городах, сохранили значение мотивы условного изображения небесных светил (луна, солнце, звезды), эмблемы животного мира (часто тоже как олицетворение небесных сил), колонны и священные деревья (дерево жизни), подобия квадр и метоп, заимствованных, вероятнее всего, из традиционного убранства древних сооружений. Известную роль сохраняли также племенные, тамгообразные знаки, из которых многие перешли затем и в архитектурное убранство зданий из жженого кирпича и резной терракоты. Утратив свое былое смысловое значение, они наряду с искусством городов, вошли в архитектурный орнамент средневековья как уже лишенные религиозного значения художественные формы.

Таким образом, архитектурный орнамент Узбекистана и Средней Азии IX—XIII веков не был односоставен ни по времени, ни по запасу своих мотивов и форм. Отражая исторический ход развития строительной техники, художественных вкусов и потребностей различных социальных групп и классов феодального общества, он выражал их эстетические идеалы и вкусы (поскольку это вообще возможно в монументально-декоративном искусстве). Главной основой этого искусства было художественное ремесло и питавшее его народное творчество города и деревни.

Художественные качества архитектурного орнамента XI—XII веков и эстетические возврания эпохи. Художественные качества произведений искусства любой эпохи нераздельно связаны с их идеально-образным выражением и мастерством исполнения. Однако идея художественного произведения, строй его образов, техника работы мастера не исчерпывают собой эстетических достоинств вещи. Критерий художественностиложен. В живописи одни ценят ее идею и уровень исполнения, другие внимают больше своим чувствам, настроениям, переживаниям и, погружаясь в них, находят как бы в себе самих мерило оценки произведения. Обе эти стороны эстетического восприятия связаны между собой, и нельзя исключить одну из них ради другой. Еще более сложно обстоит с архитектурой и монументально-декоративным искусством, поскольку произведение архитектуры — это не только искусство, но и прежде всего целесообразно возведенное сооружение.

Идеально-образные качества архитектуры составляют такое же непременное ее качество, как и соответствие здания определен-

ному общественно-необходимому назначению. Пожное по замыслу и идее, бессмысличное по назначению лишено художественности при всем совершенстве узора. Но то, что вырастало из материальных и духовных потребностей людей (даже вследствие религиозных чувств), находило в искусстве форму своего художественного выражения и несло в себе эстетические качества.

В архитектуре и монументально-декоративном искусстве эстетические качества не могут быть искусственно выделены наподобие жизнесторонних витаминов, имеющих свои химические обозначения. Однако комплексное рассмотрение ряда сторон, в которых выступает художественное явление, позволяет уловить в нем главное и характерное.

Сравнительно-исторический метод изучения архитектурной орнаментики — только первый шаг на этом пути. Он не дает полного ответа на вопрос о сущности ее эстетических качеств в рассматриваемую эпоху. Но благодаря ему эстетические качества гирихов и ислами XI—XIII веков предстают как формы чувствований и представлений, резко отличные от античности и раннего средневековья, и как начало нового этапа в развитии художественного мышления феодальной эпохи. Наблюдения над формой заключают уже и некоторое понимание закономерностей, а также исторической обусловленности рождения данного стиля искусства. А это означает и частичное раскрытие тайны огромного воздействия на людей своей эпохи и последующих эпох.

Стиль архитектурной орнаментики XI—XII веков как новаторский стиль явился обобщением вековой практики народа, вступившего в новый этап своего социального и культурного развития.

Историческое значение его в том, что это был стиль, целостно выраженный в своем содержании, отвечающий вполне определившемуся мировоззрению разноплеменных масс. Из опыта народных мастеров и пестрого творчества различных родоплеменных групп в нем было отобрано, возведенено в руководящий принцип и метод искусства только самое нужное для выражения эстетических идей своей эпохи.

Сущность этих идей, выраженных на языке строительного дела и декоративного искусства, мы уже отмечали: соединение центрического и портального принципа в композиции зданий; архитектоника масс и подчинение ей пространства; принцип дистанции и масштабности, выражающий соотношение больших и малых величин (своего рода иерархия, наличествовавшая в обществе), лаконизм и суровая простота объемов при толкости и изяществе деталей; превращение стеновых материалов в отделочные; выработка и специальное совершенствование облицовок, развивающих качества самой архитектуры, организация плоских и кривых поверхностей в систему самостоятельных полигонов; полный отказ от скульптурной пластики в сторону одноплановых (реже многоплановых) плоских узоров; блестящая разработка геометрических плетений и решеток в самых различных градациях формы от рельефного кирпича до совершенно плоского сграффито; необычайная культура линий — преобладание плавных кривых с выкруж-

ками в сочетаниях со спиральми и волнистым побегом на ослах и сетках; высокий профессиональный опыт мастеров, выработавших определенную систему начертания узоров, всегда близких наилучшим возможностям материала.

Узор XI—XIII веков обладает ярко выраженной материальностью формы. Он строго соподчинен материалу. И хотя один и тот же мотив изображения встречается в разном материале, мы сразу ощущаем глубокое различие кирпичного, резаного или тканого узора; они разные по характеру и цели. Перенос мотива украшений тканей или металла в убранство зданий наблюдался в архитектуре и раньше, но там сохранялась форма соответственного рода изделий: серебро звучало в гипсе, металл в глине, и т. д. В XI—XIII веках существовал также широчайший обмен мотивами архитектурного декора и прикладных искусств, но узор ткани, перенесенный в кирпич, подчинялся высокой культуре кирпичного узора и обретал свойства и качества архитектурной облицовки; резное дерево, дав пищу резьбе по терракоте, создало и свою особую культуру резной терракоты, непревзойденную в последующие века. Каждый вид отделочных работ выработал свои «пардозы», создал ему одному свойственные приемы обработки фактуры поверхности. Покрытие кирпича и резной терракоты охристым лаком или ангобом отвечало задаче лучшего сохранения облицовок и выявления их природной фактуры. Роспись по ганчу и дереву не скрывала материала и лишь вносила в узор живость и разнообразие. Эти эстетические качества получили в XI—XIII веках высокое развитие.

Факторы взаимодействия техники и искусства имели огромное значение, особенно в работе стоящего на лесах стройки мастера-исполнителя. Но не будем упускать из виду и эстетические качества самого узора, следуя которому работал мастер. Еще до воплощения орнамента в материале этот узор получал жизнь в замысле художника — как идеальный образ будущего творения. Узорность была неотъемлемой частью убранства средневековой архитектуры и прикладных искусств. Она проявлялась в форме каллиграфического письма, оборотах литературной речи, ритмах и ладах музыки. Разве не каллиграфия и орнамент владеют воображением автора Кабус-намэ (XI в.), когда он говорит о красавице: «Она кумир... по стану алиф, мим у нее рот, и нуп у нее локон... В локонах у нее мускус, а в мускусе завитки. В извилах их изгибы, а в изгибах извилины». Или как сказано в другом рубаи: «...в россыпи кудрей красавицы шесть вещей: завитки (печ), узлы (гирех), изгибы (банд), извилины (хам), извилины (тоб) и извороты (шихан)»²⁷⁴. В произведениях Майруфи и Рудаки завитки волос постоянно сравниваются с буквой «джим», челка на лбу — с буквой «айн в айне». Лукари сравнивает синеватый локон с завитками гиацинта. У Майруфи, Джуйбари, Рудаки, Лукари, Камари, как показали исследования Э. Бертельса, «лицо постоянно сравнивается с цветами»²⁷⁵. Такое мировосприятие образно выразил Омар Хайям в своей известной сентенции:

Наш мир — поток метафор
И символов узор...

274
Кабус-намэ. М., 1953.
с. 226

275
Е. Э. Бертельс.
Персидская поэзия в
Бухаре X в. М.—Л.
1935, с. 52

Однако за подобными хитросплетениями мистической философии поэтов-суфиеv, видевших в узоре метафорический образ мироздания, нельзя не опущать вкусов и воззрений патрдных масс, для которых узор был излюбленной формой искусства.

Узорность в архитектуре, в прикладных искусствах, в поэзии и музыке. Узорность как стиль искусства, как всеобъемлющее художественное воззрение на мир. Откуда это поразительное влечение к орнаменту во всех сферах духовной жизни средневекового общества?

Источником узора всегда была окружающая человека жизнь, природа, люди, формы, рожденные трудом (ткачеством, гончарным делом и т. д.). Но узор не слепок с природы, он живет в кругу своих строго излюбленных сюжетов и тем, претворенных фантазией в такие же «символы», в каких поэзия той же эпохи выражала красоту мироздания.

Усури (XII в.) сравнивает кипарис с куполом, украшенным золотыми рисунками, а пламя зажженного в праздник костра — с «зарослью тюльпанов». Его современник Манучехри называет красные и желтые тюльпаны «вссаживающим пламенем», а в касиде Фаррухи то же пламя, по словам поэта, «как чертеж Евклида»²⁷⁶.

Ясно, что не от идеологии феодалов-крепостников и городствующих схимников заимствовало искусство феодального средневековья свой сказочно богатый растительно-геометрический орнаментальный стиль. Произведения искусства XI—XII веков не были также вольным изобретением художников, проявлением их личного вкуса. Искусство всегда выражало строй мыслей и чувств больших общественных групп, если не всего народа.

Интерес к узорной орнаментике возник в связи со всем строем образных представлений людей, в том числе и далеко стоявших от прямых интересов изобразительного и декоративного искусства.

Философы, ученые, не говоря уже о поэтах и музыкантах, тоже разделяли это видение мира и находили в своей области важные доказательства его соответствия природе вещей.

Все мироздание мыслители этой эпохи представляли себе в формах то фантастических животных, то в виде совершенно отвлеченных построений. Если у Мастьуди земной шар — птица, то Истахри рисует его в виде ряда геометрических фигур, изображает моря, реки, города, пользуясь только циркулем и линейкой. В приписываемых Ибн-Сине стихах брови, глаза и нос человека — только зашифрованные начертания перевернутого «задом наперед» имени святого Али²⁷⁷. Но такие суждения усердствующих поэтов были с яростью отвергнуты беспощадным Бируни. Сарказм ученого беспощаден. Он не слишком почтителен и к самому Мухаммеду, когда касается изображения его физических черт как человека. «Они говорят, что «мим» есть подобие головы, ха — подобие туловища, второй мим — подобие живота, а «далъ» подобие ног. Я думаю, что эти люди несведущи в отношении изображений, так как считают одинаковой величину головы и живота, (уменьшают) количество членов, выходящих из всего туловища, и забывают

276
Е. Э. Бертельс.
Праздник джаша
сада в таджикской
поэзии.— Сб. к 80-ле-
тию со дня рождения
А. А. Семенова. Сла-
вийабад. 1953. с. 36.
30

277
Е. Э. Бертельс.
Авиценна и персид-
ская литература.
ИАН СССР. 1938.
№ 1—2, с. 78.

(об органах) осуществляющих сохранение рода...»²⁷⁸. Но, обсуждая усердствующих в догматике, сам Бируни за пределы воззрений своей эпохи уйти не смог. Он дал чисто научное обоснование связи живой природы с геометризацией форм в современном ему искусстве и тем как бы очистил его эстетическое содержание от религиозно-мистических привесков. И это прекрасно выражено в следующих его рассуждениях:

«Близко к особенностям цветов стоит одна вещь, которой можно удивляться. А именно число листьев, края которых образуют кружок, когда цветок распускается, в большинстве случаев соответствует правилам геометрии. Чаще всего оно совпадает с хордами, которые можно найти геометрическими методами, но не с коническими сечениями. Едва ли найдется какой-нибудь цветок, количество листьев которого составит семь или девять, так как их нельзя методами геометрии вписать в окружность (в виде) равнобедренных (треугольников). Напротив, (листьев) бывает три, четыре, пять, шесть или восемнадцать. Такое обстоятельство существует чаще всего... Так обстоит и с другими вещами»²⁷⁹.

Бируни не только констатировал факт математической закономерности в строении цветка, но и поставил ее в связь с общими закономерностями явлений природы. Он утверждал, что «двойничество в противоположных вещах существует (в природе), как существует тройничность во многих листьях и зернах растений, четвертичность в движении звезд и в днях кризисов (болезней), пятиличность в стебельках травы, в листьях и в жилках многих цветов, а шестеричность естественна в окружностях и существует в (форме) пчелиных ульев и частиц снега»²⁸⁰. Этими суждениями Бируни подошел вплотную к вопросу об отражении свойств и черт в наиболее близком геометрии орнаментальному искусстве.

Выработанные на Востоке в поисках совершенства обороты речи, эпитеты и сравнения, кажущиеся порой докучными современному читателю, открывали тогда человеку мир неведомой красоты в звучании изящных слов и тонкости иносказаний. «Цветочный стиль» не был приемом внешней стилизации, это был метод поэтического видения мира, выражения человеческой мечты о покое, красоте, о счастье, хотя бы и сказочном, неземном. В последующие века развития феодализма такая отрешенность от мира людских интересов и страстей стала выражением реакционного миросозерцания, но в XI—XIII веках этот образный строй был еще полон возвышенных представлений о назначении искусства как зеркала, в котором грубый облик реальной жизни исправлен по законам идеальной красоты. Носителем этой красоты в условиях феодального строя с его всеобщей зависимостью и подчинением не могла быть человеческая личность, скованная в своих духовных проявлениях всеми установлениями средневековья. Это могла быть только природа, неодушевленный, но вечно прекрасный мир цветов и растений.

Растительный орнамент XI—XIII веков принадлежит к завоеваниям человеческой культуры и никак не может быть отнесен к порождениям реакционной идеологии ислама. И «цветущий куфи» в эпиграфике страп мусульманского Востока, и

278
Абу Рейхан Би-
руни. Избранные
произведения, т. I.
Ташкент. 1957.
с. 237—238.

279
Там же, с. 329

280
Там же, с. 328

«терратологический» (животный) стиль древнерусской письменности той же эпохи принадлежат к числу замечательных памятников художественной культуры, возникших на основе народной фантазии.

Геометрические арабески (гирихи) кажутся в этом отношении более чуждыми живому и богатому воображению народа, но и здесь нельзя исходить в оценке эстетических качеств гириха из уготованной ему в последующие времена судьбы, когда арабески стали синонимом экзотики.

У гирихов Средней Азии XI—XIII веков имеются свои, позже утраченные качества. Они, прежде всего, художественны, постоянно выходят за узкие рамки геометрии. Они верны общим ее законам, сохраняя симметрию и ритм. Но в работе мастера XI—XIII веков над гирихом всегда ощущается действие принципа преднамеренно нарушенного и постоянно восстанавливаемого равновесия. В основу композиции берется сочетание одинаковых, подобных или разных фигур, вычленение части из них или фрагмента суммы нескольких с применением дополнительных вставок и зрительных поправок. Все это создает впечатление живости, движения, борьбы линий и форм. Художник не удовлетворяется построениями осевых линий и доводит рисунок до полноты звучания, откладывая толщину линий фигуры то на одну, то на обе стороны от оси, не считаясь с нарушением строгих правил геометрии. Наконец он профилирует эти линии и насыщает их фон растительно-цветочным узором, добиваясь гармонии в рисунке, рельефе и тональности; последней он придает огромное значение, хотя и не прибегает еще к развернутой полихромии.

Как видим, и здесь поправки от руки, «исправления» геометрии (как и «исправления» данного природой) вносят в творчество орнаменталиста XI—XIII веков живое, творческое начало.

Общность социальной и культурной среды, связь товарного производства и рынков сбыта вызывали сказочно быстрое распространение художественных изделий по всему Востоку. Переработка мотивов не поспевала за наплывом новых и новых рисунков. Они входили в быт настолько быстро, что и сама необходимость их обработки теряла смысл. Некоторые мотивы стали настолько общими, что безнадежно искать их первоисточник. Например, превосходные бутоны в резной терракоте Самарканда XI—XIII веков, столь, казалось бы, особые и неповторимые по форме, украшают в эту пору бесконечную цепь памятников. На восточном конце этой цепи — мавзолей Узгейта XI—XII веков, на западном — памятники Испании и Марокко той же эпохи²⁸¹. Формы бутона — одни, материал и приемы композиции рисунка — разные.

Нужно отметить, что в орнаменте отдельных областей Среднего и Переднего Востока всегда было больше точек схода, чем в архитектуре. Это естественно. Роль орнамента была неизменно служебной, вспомогательной. Задимствования в декоре носили частный характер. Без коренных переносов в архитектуре сооружений не менялось существо стиля. Наоборот, орнамент, воспринятый извне, приспособливая свои пластические и живописные качества к местным архитектурным формам.

²⁸¹
G. Marçais, L'architecture musulmane d'Occident, Paris, 1964.
Fig. 192

В сравнении с малоазийским архитектурным орнаментом XII—XIII веков среднеазиатский орнамент XI—XII веков кажется более плоским и графичным. Здесь легко допустить некоторое влияние на искусство религиозных сект, видеть в нем отражение иссушающего ригоризма ханифитов на Востоке и терпимость к фигуриным изображениям со стороны шиитов на Западе. Однако такая точка зрения неправильна. Растительный орнамент малоазийских сельджуков действительно более мясист, пышен, имеет часто пластически выраженный рельеф, образующий игру светотени. Орнамент газневидских и караханидских земель более строг, и декоративность его доведена порой до предела. Пластические начала в нем сводятся до минимума, преобладает чистый узор. Вместе с тем малоазийский орнамент часто бессистемен и эклектичен: византийские, сирийские, арабские и другие элементы продолжают в нем жить и создают впечатление расточительной роскоши. Тем привлекательнее качества архитектурной орнаментики Средней Азии XI—XII веков в ее классически выдержаных образцах.

Самые отвлеченные формы местной орнаментики этой эпохи не беспредметны; они всегда связаны с архитектурой здания в целом, неся функцию практической и эстетической целесообразности.

Органическое слияние замысла (идей) с образным его воплощением в материале, требующее высокоразвитого чувства художественной формы, и составляет, видимо, главное эстетическое качество орнаментики XI—XIII веков, частью развитое дальше в последующие века, частью утраченное затем, в связи с изменениями в общем содержании художественной культуры средневековья.*

Подведем некоторые итоги:

Теория построений архитектурного орнамента, разработанная в совершенстве еще в древности и неизмеримо развитая, затем и созданная заново, в пору великих математических достижений ученых Среднего Востока IX—XII вв. была глубоко рациональна в своих основах и отвечала всему уровню современных ей точных и гуманитарных наук (механики, философии, поэзии, музыки). Стиль геометрических и растительных узоров последнего тысячелетия несет на себе отпечаток реалистических запретов и ограничений ислама, однако вся система его образов и методы построения узоров имеют народно-художественную художественную основу; они тесно связаны с высшими достижениями художественного ремесла, строительного дела и прикладных наук.

Технология строительных материалов, методы пропорционирования, нормирование строительных деталей, расчеты и построения в натуре составили основу, над которой архитектурная орнаментика Средней Азии только и могла достигнуть совершенства (в IX—XII вв. в резном ганче, дереве, терракоте; в XIV—XVII вв.—в поливной многоцветной керамике и многообразных видах полихромной и монохромной резьбы, росписи, инкрустации). Благодаря тесной связи архитектурного декора с развитием строительных приемов и конструкций, архитектурная орнаментика Средней Азии выпала за рамки

Математический анализ тех же объектов и основанные на нем построения даны в последнее время в книге М. С. Булгатова «Геометрические гармонизации в архитектуре Средней Азии». М., «Известия», 1977. О принципах прохождения в методе теоретических исследований с поиском новой геометрической мастерии см. вступительную статью Л. Н. Романова в книге М. С. Булгатова.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

планиметрии и захватила область стереометрических решетий. В результате появились декоративные украшения, разработанные на основе систем сводчатых конструкций, парусов, сталактитов, составивших особую замечательную область среднеазиатского монументально-декоративного искусства.

Архитектурный орнамент переживает в наши дни решающую полосу в своем развитии, какую он переживал и при переходе от античности к средневековью. Как искусство, орнамент всегда был созвучен своей эпохе. Нет единого для всех эпох стиля орнаментации. Всякий стиль выражает в искусстве духовное состояние народа своего времени. Поэтому ни повторять целиком старое, ни отказываться от него — неверно. Народность и национальный характер современного орнаментального искусства должны определяться не степенью приближения к старым образцам, а интересами жизни, верностью вкусам, психологии, характеру людей социалистического общества.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ КАНОН И СТИЛИСТИКА ФОРМ НА СРЕДНЕМ ВОСТОКЕ

Некоторым понятиям из области истории и теории искусств свойственно на каких-то этапах социального бытия исчезать, чтобы потом появиться вновь и возбуждать к себе свежий интерес. К их числу относятся стиль и канон.

Понятие «стиль» (как форма выражения художественных идей) входит снова в обиход в связи с изучением разных художественных течений. Вслед за стилем всплывает на поверхность и «изобразительный канон». Это понятие призвано связать исторические стили с традицией и тем определить общие законы развития искусства в прошлом и настоящем. Конечно, понятие «изобразительный канон», как и понятие «стиль», выпало из нашего словоупотребления не случайно. «Это старая история: вначале всегда из-за содержания не обращают внимание на форму»²⁸².

Вместе с тем похоже, что и само изобразительное искусство Нового времени потеряло веру во всякие каноны вообще, почему и вспоминало о них чаще с оттенком неприязни. Эта потеря веры в каноны — прямой результат упований на интуицию художника, стремления дать простор самовыражению.

Новый интерес, проявляемый в наши дни к проблемам изобразительного канона, показывает, что назрела потребность осмыслить искусство прошлого и настоящего со стороны не только содержания, но и формы. И в том, что этот интерес к канонам, их властью силе в искусстве так велик — не отклик на замогильный зов предков, а живое стремление современника познать законы искусства каждой из эпох, найти в хаосе современных художественных исканий некую прочную основу, имеющую силу физического и нравственного закона.

Понятию «канон» в наши дни придают два разных и как будто несхожих значения: канон — как образец для подражания и канон — как правило фиксации образа и строения формы. Но так как правило, выраженное в каноне, не беспредметно и его относят именно к образцу, в котором художественный идеал находит свое выражение, то оба эти толкования означают, собственно, одно и то же. Только в одном случае канон предстает извне, как бы с фасада, в другом — изнутри, как бы в разрезе его сущности.

282
К. Маркс и Ф.
Гельс. Сочине
2 изд., т. 39, с. 8.

Отношение изобразительного канона к историческим стилям и традиции вытекает из механизма действия канона. Речь идет о присущей канону строгой зафиксированности образов и строения формы, как главной вековой черты искусства вообще, восточного искусства разных эпох особенно.

Зафиксированность эта имеет свою хорошую и дурную стороны. Она подводит итог свершениям, и тем приводит стиль и метод в одну систему. Она дает этой системе силу закона и тем движет искусство в определенном направлении вперед. В этом отношении канон выступает как кодекс изобразительных правил и эстетический идеал одновременно.

Вместе с тем зафиксированность структуры образов и разных областей строения формы имеет своим следствием сковывающую роль канона относительно хода развития искусства в целом, реалистических его тенденций в частности.

Здесь проявляется себя теневая, отрицательная сторона канона, порождающая шаблон, стилизацию, архаизирующие тенденции, ретроспективизм и т. д. Такое противоречие в функциях канона связано с его рождением, возмужанием и под конец старением. В целом происходит нечто подобное разрушению античной мифологии «изящным молотком Гефеста». Канон утверждает нормы и правила, но притом разрушает неповторимость, лежащую в самой природе художественного творчества. Со временем, главное русло развития искусства минует устоявшиеся каноны, обходит их, размывает и сносит с пути. И все же значение канонов велико. Они, как высокие берега над иссохшими руслами рек, остаются незабываемыми памятниками когда-то могучего, но иссякшего течения. Каноны были такой же необходимой формой развития, как и их разрушение.

В искусстве древности и средневековья каноны выступали больше со стороны направляющей и фиксирующей, со временем Ренессанса — в роли сковывающей, по преимуществу. По этой, видимо, причине в само понятие «канон» европейская литература, в том числе и по искусству Востока, вкладывает только его осуждение, как стеснительной регламентации. Между тем регламентация распространялась только на отдельные особо почитаемые образы. Каноны же выходили за пределы иконографии, охватывая структуру образа и строение формы в целом. Обобщая, можно сказать словами Шиллера, что канон, как и стиль, есть «совершенный подъем от случайного ко всем общему и необходимому». *Изобразительный канон — это общая закономерность сложившейся художественной системы, это закон структуры образов и строения формы одновременно.*

Этим определяется также и роль канона относительно традиции. Если верно, что традиция проявляет себя как известное повторение приемов или следование образцу, вне системы, стихийно, по обычаю, то канон проявляет себя как традиция, введенная в правило и систему.

Отношение между каноном и стилем видно из того, что хотя канон фиксирует структуру образа и связанное с ним строение формы, развитие стиля как посителя формы продолжается в сфере канона по собственной орбите. Развитие стиля меняет строение формы и тем, в конечном счете, взламывает и рушит прежний канон. Это «самодвижение» стиля имеет прочную со-

циально-историческую основу, и в этом секрет периодического воздействия стиля на канон.

Как бы ни менялись черты канона на разных стадиях его развития — изобразительный канон, в каждую из эпох, составляет своего рода Конституцию искусства, как Основной закон.

В таком широком понимании роли канона последний вмещает в себя всю структуру и все закономерности искусства эпохи в целом, взятые со стороны полноты художественного идеала и его воплощения.

Канонам Среднего Востока поры античности и раннего средневековья присущи свои особенности. Для их рассмотрения возьмем три изобразительных канона, действие которых протекало в пределах центрально-азиатского и ирано-месопотамского региона: парфянско-кушанский канон (III век до н. э. — III в. н. э. в Парфии, I в. до н. э. — IV в. н. э. в царстве Кушан), ирано-сасанидский и согдийский канон (III—VII и VII—VIII вв.), общехалифатский канон (созданный в IX—X вв. развитый уже после падения власти халифата в XI—XII веках во всех странах ислама и донесенный в художественном ремесле этих стран едва ли не до наших дней).

Парфянско-кушанский канон возник в недрах эллинизма, после падения и разложения государства Селевкидов в Передней Азии и разрушения греко-бактрийского царства в Центральной части Азии, когда одна за другой три могучих волны кочевников хлынули из глубин Азии на юг. Первая волна кочевых племен из Парфии положила начало Империи парфян, возглавляемой династией Аршакидов (250 г. до н. э. — 224 г. н. э.). В состав ее вошли старые земли ираноязычных и семитоязычных племен (от Маргиана на востоке до Фарса и Месопотамии на западе). Вторая волна — кочевников саков, около 140 г. до н. э. сокрушила Греко-Бактию, прорвалась в Дрангиану (Сакистан) и северо-западную Индию. Третья волна кочевников юеджей и других племен, близких по своей культуре сартаматам, пришла в конце II в. до н. э. и положила начало индо-среднеазиатской империи, возглавляемой династией Кушан.

На почве этой империи выросли такие сейчас уже широко известные памятники культуры Центральной Азии, как Таксила в Пакистане, Беграм и Хадда в Афганистане, Айратм, Халчали в Дальверзин-тепе на юге Узбекистана.

В результате истории искусств Среднего Востока включила в себя целую серию памятников, сперва примыкавших к восточному эллинизму, а затем и порывавших с ним. Насколько искусство эллинизма представляло собой цельно выраженную художественную систему, настолько искусство Парфии и царства Кушан — этих двух могучих империй, как бы зажатых между Римом и Китаем эпохи Хань, не знало общей программы действия, будучи предоставлено каждое собственной участии. И тем не менее это искусство нашло общий язык, проникло взаимно одно в другое и, как это установлено с полной очевидностью, предрешило во многом последующее развитие искусства в римской Сирии и на всем христианском Востоке, включая прежде всего коптский Египет и Византию.

Было немало попыток определить сущность того нового, в сравнении с эллинизмом, что таит в себе парфянское искусст-

во и искусство Кушан и что вошло, следовательно, в общий парфянско-кушанский изобразительный канон.

Предложенное когда-то М. Ростовцевым определение принципов парфянского искусства: фронтальность, спиритуальность, статичность, линеарность и веризм (то есть мелочная детализация)²⁸³, как и вся последовавшая за тем обширная дискуссия по этому поводу, привели ее участников к довольно скептическим выводам. Оказалось, что ни линеарность, ни веризм (как на то указал, в частности, Д. Шлюмберже)²⁸⁴ не являются исключительно парфянскими.

Также нельзя назвать всеобщим признаком этого искусства его спиритуализм. Но ие случайно сущность парфянско-кушанского искусства ищут прежде всего со стороны религиозно-философских систем эпохи и структуры образов культового и династийного искусства. Это направление поиска и сейчас остается главным.

Уже на исходе эллинизма вся культовая иконография Среднего Востока обнаруживает общие линии развития. Гелиос-Шамаш, Афина-Аллат, Баал-Шамин-Бел, Гадес-Нергал из парфянской Хатры (Месопотамия) — это сплавы близких между собой божеств — греко-римских с сирийскими, месопотамскими или арабскими. Ахура Мазда-Зевс Магистос, Митра-Аполлон-Гелиос, Анахита-Артемида, чьи имена упомянуты в надписях храма огня в Персеполе, — это также разносоставные сплавы схожих божеств Востока и Средиземноморья, все более чуждые в своем содержании античной первооснове.

В росписях Кухи-Ходжа I в. н. э. мы также находим целое собрание греко-римских, индийских и иранских божеств. Здесь изображены сообща греческий Гермес, римский Нептун, индийский Шива, а также иранское лунное божество Мах.

Черты Аполлона, Геракла, Гермеса-Меркурия, Диониса-Вакха проступают в пантеоне кушанских божеств в канонических изображениях то Рамы и Кришны, то Будды, то Кувера, то Митры. Однако дух греческого искусства оставался для кушанских, как и парфянских, мастеров чуждым, и даже в формы, усвоенные извне, они вносили собственное содержание.

В культовом искусстве эпохи Кушан особое внимание привлекают образы Шивы и Будды. В них концентрируются основные идеи древней религии брахман-индуизма и религии нравственного совершенства — буддизма.

Иконография Шивы принадлежит к главному и наиболее древнему течению индийской художественной традиции, обнаруживая все богатство индийской мифологии, эпоса и фольклора.

Эстетика шиваизма дает ключ к эстетике индуизма в целом. Шиваизм эпохи Кушан олицетворял растворение личности в верховном божестве, оттеснившем двух других членов триады (Брахму и Вишну).

Символика, условность и отвлеченность форм, строго разработанные атрибуты Шивы — все это отражает божественный смысл образа. Но значение образа Шивы для художественной культуры древней и средневековой Индии более широко. Давно замечено, что сквозь образ Шивы просвечивают древнейшие религиозные ритуалы, восходящие к тотемизму и культуам жи-

²⁸³
M. Rostovtzeff.
Dura and the problem of Parthian Art. Yale Classical Studies, V. New Haven, 1935
284

D. Schliumberger. *Descendants non mediterraneus de l'art grec. Syria*. 37. fasc. 1-2, 3-4, 1960

Его же. *Art parthe et greco-roman. Atti del settimo congresso internationale di archeologia classica*, vol. 3. Roma, 1961

На русском языке краткосрочное изложение концепции Д. Шлюмберже дано в *Известиях Отд. общественных наук АИГА* Тадж. ССР. 2 (52), 1965

вотных. От анимизма идут образы злых и добрых духов, связанные с ними шаманские действия и представления. За ними встают элементы образного эпического повествования, мимические подражания, преображения в масках, маскарадные шествия и ранний мистериальный театр. Древние ведические божества (Агни, Варуна, Сурья и др.) отесняются в них главными богами брахманизма (Брахмой, Шивой, Вишну) и их воплощениями — аватарами.

Музыкально-танцевальные драмы на сюжеты древнеиндийского эпоса были зрелищем, но также и воспроизведением актов творчества божества, выраженных в играх, обрядах, песнях, имевших фольклорную основу. Танцы и пантомимы в честь главных воплощений Вишну-Кришны в «Махабхарате» и Рамы в «Рамаяне» рисуют целый мир образов, в которых трудно отделить религию, философию и искусство.

И хотя традиционные сцены и представления подвергались обработке в духе религиозной литературы брахман, все же пантомимические танцы в богатых и ярких костюмах и фантастических масках были подсказаны больше всего различными национальными формами народного творчества. На их основе была разработана мимика и канонические жесты, движения, позы, служившие выражению самых сложных понятий, чувств и ситуаций.

Шивайтская литература описывает шестьдесят четыре из ста восьми танцев Шивы. Каждому жесту многорукого Шивы, творящему мир в танце, придавался глубоко символический смысл присущей религиозной символике брахман.

Но танец Шивы заключает в себе также и момент собствено-философский: танец выражает движение как источник творческой энергии. Образная сущность танца Шивы — в идее созидания, формообразования, материализации, одухотворения и распада — как сущности жизни. Брахманы дали этому образному представлению значительную окраску индуизма и перенесли в план символики космической деятельности божества. Но художественная идея, отраженная в мифе, была зафиксирована каноном и тем спасена от угрозы ее разрушения.

Древнеиндийская философия, отражая кастовый строй с его регламентациями и ограничениями, подвергла тщательному анализу, классификации и фиксации все типические формы физического и душевного состояния человека. Этим была подготовлена строгая фиксация этих состояний и в искусстве.

Различного рода сутры, шаstry — прозаические и стихотворные — содержали нормы и законы, касавшиеся всех сторон религиозной и светской жизни. Они насыщали собой мифологию, эпос и фольклор, пронизывали произведения описательного и философского характера. Согласно этим трактатам и установлениям душевный мир человека складывается из состояний, переживаний и настроений. В них для каждого состояния определены его типические формы (деятельная жизнь, инертное состояние чувств, утрата сознания — погружение в брахму, чистое сознание, в смысле единения личности с божеством). Такими же типическими формами выражены душевые переживания: стойкие (любовь, ненависть, гнев, страх и т. д.), неустойчивые (беспокойство, волнение, радость), внешние (на-

ступившее оцепенение, проступающий пот, дрожание, слезы). Настроения также имеют свою классификацию: любовь как род эротического «настроения», «смешное», жалость, сочувствие, вызывающее гнев, героическое «настроение» и т. д. (нет надобности приводить специальную терминологию этих канонов, в данном случае не обязательную и вообще громоздкую).

Все состояния, переживавшие и настроения передавались системой жестов, составлявших канон эмоций. Согласно трактату «Натьяшастра», написанному в первые века н. э., каждая группа движений отвечала определенному значению. Трактаты предписывали основные положения танца и статуарных поз: тройной изгиб туловища в передаче движения ног, туловища и головы, спокойную позу с легким изгибом тела и перенесением центра тяжести тела на правую или левую ногу; уравновешенное положение в состоянии покоя и созерцания.

В свое время Анаканда Кумарасвами проследил соответствие языка жестов в индийской пластике — языку жестов и мимики, зафиксированной трактатами, и показал их тождество. Специальный трактат устанавливал общие признаки художественности, в живописи вошедшие в канон. Признаки эти таковы: следование определенным типам форм, соблюдение пропорций, настроение, очарование, изящество, соответствие идеи произведения натуре, гармонии цветов. Определенная символика цвета ассоциировала светло-зеленый с любовным чувством, черный с ужасом, красный и желтый с яростью.

Видеть в фиксации жеста, мимики или цвета только религиозную символику было бы, видимо, неправильно. Канон был нормой религиозного сознания, актом принуждения и ограничения, но также нормой художественного мышления и воображения вообще.

Буддийское искусство имело своим отправным пунктом Гандхару, где в конце I века до н. э. образ Будды сложился в канон. Известно, что старая эстетическая концепция буддизма (хинайяна), существовавшая до Кушан, поконилась на растворении личности в небытии (пирвана). Будда-учитель представлялся символом света и не имел зримых черт. Новая эстетическая концепция (махаяана), возникшая при Кушанах и получившая их поддержку, представила Будду вместо лицем всех человеческих страданий и отождествила погружение в нирвану, с растворением человеческой личности в Будде. Он — Спаситель. Его облик получает черты пластиически близкие богу света эллинов (Будда — Аполлон). Прежний моральный аспект аскетического учения был вытеснен идеей «спасения» масс простых верующих. Буддийские монастыри стали вмешиваться в мирские дела. Цель искусства, в согласии с буддизмом, трактовалась как утверждение вечного; только вечное истинно. Поэтому и черты Будды представлялись постоянными, вечными. Сквозь физический облик Будды просвечивает неземная и потому отвлеченная от земной юдоли духовная красота человека. Эта духовная красота и есть закон или канон, в котором приветственный идеал находит свою абсолютную форму (илл. 96, 97).

Уже в первые века н. э. канон Будды теряет прямую связь с иконографией греческих и римских божеств. У Будды повсеместно, куда проникал буддизм, своя иконография. Будда ин-

диец, бактриец, тибетец, китаец, японец. И только структура образа, в которой выражен нравственный идеал человека, сохранил некое единство (илл. 98).

Развитие структуры образа протекает сначала в рамках буддийского канона. Однако строение формы не остается неизменным. Стиль изображений какноситель художественной идеи продолжает свое движение. Живая эмоциональность и душевная теплота, заложенные в человеке, нисходят, тишизирующее начало и тематический смысл образа, рождающий символику, условность и отвлеченность форм в конечном счете усиливаются. Развитие стиля подтачивает канон, оставляет его позади и высосит связанные с ним формы в общий поток искусства, уже не связанный с Буддой и буддизмом.

Бодисатты менее каноничны: они как бы дополняют образ носителя идеальной человеческой сущности, мягкой стеснительной или горестной полуулыбкой должны оставаться в сердцах униженных и возмущенных как сочувствие людским страданиям, как уверение. Сладкая мечтательность и истома в облике гениев зовут к умиротворению.

Задача психологического соответствия образа бодисатв переживаниям молящегося — задача обобщенства. Она вносит элемент душевного движения в образы прекрасных юношей и девушек, небожителей и отзывается психологическим соответствием в образах донаторов. Здесь искусство художника выходит за пределы канона и устремляется к живым людям в среду заказчиков, воинов, слуг, людей толпы. В показе людских пороков культовое искусство, не связанное требованиями идеализации, находя простор для реалистического искусства, обнаруживало огромную силу и энергию.

В скульптурных рельефах Гандхары, Бхархута, Сарнатха, в росписях Аджанты немало реальных сцен с участием простых людей. Однако острье буддийского искусства было направлено против самой «правды жизни», питавшей это искусство. И тем буддийское искусство возвращало страждущих к утешительной непогрешимости идеала, выраженного в Будде (илл. 99).

Глубокая интеллектуальность религиозно-философских учений Индии позволяет считать, что изобразительный канон кушанского времени, каким он проявил себя в культовых образах шикунизма и буддизма, имел древнеиндийскую основу. И что эта основа была в эпоху Кушан общей от Окса до Ганга. Канон этот распространился как на буддийскую, так и на индуистскую иконографию и при всем их различии имел общие правила. Вся жизнь древнеиндийского общества была связана строгой регламентацией и правилами обрядности. В сфере духовной эта регламентация носила характер учений, получивших значение закона. В индийских владениях Кушан главную роль сохранили староиндийские верования (особенно шиваизм), в пределах Бактрии и Кабулистана — иранские по преимуществу.

Таким образом, ни в Парфии, ни в царстве Кушан греческие и римские элементы не создали своей системы. Они растворились в культовых канонах искусства Востока.

Разрыв с эллинизмом был всеобщим. Он захватил и династичное искусство. В самой Парфии к моменту подъема империи Кушан (I—III вв. н. э.) греко-римские элементы были уже

оттеснены. При Вологасе I (51—78 гг. н. э.) греческие надписи на монетах были заменены пехлевийскими, собственно парфянский стиль складывается и в искусстве.

Каноническое требование изображения фигуры в фас, полная скованность, неестественность жестов, отсутствие всякого движения и свободы в позах, потеря портретности дают в совокупности полное представление об основных принципах новоизведенного канона.

От драхм Митридата II (171—138 гг. до н. э.) и тетрадрахм Деметрия II (189 г. до н. э.) веет еще живым дыханием эллинизма. Канон вторгается сперва на реверсы монет изображением символической фигуры парфянского лучника, а затем и в аверсы драхм и тетрадрахм с изображением головы царей Митридата III (57—54 гг.), но особенно Орода II (54—37 гг.) и Фраата IV (37—32 гг. до н. э.). С рубежа нашей эры профильные портреты царей упрощаются и типизируются, преобладают портреты-символы, исполненные линиями выпуклых валиков. Стиль этих условно-портретных изображений, почти без вспышек живой пластики, сохраняется от драхм Банона II (8/9—11/12 гг.) — до драхм Волагеса V (207/8—211/12 гг.) и позже.

Характерно, что в иконографии парфянских монет формирование нового канона падает на время победы Орода над римлянами и наибольшего могущества Парфии. Этому моменту и отвечает пробуждение с наибольшей силой нового, чуждого эллинизму, эстетического идеала.

Изобразительный канон династийного искусства Парфии преднамеренно ригористичен и строг. В его программу вошло: «отрицание природы, победы символа над формой, духа над телом, рода над личностью» (Херцфельд). Застывшие пристенные статуи дворца в Хатре (II в. н. э.) — принцесса Вашфарн, «генерала», статуя царя Санатрука, Утала, тронная сцена с летящими над божеством Никами и, как последний штрих, драгоценные камни, вставленные в углубления зрачков, и условная раскраска, усиливающая эффект плоскостности, линеарность форм — таковы главные, сознательно выраженные проявления парождавшегося канона (илл. 102, 103, 104).

Уже в первые века н. э. парфянский канон отверг мягкость движений в искусстве эллинов, у которых жизнь одухотворенной материи находит себе высшее средоточие. Отверг он и несколько рафинированное искусство римской Сирии с его утонченной роскошью и блеском. Через трезвую позу, чинность и символичную значимость кумира как предмета поклонения приходит грубая, но сильная материальность форм камня и металла. Каждое движение или жест обретают смысл и посказания, а с ним и собственное содержание. Само иносказание как метод художественного мышления и поэтического творчества служит источником обретенного вдохновения.

Кушаны появились почти на два столетия позже парфян. В своем дипастическом искусстве они взяли то же направление, что и династии Парфии. Еще на греко-бактрийских монетах Диодота, Евтидема I, Евтидема II и Агафокла художник возводит личность царя к идеальному типу, следя, быть может, известному в ту пору статуарному образцу какого-то бо-

жества. Именно это русло художественного течения бактрийского искусства находит себе параллель на монетах Аршака Филэллина в Парфии, на монетах Сирии и Понта. Дальше, в самой державе Кушан монетный чекан проделал известную эволюцию — от подражания монетам Греко-Бактрии к собственному чекану, близкому иконографии и стилю изображений кушанских царей в монументальной скульптуре той же эпохи (илл. 110, 111, 116, 117).

Каменные и глиняные изваяния из династийного храма Кашики в Сурх-Котале (I в. н. э.) рисуют образ царя, унаследовавшего облик предка кочевников с атрибутами частью индийского, частью эллинистического, но главным образом иранского (зороастрийского) божества. Грубая энергия лиц и фигур несет на себе отблеск необузданной власти и силы.

Статуя сидящего Вимы Кадфиза, портретная статуя Кашики, как и все другие статуи из Матхуры I—II веков н. э., дают наиболее полное выражение династийного искусства Великих Кушан. «Индо-скифские» типы предстают строго канонически: идя от древнеиндийских традиций, они принимают формы, близкие западнопарфянским, ту же фронтальность, иератизм, застылость улыбки. Династичное искусство Кушан несет здесь окраску буддизма и само воздействует на его иконографию. И все же за порогом фронтальности остаются многие произведения искусства — памятники восточнопарфянской Нисы, дворцовая скульптура Халчаяна, рельефы Гандхары. На них признак фронтальности в общем не распространяется (илл. 108, 109).

Общий характер восседания царя и царицы на тронах в окружении членов семьи и приближенных, над которыми парят божества — покровители Ника, Геракл и Митра, в скульптуре Халчаяна тот же, что и в тронных сценах римской Сирии и парфянской Месопотамии. Но там процесс канонизации уже в I—II веках н. э. зашел дальше, чем в Халчаяне. Скульптура Халчаяна полна реалистической экспрессии. Она вполне земная и чувственная. Только известная жесткость складок одежды и «отсутствующий» взгляд па серьезных лицах говорит о нарождении нового, чуждого эллинизму канона (илл. 101, 105).

Позже, в скульптурном изваянии головы хорезмийца из Гурката (II—III вв. н. э.) и особенно в скульптуре из Топрак-калы (III в. н. э.), процесс отрешенности нарастает (илл. 112).

Обобщая, можно сказать, что кушано-парфянский династичный канон, каким его рисуют живопись и скульптура Дурас-Европас, Хатры, Ашура, а также кушанская монументальная пластика — царские статуи из Сурх-Котала в Бактрии, Шотара и Кабулистане, Мата в Матхуре, Халчаяна на юге Узбекистана и Топрак-Калы в Хорезме отражают общий процесс распада канонов эллинизма и утверждения нового общего кушано-парфянского канона.

В условиях, когда миссия эллинизма себя на Востоке исчерпала, а догматика жрецов-магов и брахманов грозила перешти художественное творчество из плана мифологии в русло отвлеченных космических вероучений, роль канонов, фиксировавших структуру образов, донесенных искусством прошлого, синтезированных и выработанных вновь, была общественно полезной и необходимой.

Синкетизм божеств ставил на место древневосточной иконографии образы собирательные: в сферу идеального был внесен момент нравственно-этический, философский. И это расширение интеллектуальной сферы искусства несло ему духовное обогащение. Однако типизация чувств ставила свои пределы. Это приводило к абстрактности их выражения. Жесты, позы, движения получали символическое значение. Изобразительное начало уступало магической силе символа. Изобразительность приобретала все более декорационный смысл и искала пригодную для своего выражения форму.

Ирано-сасанидский канон. Этот канон сложился и вырос в условиях «упорядоченной империи Сасанидов» (226—651 гг.). Распространив свое действие на весь Ближний Восток, он сомкнулся со многими другими канонами, слагавшимися в ту же пору в Европе и Азии, оказал на них определенное влияние.

Сущность ирано-сасанидского канона складывается из совокупности его идей, структуры образа и строения формы. Развитие сасанидского искусства проходит три основных этапа. Первый этап времени восхождения феодальной империи сасанидов (от воцарения Сасанидов до середины IV в.) отмечен монументальной стилизацией индивидуальных черт царя и выработкой типического идеала «царя-царей». Второй этап от середины IV века до конца V века отмечен закреплением черт искусства в определенном каноне. Третий этап — VI век и до падения власти Сасанидов в середине VII века отмечен признаками разрушения созданного ранее канона (утрата не только индивидуальных, но и типических черт натуры, потерей объема, преобладанием плоского, отчасти узорного рисунка).

Главная идея ирано-сасанидского канона — показ величия обожествленной власти. На скальных рельефах в Накш-и-Рустаме, Накш-и-Раджабе, Так-и-Бустане, Фирузабаде и Бишапуре мощно звучит одна тема — триумф царя (Ардашира I, Шапура I, Бахрама I, Бахрама II, Нарсе, Шапура II, Ардашира II, Шапура III, Пероза). Она варьируется как инвенциона, победа над коленопреклоненным или поверженным соперником, троинная сцена с участием членов семьи или как царская охота, где звери и животные приведены в стремительное движение и только массивная фигура правителя строго канонична. Действие канона становится особо ощутимым в VI—VII веках, когда суровое, сверхчеловеческое величие власти лишает образ царя значения исторически-конкретной личности. Портрет царя превращается в армийский знак отвлеченной идеи. В результате иконография царей Сасанидов этой поры устанавливается с наибольшей полнотой не по лицам, а по коронам и другим регалиям.

Не раз указывалось, что раннесасанидские скальные рельефы III—IV веков сохраняют черты античной пластики, более поздние (Таки-Бустан) — условно обобщены. Но и там, где фронтальность отсутствует, как в сценах, где Ардашир I ударам копья сбрасывает с лошади Артабана или Шапур I тем же приемом выбивает из седла парфянского визиря, дух строгой торжественности сохраняет все то же чувство возвышенной праздничности и триумфа, возвращенное еще эпохой парфян.

Выражению той же идеи служит и сасанидская посуда из драгоценных материалов. При всем разнообразии сцен и здесь присутствует ряд избранных композиций, имевших значение канона. Всадник, как правило, стреляет в новом варианте «слетающего галопа», когда правая рука натягивает тетиву лука, а все четыре ноги лошади лежат на общей прямой. Так изображались на чашах Шапур II (310—379 гг.), Хусрав II (590—628 гг.). Или царь поражает зверя кинжалом все тем же движением — будь он пеший (Шапур III, 383—388 гг.), или оседлав оленя (Шапур II, 310—379 гг.). Так же каноничны тронные сцены, где построение фигур, стоящих «стеной», лицом прямо, создает впечатление фронтальности.

Ирано-сасанидский канон исключает реалистическую экспрессию, подавляет ее, стирает всякое выражение личных чувств, состояний и эмоций. Он ставит превыше всего культ «царя царей» (илл. 113).

В изображении зверей, животных, птиц, растений и фантастических существ смешанного естества точно выраженная и регламентированная фантазия находит свой идеал. Складываются сасанидский тип льва, сасанидский тип тигра, сасанидский тип собако-птицы, дракона и т. д. В них древневосточная, сако-парфянская и собственно иранская фольклорная традиции выступают разом, как отложившийся в едином сплаве художественный тип (илл. 118, 119).

Весь торжественно-церемониальный ритм, в котором проявляется себя жизнь сасанидского двора, эти строго построенные «стеной» пахлаваны, специально украшенные звери создают сообща тот мир идей и форм, который принято именовать, где бы он ни проявлялся, «сасанидским стилем». Под ним скрывается великолепно организованный и художественно выверенный опытом многих мастеров канон (илл. 114, 115).

Механизм действия ирано-сасанидского канона таков, что им фиксируется определенно найденный подход к явлениям жизни. Им руководит со стороны содержания кодекс правил придворного этикета и феодально-рыцарской морали.

Стилистика канона и поэтика форм ирано-сасанидского искусства имеют своим исходным пунктом героический эпос Ирана, присущий ему момент идеализации и обобщения. Его поэтика насыщена астральной символикой и вращается в кругу хорошо усвоенных и оснащенных традицией формул.

Со стороны строения формы решали репрезентативность и гармонированность элементов пластики на неглубоком фоне. Ирано-сасанидский канон усвоил и развил восточную декоративность и взращенный в недрах прежнего «парфяно-кушанского» (и «греко-персидского») канона иератизм. Он использует принцип фронтальности как необязательный и подчиненный. Декорационный момент входит в канон искусства сасанидского Ирана как род художественной идеи. Декоративность насыщает композицию, рисунок, цвет собственным содержанием. Язык жестов уступает языку композиционных построений и гармонированности форм, не знающих пространственной глубины и сильных ракурсов.

Художественные идеи ирано-сасанидского искусства выражены в его каноне с удивительным лаконизмом, силой и энер-

глей. Это сделало его особенно властным относительно художественного ремесла, для которого каноны имели практическое значение правил и норм. Они открывали в традиционных формах и сюжетах на заданную тему относительный простор искусству композиции и мастерству исполнения.

Согдийский изобразительный канон можно рассматривать как продолжение и развитие ирано-сасанидского канона (империя Сасанидов прекращает свое существование в середине VII века, расцвет согдийского искусства падает на VII—VIII века).

Однако в ирано-сасанидском искусстве значительную роль сыграли ирано-месопотамские элементы. Реакция против греко-римской культуры была в сасанидском Иране особенно значительна. В составе же согдийского искусства большое место занимали бактрийско-кушанское наследие и переданная парфянно-кушанским каноном греко-иранская основа.

Живопись Пенджикента донесла до нас соразмерность пропорций и гуманистические тенденции, также и позднеантичной Индии эпохи Гупта, особенно века Калидасы, Шудраки, Бхасы. Быть может, в их творениях она и черпала пример, достойный вдохновения и претворения на местной почве.

Культура Согда заключала в себе еще и значительный пласт степных культур: искусство былого античного Кангюя (пока еще слабо изученное), а также современное раннефеодальному Согда искусство оседавших тюрков. Все эти элементы составили единый сплав, из которого уже в VII—VIII веках был отлит новый канон — согдийско-тюркский. Заметим, что струя позднеантичного искусства в Согда долго не иссякала. Искусство согдийских мастеров постоянно перекликалось с искусством Византии.

Взаимовлияния в искусстве Согда и Византии прямые и через посредство сасанидского Ирана прослеживаются в настенной живописи и посуде, в художественных тканях и чеканке монет. Они объяснямы общим прошлым принятых здесь канонов и их предрасположением к схожим образам и построениям.

Поразительные примеры позднего переживания скульптуры эпохи эллинизма дают некоторые группы терракотов Самарканда VI—VII веков, сохранившие близость к образам Аполлона, Диониса-Сабазия, Пана или Силены (илл. 100, 106, 107).

Среднюю Азию иногда называют ретранслятором буддизма на восток. В такой же мере можно назвать ее ретранслятором позднеантичного наследия, переданного из Бактрии и Согда еще в эпоху Кушан в оазисы Восточного Туркестана. Росписи Миррана (III—IV вв. н. э.) в долине Тарима можно рассматривать как зеркало, в котором художественные идеи эллинизма, вынесенные из Средней Азии, нашли свое отражение и отсвет которых в обратном направлении достиг Согда несколько веков спустя (илл. 121—126, 128).

Изобразительное искусство Согда имело основным содержанием предание. Даже исторические эпизоды близкого времени, не успев уйти в прошлое, рисовались былиной. Таковы сцены прибытия послов из Чаганиана ко двору царя Самарканда в росписях дворца на Афрасиабе. Затем церемониал светской жизни (включая обряды и обычай, установленные традицией.

в том числе и культовые). В нем проявлял себя кодекс правил поведения и пафос искусства. Идеал человеческой личности только и мог представляться в образе царя-мага, мудрого и справедливого дихкана, преданного своему царю (илл. 120).

Вместе с тем искусство Согда исключительно широко по охвату тем, особенно светских. Оно отражает разные стороны жизни общества. Вуаль предания или затейливость новеллы диктуют отбор сюжетов и действующих лиц из среды знати. Фон заполняют слуги, воины, музыканты, танцовщицы.

Тематика согдийского искусства не знает деления живописи на культовую и светскую. Культовые сцены входят в образ жизни знати и составляют неотъемлемую часть ее постоянных забот. Соответственно этому нет и особого стиля живописи специально зороастрийского, манихейского или иного. Но есть иконография отдельных божеств, как-то: Нана-Анахита — из пантеона местных и ирано-месопотамских божеств, Шива-Тримурти (пляшущий Шива) из пантеона Кушан.

Структура образов и строения формы в согдийском искусстве проходят два этапа. На первом этапе скульптура Согда сохраняет взращенную эллинизмом мягкую лепку и пластичность складок одежды; они свободно лежат по форме тела. На втором этапе элементы позднеантической пластики вытесняются открытой декоративностью форм. Тот и другой этап отмечен скульптурной резьбой Варахши — рельефом из обожженной глины и резным штуком.

В живописи Пенджикента также отмечают по крайней мере две разновременные группы росписей. Более древняя — по глине с фигурами в сложных ракурсах и сильном движении, линии угловаты, сцены экспрессивны, свободны в композиции, не знают строгой симметрии, ритма фигур, геральдических схем (объект II). Более поздняя — роспись по алебастру. Относительно последней еще М. М. Дьяконов усмотрел определенный канон человеческого изображения: фронтальное изображение фигуры, сидящей чаще всего скрестив ноги. Пропорции фигуры в этой позе оказываются всегда строго одинаковы, независимо от масштаба.

Так же строго выдержаны оказываются пропорции для фигуры, сидящей на коленях с опорой на пятки, для фигур в рост, и для фигуры, сидящей на стуле (все отношения фиксируемых отрезков выражены здесь в простых кратных числах, как и пропорции головы, рук, ног, кистей со сжатыми и выпянутыми пальцами). Лица типизированы и приведены в соответствие с неким абсолютным идеалом красоты, сложившимся в среде феодальной знати. В росписях этой группы последовательно отвергнуты глубокое пространство, объем и светотень. Старательно избегаются ракурсы, и динамизм действия достигается за счет движения в неглубокой плоскости, вдоль переднего его края, по преимуществу; глубину замыкает глухой фон или поднятая стеной плоскость. Развития действия в глубину осуществляется как бы аппликацией или кулисами — одна над другой, что в конечном счете приводит, как и в Византии (а через нее позднее во всех связанных с ней странах христианского Востока, Балкан, Древней Руси) к построению сцен ярусами.

Все эти приемы строения формы в согдийской живописи можно рассматривать как основу стиля всего последующего развития средневекового изобразительного искусства в Мавераннахре. Здесь впервые сочетается вид спереди и сверху. Отвечая принципу действия, не развивающегося в глубину и как бы вожатого спереди и сзади невидимой стеной, вводится аксонометрия — условный наклон плоскости с параллельными сторонами без точек схода.

Согдийский изобразительный канон складывался в атмосфере разрушения канона, созданного в эпоху Кушан. Канон согдийского искусства подвел черту под наследие и сформировал главные идеи, структуру образов и стиль искусства раннего средневековья — широко, скромно и красочно.

В пору IX—X веков, когда запреты ислама стали па пути изобразительного искусства, произошла перестройка всех его видов и канонов. Научевые позиции заняли декоративно-прикладное искусство и орнамент.

Новый изобразительный канон (назовем его халифатским) складывался на исторически уготованной ему почве, имея своим отправным пунктом наследие ирано-сасанидского (и согдийского) канонов, а конечной целью — их разрушение и фиксацию изобразительных приемов в системе декоративно-прикладных искусств.

Если исходить из задач, поставленных эпохой, то нельзя не признать, что ученики искусства в этом направлении были исключительны и в масштабах всеобщей истории искусств — их историческое и художественное значение поистине мировое. Упрекать художников халифата в том, что они разрушили старые изобразительные каноны и противопоставили им каноны декоративного искусства — бессмысленно, но понять прошедшее необходимо.

Дворцы багдадских халифов в Самарре и местных династий в Самарканде, Бухаре, Газии знали настенную живопись, но в целом ареал ее распространения был сужен. Вместе с перемещением центра административной жизни в шахристаны и рабады происходила известная демократизация искусства, их приближение к массам.

Новый канон изобразительности стал в прямую зависимость их от художественного ремесла. Запреты ислама сыграли свою роль, но не главную. Решала потеря веры в старые идеалы и высвобождение точных наук из-под власти религиозно-философских догм.

«Мусульманский закон, — писал Фараби (IX в.), — не имеет никакого отношения к этим наукам — ни в смысле отрицания их, ни в смысле утверждения. Равным образом математические науки не имеют никакого отношения к религиозным предметам» (Изобразительное искусство не могло повернуть вспять) — «Что нам в иссохшем греческом ручье», — воскликнул Рудаки. Но оно не могло идти вперед, не превращая художника, подобно математику, в вероотступника, «скинувшего с головы своей узду благочестия». Новый изобразительный канон был призван решить задачу исключительной сложности. И он решил ее единственно доступным в то время образом. Новый изобразительный канон складывается в интере-

сах массового художественного ремесла, в союзе с прикладными науками вообще, путем сознательной переработки ирано-сасанидского (и согдийского) канона и сближения норм изобразительности с нормами каллиграфии и орнамента, как прикладных искусств. В нем нет ничего от религиозно-философской догматики, ставшей каноном ислама и изложенной тогда же в учении о «каламе» крупнейшим его идеологом Абуль Хасаном аль Ашари (873—935).

Новый изобразительный канон был призван сблизить науку и искусство, имея своей опорой планиметрию и письмо, а не учение богословов.

Основу искусства построения фигур на плоскости составили арабески двух типов: геометрические (гирих) и растительные (ислими). Основу художественного письма — каллиграфия. Теория построения арабесок излагалась не раз. Менее известна созданная на той же основе теория пространственных форм — система пропорционирования зданий по элементам плана, переложенная в практику конструирования форм и в прикладном искусстве. Наконец, как частная задача — построение системы сталактитов (мукарниас), на основе которой возводятся различные виды карнизов, сводов, куполов.

Здесь важно подчеркнуть, что все эти приемы построения формы и узора составляют с изобразительным каноном эпохи одно целое. Перед пами единая система, ставшая правилом. И эта система не религиозная, не отвлеченно-философская, а научно-художественная, хотя и ограниченная в своих целях.

Несколько миниатюра домонгольской эпохи, судя по редким ее образцам из Передней Азии, сохраняла связь с позднеантичным наследием, настолько в прикладном искусстве X—XIII веков, наряду с отзывами сасанидского канона, восторжествовали каллиграфия и орнамент. На резных штуковых панелях из Рея и Савэ (XII—XIII вв.) можно проследить судьбу ирано-сасанидского канона в послесасанидское время. В сцене рыцарского поединка (фрагмент из собрания Демотта) движение полностью замирает. Лошади даны в профиль, а всадники развернуты фронтально. Пропорции нарушены, и согнутые ноги лошадей (непонятый галоп) выглядят как выпуклые куфические инициала. На другой фигурной панели (из собрания Стора) рельеф уплощен, контуры заовалены, лица варьируют только наклоном маски, как на шарнире, вправо-влево. Человек выступает в роли заполнителя геометрической фигуры. Наконец па резной панели из Рея (с именем Тугрула) узор обволакивает рельеф и растворяет его в своей стихии (илл. 130).

Настенная живопись также стала пленником прикладного искусства и восприняла его идеи. Фрагмент настенной росписи XII—XIII веков из Рея (в коллекции Келекиана) изображает лунообразные лица, в пимбах, с утяжеленным книзу овалом лица; брови, глаза, губы начертаны легким взмахом привычной руки каллиграфа, и сами фигуры тонут в паутине подстилающего их узора, как если бы живопись велась по вышитой ткани. Так же обстоит дело с поливной керамикой этой эпохи. Одни виды керамики (скажем, чаши из Байлакана в Азербайджане) сохранили связь с сасанидской традицией, другие (скажем, керамика с люстровой росписью из Рея, Сава, Кашана) —

эту связь утратили. В той и другой виден триумф каллиграфии, подчинившей себе рисунок, в том числе и портрет. Но движение искусства идет и в обход канона или минует какую-нибудь его черту. Так и в керамике из Рая рядом с каллиграфией всплывает полихромная живопись, идущая, вероятно, от книжной миниатюры той же поры (илл. 129, 131).

Развитие книжной миниатюры шло своим путем отталкиваясь не столько от каллиграфии, сколько от традиций доисламской живописи. Общий характер поэтики, всех искусств был при этом един (илл. 132, 133).

Как Унсури (XII в.) сравнивал кипарис с куполом, украшенным золотыми рисунками, а пламя зажженного в праздник костра с «зарослью тюльпанов», как Манучехри называл красные и желтые тюльпаны «всесжигающим пламенем», так в касыде Фаррухи то же пламя сплетается, по словам поэта, как «чертеж Евклида».

В такой структуре образов, где за цветком прятается лик возлюбленной, а пламя напоминает чертеж, нам открывается суть сущность «цветочного стиля», его фольклорная основа, общая для канонов живописи, орнамента и поэзии века.

Нам важно было указать на две главные тенденции нового канона — изобразительную (подчинившуюся, частично, каллиграфии) и орнаментальную. Одна имела под собой в качестве основы успехи прикладной геометрии, успехи точных наук и особенности строительного искусства; другая — поэтические картины природы, подобной раю, где всем страждущим и обремененным праведникам уготованы в утешение сады Эдема.

Веташь, газель, и взгляни! Клумбы являются свои чудеса.
Анемоны, как красные шелковые плащи, испещренные
черными письменами.
Кипарисы, подобные певицам, подобравшим до колен
свои платья
(Ас. Санаубари).

Поэтическое иносказание поглотило догмат веры, так что изображение сказочных цветов, растений стало мотивом, близким и понятным каждому горожанину. Этим определялся и успех нового изобразительного канона, утвердившего свои принципы в искусстве всего мусульманского (да и не только мусульманского) мира на многие века.

Мы рассмотрели три изобразительных канона. Каждый из них представляет последовательно основной закон искусства трех разных эпох (восточной античности, раннего и начала зрелого средневековья). Мы могли заметить, что в каждую из них первый этап развития идет под знаком разрушения старого канона, его обветшания или подражания старому образцу. Второй этап — под знаком активного утверждения новой структуры образа и построения новой формы, фиксируемых как канон. Дальше идет канонизация, и в новую эпоху все повторялось снова: первый этап — разрушение канона, второй этап — созидание нового. И, конечно, момент разрушения всегда совпадал с обострением противоречий между канонами, себя исчерпавшими, и ходом жизни, оставившим эти каноны позади. Таков естественный ход всякого развития. В общем виде он опреде-

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ КАНОН И СТИЛИСТИКА ФОРМ

лен давно: «Если форма просуществовала в течение известного времени, она упрочивается, как обычай и традиция, наконец, она санкционируется как положительный закон»²⁸⁵. Да, положительный закон!

На Среднем Востоке, как это подсказывает сделанный обзор, изобразительные каноны отвечали исторической необходимости. Они проявили себя как закон жизни искусства. Здесь, как и всюду, каноны рождались и умирали, оставив каждой из эпох столько эстетических ценностей, сколько она смогла освоить и сохранить.

²⁸⁵
К. Маркс. I
тл., т. III. М.,
с. 745—716.

Огромное количество восточных слов, названий и выражений, вошедших в общее народное употребление и свидетельствующих об огромном количестве предметов и понятий, перешедших к нам из жизни этих восточных народов, громадная масса правов и обычаяев, прибавившихся к первоначальну ой массе коренных правов и обычаяев собственно славянских, и заимствований финских, масса поэм, сказок и легенд, перешедших в наше отчество из Азии и вошедших в плоть и кровь нашего народа в русских переводах, переделках и приспособлениях — свидетельствуют о влияниях очень сильных и многозначительных.

В. В. Стасов

Русское искусство воспитывалось под влиянием Востока... и нестро, яркость красок издавна очень нравится.

А. М. Горький

ИСКУССТВО РУСИ И ВОСТОК КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМА

Вопрос о роли Востока в историческом развитии русского искусства является малоизученной историко-культурной и художественной проблемой. Она имеет двоякое значение. Во-первых, это тема о русском искусстве допетровского времени, когда связи Руси с Востоком были особенно активны; во-вторых, это тема об искусстве народов Среднего Востока, особенно Средней Азии и Кавказа, и их историческом вкладе в развитие русского искусства. В целом, это тема о сущности разных вековых художественных традиций, исторических условиях их сближения и взаимодействия.

Отношение художественной культуры Руси к Востоку, или вопрос о том, что дал древнерусскому искусству Восток, принадлежит к числу крайне запутанных и еще сейчас в науке не разрешенных. Между тем за ним стоят споры большого идеино-философского значения, волновавшие умы ученых и писателей уже в прошлом веке, споры, тесно связанные с их общественно-политическими позициями в оценке исторической роли России и русской культуры в ее отношении к Востоку и Западу. Ареной этих вопросов стала и история искусств.

Антитеза Восток—Запад возникла еще во времена Римской империи и ее борьбы с самым могущественным из азиатских государств — империей парфян. Сначала термин «*Oriens*» обозначал владения Римской империи в Азии. Затем римляне стали именовать «Востоком» те не отторгнутые области парфян, которые оставались вне власти Рима. Римляне были уверены в своем превосходстве над народами Азии. Их притязания составляли заметный контраст с отношением древних греков к «скифам Азии», которых они уважали за высокие нравственные качества, не троупые еще разлагающим влиянием собственничества и рабства. К древним персам греки относились как к достойным противникам. Поэтической характеристике народов Азии, как «не эллинов», римляне противопоставили более агрессивную формулу «Запад или Восток».

Римские завоеватели требовали осуждения Востока как посителя грубости и невежества. Им не было дела до того, что культурная жизнь Ассирии, Вавилонии, Египта и других областей Древнего Востока сыграла важную роль в сложении куль-

туры Средиземноморья в целом. Восток притягивал взоры римлян несметными сокровищами своих блеставших богатством и роскошью дворцов и храмов.

В средние века Восточно-римская империя подхватила клич, брошенный римлянами, обратив его против мусульман. Крестовые походы рыцарей на Восток превратились в прямой грабеж мусульманских и христианских владений в Малой Азии.

Восток оставался понятием географическим и политическим, но не историко-культурным. Только в новое время благодаря успехам науки Средний и Ближний Восток представали как некое культурно-историческое целое, охватывающее пространства от Кавказа и Средней Азии до Гибралтара.²⁸⁶

Известны заслуги Востока в истории мировой цивилизации, культуры и искусства. Это касается не только древней математики и медицины, алфавита и метрологии, многих религиозных культов и философских систем. «В Египте — корни европейского искусства; он впервые дал тип пропорционированной человеческой фигуры и создал стиль, в котором многообразие жизни подчинено единому представлению... В лице христианства Древний Восток духовно покорил Запад подчинившим его оружием», — писал академик Б. А. Тураев. «Если, таким образом, до сих пор Европа многим пользуется из того, что выработано на Востоке несколько тысячелетий тому назад, то наше отчество находится с ним в еще более близких связях».²⁸⁷

Здесь имелись в виду ближайшие географические связи Русской равнины через Черное море с Малой Азией, «алародийским», «хеттским» и иранским культурными мирами уже во втором тысячелетии до н. э., вхождение Средней Азии в первом тысячелетии до н. э. в состав древнеперсидского, а Закавказья — в Ванское царство (царство Урарту), находившееся в тесном общении с Вавилонией, элементы иранской культуры эпохи владычества скитов на юге России, ваконец, связи со странами восточного эллинизма, масштаб и достоверность которых были вскрыты лишь позже.

Проблема отношений искусства Древней Руси к Востоку возникла с первых шагов отечественной науки об искусстве. Археология середины XIX века располагала ограниченным числом памятников «классической» древности. Художественная культура средневекового Востока оставалась в тени. Памятники русского искусства проходили этап первичной публикации. Но как ни скучны были источники, уже вырисовывались контуры всеобщей истории искусств. Русскому искусству надлежало занять в истории мирового искусства свое место.

Русские историки, филологи, археологи, историки искусства были вынуждены строить свои умозаключения из наличного материала, не ожидая новых открытых, которые, конечно, вызовут новые идеи, а с ними и потребности в новых фактах — таков вечный круговорот фактов и идей.

Воззрения русских ученых на отношения искусства Руси к Востоку складывались вместе с развитием общественной мысли. Они имели под собой почву широких историко-культурных, философских и эстетических обобщений. Анализ вещественных памятников корректировался общим уровнем мировой науки.

286
Мы не касаемся здесь чисто географических понятий Восток и Запад в том числе, в каком еще финикийцы и древние греки различали страны Запада (Эреб) и Востока (Асу), разделенные естественным рубежом цепи морей — Средиземного, Эгейского и Мраморного. В средние века — географические границы Азии и Европы смешались и переносились все более на Восток (Днестр, Днепр, Дон). Водораздел Урала стал границей между Европой и Азией лишь с XIX века. Кавказ относили то к Европе, то к Азии (сейчас относят к Азии).

287
Б. А. Тураев. Классический Восток. Посмертный труд под ред. В. В. Струве и Н. Д. Флиттнер. Л., 1924, с. 18—19.

Важную роль сыграли в России теории исторического процесса, созданные на почве французского материализма и просветительства (Вольтер, Ж. Кондорсе), романтизма в историографии (Э. Бёрк, Ж. де Местр, Ф. Шлегель и др.) и немецкой классической философии (И. Г. Гердер, Г.-Ф.-В. Гегель).

Французские материалисты и просветители выдвинули принцип сравнительного изучения истории всех народов, дав при этом сокрушительную критику восточных деспотий и средневековья. Романтики выдвинули индивидуальные особенности истории разных народов и с реакционных позиций реабилитировали христианское средневековье, его феодальный строй и идеологию. Гегель объединил оба принципа — принцип всемирно-исторического процесса и идею «органического развития» отдельных народов. Подчинив историю человечества развитию «абсолютного духа», Гегель предложил сомнительное деление народов на «исторические» и «неисторические», исключил из исторического процесса большое число народов Востока, вознес историческую миссию германского народа и т. д.

Хотя труд Гегеля «Философия истории» не принадлежит к лучшим достижениям этого мыслителя, воздействие его на ученых ряда поколений было велико. «Как Европа вообще есть центр и конец древнего мира и абсолютно есть Запад, так Азия абсолютно и есть Восток»²⁸⁸. В этой сентенции Гегеля понятие «Восток» очищено от географического содержания и выражает примерно то же, что и «Восточный мир», где, по словам Гегеля, «воссиял свет духа, и благодаря этому началась всемирная история».

Но если Восток — это Азия, а Запад — Европа, то куда отнести Россию? Северо-восточные государства Европы — Польша, Россия, славянские государства — поздно вступают в число исторических государств и «постоянно поддерживают связь с Азией»²⁸⁹. Основываясь на этом рассуждении, Гегель и пристегнул Россию к Азии. Эта идея в устах известного властителя дум своей эпохи не была забыта. Она возрождалась не раз и помимо Гегеля.

Заметим, что Гегель исключил славянскую нацию из своего обзора «потому, что она (т. е. славянская нация. — Л. Р.) не выступала как самостоятельный момент в ряду обнаружений разума в мире»²⁹⁰. Славянская нация не пользовалась его расположением. Ему и Восток был чужд. «У греков, — писал Гегель, — мы сразу чувствуем себя дома»²⁹¹.

И дело здесь не в чьих-то личных симпатиях или антипатиях. В Греции, по Гегелю, основным определением политической жизни была демократия, как на Востоке — деспотизм, в Риме же «народу противополагается аристократия, и притом неисклонная»²⁹².

Еще французские просветители подвергли сокрушительной критике «кастовый строй», обусловивший зависимость искусства Древнего Востока от жреческих установлений. Они правильно указывали на то, что «политическая свобода обуславила независимость человеческого разума у греков и явилась залогом быстрого и широкого его прогресса». Из уст Кондорсе мы впервые слышим социологическое объяснение древневосточного искусства как искусства жреческого, по преимуществу:

²⁸⁸
Г.-Ф. Гегель. Философия истории. Собр. соч., т. VIII. М., 1953.

²⁸⁹
Там же, с. 96—97

²⁹⁰
Там же, с. 330
Там же, с. 211

²⁹²
Там же, с. 264

«Так как целью их (т. е. жрецов. — Л. Р.) было не просвещать, а господствовать, они не только не делились с народом всеми своими знаниями, но еще и разворачивали его заблуждениями, которые им угодно было ему сообщать. Некоторое время спустя они и сами забыли часть истин, скрытых в их аллегориях; от своей былой учености они сохранили только то, что безусловно необходимо для поддержания своего престижа в глазах учеников; и они в конце концов сами оказывались обманутыми своими собственными вымыслами»²⁹³.

Пусть читатель не осудит нас за пространные выдержки из трудов полуза забытых авторов — их скрытый голос отдавался еще долгое время в работах, посвященных русскому искусству и искусству Востока.

Критика искусства Древнего Востока, данная Кондорсе, получила развитие у Гегеля, Бауэра, Грунда, найдя свое отражение в выписках у Маркса. Последний писал, что египетский строй не мог быть базой греческого искусства, хотя здесь и там господствовала мифология. Из Бауэра он делает выписку: «Действительная индивидуальность и личность в собственном смысле слова (в условиях азиатской деспотии) невозможны. человеческая свобода, самосознание просто изгнаны, и тем самым утрачен истинный и единственный материал для истории, как и для искусства». Заметим, что позже эта мысль об отсутствии «материала для искусства» на Древнем Востоке была подхвачена у нас В. Белиевским применительно к искусству Древней Руси. По мысли Грунда, изображения богов на Древнем Востоке не усовершенствовались, поскольку понятие о божестве было ограничено страхом, позволявшим держать простонародье в подчинении господ: «Так как страх стесняет душу, то народ, воспитанный и сохраняемый в страхе, никогда не может ее расширить и возвысить, напротив, прирожденная способность к подражанию и воспитанное на этом художественное чувство бывает у него почти совсем подавлено».

Хотя атеистический пафос мыслителей XVIII века сохраняет свою обличительную силу и сейчас, нужно все же сказать, что именно французские просветители дали ход ложному представлению, будто в средние века на Востоке «всякий прогресс в науках остановился». «Даже часть тех наук, свидетелями которых были предшествующие века, были, — по мысли Кондорсе, — потеряны для следующих поколений. а человеческий разум, предоставленный новожеству и предрассудкам, был обречен на позорную неподвижность».

Гегель, осуждавший Восток за ту же «позорную неподвижность», не мог не заметить успехов его искусства в средние века. Сущность мусульманского искусства Гегель видел в абстрактном отношении к существующему, вызванному религиозным фанатизмом. И все же он призывал в нем «пламенное воображение, (которое) проявляется в полной свободе фантазии от всего, так что она (фантазия) совершенно отождествляется с жизнью воображаемого предмета и с его чувствами и в ней исчезает всякий эгоизм»²⁹⁴.

Обворожительное творение Гёте «Диван» побудило Гегеля считать искусство персов и арабов блестящим образцом романтической поэзии даже для настоящего времени и современ-

293
Ж. А. Кондорсе,
Эскиз исторической
картины прогресса
человеческого разу-
ма, 1794, с. 51.

294
Г.-Ф. Гегель. Фи-
лософия истории.
Собр. соч., т. VIII.
с. 335.

295
Г.-Ф. Гегель. Эстетика. Собр. соч., т. XIII. М., 1940. с. 170.

ней субъективной интимности²⁹⁵. Да и сам Гёте отдавал предпочтение лиризму восточного средневековья перед грубостью романского искусства той же эпохи на Западе. Известно, что романтики, в противоположность французским просветителям, обращали особое внимание на народные, поэтические, а не религиозные основы художественной культуры средних веков на Востоке. И эта их заслуга не была забыта. Энгельс прямо указывал на то, что греческую науку Возрождения получила не из наследия средневекового Запада, а из рук «арабов» и других народов Переднего Востока.

Маркс, как и Гегель, осуждал фетишизм азиатского мышления. Он имел в виду древний родовой строй и азиатский деспотизм древневосточных монархий, а не художественную культуру восточного средневековья, опередившую во многих отношениях современный ей Запад.

Теории исторического процесса мыслителей XVIII—XIX веков легли в основу первых всеобщих историй искусств. Автором нашумевшего в середине XIX века «Руководства к истории искусств»²⁹⁶ был ученик Гегеля, Франц Куглер. Подобно Гегелю, он делил искусство народов мира на «западноевропейское» и «восточное». Искусство Вавилона, Ассирии, Мидии и древнего Ирала он отнес к «среднеазиатской древности» (ч. I, разд. III). Особо выделил искусство Сасанидов и индо斯基фов (разд. IX). К разделу «Мугаммеданское искусство и сродственные ему группы восточнохристианского» (разд. XI) Куглер отнес, кроме искусства стран ислама, также «армянское и южнокавказское искусство», русское и «валахское, или волошское искусство». Говоря точнее, Ф. Куглер относил русское искусство к «заключительному периоду мугаммеданского искусства». Указывая на византийские истоки русской архитектуры, па господство в ней восточного орнаментализма, Ф. Куглер бездоказательно вещал: «Форма глав — решительно восточная, часто нечто среднее между куполом над мугаммеданским храмом и боковыми его минаретами, обделка произвольно фантастична»²⁹⁷ и т. д. Вершиной развития русской архитектуры Куглер считал храм Василия Блаженного (середина XVI в.). Русской иконописи он не заметил вовсе.

Сказанного достаточно, чтобы оценить уровень понимания Ф. Куглером истории искусств как науки и то предубеждение против русского искусства, которое царило на Западе, еще в середине XIX века²⁹⁸.

В России история искусств стала складываться относительно поздно. Естественно, что русские ученые о трудах иностранных авторитетов высказывались на первых порах сдержанно и осторожно. В. В. Стасов откликнулся на «Руководство к истории искусств» Ф. Куглера без энтузиазма, указав, однака, что если отдел о русском искусстве написан Куглером поверхно, то «никакой немецкий самый прилежный ученый не может нести ответственность за то, что мы до сих пор не исследуем у себя того, что у других давным-давно сделано»²⁹⁹. Очень вдумчиво написано ученым-переводчиком Е. Ф. Коршем предисловие к русскому изданию труда Ф. Куглера³⁰⁰. Оно показывает, что и тогда, в середине XIX века, русские ученые заглядывали далеко вперед и мыслили оригинально:

296
Руководство к истории искусств Франца Куглера, изд. 4, обработанное Вильгельмом Шобе, перев. Е. Ф. Корша. М., 1869.

297
Там же, с. 351

298
О Владимиро — сузdal'skem — зодчестве, как «восточном», «азиатском», писал тогда и Шаффе. См. C. Schaffé. Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter, Bd. 3. Düsseldorf, 1868, S. 340.

299
В. В. Стасов, Собр. соч., т. II, СПб., 1891, с. 230.

300
Евгений Федорович Корш — бывший участник литературного кружка, к которому принадлежали Гра-

«Не те народы, — писал Корш, — преуспевают в искусстве, которые крепко замыкаются от иноземных образцов, знаний и опытов, а те, которые лучше умеют овладеть богатым историческим наследством, которые усваивают себе многовековую деятельность предшественников так близко и так вполне, что она становится их кровным достоянием, и не только не затрудняет, что и напротив, облегчает и расширяет путь их собственного

развития — те, которые, не брезгя чужим, откуда бы оно нишло, готовы употребить в пользу, претворить в свою собственность каждый элемент, способный живее выразить задушевную их думу»³⁰¹.

Корш указывал на необходимость проверять национальную жизненную правду правдой целого, всеобщего. «Ни один народ не обойдет и в искусстве своей народности, — писал он, — по той простой причине, что обойти себя невозможно». Корш высказывал очень первый и весьма прогрессивный в свое время взгляд на задачи всеобщей истории искусств, обращая внимание на взаимосвязь национальных культур — на «устойчивость народного характера», лежащую в основе особенности каждой из них. Он решительно ствергал как очень грубый прием «огулом осуждать... целый тип или период искусства из-за какой-нибудь особенности, обусловленной по большей части тем или другим свойством бытовой или исторической обстановки»³⁰². (Как не сожалеть, что ко многим интересным мыслям старых русских учёных в наши дни было проявлено так мало интереса. Не забывались только ошибки, как будто напоминание о них составляет истиинный предмет науки и се непреходящий забот.)

Первое выдающееся для своего времени обобщение истории искусства в России было дано лишь в 90-х годах XIX века, авторами «Русских древностей в памятниках искусства» И. Толстым и Н. Кондаковым. Шесть выпусков этого издания³⁰³ подвели черту под спорами об отношении русского искусства к Востоку и Западу, начатыми еще западниками и славянофилами, продолженными Белинским, Добролюбовым, Пыпинским, отложившимися в полемике по поводу книги о древнерусском искусстве, изданной в Париже Биолле-ле-Дюком, а затем и по поводу альбома В. В. Стасова «Ставлянский и Восточный орнамент». Как ни устарели сейчас «Русские древности в памятниках искусства», это был труд, в котором дана развернутая картина взаимосвязей искусства Руси с Востоком и Западом. Книга отражала понимание вещей и степень изученности материала на уровне своей эпохи. Не будучи специальным исследованием источников, «Русские древности в памятниках искусства» составляли доступное для широкого читателя обобщение огромного уже накопившегося тогда материала. Коль скоро отличие науки не в том, как писать, а на уровне каких знаний и идей, можно сказать, что «Русские древности» подводили итог развитию научной мысли в определенном направлении.

Появлению «Русских древностей в памятниках искусства» предшествовали знаменательные дискуссии об отношении русского искусства к Востоку. Эти дискуссии начались в середине и продолжались, не ослабевая, до конца XIX века. Главной

новский, Белинский, В. Боткин и др. Кроме «Руководства к истории искусства» Ф. Куглера (М., 1859), Г. В. Корш перевел на русский язык известный труд М. Каррьера «Искусство в связи с общественным развитием» (СПб., 1870—1871), был издателем журнала «Атеней» и библиотекарем Румянцевского музея в Москве

³⁰¹
Е. Ф. Корш. Предисловие к русскому переводу «Руководства по истории искусства» Ф. Куглера. М., 1869, с. 8.

³⁰²
Там же, с. IX

³⁰³
Русские древности в памятниках искусства, издаваемые графом И. Толстым и Н. Кондаковым, вып. 1 — «Классические древности Южной России» (лав. «Издания») и вып. 2 — «Древности скіфо-сарматские», СПб., 1889, вып. 3 — «Древности времен переселения народов», СПб., 1890; 4 — «Христианские древности Крыма, Кавказа и Киева», СПб., 1891; вып. 5 — «Курганные древности и клады домонгольского периода», СПб., 1897; вып. 6 — «Памятники Владимира, Новгорода и Пскова», СПб., 1899

сферой их были литература, изобразительные и прикладные искусства.

Еще в начале 1860-х годов движение русских революционных демократов и просветителей возбудило интерес к русскому народному творчеству и его истокам. В 1861 году появился обширный сборник статей известного позже историка искусства Ф. И. Буслаева, посвященный истории русской народной литературы и искусства³⁰⁴. В первом томе Буслаев рассматривал поэзию в связи с языком и народным бытом, далее — поэзию славян в связи с поэзией других народов (германской, скандинавской), национальную поэзию славян вообще, наконец, русскую поэзию. Во втором томе — народные элементы древнерусской литературы и искусства. Буслаев придерживался учения о самобытности народных основ мифологии, обычаях, сказаний и отвергал теорию влияний.

Противоположную его взглядам позицию занял А. Н. Веселовский — известный исследователь литературы эпохи Возрождения, автор ряда выдающихся работ в области историко-сравнительного изучения общенародных сказаний. Вопрос о сравнительном изучении сказочных тем, обрядных преданий и обычаяев освещался Веселовским в ряде работ с 1859 года. Его «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» составили обширный труд по истории литературного общения между Востоком и Западом³⁰⁵. В нем Веселовский проследил переходы соломоновских сказаний от памятников индийской литературы, еврейских, мусульманских легенд до русских духовных стихов и кельтских народных преданий. В противоположность Буслаеву (и Л. Гримму, которому следовал Буслаев) Веселовский отстаивал теорию литературных заимствований (Бонфея, Пыпина) и видел в сказании о Соломоне и Китоврасе «бродячий сюжет», занесенный на Русь с Запада. Веселовский выдвигал роль Византии как посредника между Востоком и Западом.

Уже тогда начинали свое исследование в области древнерусского рукописного орнамента Буслаев, а в области русского народного орнамента Стасов. Последний изучал и русские былины. В 1868 году появилось сочинение Стасова «Происхождение русских былини», а в 1870 году его «Русский народный орнамент». Обе работы Стасова вдохновлены одним и тем же кругом идей. «Наш Еруслан Лазаревич, — писал Стасов, — есть не кто иной, как знаменитый Рустем персидской поэмы Шахнамэ». Еруслан русских былин жил при дворе царя Киркоуса Киркодановича, а Рустем — при дворе Кей-Кауса, сына Кейкобада. Отец Еруслана Залазарь соответствует Зель-Зеру восточной поэмы. Конь Еруслана Араш — восточному Рахшу и т. д.

По мнению Стасова, «богатырь русской былины ни в чем не похож на богатыря финского, скандинавского и германского эпоса, целая пропасть разделяет тех и других. А между тем никаких подобных пропастей не существует между богатырем русской былины и богатырями монгольских и тюркских поэм и песен: напротив, точки соприкосновения и величайшего сходства, даже тождества, бросаются в глаза на каждом шагу. Все это вместе, мне кажется, показывает довольно ясно, что материал для наших былин пришел к нам с Востока не в раппюю,

504
Ф. И. Буслаев.
Исторические очерки
русской народной
словесности и искус-
ства. т. I, II. СПб.,
1861

505
А. Н. Веселов-
ский. Славянские
сказания о Соломоне
и Китоврасе и запад-
ние легенды о Моро-
льфе и Мерлине.
СПб., 1872

а довольно позднюю эпоху, что и было причиной указанных нами явлений»³⁰⁶.

О том, как отнеслись в лагере филологов к «азиатской» теории происхождения русских былин, мы скажем позже. У Стасова она возникла, видимо, в прямой связи с теми выводами, к которым он пришел, изучая русское народное декоративное искусство.

Задавшись вопросом о времени появления узоров, составляющих русский народный орнамент шитья, тканей и кружев, Стасов решительно отверг в них выдумку помещиц, копирование лубочных картинок и т. п., а также их узкорелигиозное (церковное) происхождение. Ни царских, ни христианских идей и изображений, утверждал он, здесь искать не приходится. Своими истоками русский орнамент, и это казалось Стасову неоспоримым, восходит к временам, предшествовавшим появлению Руси на исторической арене. Сравнение мотивов русского народного орнамента с древнерусским рукописным орнаментом XIII—XIV веков по преимуществу коснулось у него нескольких типических мотивов. Это то двуглавые, то одноглавые птицы со сложенным или распущенными крылом, то стоящие неизменно около дерева и обращенные одна к другой; одноглавые птицы, как бы прикрепленные к дереву и обращенные друг к другу спиной; фантастические четвероногие, стоящие под деревом, обратив голову назад; фантастические животные в венце с распущенными крыльями и хвостом, растворенной частью или простертymi вперед лапами; фантастические существа с птичьим телом и человеческим лицом; фантастические львы, стоящие с поднятой лапой у дерева; человеческие фигуры, держащие в поднятых руках птиц, веточки и сосуды или же держащие на привязи фантастических зверей и животных; деревья, ветки которых копчатаются большими цветками; фантастические крылья; навязи и узлы; наконец, деревья по большей части на коушовидных основаниях, с прикрепленными к ним орнаментальными пластинками разной формы и другими украшениями. Истоки этих мотивов лежат, по Стасову, никак не позже XIII—XIV веков.

Что касается этнического их происхождения, то Стасов не видел основания считать эти мотивы «чисто русского происхождения». И русский орнамент он относил, по его истокам, к узорам — частью финским, частью персидским, отчасти «будийским». К финским он отнес геометрические фигуры в виде крючков и спиралей, встречающихся в узорах мордовских, черемисских, чувашских, вотяцких и т. д. К «персидским» — геометрические фигуры деревьев и животных. Среди геометрических фигур он выделял звезды, видя в них как бы запифрованные цветы.

Древнерусский растительный узор Стасов возводил к стилистическим особенностям растительного узора древних ассирийцев и персов времени ахеменидского и сасанидского Ирана. Сравнивая капители Таки Бустана и Испахана с русским узором, Стасов делал вывод, что «в русских узорах значение большинства подробностей (завитки по сторонам дерева) уже утрачено и превратилось в мертвую форму». В изображениях животных на русских вышивках Стасов видел прямое отраже-

375
Б. В. Стасов. Сочинения. Т. III. СПб.
1894. с. 12—59

ние древневосточных и арабо-персидских тканей. При этом он отрицал передачу этих мотивов из древневосточного в иранское через византийское искусство «по той причине, что в византийскую орнаментику вошли не все, а лишь некоторые персидские мотивы (повторяемые зато необыкновенно часто и много), между тем как в наших орнаментах мы встречаем гораздо большее и гораздо разнообразнейшее число персидских мотивов — многое, вовсе не вошедшее в употребление у византийских художников. Значит, — рассуждал Стасов, — здесь заимствование произошло другим путем, мимо Византии, по нашему убеждению, раньше нашего знакомства с Византией»³⁰⁷.

³⁰⁷
В. В. Стасов. Собр.
соч., т. I, СПб., 1904,
с. 206

Мотивы изображения алтаря «у буддийцев» (вернее, маздистов) сравнивались Стасовым с фигурами между «калиновыми листьями», изображающими священное дерево. Он обращал внимание на мотив человеческих фигур, как бы пляшущих с сосудами в руках, и сравнивал этот мотив с известными кувшинчиками сасанидского времени, где схожие фигуры танцовщиц или жриц стоят под арками³⁰⁸.

³⁰⁸
Там же. с. 210—211

В изображении человеческой фигуры русский народный орнамент придерживался, по Стасову, азиатского, языческого значения, византийское искусство — христианского с элементами классически римского язычества. Наблюдения Стасова не были беспочвенны. Однако Стасов не заметил главного — он упустил из виду само древнерусское декоративное искусство, на котором оставил свой след и общение русских мастеров с Востоком.

Подменив древнерусский орнамент орнаментом современного ему крестьянского шитья, Стасов пришел к вовсе неправильному выводу, что «русская орнаментика — это позднее эхо орнаментики азиатской, это уцелевший осколок древнего мира, но осколок значительно попорченный, сокращенный и, что всего хуже, такой, значение которого давным давно совершенно потеряно»³⁰⁹.

³⁰⁹
Там же, с. 207

Вся цепь рассуждений Стасова была несостоятельна. В своих ранних работах — будь то о происхождении русских былин или истоках русского народного искусства, — Стасов проглядел русское народное творчество в его собственном содержании и собственных источниках. Внешние влияния подменили у него русское искусство.

Позже Стасов отошел от высказанного им взгляда на русское искусство как на позднее эхо искусства индо-персидского. Но теория азиатского происхождения русского искусства, выраженная в тезисах философской мысли Запада, дала свои выходы. Пресечь ее распространение Стасов был уже бессилен.

На Всемирной Парижской выставке 1867 года в отделе «История труда» была показана целая коллекция орнаментов и заглавных букв, взятых из старых русских рукописей. Она стала одной из достопримечательностей этой огромной всемирной выставки.

Успех древнерусского искусства в Париже не прошел бесследно. Роскошный альбом с беглой вступительной статьей директора Строгановского художественно-промышленного училища В. И. Бутовского, выполненный русскими рисовальщиками, был гравирован французскими граверами и литографами

и отпечатан в Париже в дни Парижской коммуны под названием «История русского орнамента»³¹⁰.

На выход этого альбома известный французский историк и теоретик архитектуры Виолле-ле-Дюк откликнулся статьей, в которой высказал свой взгляд на ход развития русского орнамента: «Эти рисунки, в которых сперва оказывается влияние грековизантийское, но с особенной согласовкой колеров, около XIII столетия изменяются и являются признаки влияния индусско-азиатского, ознаменованного могучей энергией, которая придает им характер огромной важности. Независимо от композиции рисунка, свидетельствующей о весьма глубоком чувстве, гармонии совершенно оригинальна и отличается несравненной приятностью. Мало-помалу около XV века это искусство изменяется, снова обращается к некоторым византийским преданиям, достигает редкого изящества, нежности, не уступающей красивым персидским рисункам, но отличается разнообразием, которого последние совершенно чужды. В XII веке уже примешиваются западные влияния к этому декоративному искусству и изменяют его характер»³¹¹. Стасову понравилась статья Виолле-ле-Дюка; он и позже отзывался о ней, как об очень хорошей³¹². Вслед за тем появилась и книга Виолле-ле-Дюка «Русское искусство, его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность»³¹³, посвященная архитектуре, монументальной живописи (русской иконоописи) и орнаменту.

Виолле-ле-Дюк полагал, что первоначальный характер русского искусства «затерялся между восточными влияниями и наносами».

Схема, из которой исходил Виолле-ле-Дюк, была такова: русское национальное искусство имеет три составных части и источника — скифский, византийский, монгольский. Скифский заключает в себе три начала: азиатское, арийское и греческое. Византийский — азиатское, арийское и азиатское желтой расы. Далее идут более дробные деления каждого. Романско складывается из элементов русского, греческого и иранского, азиатское — индо-арийского, персидско-арийского и семитического, монгольское — индийского, китайского и пр., так что в русском искусстве по составу элементов скифского, византийского и монгольского выходит «на девять десятых» Востока. Эта старая точка зрения, питаемая тенденцией поносить русское национальное искусство под предлогом осуждения азиатчины, подкрепляемая банальными рассуждениями о Востоке как колыбели европейского просвещения, уже тогда не выдерживала критики.

Своим настоятельным стремлением доказать зависимость русского искусства от Востока или роль России как одной из лабораторий, где художества, шедшие со всех пунктов Азии, соединялись вместе, чтобы принять форму, посредничавшую между миром восточным и западным, Виолле-ле-Дюк давал все основания подозревать его в том, что он хочет «вытолкнуть Россию в Азию» (послепетровское время представлялось ему отходом от народных традиций и собственного гения в силу «притязаний быть нацией западною»).

Анализ форм русского и восточного орнамента привел Виол-

310
В. И. Бутовский. История русского орнамента с X по XVI столетия по древним рукописям, 1870. Таблицы и французский текст печатались в Париже, русский текст — в Москве. т. I — текст, т. 2, 3 — таблицы

311
Виолле-ле-Дюк. Об архитектурном движении в России. Статья на русском языке дана в приложении к критическому обзору В. И. Бутовского «Русское искусство и мнение о нем Е. Виолле-де-Дюка, французского ученого-архитектора» и Ф. И. Буллаена, русского ученого-археолога». М., 1879, с. 182

312
В. В. Стасов. Сборник, т. II. СПб., 1894, с. 391

313
Viollet-le-Duc.
L'art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son avenir, Paris, 1877; русский перевод Н. Султанова, М., 1879

ле-ле-Дюка к мысли, что в искусстве народов, которые привыкли смотреть на орнаментальную скульптуру, как на нечто подобное узорчатой ткани или сходное с позументом, предназначение для украшения впадин, поясов, фризов и тимпанов, заключена целая система. Этой системе, по мысли исследователя, остались верны арабская, персидская и русская архитектура; она была принята византийцами, когда они отрешились от традиций римской скульптуры для сближения с декоративными искусствами Азии и Греции последнего времени. Дмитриевский собор во Владимире и представлялся Виолле-ле-Дюку таким соединением на русской почве двух систем орнаментаций: азиатской (восточной) и греческой (западной). Сущность каждой из этих систем представляется в самом способе сочинения рисунка: «Или рисунок будет как орнаментация, расположенная на фоне, или рисунок будет соображен так, чтобы тени, положенные приблизительно на равные площасти, составили узор, представляющий в цветах своих гармоническое целое. Первый из двух способов применялся греками и римлянами; второй же жителями Востока, а именно: индийцами, персами и арабами. Русские рукописные украшения, очевидно, гораздо больше подходят к последней системе». В античной декоративной живописи фон берет верх над орнаментом или наоборот; на Востоке нужно вычислить, взвесить значение каждого лежащего в плоскости тона, сообразуясь с определенными, увы, еще не изученными законами, а также практикой и методикой, не лишенной и элементов инстинкта.

Иератическое искусство иконописи (в которой, как образец святости, нравственного превосходства и мудрости, чуждой страстей, образ исключал всякую идею чувственности) наиболее подходило к задачам монументальной живописи. Духовное созерцание аскета требовало определенного иератизма. Отсюда и условность стиля, черпающего свои формы не из природы, а из нравственного идеала. Художник создавал типы, «из которых каждый соответствовал какому-либо общественному положению, и когда он хотел представить личность, принадлежащую известному сословию, он изображал соответствующий тип, точно так же он поступал при изображении животных... он типически создавал льва, пантеру, газель, собаку, кошку, цаплю, ястреба и прочие типы». Среди этих высказываний Виолле-ле-Дюка уже не все ложно. В некоторых солидных работах наших современников сколки тех же мыслей повторяются и развиваются в качестве свежих и вполне оригинальных.

Не трудно понять, почему Виолле-ле-Дюк сближал древнерусское искусство с искусством христианского Востока, в противоположность Западу. Виолле-ле-Дюк исходил, видимо, из последствий раскола Римской империи на Восточную и Западную. Христианская церковь, возникнув на Востоке, пользовалась греческим языком, как ислам арабским. Охватив Западную Европу, христианская церковь нашла там собственную опору в лице римской церкви, что и привело в дальнейшем к разделению христианской церкви тоже на Восточную — православную и Западную — католическую (1054). Эллинизированный Восток пришел в противоречие с романизированным Западом. Патриархаты Антиохийский (Сирия), Александрийский

(Египет), Иерусалимский (Палестина) и Константинопольский (Византия) составляли христианский Восток.

Русская церковь зависела от Константинопольской, и лишь после падения Константиноцоля (1453) с возрастанием государственного могущества России в ней возник собственный патриархат (1582), который предъявил свою претензию на вселенную власть церкви, приадлежавшую ранее Царьграду. Лишь Петр Великий ликвидировал патриархат, заменив его св. Синодом (1721). История церкви всегда была придатком гражданской истории и отражала ее существенные черты. Но Виолле-ле-Дюк ошибся, думая, что история искусств слепо следовала в средние века за историей церкви и религиозных движений. Ошибке этой иногда следуют и в наши дни, когда историю искусств Востока подменяют историей религий и разнообразных культов.

Если отбросить старомодные ссылки французского ученого на «влияния» и «предания», то нельзя не заметить, что за «индоязиатским влиянием XIII века» стояли действительно возросшие в XI—XIII века контакты русских княжеств с Востоком, а за позднейшим «обращением к некоторым византийским преданиям» — действительные подражания, вызванные необходимостью обосновать, так сказать, идеологически, значение Московского государства, столица которого должна была стать, вслед за Константинополем, «третьим Римом».

Виолле-ле-Дюк искал русскую рукописную орнаментику X века среди византийских образцов; это внесло фактическую путаницу в его доказательства византийского происхождения русского орнамента. Кроме византийского влияния, он заметил в русском орнаменте еще нечто осложненное элементом «славянским, азиатским и примесью турецкого». Пусть это его определение не научно, но когда в заставках из Евангелия XII—XIII веков Московского Архангельского собора, он видит не византийские, персидские или арабские элементы, а нечто «по форме и гармонии тонов принадлежащее желтым расам центральной Азии», то мы (если опять же опустить старомодную форму его выражения и исходить из существа) должны будем оценить проницательность Виолле-ле-Дюка, заметившего присутствие в древнерусском искусстве элементов орнамента евразийских степей, протянувшихся от Монголии до Юга России.

Книга Виолле-ле-Дюка произвела на современников, по словам ее критика Буслаева, потрясающее впечатление. Она имела «невероятный успех и во Франции и у нас». Вокруг имени французского ученого разгорелись страсти, отголоски которых, не утратившие своей силы, можно найти и в литературе наших дней. В какой-то степени еще и сейчас эту книгу «превозносят и порицают, ставят на пьедестал как откровение истины и топчут в грязь как легкомысленный памфлет, ее встречают с симпатиями и сарказмами, по ней учатся и над ней издеваются и смеются»³¹⁴.

Книга Виолле-ле-Дюка полна искусственных построений, грубых фактических ошибок, подчас легкомыслена. И все же она и сейчас подкупает читателя. Это и понятно.

Виолле-ле-Дюк был первым, кто на Западе поднял голос

314
Ф. Н. Буслаев
Русское искусство в
оценке французского
ученого «Русское ис-
кусство» Е. Виолле-
ле-Дюка и архи-
тектура в России от
Х по XVIII в. СПб.,
1878. Собр. соч., т. 3.
Л., 1930, с. 1 и сл.

в защиту самостоятельного значения русского искусства. Книгу он начинает следующими словами: «Одним народам присваивают все, другим же отказывают во всем. Разумеется, так поступают в нашем западном углу Европы»³¹⁵. Этих смелых слов ученого, бросившего вызов тем, кто, идя по стонам немецкого мыслителя, делил народы на «исторические» и «неисторические», никто и не заметил. Зато возмутились тем, что русское искусство отнесено им к восточной, а не западной цивилизации, хотя именно здесь Виолле-ле-Дюк и не был оригинален, следуя своим предшественникам. Таким же самобытным, как и русское искусство, Виолле-ле-Дюк считал византийское; это не мешало ему говорить о сложно-составном характере того и другого. Он прямо упрекал историков русского искусства в том, что они «сходство первоначального источника» русского и византийского искусства «приимают за безусловное подражание византийскому искусству»³¹⁶. Нужно иметь в виду, что это положение Виолле-ле-Дюка было полемично. Оно было направлено, видимо, в адрес участников большой дискуссии, которая проходила тогда в России на 1-м Археологическом съезде (1869). Дискуссия была вызвана публикациями памятников древнерусского зодчества, начатым И. Снегиревым (1847—1848), С. Строгановым (1849), А. Мартыновым (1851), Ф. Рихтером (1854—1856), В. Доброхотовым (1852), Н. Артлебеном (1864) и другими. Основным в дискуссии русских археологов был вопрос о «самобытных» чертах древнерусского зодчества и влияния на него византийского и романского зодчества. Большинство участников дискуссии приписывало Византии и романскому Западу роль «источника». В противоположность этим взглядам Виолле-ле-Дюк обращал внимание на «чрезвычайное развитие искусства на Востоке в начале нашей эры». И не только Восток был в его глазах источником византийского искусства, но также крайний Восток, Персия, Малая Азия и Рим. К заслугам Виолле-ле-Дюка нельзя не отнести и того, что в истории русского искусства он увидел как «всегда проявлялся отпечаток народного гения, который усваивал себе эти (т. е. заимствованные) элементы и быстро обращал их в одно целое, замечательное по единству своего выражения... Животворные начала, без которых искусство ограничивается подделками, никогда не возникают сверху, но всегда внизу, в силу народного чувства или инстинкта. Всякое обновление сопровождается вследствие переработки в уме парода, в уме масс; оно никогда не бывает созданием избранного общества»³¹⁷. Цель Виолле-ле-Дюка, как это признавал и его критик Буслаев, была в том, чтобы «пробить кору невежества и равнодушия» к русскому национальному искусству со стороны не только французов, но и тех русских людей, для которых русское искусство оставалось делом темным и не представляющим большого интереса. Эта задача и была им решена путем широких сопоставлений искусства русского с искусством Запада и Востока.

Обширные познания, тонкий вкус, остроумие, смелость и отвага ученого в сочетании с признанной даровитостью архитектора, знатока стилей — все это оставалось в рамках исторических знаний и методологии своего времени. Сейчас нетрудно

³¹⁵
Viole-le-Duc.
L'art russe... русский
перевод Султанова.
М., 1879, с. 1

³¹⁶
Там же, с. 5

³¹⁷
Там же, с. 311—312

доказать невежество Виолле-ле-Дюка в вопросах не только русского искусства, но и французского — если исходить из данных современной археологии и успехов исторической науки в целом, марксистской методологии в особенности. Но какой смысл «доказывать» это, если в истории науки сохраняют свое непреходящее значение не заблуждения ученых былых эпох, а их прозрение и догадки, получившие в дальнейшем исправление в соответствии с новыми фактами и идеями.

Страстное выступление Буслаева против книги Виолле-ле-Дюка о русском искусстве было программным.

Настаивая на решающем влиянии средневекового Запада на Русь, Буслаев не ограничился ссылками на «целую ватагу западных влияний», сопровождавших распространение византийской образованности. Ему было ясно, что проявления народной жизни в искусстве не исключают, а предполагают также и усвоение культурных достижений своего времени, в том числе и полученных извне. Но, допуская, что русское искусство «претворяло западные влияния в здоровые, питательные соки для своего организма», он отказывал в этом Востоку.

Всю историю русской рукописной орнаментики Буслаев делил на три стиля: древнейший, византийский, до XII века включительно, романский, варварский, собственно средневековый, с XII века. У нас он господствует в XIII—XIV веках и держится до конца XV века (на Западе в XIII веке смешается изящным готическим). **Новый стиль** с конца XV века до XVII века включительно — смешанный (из элементов болгаро-сербских, фризских и византийских). Характернейшими чертами византийского стиля он считал его архитектурный характер — близость мозаикам и эмалям с господствующими в них кругами с листвой внутри; выступы, увенчанные веткой или цветком на заставках с участием пленений или шпурков, присутствие фигур из архива древнехристианской символики: голубь, павлин и другие животные.

Средневековый стиль (русский, соответствующий романскому на Западе) отличают по Буслаеву: причудливое сплетение ремней, захватывающее своими узлами животных, и разные чудовищные фигуры. «Все страшное и звериное преобладает»³¹⁸. В символике этого стиля он усматривал борьбу с темными силами природы «насильственно захватываемыми и уловляемыми в сети». Архитектурность форм исчезает, хотя и находит себе соответствие в архитектурном декоре романского стиля, его чудовищных прилепах и резных фигурах, а также в рисунках тканей XII века на Западе. Видел он в этих чудовищах и символ «мрачного состояния духа», вызванного суевериями. Мрачным и чудовищным представляется Буслаеву и декор (прилепы) Дмитриевского собора во Владимире XII века. Признавая источником многих мотивов этого стиля народную мифологию, средневековые легенды и т. п., Буслаев не мог отделаться от мысли о «распущенности» этой фантазии. И лишь тогда отмечал ее здравый смысл, когда видел в буквах басню или притчу: то дерутся два животных, то лиса крадется к винограду. Чаще эти изображения выходят, по его мнению, из границ всякого определенного смысла.

Из сравнений этого стиля на Руси и Западе Буслаев делал

³¹⁸
Ф. И. Буслаев.
Новости русской литературы по церковному искусству и археологии. Собр. соч., т. 3, Л., 1930, с. 153.

лишь тот вывод, что у нас этот стиль отставал на несколько столетий, и такое отставание было постоянным. Конечно, сама методика подобных сравнений, основанная на полном невнимании к местным, более ранним прототипам русской тератологии в искусстве, обрекла автора на выводы, тем более неправильные, что его обобщения выходили за исторические рамки рассматриваемого отрезка времени. «Отставание» от Запада признавалось априорно, постоянно, хотя еще в XII—XIII веках культура Древней Руси стояла в ряду передовых культур не только Восточной, но и Западной Европы.

Если Бюлле-ле-Дюк восхищался русским звериным орнаментом XII—XIV веков (в нем он находил созвучие искусству Востока), то Буслаев отдавал предпочтение орнаменту XVI—XVII веков, находя в нем отклик искусству Запада. «Как живо чувствуется благотворное влияние этого нового стиля,—писал он.— Человек уже освобожден от звериного кошмара, несколько столетий обуявшего Древнюю Русь; не только выходит из романского стиля в готический, но и предвестие возрождения искусства, давшего полную свободу художественному творчеству. Поэтому этот новый стиль несомненно сливается у нас со стилем Возрождения в украшениях некоторых рукописей XVII века и особенно в гравюрах Ушакова и его школы, перенесшей древнерусское искусство в эпоху, обновленную уже петровской реформой»³¹⁹.

319
И. Буслаев.
з. соч., с. 156

В спорах о древнерусском искусстве вопрос о природе скульптурных орнаментов и прилепов суздальской архитектуры XII века стал краеугольным. Вслед за С. Г. Строгановым и А. С. Уваровым, Буслаев относил суздальские орнаменты к романскому стилю, то есть к работам пемецких каменщиков мастеров; Бюлле-ле-Дюк же видел в них черты азиатские (индо-персидские). Вопрос был с самого начала сдвинут в неверную плоскость и подменен вопросом об отношении русского рукописного орнамента к азиатскому.

Буслаев доказывал, что фантастические заглавные буквы и заставки XIII—XIV веков с животными, птицами и чудовищами в ременных плетениях — весь этот затейливо причудливый стиль с его «игрывыми линиями перевитий» вполне соответствует романскому на Западе, исключая, впрочем, его национальную черту, русскую затейливую лукавую игривость. Вопрос о восточных влияниях на стили византийский и романский Буслаев решительно отметал как ведущий к преувеличениям и не главный.

Буслаев расчленил элементы русского орнамента XIII—XIV веков на ременные (эмейные) сплетения и изображения чудовищ как самостоятельные элементы византийского и южнославянского стилей. «Грифон — самая распространенная фигура в орнаменте русских рукописей XIII—XIV веков., ведущая свое происхождение с иранского Востока — чрезвычайно распространена,— отмечает Буслаев,— в стиле романском на Западе». Опа, можно сказать, коренился в самой почве, на которой совершают переселение народов с Востока на Запад, чему свидетельством может служить скифский грифон из Луговой Могилы. Но эта важная мысль о местной исторически сложившейся подпочве русского искусства была им тут же снята дру-

той более навязчивой, заставлявшей его видеть в этих и других подобных мотивах не порождение местной исторической традиции, а небрежное копирование византийских мозаик и эмалей, переходивших в затейливое узорочье каллиграфа.

Представление Буслаева, будто русский орнамент в рукописях — только «скромное дерево с жидкими ветками, на которых показались недолговечные цветы, завядшие прежде, чем успели привести свой плод и семена», основывалось па низком тогда уровне фактических знаний о русском декоративно-прикладном искусстве. Оно неправильно, как и представление Буслаева о романском стиле как о «громадном дереве, глубоко пустившем свои корни в землю, раскинувшем свои густые ветви» также и на Русь. Столь же однобоким было представление Виолле-ле-Дюка, а затем и В. В. Стасова о древнерусском орнаменте как ветви азиатского искусства. Да и каждое из этих начал — «восточное» и «романское» — бралось очень общо и неопределенно. Привычка усеивать туловище змей и чудовищ точками и кружками или же украшать птиц, животных, чудовищ священной повязкой («ошейником», по Буслаеву), характерная, скажем, для иранского и византийского искусства, считалась достаточным поводом для отнесения памятника, по этому признаку, к романскому «чудовищному стилю». Были у Буслаева верные догадки, когда он связывал рукописный орнамент (калиграфический, чуждый скульптурной форме) с плоскими изделиями из металла (накладки из фигурных пластин). Но мотивы узорочья трактовались им узко, почему, скажем, ветка в клове птицы для фантастического животного (эллинистического и раннесредневекового искусства всего Переднего Востока) представлялась ему не иначе, как масличной ветвью, напоминавшей русскому мастеру обетованные края Царьграда, Солуня и Афонской горы — официальные центры христианской образованности своей эпохи.

Называя «убогой пустотой измышлений» поднятый Виолле-ле-Дюком вопрос о связях древнерусского искусства с Индо-Востоком, Буслаев столь же «с плеча» заявлял, что «сказанный орнамент принадлежит не России, а Сербии, и составлен на Афонской горе, свое же фамильное происхождение ведет непосредственно от болгарских оригиналов». И только, постыдив, замечает далее: «Без сомнения Восток, но почему же именно только ипдийский? И потом — когда именно? Мы знаем, что за восточное во всем его обилии присутствует на Западе в романском стиле VII века»³²⁰. Брошенные Виолле-ле-Дюком наугад ссылки на Туран и татарщину, пabor разных клочков того и сего, выхваченных из Персии или Индии вне точного аналитического разбора действительных фактов известного места и времени, только и могли привести его к пийтическим ссылкам на мистические «воспоминания» в русском искусстве о каком-то нереальном Востоке.

Против критических высказываний Ф. И. Буслаева и в защиту книги Виолле-ле-Дюка выступил следом В. И. Бутовский³²¹. Он показал себя не столько ученым (Бутовский им и не был), сколько образованным полемистом, легко напызывающим слабые места противника. Бутовский напомнил высказывания Виолле-ле-Дюка о том, что «паносы» из Азии «мидий-

320
Ф. И. Буслаев.
Указ. Соч., с. 37—
39

321
В. И. Бутовский.
Русское искусство и
мнение о нем Е. Ви-
олле-ле-Дюка, фран-
цузского ученого - ар-
хитектора, и Ф. И.
Буслаева, русского
ученого - археолога.
М., 1879

ской и северно-иранской» более явны, нежели из Скандинавии (факт сам по себе несомненный), что славяне издревле располагали собственной художественной традицией, и сами оказывали воздействие на искусство Византии, искусство же Византии многим обязано искусству Ирана, а русское искусство мало чем обязано татаро-монгольскому, ничем не обязано и римскому. Все это в какой-то степени если и не оправдывало, то смягчало ошибки Биолле-ле-Дюка. Далее Бутовский уличал Бусласева в том, что орнаменты Дмитровского собора во Владимире Биолле-ле-Дюк вовсе и не именовал азиатским, он отмечал лишь их «восточный характер». Утверждение С. Г. Строганова и А. С. Уварова³²², поддержанное Бусласевым, о том, что сузdalские орнаменты носят на себе отпечаток романского стиля, Бутовский отвел как не доказанное. Бусласев же ограничился в этом отношении лишь дополнительным указанием на традиции русского деревянного зодчества, а каменные рельефы Суздаля связал с русской «плоской» иконописью и рукописным орнаментом, чуждым выпуклого рельефа, так что, по его мысли, «западный романский стиль в Суздале был подчинен местным условиям и привычкам, согласным с общим характером русского искусства». Лаврентьевская летопись прямо говорит о церкви Святой Богородицы в Суздале, обновленной в 1194 году: «...а ниже не ища мастеров от немец...».

Вывод Бутовского о том, что в XII—XIII веках русские мастера вообще работали уже «независимо от чуждого влияния», был встречен Строгановым враждебно, он обвинил даже Бутовского в том, что такими рассуждениями он и дал будто бы повод Биолле-ле-Дюку строить свои неверные точки зрения на иске³²³, и, хотя Биолле-ле-Дюк связал декор Дмитровского собора во Владимире с орнаментацией «не только сирийской, но даже армянской» и видел в нем «чисто восточный прием, развивающийся в том климате, где солнечный свет ярок и туманы неведомы», он пришел к ценному выводу о том, что русское искусство достигло, следовательно, в конце XII века известной степени блеска, в котором оно не уступало ни византийскому, ни западному искусству. Русские ремесленники обрабатывали очень искусно металлы и имели собственную школу и т. д. И что эта ссылка на русский металл у Биолле-ле-Дюка не случайна: именно в металле обнаруживается наибольшая близость изделий русских мастеров к произведениям художественного ремесла Востока, и это явление уже отмечалось в ту пору в русской литературе. Бутовский подчеркивал большую роль «иранского элемента» в романском стиле (имея в виду так называемое сасанидское искусство; ареал воздействия которого был действительно очень широк, хотя оно и не могло составлять фундамент стиля ни романского, ни византийского, ни русского).

Что касается характеристики самого русского рукописного орнамента XIII—XIV веков, его стиля, то здесь Бутовский не согласился с присущим ему якобы «нарушением, искажением и разложением естественных форм», указав не без основания на силу фантазий, вымысла и исполнения, как черты, особо характерной для русского народного творчества³²⁴. Признание

³²²
С. Г. Строганов.
Дмитровский
собор. М., 1849; А. С.
Уваров. Взгляд
на архитектуру XII в.
в Суздальском кня-
жестве.— «Труды ар-
хеологического съез-
да». М., 1871

³²³
С. Г. Строганов.
«Русское искусство»
Биолле-ле-Дюка и ар-
хитектура в России от
Х до XVII вв.. СПб.,
1878

³²⁴
В. Н. Бутовский.
Указ. соч., с. 38.

этого стиля «чудовищным» и «варварским», подчищенным романскому, Бутовский отверг столь же решительно за его искусственность. Да и стремление Буслаева уклониться от выяснения роли Востока в развитии искусства Византии и романских стран говорило лишний раз о тенденциозности работ, в которых русское искусство сравнивается постоянно с искусством Запада и принципиально исключается сравнительный анализ с искусством Востока. Сторонники же «восточных связей» русского искусства никак не отрицали родственных связей русского искусства с искусством южных славян и искусством Византии.

Бутовский возражал также против самого определения сущности русского орнамента XIII—XIV веков как «чудовищного стиля». «Фигуры эти вовсе не чудовищи, потерявшие натуральность, — писал он, — а орнамент, в основе которого лежит фантастическая пастроенность того века, эмблематическое изображение, намек на природу. Что касается натурализма в орнаменте, то это есть признак падения орнаментального искусства, ослабления творческого духа и в этом отношении орнаментации византийских рукописей далеко отстают от бесподобных орнаментаций русских рукописей XIV века»³²⁵. Если кто и отстаивал самостоятельность русского искусства, его глубокую оригинальность (того же Остромирова Евангелия 1056—1057 годов, писанного Григорием в Новгороде, и Изборника Святослава, написанного дьяконом Иоанном в 1073 году, причисленных Буслаевым к «рабским копиям» болгарского письма), то делали это, по словам Бутовского, скорее сторонники его «восточного характера». Можно думать, что само понятие «восточный характер» было выдвинуто ими не столько из желания растворить русское искусство в «азиатских» стилях, сколько из стремления подчеркнуть его отличие от искусства Запада, особенно романско-го, сходство с которым Буслаев доводил «почти до тождества» (почему он и называл Дмитровский собор во Владимире «романским храмом»). И в XV—XVI веках русский орнамент, захваченный «духом Возрождения», не был копией или слепком иных стилей, подобно тому, как это имело место затем в XIX веке. Основу их составляла собственная традиция.

Оценка Буслаевым романско-го стиля как громадного дерева (в сравнении со «скромным деревцом с жидкими ветками» русского искусства) Бутовский противопоставил вновь столь осуждаемое положение французского ученого о том, что, как утверждают во Франции, «романский стиль есть не что иное, как азиатский панос на римской почве». Этому тезису он постарался придать тот смысл, что «восточный элемент» в романском искусстве появился и был применен «сообразно местным потребностям, на разных основах»³²⁶. Это-де и привело к разному его преломлению в России и Франции. Этим разъяснением ослаблялась роль восточных заимствований и выдвигался момент местный. И в том обстоятельстве, что русский орнамент на протяжении второй половины XIII—XIV веков «отставал» от Запада «с его раковинами и купидонами», держась своего «чудовищного стиля», «в народном духе композиций» проявляется с этой точки зрения его положительная сторона.

Обращение к местным преданиям и наряду с тем усвоение

325
Там же. с. 46—47.

326
Там же. с. 67

³²⁷
В. Н. Бутовский.
Указ. Соч., с. 72
Справедливости ради
заметим, что в вопросе об оригинальности
искусства «Средней Азии» Бутовский опре-
редил В. В. Стасона,
который пришел к той же мысли позже

«азиатских влияний» предстают, по Бутовскому, как нечто це-
лостное, что «не умаляя значения нашего искусства, напротив,
обогащает его указаниями на восполняющие его художествен-
ные элементы среднеазиатского происхождения»³²⁷. «Если бы
мы могли открыть поболее этих среднеазиатских элементов и
сумели ими воспользоваться, это было бы наше великое сча-
стье», — продолжал Бутовский, строя тут же планы извлече-
ния прямых выгод от этой находки путем их употребления в
художественной промышленности.

Нельзя ставить на одну ногу признание русскими авторами
восточных элементов в русском искусстве с давними потугами
западноевропейских реакционеров представить русское искус-
ство порождением «татарщины». Карап Шнаазе с его многотом-
ной «Историей образовательных искусств» (1843), писавший о «эверском характере» искусства русских, окончательную от-
делку которому дали якобы монголы; Куглер, Ферстер и Лем-
ке — немецкие реакционеры, также писавшие о русском искус-
стве в его отношениях к Востоку, не вызвали столь резкого
отпора, как Виолле-ле-Дюк, в чем Бутовский не упустил случая
усмотреть известное снисхождение Буслаева к Западу и его
протезиям в ученой литературе. Неверие в самостоятельное
значение русского искусства того же Шнаазе было не только
оскорбительным. Главное, и на это указал Бутовский, состояло
в том, что русское искусство не было костюмом Арлекина, спи-
тым из кусков. Русский гений принял некоторые из орнамен-
тов, оказавших на него влияние, другие отбросил «и изо всех
дошедших до него разнородных элементов создал одно свое
целое. Он переплавил все элементы в своем горнile...»³²⁸. Это
был взгляд с «возвышенной точки зрения», основанный на
уважении к «гению каждого народа», использующего разно-
родные элементы.

Если позиции Виолле-ле-Дюка и Бутовского были так реши-
тельно отвергнуты, то причину тому составили не столько их
сравнительно исторические экскурсы, сколько, видимо, их воз-
зрения на будущее русского искусства.

Виолле-ле-Дюк, а за ним и Бутовский считали, что эпоха
Возрождения имела для России отрицательное значение: она
направила-де русское искусство в послепетровское время на
ложный путь подражаний Западу. Как глашатаи будущего, они
хотели бы вернуть русское искусство после того, как оно, «каза-
лось, замкнулось в самом узком формализме»³²⁹, к его «источ-
никам», исходившим «из Византии и с Востока — из Азии, Пер-
сии и Армении». Эта глубоко ложная и совершенно неправиль-
ная позиция сбросила со счетов и ученый авторитет Виолле-ле-
Дюка и защитительные речи Бутовского. Ложная тенденция
связать будущее русского искусства с «византийскими» и «ин-
до-персидскими» формами только и могла вылиться, что в бре-
ловые аналогии между шатровыми храмами Руси и Индии,
основанные на мистических «воспоминаниях» русского человека
«в пору, когда его взор перестал обращаться к Константи-
нополю».

Досадно наблюдать, как здравые мысли, основанные на зре-
лости и опыте известного теоретика архитектуры (вспомним
его рассуждения о зависимости искусства каждого народа, осо-

³²⁸
Там же. с. 85—87

³²⁹
Там же. с. 87

бенно в архитектуре, прежде всего от климата, материалов, общественных потребностей, традиций в ремесле, религиозных чувств, гражданских и военных обычаев, вкусов, свойственных племенам), перемешиваются антинаучными домыслами, в которых не найти и капли историзма.

Участие Стасова в полемике вокруг книги Биолле-ле-Дюка было не очень содержательным. Конечно, его «азиатская» теория имела к ним прямое отношение. Но об источниках «материалов», которыми пользовался для своих умозаключений Биолле-ле-Дюк, почему-то не упоминалось.

В. В. Стасов отнесся к французскому ученому с уважением, смешанным с негодованием. «Он один из самых ранних и могучих бойцов за национальность в искусстве, человек, свободный от всех академических привычек и идей, непримиримый враг лжеклассицизма в школе, жизни и творчестве, человек, весь свой век сражавшийся против выдохшихся преданий и бесцветного искусства», — так характеризовал Стасов Биолле-ле-Дюка. Но, отметив в труде этого ученого проблески сильной и оригинальной мысли и глубоких определений, Стасов ужаснулся тому, что «тут же рядом умещается у него столько стариковской болтовни, утомительных повторений, поверхностных приговоров»³³⁰. Стасов решительно отверг защитительные речи Бутовского («Мы-то, дураки, только хлопали ушами и ничего не умели, а те двое (Биолле-ле-Дюк и Бутовский) пришли, поюхали, посмотрели и «скоро» и «легко» справились»). Спор Стасова с Бутовским продолжался долго и вылился в безудержную потасовку.

В 1884 году вышел первый выпуск альбома Стасова «Славянский и Восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени». В своем альбоме Стасов выделил стили восточнославянские (из рукописей, написанных кириллицей) и западнославянские (написанные глаголицей и латинскими буквами). К стилям восточным он отнес греко-византийский — VI—XVII века, армянский — X—XVII века, грузинский XI—XVIII века, сирийский — VI—XV века, коптский — V—XIX века, эфиопский — XIII—XVIII века, арабский — VIII—XVII века и среднеазиатский. Текст о происхождении и характере русского орнамента и архитектуры Стасов предлагал дать впоследствии, в последнем выпуске издания.

В обстоятельной статье, посвященной первому выпуску этого альбома, Буслаев изложил программу всех трех его выпусков и характеризовал Стасова как специалиста по орнаментике, который пользуется известностью в европейской ученой публике³³¹. Последовавший разбор таблиц Стасова Буслаевым привел его к выводам, прямо противоположным выводам Стасова.

По мнению Буслаева, цель рассматриваемого издания — выкисталлизовать русский стиль из общеславянской письменности, с тем чтобы он выступил так же ярко, как из общей группы орнаментов так называемого романского стиля выделились в своей резкой отчекапенной физиономии стили ирландский, англо-саксонский, вест-готский, ломбардский, карловингский.

Отмечая постоянное присутствие в русском орнаменте южнославянского элемента, Буслаев испытывал «успокоительное чувство»: наконец-то удается установить, что заимствовано

330
В. В. Стасов. Собр. соч., т. II. СПб., 1894. с. 391

331
Ф. И. Буслаев.
Рец. на книгу: Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Собрал и исследовал Владимир Стасов. вып. I. СПб., 1884. Собр. соч., т. 3. 11., 1930, с. 76

у южных славян и что переделано на русский лад или взято из каких-либо других источников.

Строго ученому предприятию Стасова Буслаев отдавал почетное предпочтение перед роскошным сборником орнаментов, изданных Бутовским с практической целью — дать образцы для промышленных изделий. Уже несоответствие заголовка альбома Бутовского, предлагавшего читателю «Историю русского орнамента с X по XV столетие по древним рукописям», вызывало возражения, поскольку ни одной рукописи, ни русской, ни вообще славянской, ранее XI века известно не было, и первые семь таблиц, принесенные русскому искусству, были взяты из греческих рукописей X—XI веков. Но если греко-византийский орнамент был лишь одним из источников формирования древнерусского орнамента, то, как логично заметил Буслаев, наряду с ним надо было привести и восточный элемент, «вшедший в историческое развитие вообще европейского орнамента, а вместе с тем — славянского»³³². Соединение византийского с русским представлялось Буслаеву (в этом он прав) «вопиющим иропзволом», к которому «без того у нас издавна привыкли». Называя посредствующим звеном рукописи болгарские, Буслаев видел в них источник, питавший собой и Остромирово Евангелие 1056—1057 годов и Изборник Святослава 1073 года. Он имел в виду «Савину Книгу» XI века в библиотеке Синодальной типографии, из сербских — Шестоднев Иоанна экзарха болгарского 1263 года, из молдаво-влахийских — собрание в Московском Публичном музее. Что касается самого подхода к орнаменту Остромирова Евангелия и Изборника Святослава, то Буслаев вообще не считал заставки этих рукописей собственно русскими и даже не славянскими, а болгарской переделкой византийских мотивов.

Насколько византийский стиль представлялся ему «изящным», настолько удручили его «подделки рашнего средневекового стиля», из которого вырос на Западе в VII—X веках стиль тератологический — не только рукописный, но распространенный также в камне и металле. У нас этот стиль развился лишь в XI—XII веках в силу, как полагал Буслаев, большего коснения и консерватизма. Он невольно задавался вопросом: что же, эта «оригинальная чудовищность» — результат неумелого воспроизведения изящного византийского начертания птиц, зверей, змей или нечто специфически «восточное»? Ответа Стасовым дано не было (его ждали в III выпуске издания). Сам же Буслаев, учитывая, что в далёкие времена писание было дело великое, и отнюдь не стремясь доказывать, что фактор влияний был решающим, не без резона полагал: именно в рукописях украшения делались не по собственному измышлению, а в освященных традиций формах, и традиция эта, привычка изображать определенные фигуры, была сродни списыванию текста старых книг. Рукописный орнамент оказывал свое воздействие на архитектурный декор, хотя именно в архитектурном декоре и большие самостоятельности пародного творчества. «Чествование самородности и первобытности национальных посевов культуры», начавшееся «в эпоху романтизма», сказалось в преувеличенной оценке народных и местных основ письменного орнамента. Между тем, именно в письменном орнаменте, как

³³² И. Буслаев.
3. Соч., с. 78

помагал Буслаев, сказалась роль христианского Писания. «Христианство сблизило и сроднило разные народности, подчинив национальные их особенности общему уровню своего всеобъемлющего и всепроникающего влияния»³³³. Именно в этом видел он источник сродства тератологического стиля славянских племен с так называемым романским. И если исторические корни этого стиля восходят к Востоку, то все же не прямо, а через христианскую письменность. При одинаковости условий переработки античных гиннепотамов, гарпий, василисков, химер, гидр, драконов и грифов, «переделанных когда-то из восточных оригиналов», Буслаев не мог не видеть и не подчеркнуть того, что в каждой из народностей переработка эта «принимает местный, индивидуальный характер, подчинившись особенностям той или иной народности. Потому стиль славянский отличается от ирландского или лангобардского, а русский от болгарского или сербского»³³⁴. На общей византийской канве каждый из славянских орнаментов выводил свои тератологические узоры, видоизменяя в них по-своему всем традиционный материал, согласно умению мастера и разным условиям, при которых он производил свою работу.

Особые черты творчества каждого народа, национальные стили искусства не могли бы сложиться в нечто самостоятельное, если бы ограничивались разработкой одного лишь «понима» в передаче унаследованных извне форм, по этой стороне вопроса Буслаев уже не касался.

На Стасова ученый разбор его альбома Буслаевым произвел, видимо, самое глубокое впечатление. Это видно из всех его последующих работ на ту же тему. В них Стасов дает почти восторженную оценку трудам Буслаева. В свое оправдание Стасов пишет о том, что его «Русский народный орнамент», изданный в 1871 году, где рассматривался вопрос о древности многих узоров на русских вышивках, составлял один из разделов давию задуманного им труда — «Славянский и Восточный орнамент», материал для которого он собирал четверть века. Не помнянув и словом о своей «азиатской» теории, Стасов заново задает себе вопрос: каково же происхождение этих рисунков? И на этот раз отвечает: «Оказалосьсь, во-первых, что многие формы нашей орнаментики суть повторения или дальнейшее развитие древней орнаментистики византийской, болгарской и сербской. Рядом с этим оказалосьсь, что в этих формах можно еще выделить элемент собственно русский. В-третьих, тут же всегда оказывался, сверх того, еще какой-то иной элемент, чуждый, неизвестный, который нельзя было назвать ни византийским, ни болгарским, ни сербским, ни русским. Какой это элемент, в чем его признаки и сущность, — этому я должен был посвятить, копечно, немало труда и места в своем исследовании»³³⁵.

В статье В. В. Стасова «Картины и композиции, скрытые в заглавных буквах древних русских рукописей» (1894) содержится, кажется, первые для своего времени, возражения против того, чтобы, опередив стиль и век, к которому принадлежит рукопись, и описав всяческие подробности, считать задачу пе-черпанной.

Вслед за Буслаевым Стасов выражал свое несогласие с тем,

333
Ф. Н. Буслаев.
Указ. соч., с. 85

334
Там же

335
В. В. Стасов.
Собр. соч., т. II.
с. 852

что стили преландский, меровингский, англо-саксонский и т. д. определяют по форме спиралей, ветвей, рыб, змей, драконов и пр., «которая из этих форм преобладает, которая является тут отдельно или же в соединении с другими». Он считал эти приемы анализа вовсе недостаточными в работах таких современных ему историков орнамента на Западе, как Ваген, Вествуд, Гофрейс, Келлер, Оуэн Джонс, Дени, Дигби Уайэтт, Дюриэ, Флери, Расина и пр., и специалистов по всеобщей истории искусств, как Шаазе, Лаборт, Вельман и другие. Стасов обращал внимание на то, что в каждую эпоху все создания имеют нечто общее, но у каждого вида искусства — свои задачи, средства, «особые формы», требующие особого, а не «гуртового» рассмотрения.

Мы видим, как в ходе дискуссии об отношении искусства Руси к Востоку выдвигались шаг за шагом проблемы, выходящие за рамки историко-культурного значения, и обсуждался метод анализа памятников как произведений искусства. Впредь этой дискуссии и выдвинутых ею со всей остротой научных проблем не появились бы и «Русские древности в памятниках искусства», издававшиеся графом И. Толстым и Н. Кондаковым.

Это был написанный в основном Н. П. Кондаковым талантливый эскиз большой картины исторических взаимосвязей в искусстве народов России — от глубин Средней Азии и Сибири до берегов Дуная. В археологическом отношении этот труд бесспорно устарел. Но многие вопросы изучения искусства были подняты им плодотворно, хотя иные не решены и сейчас.

Авторы «Русских древностей в памятниках искусства» задались целью доказать, что древнерусское искусство глубоко оригинально и народно и связи его с Востоком и Западом не сделали его повторением искусства ни того, ни другого; что вся история древнерусского искусства есть история взаимодействия художественных культур народов России, их развития и взаимообогащения. В предисловии к первому выпуску они пишут: «Наследие многих веков, усвоенное русским народом, стало его художественным преданием и последовательно образовало древнерусское искусство. Русское искусство было и осталось искусством народным, сложившимся в оригинальный исторический тип, закрепленный народным орнаментом». Они развивают ту же мысль и в последнем выпуске своего труда: «Теперь легко доказать, что самые утонченные художественные производства существовали в Киеве (как, например, перегородчатая эмаль по золоту), чтоими занимались русские мастера, и притом в широких размерах, что мастера эти распространяли свои произведения в Рязань, Сузdalь, а, следовательно, находка византийского стиля вовсе не представляет собою, как думали еще очень недавно, греческого заноса, но, напротив, памятник местной работы в хорошо усвоенном пошибе, и притом, вещь с определенным назначением, с понятием для владельца орнаментацией и для него лично важным смыслом. Словом, исследование о вещественных древностях следует поставить на почву анализа художественных форм в их историческом развитии, выставить вопрос о стиле предметов, их группировке с этой стороны, о типах и их происхождении, дости-

гая общего обозрения предметов с точки зрения бытовой, торговой, сословно-гражданской, религиозной, а также художественной, вводя предметы русской древности в общую историю искусства»³³⁶.

В этой, широко начертанной программе задач отечественной науки об искусстве ясно ощущимы те ее направления, в русле которых протекала научная деятельность самого Кондакова.

Авторы «Русских древностей» дали ясно понять, что «Русское искусство имеет не только оригинальный художественный тип, но и составляет крупное историческое явление. Русское искусство является последствием вековой работы и сотрудничества многих сил, но именно потому оно и владеет самобытностью и представляет цельный тип»³³⁷. В сокровищницу русской культуры внесли свою лепту огреченный скиф и корсунский мастер, генуэзский торговец в Крыму и немчин в Москве или арабский караван, везший товар волжским болгарам и языческой Руси. Но главную роль, по мысли тех же авторов, играл славянский элемент. Ему мы обязаны распространением по русской равнине и земледельческих культур в целом.

Богатство источников русского искусства и было, по мысли Кондакова, причилой многообразия его «ю формам бытовым и художественным».

Авторы «Русских древностей» много писали о влияниях, но брали этот термин, как правило, в кавычки: «так наз. «византийское» влияние»³³⁸, «так наз. «византийское» влияние»³³⁹, «так наз. «восточное», «так наз. скандинавское или варяжское влияние»³⁴⁰. Они подчеркивали этим, что пользуются термином «влияние» условно, за неимением другого, подходящего, выражающего удовлетворение собственной потребности за счет произведений искусства, получивших распространение извне.

Они неправильно распространили термин «романский стиль» на соборы Владимира и Юрьева. Но сам термин «романский» они употребляли также условно «впредь до принятия нового термина»³⁴¹. Византийское влияние в русской белокаменной резьбе они отрицали полностью. Западное, романское, признавали в отдельных разобщенно взятых деталях, но главный вывод их был тот, что «можно найти по частям фигуры святых, животных, фантастических зверей и орнаменты, можно встретить тот же порядок украшений... но нельзя встретить ничего тождественного: наши два собора в своем роде *единственные памятники*»³⁴². Кондаков отказался от выведения древнерусского искусства из восточных стилей. Он полагал, что об арабском и персидском влиянии можно говорить лишь «условно»³⁴³. И если в оправе турильного рога из Черниговского кургана или на пластинчатых браслетах он и видел порой отзвуки «восточного сюжета», его переработку, то сами эти вещи считал произведениями, безусловно местных, чаще киевских мастеров³⁴⁴.

Авторы «Русских древностей в памятниках искусства» не были последовательны в своих выводах. Сейчас нам трудно сказать, кому из них принадлежала плохо согласуемая с другими их высказываниями мысль о том, что по преобладанию того или иного вкуса, своего рода руководителями русской культуры были то Сирия, то Персия, то Индия и Средняя Азия³⁴⁵. Эта приличествующая скорее Стасову мысль создала Н. П. Конда-

336
Русские древности в памятниках искусства, издаваемые графом И. Толстым и Н. Кондаковым, вып. 6. СПб., 1889, с. 10.

337
Там же, с. 4.

338
Там же, с. 7.
339
Там же
340
Там же, вып. 5, с. 17.

341
Там же, вып. 6, с. 37

342
Там же, с. 4.
343
Там же, вып. 5, с. 25

344
Там же, с. 27

345
Там же, с. 25

кову папрасную репутацию сторонника «азиатского» происхождения древнерусского искусства.

Еще в напечатанном в 1899 году издательском предисловии к реферату Н. П. Кондакова «О научных задачах истории древнерусского искусства»³⁴⁶ было весьма проницательно отмечено значение выводов Кондакова для истории русского искусства. Указывалось, что вопреки установившимся в отечественной и западноевропейской науке взглядам, Кондаков писал «о высоком культурном развитии древней домонгольской Руси» и как «глубокий знаток памятников искусства не только западноевропейского всех эпох, но и восточного (Средней и Передней Азии) и византийского во всех его проявлениях» Кондаков первым доказал «самостоятельность художественной промышленности (Руси), даже в области столь тонких технических художеств, какова, например, перегородчатая эмаль». Им же опровергнуто мнение «будто эти (Владимира-Суздальские) редкие по красоте памятники искусства не имеют почти значения для русской археологии, как произведения чужих, немецких мастеров». Именно Кондаков указал и на «вернейший путь» истолкования барельефных укращений домонгольских храмов. В лице Кондакова русская наука стала впервые вносить поправки в историю искусств Византии и стран Центральной Европы, исторически связанных с Россией и Востоком.

Истоки русского искусства имели для историков русской художественной культуры первостепенное значение. Их нельзя было искать, не заглядывая и в истоки византийского искусства.

Если Виолле-ле-Дюк писал, что византийцы «отрещились от традиций римской скульптуры для сближения с декоративным искусством Азии и Греции последнего времени. Происхождение этой орнаментации несомненно восточное», то Кондаков решал проблему «Восток или Запад» (основательно источников византийского искусства) иначе. Согласно Кондакову «эта античная основа была только вначале римская, в V столетии она уже носит явные признаки греческого характера и представляет, очевидно, временное оживление стиля в собственной Греции и странах, усвоивших его на Востоке.. Перемена римской основы заключалась в том, что декоративная сторона византийского искусства сложилась в особый вид из художественных элементов Египта, Персии и Средней Азии»³⁴⁷. Позже ученик Кондакова крупнейший византиновед нового поколения русских ученых Д. В. Айналов показал, что в ранневизантийском искусстве нетрудно заметить напластования форм Александрийского, критского, сирийского и палестинского происхождения. Очень определены элементы сасанидского стиля, уводящие в Иран и на Кавказ, паконец, «арабского», и все же общей основой византийского искусства было эллинистическое искусство стран христианского Востока. Оно имело свои местные корни, сплетавшиеся с другими, возникшими на общей с ним почве отприсками³⁴⁸.

В своем труде «Восток или Рим» Стржиговский также доказывал, что в образовании христианского искусства решающую роль сыграл эллинистический Восток³⁴⁹. Стржиговский полагал, что искусство Византии было конгломератом восточных эле-

³⁴⁶
Н. Кондаков. О научных задачах истории древнерусского искусства — в книге: «Памятники древней письменности и искусства», вып. СХХХII, СПб., 1899 и в книге: «Русские древности в памятниках искусства», вып. 6, СПб., 1889.

³⁴⁷
Н. Кондаков. Византийские эмали собрания А. Звенигородского. СПб., 1894, с. 293—294.

³⁴⁸
Д. В. Айналов. Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900, с. 5.

³⁴⁹
J. Strzygowski. Orient oder Rom. Leipzig, 1908.

ментов, почерпнутых из христианского искусства Палестины, Сирии, Месопотамии и Малой Азии. Отсюда, из Византии, эти восточные элементы и распространялись якобы повсюду. Развивая данную мысль, Стржиговский выдвинул дилемму «Восток или Византия», но сместил эпохи, так что возвеличил Сирию за счет Византии VII века, когда Сирия была уже угасшим очагом восточного эллинизма. Сторонником византийского, а не сирийского (или афонского) происхождения художественной миниатюры славян (сербов, болгар, русских) выступил византиновед III. Дильт³⁵⁰. В противоположность «восточной» или «сирийской» гипотезе Стржиговского и «западной» гипотезе Рихтера, Дильт считал византийское искусство самостоятельным по своим истокам. На оригинальность византийского искусства указывал и Кондаков. Полагая, что это искусство находилось под влиянием Рима, а затем греко-азиатского Востока, Кондаков отвергал «сирийскую» гипотезу Стржиговского и «византийскую» гипотезу III. Диля. Кондаков проницательно заметил, что паряду с Сирией на Востоке существовало большое число и других, сице не изученных центров художественной культуры раннего средневековья, о роли и удельном весе которых в культурной жизни эпохи мы знаем еще слишком мало³⁵¹.

Для него не остались незамеченными связи Сербии в области миниатюры не только с греко-восточным миром, но также Афоном, Болгарией, Галицией, Далмацией, Венецианской областью и раппенальянской в целом. Аналогии сербским образам для XIII—XIV веков он предложил искать и в древнерусской живописи.

Так же проницательно указывал Кондаков и на византийских художников, работавших в XII—XIV веках на острове Крит, который стал убежищем греческой образованности после падения Константинополя. Итalo-критские художники и осуществляли, по Кондакову, воссоединение искусства Запада и Востока, Византии и Италии, став главным импульсом для древнерусского искусства XIV—XVI веков.

Современный автор споривает это положение как искусственную концепцию, оторванную от русской почвы³⁵². Конечно, импульс этот не был для русского искусства главным. Но «воссоединение искусства Запада и Востока, Византии и Италии» на Крите является собой такой же яркий пример искусства смешанной среды, как и Киликия XII—XIII веков (Малая Армения, небольшое княжество па берегу Средиземного моря), где в эпоху сельджуков и крестоносцев слились в быту и искусстве обычай персов, ромеев, франков и армян.

Одновременно с дискуссией об отношении искусства Древней Руси к Востоку за рубежом разгорелась полемика по вопросу о роли Запада и Востока в культуре средневековой Европы. Обострение этого вопроса было вызвано появлением сочинения Ригля, с одной стороны (т. е. о Риме и Западе как источниках романского искусства), и Стржиговского — с другой (на стороне Востока). В эту дискуссию вступили и Кондаков, подвергнув разбору сочинение Гампеля³⁵³. Кондаков высоко оценил это произведение венгерского ученого «в предвидении близкой и подобной же задачи на обширном поприще древностей России». И здесь и там точный исторический фон отсутствовал.

350
Ch. D. i c h l. Manuel
d'art byzantin. Paris,
1910. 2-e ed. 1923

351
Н. П. Кондаков.
Македония. Археологическое путешествие.
СПб., 1909

352
А. И. Зотов. Народные основы русского искусства, т. 1.
М., 1961, с. 28

353
Н. П. Кондаков.
Рец. на кн.: Ham-
p e l. Alterthümer des
frühen Mittelalters in
Ungarn (Атлас в
двух томах: 1894, 1897;
новая переработка

вышла в трех томах в 1905 г.). Отд. оттиск из «Известий Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук». т. XI. 1906. кн. 4.

354
Там же. с. 3

вал, особенно со временем вторжения гуннов. Гампель задался вопросами о культурном типе главнейших племен, наводнивших Венгрию: гепидов, готов, аваров, гуннов, болгар и «о так называемых влияниях: римском, византийском, карловингском, лангобардском». Критически разбирая этот труд по существу сформулированных им задач, Кондаков ставил Гампелю упрек в том, что, «определивши культурный тип древностей венгров восточным, автор ограничивается столь же общим указанием источников этого типа или стиля в отдаленном сасанидском периоде»³⁵⁴.

Кондаков решительно отверг припятое французскими и немецкими учеными деление на эпохи меровингскую и карловингскую (по династиям), полагая, что оба эти термина пригодны исключительно только для тех областей, в которых эти династии царствовали. Употребление этих терминов для древностей других стран утверждает (например, для России) возможность совершенно нелепого заключения о каком-либо влиянии областей карловингской империи на Восточную Европу.

Возражая против бессодержательных противопоставлений художественных манер «персидского» и «сарацинского Востока» «лангобардскому» и «каролингскому» Западу, Кондаков сослался на свои прежние сочинения, в которых ради постановки вопроса о происхождении русских древностей ему уже приходилось говорить об отношении переднеазиатского Востока к средневековой Европе в эпоху распространения арабской торговли³⁵⁵. Коротко опять сформулировал эту проблему так: VI век — это эпоха блестящей реакции культурного мира против варварского, мира романского против германского, века борьбы империи восточно-римской и персидского царства, века победы христианства над язычеством... и в то же время век падения западной Италии и возвышения Балканского полуострова над Апеннинским. Кондаков подчеркивает взаимопроницаемость явлений. Он вновь резко восстает против сочинения Ригля об орнаменте, который, схемы ради, усердствуя в розысках античных элементов в византийском орнаменте, доходит до отрицания последнего, отрицает оригинальность арабского орнамента и т. д. «Нелепость подобных анализов не бросалась в глаза с самого начала только потому, что все исследователи были заинтересованы попыткою разнить орнаментальные явления на его составные части. Но одно дело прием и иное дело полученный ими вывод». Здесь Кондаков гениально прав. Определяя уровень науки своего времени, он очень верно указал на то, что состав отдельных элементов еще не говорит о целом. И VI век был действительно временем «решительной переработки антика» и на Западе и на Востоке.

Кондаков дал верную оценку труда Салина «О северогерманской звериной орнаментике»³⁵⁶, указав, что это сочинение слишком примыкает к прежним односторонним датским и шведским трактатам о северном орнаменте, чтобы быть принятным на веру³⁵⁷. Кондаков назвал «исключительно скандинавской постановкой вопроса» положение Гампеля о том, что Север развел звериную орнаментику, и предложил всем ученым отвергнуть ее самым решительным образом³⁵⁸. Такая оценка этого сложного и чрезвычайно распространенного художественного

355
Н. П. Кондаков.
Русские клады, т. I.
СПб., 1896. с. 9-24

356
B. Salin. Die altgermanische Tierornamentik. Stockholm, 1904

357
Н. П. Кондаков.
На кн. Намреи. Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn, S. 19-20

358
Там же. с. 16-17.

явления действительно не научна. Когда в 80-х годах Кондаков занимался знаменитым кладом из Сент-Миклоша (Венгрия), то считал для себя самым важным установить персидские корни его орнаментики паряду с византийскими сирийскими элементами. Приходилось обращаться к сасанидскому и арабскому источнику. Но далее Кондаков нашел верное решение, оять же опередив ученых своего времени. Он приписал этот клад не гуннам и аварам, а болгарам, и датировал его VIII—IX веками, что отвечает и результатам последних изысканий нашего времени³⁵⁹.

Кондаков был не согласен с тем, что к творчеству кочевников-торок (праболгар) относят все грубое и примитивное. «Каждое племя и всякая народность ищут своего соприкосновения с культурным миром и заимствуют от него его культурную впешность, разумеется, в пределах своих более грубых или варварских, или более развитых потребностей. Так называемая зрелость племени в культурном отношении слагается из переработки яковых культурных заимствований, и народную личность или индивидуальность мы должны искать не в примитивных формах, но в этой самой переработке культурных типов»³⁶⁰.

Возражая взгляду Гампеля, считавшего, что всякое усвоение чужой культуры губительно для пародности, Кондаков назвал этот взгляд антиисторичным. Говоря, что «вообще жизнь экономическая направляет народный быт независимо от политики», он исходил из того, что политические образования были пепрочны и только экономическая жизнь давала развитию культуры устойчивое направление.

Кондаков обратил внимание на отношение искусства Руси к степенному Востоку. Его интересовала роль кочевников в культурных связях Восточной и срединной Европы с Востоком, и он придавал им большое значение. Кондаков писал: «Кочевник по условиям своего быта являлся в древности естественным посредником в деле обмена культурных произведений отдаленных друг от друга культурных центров»³⁶¹. Изучение древностей эпохи переселения народов убедило Кондакова в том, что «быт кочевников в известную эпоху шел впереди быта земельского по усвоению культурных форм, хотя бы эти формы касались исключительно личных украшений, уборов»³⁶². Это справедливо и по отношению к раппим тюркам, в пору их появления на Дунае и в срединной Западной Европе.

Кондаков не мог не касаться вопроса о происхождении русских былин, в которых живы те же фольклорные образы, что и в древнерусском искусстве. Кондаков отоспал к Востоку всю былинную тератологию Руси. Былинные описания одежд и украшений знати имели, на его взгляд, реальное основание в художественных изделиях мусульманского Египта, Сирии, Месопотамии и Персии, где они еще в IX—X веках положили основание позднейшему «звериному стилю» изделий и Востока, и Запада. Поэмы и песни монгольских и тюркских племен представлялись ему, в известном смысле, прототипами русских былин. Однако из сравнения русских былин и тюркских сказаний он, в отличие от Стасова, делает тот неоспоримый вывод, что «из этого сходства обстановки, равно как из тождества деталей, пельзя заключить о непосредственной зависимости русских

N. Mavrodinov,
Le trésor protobulgare
de Nagy-Sentmiklos,
Budapest, 1943

³⁶⁰
Н. П. Кондаков.
Указ. соч., с. 12

³⁶¹
Русские древности в
памятниках искусства, вып. 2, с. 2

³⁶²
Там же, вып. 5,
с. 25

былии от тюркских писец», по что близость сюжетов говорит о связях культур древневосточной и новославянской. Здесь он проводит параллель с тем, как «по обилию львов, фантастических и крылатых зверей на древнейших греческих вазах археолог бесспорно заключает о связях, художественцой и бытовой, древней Греции с переднеазиатским Востоком»³⁶³.

Раньше других русских ученых Кондаков дал определение задач изучения русского искусства со стороны особенностей его художественного языка и художественной формы: «История художественной формы в древнерусском искусстве, — писал он, — доселе как бы забывалась и наукой, и практикой».

Метод технического, а затем художественно-формального анализа вещей не удовлетворил Кондакова: «Все это очень подробно описывается, хотя все это можно видеть на приложенных рисунках, но все это не ведет к историческому анализу».

Так же сокрушительно развенчивал Кондаков и метод мелочных археологических описаний всех встречающихся мотивов³⁶⁴. Кондаков видел задачу в том, чтобы каждой форме найти отправную точку, так сказать, оригинал. Говоря о труде Гамшеля, в котором специальный отдел был посвящен орнаменту, Кондаков счел анализ орнамента прямой заслугой автора, «так как систематическое обозрение истории художественных форм все еще не считается обязательным в археологии...» Задача исследования орнамента, как ее определил Кондаков, не только в статистическом собирании материала, составляющем базис, но и в «научном расследовании его источника и хода его развития». Кондакову претили «дутые, совершенно бессодержательные фразы, переполнившие большой фолиант Ригля». Они прикрывали собой простое нежелание заняться историей предмета и сыграли весьма печальную роль в немецкой истории искусства: по образцу Ригля и другие начали строить подобные же фразы вроде: «...эрлая форма колористической художественной воли в металле».

Ратуя за анализ художественных форм как главную задачу науки об искусстве, Кондаков оставался на почве исторических фактов. Он восставал заранее против формалистических конструкций и отвлеченных от исторической почвы построений.

Окидывая общим взглядом полуувековой спор русских ученых второй половины XIX века, мы должны отметить прежде всего его исключительную напряженность, публичистичность, страшный пафос идей. За спорами о древнерусском, византийском, восточном и западном искусстве стояла борьба за и против азиатского десмозизма (и его современных форм), за и против развития России на путях европейской цивилизации, за и против приобщения народов Востока к мировой культуре, за и против устранения исторически возникшего разрыва между Востоком и Западом.

Еще декабристы отличали народные и дворянские элементы в культуре Руси. Западники относились отрицательно к цароданным движениям, усматривая в народном искусстве признаки азиатского застоя (С. М. Соловьев). И. М. Карамзин почитал культуру Руси до петровского времени «искошней», а новую послепетровскую — «искусственной». Славянофилы идеализировали допетровскую Русь, видя в ее культуре вслед за Карамзи-

³⁶³ Русские древности в памятниках. Искусства, вып. 2, с. 22.

³⁶⁴ Н. П. Кондаков. Рец. на кн.: Наперел. там же, с. 13, 15.

ным результатом деяний церкви и монахов. Они считали религиозность основой русского народного искусства (Шевырев). Это был реакционный взгляд, которым снимались художественные достоинства народно-поэтического творчества. Наоборот, А. Н. Пыпин усматривал бедность древней русской литературы в ее отрыве от народных начал. Революционно-демократическая позиция В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова состояла в том, что «застой» и «религиозность» древнерусского искусства связывались ими с историческими условиями жизни народных масс. «Добролюбов высмеивал равно как славянофильскую формулу — «Россия цветет, а Запад гнист», так и «западическую» — «Россия гниет, а Запад цветет». Оба взгляда были статичны, не вскрывали передовых стремлений в искусстве эпохи³⁶⁵.

Но не будем умалять и заслуг зачинателей русской истории искусств. Самые галантливые и передовые исследователи древнерусского искусства рассматривали искусство Востока и Запада как противоречивое, внутренне подвижное, исторически изменчивое, то связанное одно с другим художественное целое. Из проблемы «влияний» выкирстализовалась идея собственно русской художественной культуры. Из проблемы «учителей» и «учеников» родилась идея собственной истории искусства каждого из народов Востока и Запада, или, как мы сейчас выражаемся, «взаимодействия культур». Из проблемы дипластичных стилей, взятых изолированно от нородавшей их почвы, родилась идея художественных стилей, взятых со стороны содержания искусства и особенностей его формы.

В промежутке между двумя революциями (1905—1917 гг.) обнаружился спад идеально-художественных проблем, уступивших дорогу вопросам общестетическим и формальным. Углубились всякие «мистические искания» в области не только искусства, но и в истолковании истории искусства вообще и отношения русского искусства к Востоку, в частности. Наука об искусстве в целом претерпевала определенный кризис. Именно в эту пору П. П. Муратов открыл в русской иконе «сильное и прекрасное искусство», но приписал ей полное обоснование от эзотерики. Е. Н. Трубецкой, возражая против оценок «поверхностно-эстетических», видел в древнерусском искусстве язык символических образов и начертаний в их потустороннем смысле.

«Когда в начале XX века группа молодых энтузиастов художников и писателей принялась за изучение древнерусского искусства и, в частности, икон, стремясь к пониманию древнерусской эстетики и живописных достижений Древней Руси, — пишет М. В. Аллатов, — она поторопилась отмежеваться от всей академической традиции русской науки, встала в оппозицию как к Кондакову, так и Буслаеву, и провозгласила своими вдохновителями французских византийцев. Между тем, нужно очень пожалеть, что литературное наследие Буслаева не было прочитано ими более вдумчиво, оно могло бы предохранить их от чисто эстетического отношения к русской иконе, которое означало в конечном счете модернизацию средневекового искусства, отождествление его с повсейшей живописью»³⁶⁶.

Действительно, осуждая «ультрапатристический, публицистический, нехудожественный подход к древнерусскому искус-

365
А. И. Зотов. Народные основы русского искусства. т. I. с. 14

366
М. В. Аллатов.
Ф. И. Буслаев и русская наука об искусстве. — «Искусство». 1961. № 1. с. 67.

ству русских передвижников», «иконографический» подход Виолле-ле-Дюка, Буслеева и Кондакова, такие провозвестники новой эстетики, как А. Грищенко, предпочитали «живописно-художественный» подход западных авторов-византистов (Милле, Дальтона, Диля) и ратовали за «ценность формальных приемов примитива». Они ссылались при том на французского художника Матисса, восторгавшегося чисто формальными средствами русской иконы³⁶⁷. О том же трактовалось в программной книге А. Гильдебранда «Проблемы формы в изобразительном искусстве», появившейся в русском переводе в 1914 году и его труде «Основные понятия изобразительного искусства», вышедшем в русском переводе в 1915 году. В них изучался язык художественных форм вообще, безотносительно к социальным идеям дня, звучавшим как набат в предвестии революционного взрыва.

Советская эпоха выдвинула новое, материалистическое понимание истории общества как истории формаций и борьбы классов. Учение Маркса—Энгельса раскрыло отношения искусства к экономическому базису, художественных форм к содержанию искусства. Естественно, что оценка явлений искусствашла на первых порах по пути содержания. Выяснение активной роли художественной формы в развитии средств и способов художественного мышления пришло позже. Даже известное па этот счет предупреждение Энгельса не привлекло внимания. Между тем еще в письме к Меришту 14.VII.1893 г. Энгельс, говоря о необходимости выводить идеологические представления из экономических фактов, заметил по поводу возникших недоразумений: «...унущен еще только один момент, который, правда, в работах Маркса и моих, как правило, недостаточно подчеркивался, и в этом отношении вина в равной мере ложится на нас на всех... из-за содержания мы тогда преnебрегли вопросом о форме: какими путями идет образование этих представлений и т. п.»³⁶⁸. И дальше: «Это старая история: вначале всегда из-за содержания не обращают внимания на форму. Повторяю, я сам это делал, и эта ошибка всегда бросалась мне в глаза уже post festum» (букв.: после праздника, т. е. с запозданием). Видимо, по схожей причине и к изучению художественных форм долго не возвращались. Оно было дискредитировано его отрывом от материальных основ жизни общества.

Раскрепощение малых наций социалистической революцией вызвало новую постановку проблемы отношения искусства Древней Руси к Востоку. Она была хорошо выражена в изданной в 1919 году работе Ф. И. Шмита. Первый вопрос, на который должен дать ответ историк древнерусского искусства, формулируется, по словам Шмита, так: к каким народам и в какой мере примкнул русский народ в своей созидающей работе? И далее, призыв уберечься от ложного национального самолюбия, указав на значение для искусства Руси, наряду с Византией, Кавказа, Средней Азии, Монголии, заключает: «Да, паконец, разве не ясно, что к кому бы первоначально ни примкнул русский народ, какими бы культурными соками он ни питался, его место среди прочих цивилизованных народов определяется не его физической или духовной родословной, конечно, а тем, что он сумел сделать из заимствованного и что

367
А. Грищенко.
«Русская икона как искусство живописи».—
«Вопросы живописи»,
вып. 3. М., 1917, с. 258

368
К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения.
2 изд., т. 39, с. 82

он сумел создать собственным творчеством...»³⁶⁹. О происхождении народов Руси, истоках их культуры и искусства заговорили с разных позиций. Большинство историков отказались от бесплодных поисков прародины славянства. Но одни видели в культуре и искусстве разных славян нечто изначально самостоятельное, другие рассматривали славян как продукт скрещивания культурно родственных между собой иллирийских, фракийских и западноскифских племен.

Книжка М. И. Ростовцева «Эллинизм и иранство на юге России» за рамки античного периода не выходила и, как отмечено было ее автором в предисловии, вопроса о дальнейшей переработке воспринятых элементов не затрагивала. Существенное же вывод М. И. Ростовцева, что иранская культура в эпоху ее проникновения на юг России носит уже смешанный характер, причем чужое в этой культуре как восточное, так и греческое легче отделяется и выделяется, чем несомненно имеющееся в наличии местное и самобытное³⁷⁰.

На вопрос об отношении Руси к Востоку В. В. Бартольд отозвался в эту пору в духе Стасова и Кондакова. Он отмечал, что уже по своему географическому положению равнина Восточной Европы должна была подвергаться влиянию Востока в гораздо большей степени, чем западноевропейские страны. Он считал совершенно ошибочным представление, «будто Россия до монгольского нашествия была такой же составной частью Европы, как, например, Германия или Франция, и будто только это нашествие на несколько веков отделило Россию от мира европейской культуры». Бартольд ссылался на применение к Владимиру Святому тюркского титула «каган»: «подобный факт не мог бы иметь места в эту эпоху ни в Византии, ни в западноевропейских государствах»³⁷¹.

Бартольд был против преувеличения оценки культурного уровня народов Древнего Востока. Он считал такую оценку своего рода реакцией на то препобуждительное отношение европейцев к остальным народам Востока, которое определилось в XVII веке. Еще в работе, написанной в 1911 году, Бартольд решительно возражал против того, что исследователи Востока «почти до последнего времени рассматривали развитие культуры каждой народности, как самостоятельный процесс, определившийся исключительно расовым происхождением, политической жизнью и религией данного народа; возможность иностранного влияния принималась в расчет только в случаях покорения одного народа другим»³⁷².

Бартольд считал, что исторический процесс для Востока и Запада един и «в этой цепи культурного взаимодействия нет промежутка между «Востоком» и «Западом», «социологию» же как науку нельзя строить на фактах одной только истории европейских народов.

Последний тезис был исходным и для Н. Я. Марра. Но как лингвист и социолог Марр отказался от поисков света с Востока, Запада, Севера и Юга и призывал для объяснения сходства разноплеменных мифов и близких по типу изображений идти вглубь, «в бесконечную даль времен организованного человечеством творческого труда, единственного источника... мировоззрений, типов и форм»³⁷³. Признав, что все культуры и языки

369
Ф. И. Шмит. Искусство Древней Руси — Украины. Харьков, 1919, с. 8

370
М. И. Ростовцев
Эллинизм и иранство
на юге России. Петроград, 1918, с. 7

371
В. В. Бартольд.
История изучения Востока в Европе и России, изд. 2. Л., 1925.
с. 166

372
Там же, с. 29

373
Н. Я. Марр. Избранные работы, т. 3.
М.—Л., 1934 с. 39

Востока и Запада составляют лишь разные стадии одного и того же формообразования, Марр вернулся в свои «европейские педра» (в этом смысле *ex Occidente lux* вместо *ex Oriente lux*).

Сравнивая легенду русской летописи об основании Киева с армянским сказанием о Куаре, Марр возводил обе эти легенды к скифской эпохе³⁷⁴. В яркой интерпретации В. Н. Чепелева выходило и так: «В своей согдийской стадии скифский элемент создал зороастризм, в своей парфянской стадии он вызвал к жизни одну из важнейших держав античного Востока... В праскифском и скифском этническом массиве согдийцы (таджики), туркмены, иберы, быть может, и славяне, имеют ту общую родоплеменную среду, которая лежит в основе их этногенезиса»³⁷⁵.

К сожалению, в глазах ряда истолкователей учения Марра история все более теряла свой конкретный смысл. Археология и этнография представлялись излишними. Они «снимались» историей материальной культуры. Едва ли не все методы археологических исследований — изучение стратиграфии культурных напластований, археологических памятников по целостным комплексам, типологические классификации, сравнительное изучение памятников и пр. — были отвергнуты³⁷⁶. Создавалась угроза, что место конкретно-исторических исследований займут самые общие, так сказать, типовые черты социально-экономической структуры формаций по готовым априорно взятым мертвым схемам. Связи, отношения, взаимодействия снимались в искусстве полностью. И дело не столько в шаблоне штампованных фраз, которыми, как известно, оперировала вульгарная социология. Снималась вся история отдельных этнических образований, вопросы происхождения народов, их расселение в разные эпохи и взаимосвязи.

Порождения вульгарной социологии были осуждены партийно-правительственным решением об учебниках истории. Но среди историков искусства проблемы взаимодействия и связей культур оставались надолго под подозрением и не получали развития.

К вопросу о взаимодействии художественных культур одним из первых вернулся И. А. Орбели. Разделяя позиции Марра в некоторых вопросах языкоznания, он поддержал и великолепно развил взгляд Бартольда на религию Востока.

Уже в 1931 году Орбели возражал против разделения Востока на мусульманский и христианский Восток, поскольку вне официальной религии, в народных верованиях, многие из культур мусульманского и христианского Востока составляли единое целое³⁷⁷. «Особенно же неосторожными, — писал позже Орбели, — представляются нам попытки определять религиозными признаками свободный от какой-либо символики орнамент. Опасность эта не уменьшается и тогда, когда в качестве составной части рисунка выступают буквы, например, арабские, столь излюбленные в восточном орнаменте... совершение независимо от того, исповедовал ли мастер ислам или христианство»³⁷⁸.

Новый подход к искусству средневековых мастеров позволил плодотворно изучать произведения этнически смешанной среды. Орбели выдвигал на первый план не догматы церкви и свя-

³⁷⁴ И. Я. Марр. Книжная легенда об основании Киева на Руси и Куара в Армении. — Известия РАИМК, т. III, Л., 1924, с. 257—287.

³⁷⁵ В. Чепелев. Об античной стадии в истории искусства народов СССР. М., 1941, с. 81—85.

³⁷⁶ И. Я. Марр. В тунике ли история материальной культуры. Известия РАИМК, вып. 67, Л., 1933, с. 119—120.

³⁷⁷ И. А. Орбели. О классовых корнях некоторых традиций исторической науки. «Известия ГАИМК», вып. III, 1931, с. 14—15.

³⁷⁸ И. А. Орбели. Грузинская бронзовая лампада с арабскими надписями. — В сб.: Памятники эпохи Руставели. Л., 1938, с. 284.

занные с ними различия в официальном искусстве, а условия производства, общественной жизни, отразившиеся в народном творчестве. Орбели отверг узконациональное истолкование культур византийской, сасанидской, арабской. Он неустанно доказывал, что сасанидский стиль не чисто иранское явление, а принадлежит всей Передней Азии, включая Среднюю Азию и Кавказ и арабское искусство — творение не одних арабских народов и не столько арабских и т. д.

Историки древнерусского искусства не приняли многих положений Орбели. Так, была отвергнута его мысль о связи архитектуры Сузdalской земли с кавказскими и иранским миром через каменные рельефы и бронзовые котлы Кавказской Албании. Но отвергнуть не значит решить. И те же вопросы вскоре напомнили о себе спаса.

Делались попытки определить истоки древнерусского искусства и путем чисто формального стилистического сравнения памятников древнерусского зодчества с Западом и Востоком.

А. И. Некрасов находил, что восточные и византийские компоненты не учтены в достаточной мере и «более всего мы вынуждены говорить о греко-восточной, малоазийской архитектуре, менее о Кавказе и романской архитектуре Запада, с которыми Южная Русь в тесных отношениях»³⁷⁹. Некрасов считал памятники Малой Азии источником соборов и Киевского и Черниговского на том основании, что они с памятниками Малой Азии «одного стиля». Но развитие стилей зодчества на Руси представлялось автору в крайне отвлеченном виде. У него эпоха сложения древнерусской архитектуры представлена живописным стилем XI века, развитием репрезентатизма в XI—XII веках и пластическим примитивизмом XII века. Эпоха развитого зодчества — русским вариантом романского стиля XII—XIII веков, развитием пластического стиля в XIV веке, живописным стилем в XIV—XV веках. Эпоха зрелого зодчества — монументальным стилем XV—XVI веков, живописно-графическим стилем XVI века, примитивно-декоративным стилем XVII века, развитым декоративным стилем XVII—XVIII веков.

При таком его освещении материальное и духовное содержание древнерусского искусства испарялось. Компас истории отсутствовал, и даты устанавливались на глаз.

Советская археология отвергла исследований по истории древнерусского искусства, основанные на социологических схемах и формально-стилистическом анализе. Она выдвинула требование предварительной источниковедческой обработки памятников зодчества, кладов и других материалов по древнерусскому искусству. Те же требования выдвигались на местах при изучении искусства других республик и областей.

Стратиграфия культурных слоев позволяла устанавливать даты произведений художественного ремесла с не доступной ранее, при одном стилистическом анализе, точностью. Методы археологии стали необходимой частью историко-архитектурных исследований. Советская археология подняла источниковедение на уровень большой науки, охватив обобщением и научной атрибуцией колоссальный материал, в том числе и по искусству. Известным итогом работ в этой области явился капитальный труд Б. А. Рыбакова по истории русского художественного ре-

379

А. И. Некрасов,
Очерки по истории
древнерусского зодчества.
XI—XII вв. М.,
1936, с. 18—19

380
Б. А. Рыбаков. Речество Древней Руси.
М., 1943

381
История культуры Древней Руси, т. I,
М., 1948, т. 2. М., 1951

382
Г. Корзухина. Русские клады. М.,
1954

383
А. С. Гущин. Памятники художествен-
ного ремесла древней Руси X—XIII вв. М.,
1936

месла³⁸⁰ и двухтомное издание по истории культуры Древней Руси³⁸¹. Затем последовали «Русские клады» Г. Ф. Корзухиной³⁸² — труд, восполнивший старое однотипное издание Кондакова, завершенное затем А. С. Гущиным³⁸³.

Конечно, эти работы оставили позади «Русские древности в памятниках искусства» по материалу и методам исследования, но проблема искусства Руси в его отношении к Востоку в них больше не ставилась. Метод стилистического анализа не привлекался, поскольку понятие «стиль» казалось слишком исторически нечетким. Получило распространение понятие «археологическая культура», но и оно (применительно к археологическим памятникам) остается вспомогательным и по существу тоже условным.

Обобщением труда советских историков древнерусского искусства явилась многотомная «История русского искусства», первые четыре тома которой посвящены искусству допетровской Руси. Цель новой «Истории русского искусства» была определена ее авторами так: представить русское искусство в связи с общими процессами развития русской общественной жизни, борьбой различных классовых идеологий; вскрыть то самостоятельное и оригинальное, что русский народ внес в сокровищницу мирового искусства, выявить народные основы русского искусства, давшие о себе знать уже на самых ранних этапах развития и проявившие себя в дальнейшем с такой силой; сознательно выдвигать на первый план реалистические искания и течения на протяжении всего русского искусства; не дробить историю отдельных художественных школ, а дать их крупными массивами³⁸⁴.

В этом перечне поставленных задач проблемы взаимодействия художественных культур отсутствуют; они в соответствии с обстановкой были так же, как и в археологии, исключены. Историки русского искусства были определены «лишь в общих чертах»: русское искусство восходит к художественной культуре славянских племен и к искусству античного и скифского Причерноморья; византийский вклад лег на твердую почву крепких славянских художественных традиций. Связь русской художественной культуры с мировым искусством не вызывала большие сомнений.

Вопрос о существовании в Древней Руси своих собственных мастеров по изготовлению ювелирных вещей с зернью — лунлиц, сережек в виде кольца со сложной подвеской овальных и сложных лопастных бус, а также всего великолепия парадного княжеско-боярского зернового убора и перегородчатой эмали, выдержанного с изумительной цельностью, как одно художественное целое, — был доказан неоспоримо. Используя технику и споровку в этом деле византийских мастеров, русские умельцы создали такой собственно русский убор, какого не найти в других странах Запада и Востока. Но для историка искусства вопрос заключается не только в том, кем изготавливались эти вещи, но и в каком взаимодействии художественных идей. Откуда взялись на русских изделиях X—XIII веков образы, известные ранее в искусстве других, более древних цивилизаций? Не говорит ли их появление о выходе древнерусского искусства из прежней родоплеменной ограниченности на широ-

384
История русского искусства, под общей
редакцией акад. Н. Э.
Грабаря, чл.-корр. АН
СССР В. Н. Лазарева
и чл.-корр. АХ СССР
В. С. Кеменкова. т. I.
М., 1953, с. 7

кую историческую арену? Могло ли русское художественное ремесло стать в уровень с искусством других народов и стран, держась изоляции? И как было вложить новый смысл в те художественные образы, которые всплыли на Руси то ли из глубин дославянской древности, то ли из искусства других соседствовавших с Русью высокоразвитых к тому времени стран, не усваивая передового опыта других мастеров? На эти и другие вопросы взаимодействия художественных культур историография 1940—начала 1950-х годов не давала ответа. Оценка художественных стилей также не встречала сочувствия и не получала развития.

Постановка проблем взаимодействия художественных школ упиралась прежде всего в теорию автохтонности, то есть известности местных культур и полной самостоятельности их развития. Если в старой русской историографии пренебрегалось внутреннее социально-экономическое развитие стран, то в трудах советских историков и археологов наблюдалось (и это только в наши дни замечено) «определенное игнорирование культурного влияния передовых цивилизаций на соседние страны, увлечение автохтонизмом... лишь теперь, по мере накопления новых материалов и пересмотра прежних гипотез, советская историческая наука постепенно освобождается от старых ошибок»³⁸⁵. Нельзя сказать, что сторонники самобытности искусства Руси не понимали значения Востока для художественной культуры Руси. Однако искать новые решения они не могли. И пока эта теория преобладала, они невольно вращались в заколдованным кругу сдержаных признаний и осторожных оговорок.

Так, Н. Н. Воронин, с одной стороны, отрицал связь владимирского зодчества с Кавказом, но с другой стороны — не мог не отметить, что «из Грузии на Русь попадали такие превосходные изделия, как знаменитые серебряные братины, покрытые тиснеными изображениями, близко напоминающими рельефы Дмитровского собора». Эти-то завезенные предметы и породили, по его мысли, такое «фантастическое скопление» звериных образов и чудищ»³⁸⁶.

В. Н. Лазарев отвергал отнесение истоков русского звериного стиля владимиро-суздальской пластики к Востоку, поскольку «зверя любил и зверем интересовался не только кочевник, но и селившийся около лесов землепашец», звериный мотив был широко распространён по территории всего средневекового мира. И потому он также называл абсурдной и фантастической точку зрения, по которой владимиро-суздальская пластика сводится к механическому заимствованию мотивов иранского искусства, переданного через Кавказ. Но сам факт восточных влияний на искусство Руси, как и на романское искусство Запада, он и не думал отрицать. Наоборот, «так как восточное серебро и восточные и византийские ткани, — пишет он, — ввозились на Русь в течение средних веков, русские мастера имели полную возможность черпать из них новые звериные типы, комбинируя последние со старыми, бытовавшими на Руси с незапамятных времен... Через эти произведения (художественный металл), равно как и через восточные и византийские ткани, Древняя Русь вплотную соприкоснулась с тем фантастическим звериным

385
В. В. Кирпотин.
Экономические связи
Восточной Европы в
первом тысячелетии
новой эры. М., 1967,
с. 16

386
Н. Н. Воронин.
Зодчество Северо-Во-
сточной Руси XII—
XV вв. т. I. М., 1961,
с. 485—486

миром, а не из вторых рук, т. е. не на основе романских вариантов»³⁸⁷.

Б. А. Рыбаков осуждал Спицыпа, Довнара-Запольского, Завитневича, Апучина и других археологов за то, что вопрос о местном или иностранном происхождении вещей решался у них по принципу: все сложное и красивое, все выходящее хоть сколько-нибудь за пределы отведенного древним славянам примитива объявлялось иноземным, привозным. Вместе с тем Рыбаков не раз обращал внимание на прямые связи искусства Древней Руси с Востоком. Так, в прочитанном им 17 марта 1944 года докладе «Киевская Русь и Восток», он сравнивал ряд памятников VII—VIII веков (предметы прикладного искусства, оружие, украшения, утварь) и отмечал большую роль восточных связей в формировании культуры Руси. Позже он снова отмечал идущую с Юго-Востока струю художественных и общекультурных влияний послесасанидского Ирана, завоеванного в это время арабами. «К сожалению,— продолжал он,— небогатаая историография этого интересного вопроса стоит на норманистской позиции, считая, что появление восточных вещей в русских областях относится к IX веку и связано исключительно с походами скандинавских викингов»³⁸⁸.

В другой, последующей работе тот же автор указывал на «сильное воздействие Востока», особенно Булгар на Волге, Хорезма, Закавказья на прикладное искусство Владимирской земли и ее архитектурную декорировку. Он обращал внимание на распространение иранских и византийских типов при посредстве русских купцов по всей Европе, где «эти художественные образы оказывали влияние на европейское прикладное искусство»³⁸⁹.

В связи с изучением народных узоров на Руси (о них писали ранее В. А. Городцов, Л. А. Динцес и другие) появилась и новая серия работ Б. А. Рыбакова с генезисе русско-славянской языческой мифологии. В них он находит, что христианство, будучи близко многим культурам Ближнего Востока, близко также и славянскому язычеству: их объединяет очень многое как в системе верований, так и в формах ритуала.

Беря христианство больше со стороны пережитков языческих культов, неутомимый исследователь погружается в сакральную терминологию, сюжеты искусства и семантику орнамента, дабы с их помощью в дальнейшем выяснить и конкретизировать результаты тысячелетнего контакта славян со скиро-сарматским миром. Б. А. Рыбаков допускает, что «жреческие предания, переходившие из поколения в поколение, могли сохранить на славянской почве имена очень древних богов, встречаемых у других народов далеко за пределами славянского мира (Кибела, Иштар, Сворог, Род, Дый, Симаргл), часть из них восходит к отдаленной эпохе близкого соседства праславян с праиранцами, праиндийцами и прафригийцами», т. е. «культам, удержаным славянской памятью на широком историческом фоне»³⁹⁰.

Соображения эти развивают уже известные положения. Они убедительны. Но, конечно, любая мировая религия содержит пережитки язычества, и главное содержание религии составляют не ее ритуал, а система взглядов и воззрений, в том числе и

³⁸⁷

В. Н. Лазарев.
Владимиро-Сузdalль-
ская Русь.— В кн.:
История русского ис-
кусства. т. I. М., 1953.
с. 426

³⁸⁸

Б. А. Рыбаков.
Ремесло Древней Ru-
си. М., 1948. с. 17. 19

³⁸⁹

Б. А. Рыбаков.
Прикладное искусство
Владимиро-Сузdalль-
ской Руси.— В кн.:
История русского ис-
кусства. т. I. М., 1953.
с. 517

³⁹⁰

Б. А. Рыбаков.
Основные проблемы
изучения славянского
язычества. М., 1964.
с. 2—;

правственно-этических. Для искусства роль последних особенно велика; они выводят искусство за пределы церковных установлений и составляют сами неотъемлемую часть общественных и философских идей эпохи. Следовательно, палеонтология верований составляет лишь один из вопросов рассматриваемой проблемы. Важно не упустить реальный смысл изображений, усвоенных эпохой, их отношение к другим изобразительным мотивам, воспринятым из прошлого и настоящего, у себя и из опыта других народов.

Вопрос о семантике образов поднят вновь и в отношении владимиро-суздальской скульптуры XII—XIII веков. Наиболее вдумчивый ее исследователь Г. К. Вагнер отдает должное изучению ее тератологии, связей с космогоническими представлениями, фольклором и феодальной эмблематикой, предпринятое рядом авторов. Однако в рельефах Владимира-Суздальской Руси он видит прежде всего не языческую мифологию, а поэтическое иллюстрирование, историческую поэтику. Вспомним, что и эти аспекты изучения искусства и литературы Древней Руси уже выдвигались в прошлом (Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский). Сейчас они предложены вновь, но уже со стороны средневековой символики образов и взаимодействия компонуемых сообща мотивов³⁹¹.

В 1963 году появилась книга Рыбакова о русских сказаниях и былинах как историческом источнике. В ней ее автор возвращается к тому, на чем остановилась в свое время так называемая историческая школа. Если приверженцы мифологической школы (Ф. Буслаев, А. Афасьев, О. Миллер и др.) видели в сказаниях старины и сюжетах прикладного искусства Руси поэтическое преображение сил природы и эпос, сходный с преданиями других народов, Стасов видел в русских былинах пересказ эпических поэм и сказок Востока, то историческая школа (Л. Майков, Вс. Миллер, М. Сперанский) усматривала сходство между героями сказок, воспринятых с Востока, и реальными лицами русской истории (Кей-Каус и Судабэ — Владимир и Евпраксия и т. д.).

Острую критику исторической школы дал еще в 1922 году А. В. Лупачарский в своей речи, посвященной памяти Стасова. «Мы можем сказать, — говорил он, — что мы ближе сейчас к Стасову, чем хотя бы даже к исторической школе, которая, часто даже с некоторым легкомыслием, находила аналогии между сюжетами эпоса и историческими событиями, аналогию, несравненно более шаткую, чем культурная, эпистологическая аналогия, доказывающая миграцию мифа»³⁹². Но, по убеждению Рыбакова, историческая школа Майкова-Миллера-Сперанского остановилась на полу пути, ограничившись отдельными сопоставлениями. «Я попытаюсь, — говорит Рыбаков, — показать, что для этой цели мы располагаем теперь тремя десятками исторических лиц X—XII вв., ..., позволяющих привести в систему почти все основные былинные сюжеты»³⁹³. Так, на оковье турьего рога изображен, по Рыбакову, половецкий хан Кончак, проникший в Черниговские леса, дабы убить венценосную птицу «черниговского орла» и захватить Чернигов. В такой интерпретации изображение на турьем роге оказывается памятником прежде всего историческим, отражающим победу в X веке чер-

391 Г. К. Вагнер. Теоретические вопросы изучения Владимира-Суздальской скульптуры. — В сб.: «Культура Древней Руси». М., 1966, с. 47 и сл.

392 А. В. Лупачарский. В. В. Стасов и его значение для нас. — сб.: «В мире музыки». М., 1958.

393 Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания, быльни, летописи. М., 1963, с. 43.

ниговцев над кочевниками-печенегами. Что касается художественных форм, то старый тезис Коцдакова о приспособлении мотивов, полученных извне, к собственным понятиям и образу мышления остается для Рыбакова в силе, как и положение Коцдакова о том, что источник мотивов убранства тюрьх рогов из Чернигова лежит в искусстве Востока.

Так, шаг за шагом, отечественная историография ищет новый подход к давно поставленным вопросам и находит им свежие решения.

Важная межа была проложена дискуссией о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур, проходившей в Институте мировой литературы Академии наук СССР в 1960 году. Она определила отношение советской науки к буржуазной «компаративистике» как направлению, преувеличившему роль «влияний»³⁹⁴. Вместе с тем эта дискуссия указала на заслуги многих старых русских ученых, пользовавшихся сравнительно-историческим методом изучения памятников литературы и искусства. Стало ясным, что развитие искусствознания как науки немыслимо вне изучения языка художественных форм, сравнительно-исторического изучения стилей.

Дискуссия эта не решила всех назревших вопросов, но была предвестником новой постановки проблем в ближайших исследованиях.

В последние годы в обширной литературе по археологии СССР освещен целый ряд вопросов взаимосвязи культур. Появилось несколько серьезных исследований, трактующих отношение искусства Руси к Западу (Г. Вагнер, В. Даркевич). Все это вызывает к новому освещению связей между искусством Руси и искусством Востока, взятого в целом.

Определенной программы работ в этом направлении не выбрано. Потребность же в ней очевидна.

Круг стоящих в этой связи задач можно очертить вкратце следующим образом.

Исходным моментом поставленной проблемы должны быть, прежде всего, существенные черты собственной художественной традиции — древнерусской и восточной на разных этапах истории и в разных локальных вариантах проявления местных стилей и школ.

Древняя Русь и страны Среднего и Ближнего Востока — от Средней Азии до Балкан — образуют на карте как бы веер; лопасти его расходятся по меридианам. Культурные области Среднего и Ближнего Востока лежат на концах веера и связаны между собой широтными параллелями. Здесь мы остановимся только на тех связях, которые можно назвать меридиональными.

Только обобщая, можно говорить о регионах центрально-азиатском, иранском, кавказском, балканском. Каждый из них дает сложное переплетение культур. У каждого из них свои этнические, языковые, религиозные и национально-бытовые общности и различия, своя степень социальной зрелости, свои уклады жизни, а с ними и художественные традиции.

Истоки искусства Древней Руси лежат в докиевском этапе русской истории. Для этого этапа особенно важны элементы праславянские, славянские, балтские и угры, сыгравшие зна-

³⁹⁴ Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. Материалы дискуссии 11—15 января 1960. М., 1961, с. 42

чительную роль в этногенезе русского народа и формировании первооснов его искусства.

В состав искусства Древней Руси генетически вошли и другие элементы, особенно искусство Древнего Востока и античности. Они обнаруживают себя в форме определенных соответствий; причины их появления в позднейшие времена не всегда ясны и требуют особого в каждом случае изучения.

Главные из них:

- древневосточные (доахеменидской, ахеменидской и парфянской эпохи);
- древнекавказские,
- греко-латино-фракийские,
- греко-понтийские,
- ирано-скифо-сарматские.

Искусство раннего средневековья (V—X вв.) дарит искусству Руси ряд других соответствий:

- ирано-сасанидские, согдийско-хорезмийские и индо-иранские,
- сирийско-византийские и коптские,
- армяно-грузино-албанские,
- степной Восток, степная и лесостепная часть Восточной Европы,
- северо-кавказский узел связей (низовья Волги, Дона, Кубани, Степное Причерноморье),
- Волжско-Камский узел связей и Приуралье (смешанная угро-финская, тюркская и славянская среда),
- Карпато-Дунайский узел связей (славяно-болгарский, венгерский).

Все эти связи и соответствия требуют конкретного рассмотрения с учетом следующих обстоятельств.

Эпоха раннего средневековья утвердила новые формы искусства повсеместно. Реакция против греко-римских форм была особенно ощутима в сасанидском Иране. Не столь резка была она на периферии иранского мира — в Центральной Азии и на Кавказе, где между местным античным искусством и искусством раннего средневековья сохранилась преемственность. Наряду с распадом старого античного общества и его культуры, на развалинах Восточно-римской империи шел поступательный процесс формирования нового феодального общества, могучим духовным орудием которого стало христианство. Оно диктовало искусству не только сюжеты, но и эстетический идеал, подсказанный жизнью византийского общества. Иератизм образов христианского искусства был выражением силы, а не слабости нового учения. Оно выдвинуло этическую, нравственную задачу воспитания личности, сделав решением этой задачи мерилом ценности искусства.

На центральном участке, в Причерноморье, отношения Древней Руси с Передним Востоком слагались двумя крупными этапами. В IX—XI веках связи со всем Востоком шли в основном через Среднюю Азию и Кавказ.

Борьба Руси с Византией за Причерноморье завершилась, как известно, выходом Киевской Руси на Кавказ, Приазовье, Корсунь (Херсонес) и Балканы. В XII — середине XIII века, особенно с захватом Византии крестоносцами (1204) ведущее место заняли прямые связи со всеми странами Среднего и

Ближнего Востока. Активным посредником выступала кочевая степь — этот постоянный связной на путях между культурными центрами Восточной Европы и Азии. Воинствующийnomad вносил свой вклад в культуру оседавших племен и растворялся в них.

На протяжении XII—XIII веков протекал последний акт освоения сасанидского и византийского наследия. Эта переработка совпала по времени с расцветом на Руси отдельных школ русского искусства, а на Востоке, особенно в кругу арабских народов, а затем и всего Ближнего Востока (до Пиренеев) искусства мусульманского.

Поскольку арабский халифат еще в X веке распался, «искусство ислама», лишенное единой государственной почвы, в дальнейшем также развивалось в русле отдельных ремесленных центров и школ. Они то совпадали с владениями династий, то, ввиду щаткости этих государств, продолжали группироваться по схожим условиям торговли и ремесла.

Типологические и стилистические связи и соответствия охватывают в XI—XIII веках весь Средний и Ближний Восток в одно целое. Благодаря росту феодальных торгово-ремесленных городов, они простираются далеко за пределы мусульманских стран, охватывают искусство Романского Запада, Норманнского Севера и обратным потоком проникают на Русь, где восточные элементы ждет то полная, то частичная переработка.

В древнерусском искусстве шел длительный процесс взаимодействия славянских и неславянских элементов. Со временем мотивы и формы искусства, особенно прикладного, покернувшие извне, обретают собственный характер и складываются как типы. Идет процесс кристаллизации художественного языка и сложения на его основе отдельных локальных центров, направлений и школ родоплеменного, народного, и, отчасти, национального искусства. Процесс этот охватывает городское ремесло, искусство земледельческих районов и степное искусство. Народно-мифологическое, народно-эпическое, клерикальное и феодально-святое осмысление древних сюжетов, мотивов и форм охватывает все средневековое искусство. Народность составляет его основу. «Вековые образы» и «бродячие сюжеты» разного происхождения получают в каждом случае свое мастерское переоформление. В нем проявляют себя существенные черты художественной традиции народа, зрелость его культуры, особенности психического склада и художественного вкуса масс.

Стилистика средневекового искусства на Руси и Среднем Востоке получает законченность системы. Ее отличают неповторимые особенности художественного воображения и устоявшийся «помор» мастеров.

Татаро-монгольское иго иссушило душу народа, и его падение было лучшим стимулом к возрождению национальных черт русской художественной традиции.

Русское искусство XIV—XVII веков соприкасается с искусством Востока на двух основных этапах. Один падает на конец XIV—XV века и первую половину XVI века, другой — на вторую половину XVI—XVII веков. Первый из этих этапов примыкает к полюсе гуманистических течений, охвативших главные цивилизации «Старого света». Высшим выражением этих

течений в ряде стран Западной и Центральной Европы была эпоха Возрождения или Ренессанс. Так называемый «Восточный ренессанс» X—XV веков, «Византийский ренессанс» XIV—середина XV века, «Русский ренессанс» конец XIV—середина XVI века — явления типологически схожие. Существо же их относительно художественного наследия античности, характерных сторон национальной жизни, причин культурного подъема, его масштабов, художественных черт и качеств повсюду разное³⁹⁵.

В XIV—XV веках связи Руси с Византийской империей и Балканами означали приобщение ко всей сфере греко-славянского искусства. Сфера эта охватывала собой большую часть Восточной Европы, распространяясь на Сирию, Палестину, Египет, Балканский полуостров, Закавказье и приходила в прямые контакты с Италией и Западной Европой в целом.

Связи Руси с Востоком протекали в эту пору главным образом в прикладном искусстве и почти не затронули живописи и архитектуры. Замечено, что уже с эпохи Киевской Руси наибольшее влияние на русский книжный язык оказывал язык греческий, затем другие западные языки. В народном же, разговорном языке самое могущественное влияние на словарь русских людей XIV—XV веков оказал Восток, в первую очередь Средняя Азия и Персия. Языковые заимствования терминов ремесла и прикладного искусства отражали связи, существовавшие в быту, художественной культуре и искусстве. Пути, по которым осуществлялись эти связи, достаточно известны. «Кормилица» Волга связывала Восток и Запад вековыми узами общения. С другой стороны, последняя четверть XIV века — время сложения в государстве Тимура и Тимуридов искусства единого синтетического стиля. Искусство это оказалось большое влияние на художественное ремесло, включая архитектурный декор Грузии, Армении и всего христианского Востока, откуда восточные мотивы проникали в на Русь, но уже в резко ослабленных и слабо различимых формах.

Использование восточных элементов в русском прикладном искусстве XVII века было связано с общим развитием на Руси в эту пору декоративно-орнаментальных форм. Вихрь орнаментального плетения, цветные разводы и пышное узорочье захватили все виды искусства. Использование мотивов восточной орнаментики было чаще служебным и случайным. Оно не стирало существенных черт русской художественной традиции и осталось больше эпизодом торговых и культурных связей России с Ираном, Средней Азией, Кавказом и другими партнерами по торгу и ремеслу.

Идейно-художественный момент (прежде всего, содержание искусства) всегда был определяющей чертой любого художественного творчества. Но проявляется этот момент в каждом виде искусства по-разному, в зависимости от его назначения и собственных художественных средств. В декоративно-прикладном искусстве одни и те же сюжеты повторялись многократно в творчестве разных народов. Они получали при этом свое местное значение и смысл, свое, мы бы сказали, собственное содержание. Художник часто достигал этого приближением мотивов в изображении, скажем, животных и растений к условиям мест-

395
Ренессансные явления в русском искусстве XV века начали отрывали Рено и Швейцария (Рено и Швейцария). L'art russe des origines à Pierre le grand, Paris, 1921; Schweißert, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag, 1930). С другой стороны, «Русское Возрождение» обычно сравнивали с итальянским «стремением» (Б. В. Михайловский), Владимира Суздальскую скульптуру с «дученем» (Г. К. Вагнер). Следом и «Украинское Возрождение» именуют «дученем» или, что удачнее «Предвоздраждение» (Г. Н. Логгин). «Восточное Возрождение» рассматривают как часть гуманистического течения, охватившего Средний Восток в X—XV веках и устремившегося дальше на Запад (Н. И. Конрад). В свое время В. В. Бартольд, как историк, считая, что при современном состоянии науки едва ли полезны споры о том, насколько велики черты сходства и черты различия между европейским ренессансом и мусульманским культурным расцветом, что «было бы несчастьем, если бы под влиянием книги Мела («Мусульманский ренессанс») получило слишком широкое распространение взгляд на соответствующие века мусульманской эры как на эпоху «ренессанса» со всеми признаками, которые обычно являются вкладываемые в это понятие». (В. В. Бартольд. Ученые мусульманского «ренессанса». Собр. соч., т. VI, М., 1960, с. 618). Но это предупреждение не возымело действия и термин, который может быть применен как образное выражение, т. е. в переносном смысле часто трактуется и понимается слишком буквально

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ной флоры и фауны, а в фигурных сценах с участием человека облекал его в местные одежду, наделял его местными атрибутами и т. д. Но главное, без чего искусство, использующее готовые мотивы, не может стать «своим» — это собственное понимание также и художественной формы. Оно решало оригинальность художественной трактовки даже ранее известного уже круга образов и идей. Оно же позволяло жить в прикладном искусстве Древней Руси и на Среднем Востоке невиданным здесь львам, сфинксам, лотосу, растительным экзотам далеких стран; позволяло не только использовать эти мотивы, но и разывать их на протяжении веков.

В средневековой поэзии Средней Азии, Ирана, Азербайджана также повторялись схожие сюжеты. И здесь оригинальность каждой из литератур проявлялась не в том, что она не повторяла сюжетов других литератур или перелицовывала их до неизвестности, а в развитии собственной стилистики и поэтики художественного языка, то есть в, казалось бы, чисто формальных средствах, придававших, однако, старым формам новое звучание, а с ним и новый смысл. Так появлялось активное воздействие формы на содержание искусства, их взаимосвязь. Смена стилей протекала на огромных территориях в формах, отвечавших традициям местного искусства. Народная традиция была той цементирующей силой, которая сохраняла типические черты художественной культуры ряда народностей или племен, связанных вековой общностью хозяйствования и быта. Она передавала эти черты из поколения в поколение, сделав их в дальнейшем наиболее прочным и устойчивым слагаемым национального искусства.

Обобщая, можно сказать, что взаимодействие художественных культур Восточной Европы и Среднего Востока отвечало и отвечает национальным традициям русской культуры и исторической миссии народов Среднего Востока. Искусство Ирана, Средней Азии и Кавказа издавна питало собой художественную культуру народов Восточной Европы. Сейчас оно впитывает в себя, соответственно, общие результаты достигнутого прогресса.

Вопрос об отношениях русской культуры с культурой народов Востока приобрел в наши дни новое осмысление. Вопрос никогда раньше историко-теоретический получил сейчас и свое практическое решение в ходе и направленности развития советского многонационального искусства. Оно провозгласило взаимодействие художественных культур непременным условием строительства художественной культуры социализма и сделало изучение художественного наследия народов как Востока, так и Запада частью своей созидающей работы.

ПЛАСТИКА, ДЕКОР И НОВЫЙ СТИЛЬ

После памятного землетрясения 1966 года Ташкент строится почти заново. Уже сейчас его центральная часть выглядит свежо и впечатительно. На бугре снесенной старой крепости высится прочный монолит здания ЦК Компартии Узбекистана; у его подножия плещут каскады струй. На просторе главной столичной площади поднялось, как на подводных крыльях, голубое здание правительства Узбекистана. На подступах к нему — кристалл складчатых граней здания ЦК комсомола республики. В этот просторно размещененный ансамбль скоро включатся здания, уже заложенные и по другую сторону стремительно несущего свои воды Ахора.

Что и говорить — архитектура нового Ташкента рациональна и конструктивна. Ее художественные формыозвучны строительным идеям нашего времени. V-образные опоры голубого здания вошли в обиход мировой архитектуры со времен Корбюзье, Нимейера и Нерви. В Ташкенте они выглядят оригинально, не повторяя в точности образца. Но, как известно, лучшее — враг хорошего.

Мы не погрешим, заметив, что в архитектуре Ташкента многие проблемы еще не решены. В числе их и отношение новой архитектуры к местному наследию. Наследию обширному, всеми признанному, но практически новой архитектурой отвергнутому по соображениям прежде всего независимости собственно-го почина и чистоты эксперимента.

В декоре ли дело? Новая архитектура Ташкента, как правило, лишена декора. Нет правил без исключения. Новый зал Верховного Совета покрыт на горловых стенах сплошным, от пола до потолка, ковром традиционного резного ганча. И успех. Но вот вынесли упрощенный орнамент медресе Шир-Дор на бетонные плоскости одного из ташкентских зданий на опорах. Недоумение, досада, разочарование — такова расплата. И дело вовсе не в упрощении орнамента, не в его недостатках, а в самой архитектуре, ее отношении к художественному наследию. Архитектура железа, стекла и бетона не принимает не только традиционный декор Востока, но и традиционную западноевропейскую живопись, ставит свои условия традиционной скульптуре, ограничивает применение орнамента вообще,

восточного особенно. Последнее обстоятельство, естественно, волнует не только ташкентцев. В этом вопросе хотелось бы разобраться. Действительно ли дело в декоре и не следует ли пачкать, что называется, с другого конца?

Реакционны ли восточные стили? Существует распространенный тезис о реакционности восточных архитектурных стилей и целой их для нас цепригодности. В каком-то смысле все исторические стили становятся со временем практически непригодны. Но здесь имеют в виду застойный характер общественных формаций на Востоке, а с теми и искусствами, широкие представления о котором чаще суммарны и неопределены.

Восточные стили имеют историю. Она охватывает разные этапы развития общества. На каждом из них действуют свои движущие силы. В ходе истории эти силы уходят из поля зрения, и нам кажется, что развитие стилей в прошлом шло стихийно. Отсюда и самоуверенные представления, что развитие стилей можно остановить, организовать и направить в должном направлении одним усилием воли, скрепленным актом законодательства. Но стили складываются и формируются по законам жизни, законам искусства.

Теряя все случайное, им паязанное, они возвращаются в русло самого глубокого течения эпохи. Античный этап в архитектуре Востока обычно опускают по причине слабого с ним знакомства. Однако он оставил о себе обширный, еще не учтенный историками архитектуры и искусства опыт.

Средние века были для Востока эпохой величайшего прогресса в строительном искусстве. Он совпал с прогрессом в развитии всех технических и гуманистических наук, опередившим эпоху Возрождения на Западе. Искусство раннего средневековья выросло здесь на почве местной античности. Наследие восточного эллинизма и местной античности было прощено им сквозь фильтр народного творчества. Язык этого искусства дал поразительные примеры синтеза конструкций, пластики, фактуры, цвета и узорных линий.

Античный этап завещал своим преемникам (не только средних веков) свою архитектонику колонных террас и замкнутых объемов — сырцовых, глиняных с применением мягкого камня, пластичной глины и гипса для пристенной скульптуры, которая располагалась в ритме ярусов, ниш, межстоечных членений. Развитие античного декора шло от мифологического сюжета, через мотивы эоса к игре символов и поэтических метафор.

Уже в резном штуке Варахини (VIII в.) скульптурная пластика теряет пространственную среду, и, держась стены, создает иллюзию живописной декорации. Настенная живопись теснит скульптуру и переводит фигуры сказочных зверей и сиринг в план растительного царства. Еще задолго до того, как фигуративное искусство поздней античностишло под запретами наиболее нетерпимых поборников ислама, части тела животных переосмысливались как растительные пальметты, а перья на птицах трактовались в виде фигурных листьев. Аптические гирлянды растворялись в узорах; последний поглотил собой весь фон. Настенный декор уподобился ткани.

В IX—X веках античная строительная техника из сырца, ее

ордерная система, ее декор сошли со сцены, уступив место технике и искусству жженого кирпича. Революция в строительной технике была ознаменована появлением быстро прогрессировавших сводчатых и купольных систем. Была создана и новая система декора. В основу ее легли геометрические и растительные арабески. Из античного наследия был сохранен его поэтический взгляд на природу. Но мифология и эпические мотивы уступили главное место лирико-романтическим.

Вся природа стала объектом узоротворчества, неотделимо связанного с архитектурой. Сводчатые системы и арабески дополняли друг друга. Соизмерность всех элементов конструкции и декора создавала естественные переходы из двухмерной плоскости (построение орнамента) в трехмерное пространство (построение сталактитовых систем, ячеекных, арочных тромпов и парусов). Пластика пространственных форм дополнялась пластикой узора. Система пропорционирования на плоскости и в пространстве скрепляла это единство.

Архитектура Средней Азии отвергла скульптуру целиком, даже пристенную. Этого требовал ислам, но это отвечало также и собственной логике развития архитектуры, которая приняла на себя в этих условиях функцию пластической организации масс.

Обобщая, можно сказать, что на протяжении всех средних веков, но особенно с IX—X по XVI—XVII века, вся архитектура Среднего Востока прошла эволюцию форм от конструкции к пластике узора и от пластики узора к узорной плоскости. В декоре IX—X веков еще жила сопутствующая пластика, объемная игра света и тени. В декоре XIV—XVII веков преобладает чистый узор.

Красочность и декоративность были неотъемлемым качеством всего античного и средневекового искусства Востока. Представление о цветовойдержанности декора домонгольской эпохи неверно. Большие плоскости фигурных кирпичей и рельефной терракоты покрывались сплошь красным лаком; кирпичная мозаика выкладывалась специально из керамических изделий разного режима обжига и цвета. Резной штук знал полихромную раскраску. Настенная живопись XI—XII веков не уступала в яркости и богатстве колорита эпохи тимуридов (в интерьерах последней гамма росписей чащедержанная и холодная). Полихромные облицовки, возникнув еще в XII веке, открыли собой полосу более стойкого декора повышенной цветности.

Если в домонгольское время кирпичный декор представлял собой род рубашки, облегавшей тело здания, то в XIV—XVII веках практикуется стена- занавес; его элементы крепятся отдельно от стеновой кладки, иногда с изрядным от нее отступом. Монументальное искусство средневекового Узбекистана (и всего Среднего Востока) сохраняло прогрессивное значение на протяжении многих веков потому, что имело своей основой выработанную систему; единство конструктивных и пластических элементов составляло ее фундамент.

Архитектура Самарканда XIV—XV веков дает необычный взлет декора утонченного стиля; в Бухаре XVI века она как бы возвращается к развитию конструктивных идей. Это говорит о

неравномерности развития отдельных видов архитектуры и искусства, имевшей своим результатом известное расшатывание определившейся ранее системы.

Мастера последних поколений допесли до наших дней старый декор, но ему все труднее найти применение. Они принесли также традиции народного зодчества, принципы которого складывались еще в античности; в средние века они только видоизменились соответственно новым условиям. Эти принципы частью устарели, частью могут и должны найти свое продолжение и развитие. Ими интересовался в Алжире Ле Корбюзье, у нас — М. Гинзбург. Над ними работает Ташкентский зональный научно-исследовательский институт экспериментального проектирования. Но практически преемственность с народным зодчеством потеряна, и традиционный орнамент не в силах возместить понесенные утраты.

Народная линия была главным руслом средневекового искусства. Ее не замечали, ибо она оставалась в тени памятников, блеставших феодальной роскошью. Она угасала, не будучи понята. В результате утеряны два важных элемента художественного наследия Востока — пластика форм, поэзия и разум народного зодчества. Массивные сырцовые и кирпичные здания с сомкнутыми по фасаду ребрами составили в Средней Азии, Хорасане, Азербайджане и далее до Малой Азии целую эпоху. Они дают огромное число памятников, которые по-разному оперируют округлыми и складчатыми плоскостями, цилиндрическими, коническими и другими геометрическими формами, удивительно созвучными современности с ее эстетикой прямого угла, шара, цилиндра. И отличает их не столько узор, на ранних памятниках отсутствующий или сдержанный и корректный, сколько отношение к пластике как явлению стиля (илл. 134, 135).

Такой памятник зодчества и монументально-декоративного искусства Узбекистана, как минарет в Джаркургане с его как бы скваченным обручем пучком округлых стержней, дает пример эстетического освоения жгутового кирпича на пределе его возможностей. Здесь искусство кладки выступает со стороны своих пластических качеств, а не только технической споровки. Дал ли железобетон на Востоке такие же примеры овладения материалом со стороны его художественных возможностей?

В 1958 году в Хамадане был воздвигнут памятник Ибн-Сине — великому мыслителю Востока из окрестностей Бухары, почившему в Хамадане в 1037 году. Архитектурная часть памятника следует формам башенного мавзолея Гумбади Кабус (начало XI в.). Но прямые грани памятника превращены в пластины, повернутые радиально, так что возобладала идея реактивной турбины. Это современное творение из железобетона можно считать программным для новой архитектуры вообще в ее отношении к архитектурной пластике Востока (илл. 138, 139).

Говорят, что валет конструктивных и пластических идей в монументальном искусстве Востока остался интересным эпизодом, не имеющим собственного русла развития. Нет, почему же? В этом русле развивалась не только определенная линия архитектуры.

Возьмите расписную керамику Самарканда, Рея, Кашана IX—XII веков, скажем, изображение музыканта на ранней лустровой чаше или почти гротескную фигуру человека с птицей, плакатно выбросившего в сторону руки, держащие древко. Они почти современны не тем, что погружают нас в «темную абстракцию первобытности», манящую современных модернистов, и не средневековым иератизмом, в котором ищут «счастливого отсутствия мысли». Нет, в фигурной росписи этих чаш одна черта характера (или сцены) берется сжато, сильно, скромно, весомо и в этом смысле монументально.

Возьмите медь с инкрустацией серебром и золотом в изделиях XI—XIV веков. Какая энергия линий, сила и выразительность как бы пружинящей формы!

Применительно к искусству Востока монументальность трактуют чаще со стороны грандиозности и преувеличений. Но это неверно. Забывают, что показной роскоши искусства, продиктованной бытом восточных властителей и знать, противостояла возвышенная значительность видения и чувствования мира во всех жанрах народного творчества. Мне представляется, что монументальность в широком смысле этого слова — это сильное, сжатое, весомое выражение художественной идеи. Это она придавала местной архитектуре властную силу еще до того, как та приняла свой дорогой наряд с изразцами и поливой. Это она дала простым и строгим формам народного жилища из пахсовых блоков, балок и стоек с простой обмазкой красным ангобом по саманной штукатурке, фактурной резьбой, тиснением и гравировкой по простой глине достоинства истинной архитектуры, трактуемой как искусство.

Монументальностью стиля отмечена значительная часть средневековой миниатюры Бухары и Самарканда (она была близка настенной живописи). Монументальностью форм впечатляют и произведения средневекового прикладного искусства. Все искусство средневекового Востока сохраняло переданную ему античностью значительность пластических форм и монументальное звучание образов.

Нужны ли пластика и монументальность современной архитектуре того же Ташкента? Или им суждено разделить судьбу угасших культур?

Стиль — это система. Нужна ли и новой архитектуре система, или вместе с гибелю «исторических стилей» отпадает и необходимость в системе?

Вспоминается Чернышевский, который в статье о поэзии писал: «Система — только временный переплет науки; и если вы действительно выросли выше понятия системы, не отвергать науку будете вы, а создавать новую систему ее, и все вам будут благодарны... Что не формулировано, то остается бездейственным». В наши дни ту же мысль выразил более кратко Ромен Роллан: «Все требует формы, чтобы быть познанным». Давайте же отвергать дурные формы ради хороших, старых, консервативных ради новых, прогрессивных, но не отвергать любые формы исторических стилей только потому, что они уже известны в прошлом.

Архитектура всегда имела своим исходным началом формы, подсказанные строительной техникой. И она постоянно возвра-

щается к мотивам, уже известным в прошлом. Железный павильон мост вторит примитивным висячим мостам на лианах, современные эллинги в форме эллипса как бы повторяют арку дворца шахиншахов в Ктезифоне. Подвесная стена-занавес, эта новинка американских строительных фирм, идет по стопам «стены-запавеса» тимуридских построек. И, однако, современная архитектура — дитя своего века, новой техники, новых материалов. Ее художественная задача — эстетическое освоение новых возможностей строительной техники, с какой старые мастера добивались этого в ручной кладке, облицовке и арочных конструкциях из простого жженого кирпича.

На Востоке железобетон открывает архитектуре новые горизонты, но он еще не создал здесь своей системы. В эстетике железобетона и других новых строительных материалов в наш век сделаны лишь первые шаги, напоминающие свайные постройки на заре архитектуры как искусства.

Есть логика в том, что новая архитектура отказывается от исторических стилей, в которых, особенно в эпоху их упадка, довлеали изобразительные искусства. Она отрицает саму идею монументальности, какой она представлялась в масштабах количественного, гранича с понятием грузного, массивного, имеющего низко лежащий центр тяжести. Современная архитектура тем и сильна, что она преодолела барьер невесомости стенового материала, опор и перекрытий. Она сделала преодоление их веса своим принципом. Архитектура стала системой опорных точек и пластин. Она как бы поревернула пирамиду вниз острием. И если раньше объем здания имел своим основанием цоколь, то сейчас его заменяют легкие несущие стержни или ограждающие прозрачные пластины, а глухой цоколь венчает объем. Здесь все наоборот. По логике этой системы весомость архитектуре противопоказана. Из формулы «сжатое, сильное, весомое выражение идеи» выпало едва ли не главное — весомость.

Идея преодоления материала открывает новые перспективы художественного конструирования в архитектуре и тем отвечает прогрессу не только в технике, но и в искусстве. Идея эта прогрессивна и для самой архитектуры. Это доказано мировой строительной практикой. Есть логика и в том, что крайние представители новой архитектуры отрицают участие изобразительных средств вообще или же хотят видеть их в отвлеченном виде (пластика, фактура, цвет). Можно понять и то, почему новая архитектура впадает в диссонансы цвета, разрыв пластической формы и прочие контрасты, вызванные чистым формотворчеством. Сам по себе момент формообразований, основанный на художественном конструировании и развитый под углом зрения целесообразности, отвечает интересам времени. Быть может, в нем и состоит главная чарта работы архитектора в условиях, когда инженерия спустила барьер не только «весомости», но и технической реальности исполнения любого замысла в материале. Сейчас технически все возможно. «Атомиум» прозвучал как доказательство и пример. Монументальное искусство оказалось перед условием принять условие «невесомости» или сложить кисти. Может, не случайно возросла роль полуусловной

пастенной графики (Дворец искусств в Ташкенте). Да и на выставках, идя навстречу этой потребности, станковая графика (линогравюра) достигла размеров рулона постижного линолеума. Она приняла размеры стен современных интерьеров. Соответственно и язык монументальной настенной живописи все более легчает. Монументальное искусство идет на сознательный разрыв формы, сдвиги и разлом, что ставит саму проблему синтеза искусств перед лицом новых обострившихся противоречий. Осуждай не осуждай, но развитие идет по законам искусства. И не видеть противоречий этого движения — значит уподобляться страусу и при виде опасности прятать голову под крыло. Но мы не фаталисты и не считаем названные противоречия непреодолимыми.

Для Ташкента, как и для всей Средней Азии, мы хотим не стилизации под восточные стили, а архитектуры вполне современной, оперирующей современными средствами, развивающей лучшие планировочные, конструктивные, объемно-пространственные принципы местной архитектуры, особенно народного зодчества. Конечно, национальные мотивы традиционного декора могут значительно оживить современные архитектурные формы. Нужны поиски свежих, оригинальных мотивов для рельефной терракоты, изразцов, мозаики и других видов традиционного национального декора.

Однако механическое приложение всех этих видов местного декоративного искусства к аскетической архитектуре прямого угла и типовой архитектуре международного стандарта, этих «эмоциональных трущоб современности», ничего не даст и дать не может.

Назад или вперед? Мы наблюдаем, как новая архитектура Ташкента складывается в систему технических и художественных приемов, получивших признание в мировой практике. Строительная индустрия Узбекистана вышла на уровень мировых строительных стандартов. Вместе с новой архитектурой рождаются и закрепляются новые навыки, художественные вкусы и идеалы. Нельзя уйти и от тех противоречий, которые поставлены общим развитием современной техники, культуры и искусства. Надо идти дальше. Это значит направить архитектуру соцпалистического Ташкента в русло ее собственного течения, не утратившего живых связей со своими чистыми, незамутненными истоками. Речь идет не о том, как украсить новую архитектуру, а о том, как ее формировать в целостную систему.

Объемная планировка зданий, размещение открытых и закрытых помещений, устройство двориков, террас, приемы естественного освещения, солнцезащитные устройства типа колонных айванов, сквозных решеток, сама трактовка больших пространственных форм, архитектурных масс и плоскостей, как и применение отделочных материалов, требуют вдумчивого отношения к опыту местных зодчих. Здесь нужна огромная творческая работа архитекторов и художников, остро чувствующих, где опыт прошлого смыкается с идеями современности.

Декоративность всегда была одной из отличительных черт архитектуры и искусства Востока; она проходит красной нитью через все их развитие. Нет оснований не видеть за нею на Востоке и славного будущего. А бессистемное украшательство

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ И СОВРЕМЕННОСТЬ

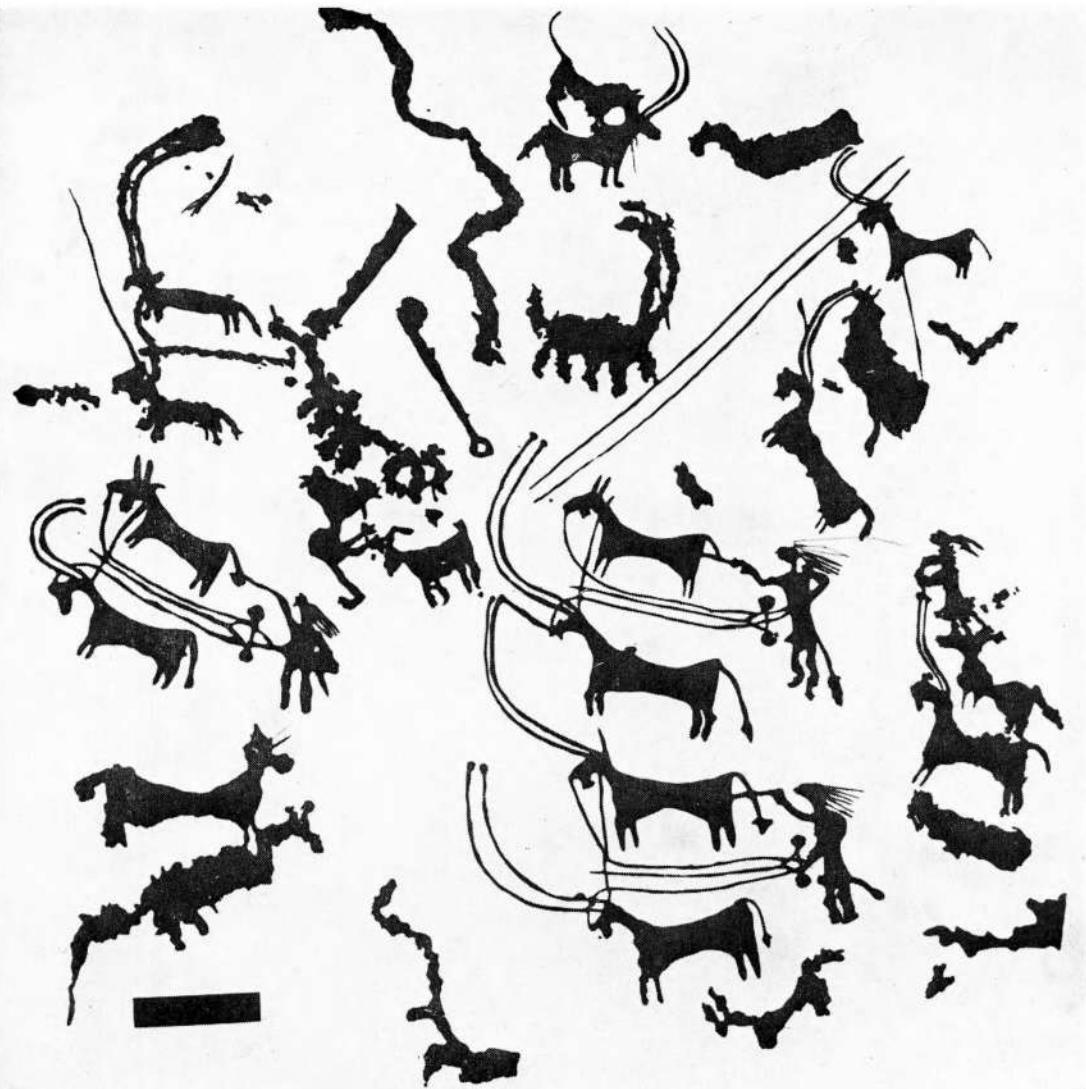
всплывало всегда как явление временное и исчезало вместе с подъемом свежих архитектурных идей. В них и только в них залог успешного развития архитектуры и нового Ташкента.

Вернуть современной архитектуре старые формы, связанные с другой строительной техникой и системой, уже невозможно, как невозможно вернуть вчерашний день. Но вернуть ей пластику необходимо, ибо только пластика всегда была связующим звеном между конструкцией и декором.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



1
ОХОТА НА ДИКИХ БЫКОВ
НАСКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ, ЗАРАУТ-САГ
МЕЗОЛИТ (?)







4
ГОЛОВА КУШАНСКОГО ВОИНА. ИЗ ДВОРЦА В ХАЛЧАЯНЕ
НА РУБЕЖЕ Н. Э.



5

ГОЛОВА ПОЖИЛОГО МУЖЧИНЫ, ИЗ ДВОРЦА В ХАЛЧАЯНЕ
НА РУБЕЖЕ Н. Э.



6
КАНГЮЕЦ (?) ИДОЛЬЧИК, ИЗ КУРГАНОВ ПОД САМАРКАНДОМ
ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.

7
«МОМО», ТЕРРАКОТА МЕСТНОГО (ВОСТОЧНОГО) ТИПА
ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.



8
«НАНА» (ЛНАХИТА). ТЕРРАКОТА МЕСТНОГО (ВОСТОЧНОГО) ТИПА
САМАРКАНД. ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.

9
ОШЕЛЬНИК (?) ТЕРРАКОТОВАЯ ФИГУРКА ИЗ ТЕРМЕЗА
ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.



10
ЖЕНСКАЯ ГОЛОВКА. ТЕРРАКОТА ЭЛЛИНСКОГО ТИПА
ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.

11
ЮНОША В ШЛЕМЕ. ТЕРРАКОТА ЭЛЛИНСКОГО ТИПА. САМАРКАНД
ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.



12
ГОЛОВА ЖЕНЩИНЫ ИЗ ДАЛЬВЕРЗИН-ТЕПЕ
Н. В. Н. Э.



13

ГОЛОВКА ТИПА ПОЗДНЕАНТИЧНЫХ ГЕНИЕВ. ТЕРРАКОТА. САМАРКАНД
VI—VII в.

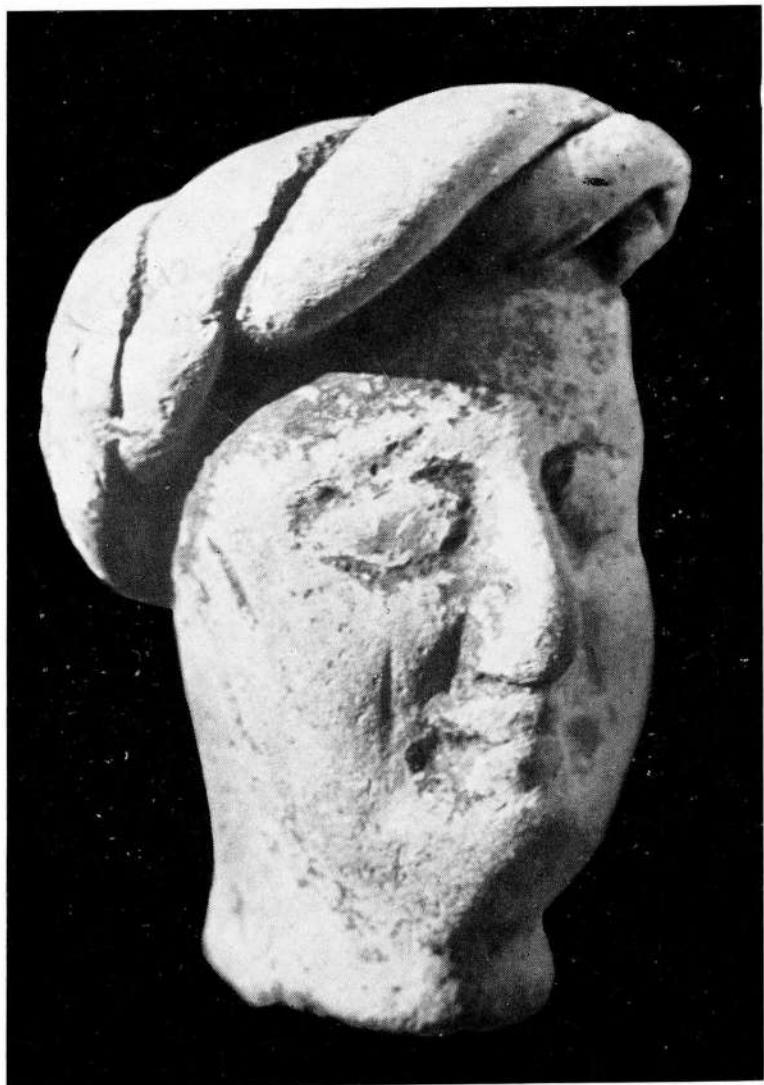


14

СОГДИЕЦ. ТЕРРАКОТА МЕСТНОГО (ВОСТОЧНОГО) ТИПА. САМАРКАНД
VI—VII вв.

15

ГОЛОВКА БОРОДАТОГО МУЖЧИНЫ.
ОТТИСК ПЕЧАТИ НА ДОКУМЕНТАХ С ГОРЫ МУГ
VII в.



16

СОГДИЕЦ. ТЕРРАКОТА МЕСТНОГО (ВОСТОЧНОГО) ТИПА. САМАРКАНД
VI—VII ВВ.



17

ТЮРОК С БУЛАВОЙ. ТЕРРАКОТА. САМАРКАНД
VI—VII ВВ.



18

БОРОДАТЫЙ ВСАДНИК, БРОНЗА
VI—VII ВВ.





20

ЧЕЛОВЕК НА СМЕРТНОМ ОДРЕ.
ДЕТАЛЬ РОСПИСИ НА КЕРАМИЧЕСКОМ КУВШИНЕ ИЗ МЕРВА
V B. N. Э.



21

ДАРОНОСЕЦ, ПРИНОСЯЩИЙ ДАРЫ. ФРАГМЕНТ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ
ИЗ БУДДИЙСКОГО МОНАСТЫРЯ АДЖИНА-ТЕПЕ
VII в.



22
«ВСТРЕЧА», МИНИАТЮРА ИЗ РУКОПИСИ СЕРЕДИНЫ XVI ВЕКА
«ШАХ-НАМЭ» ФИРДОУСИ



23

«ЮНОША В ТЮРБАНЕ», ФРАГМЕНТ МИНИАТЮРЫ
ИЗ РУКОПИСИ СЕРЕДИНЫ XVI ВЕКА «ШАХ-НАМЭ». ФИРДОУСИ

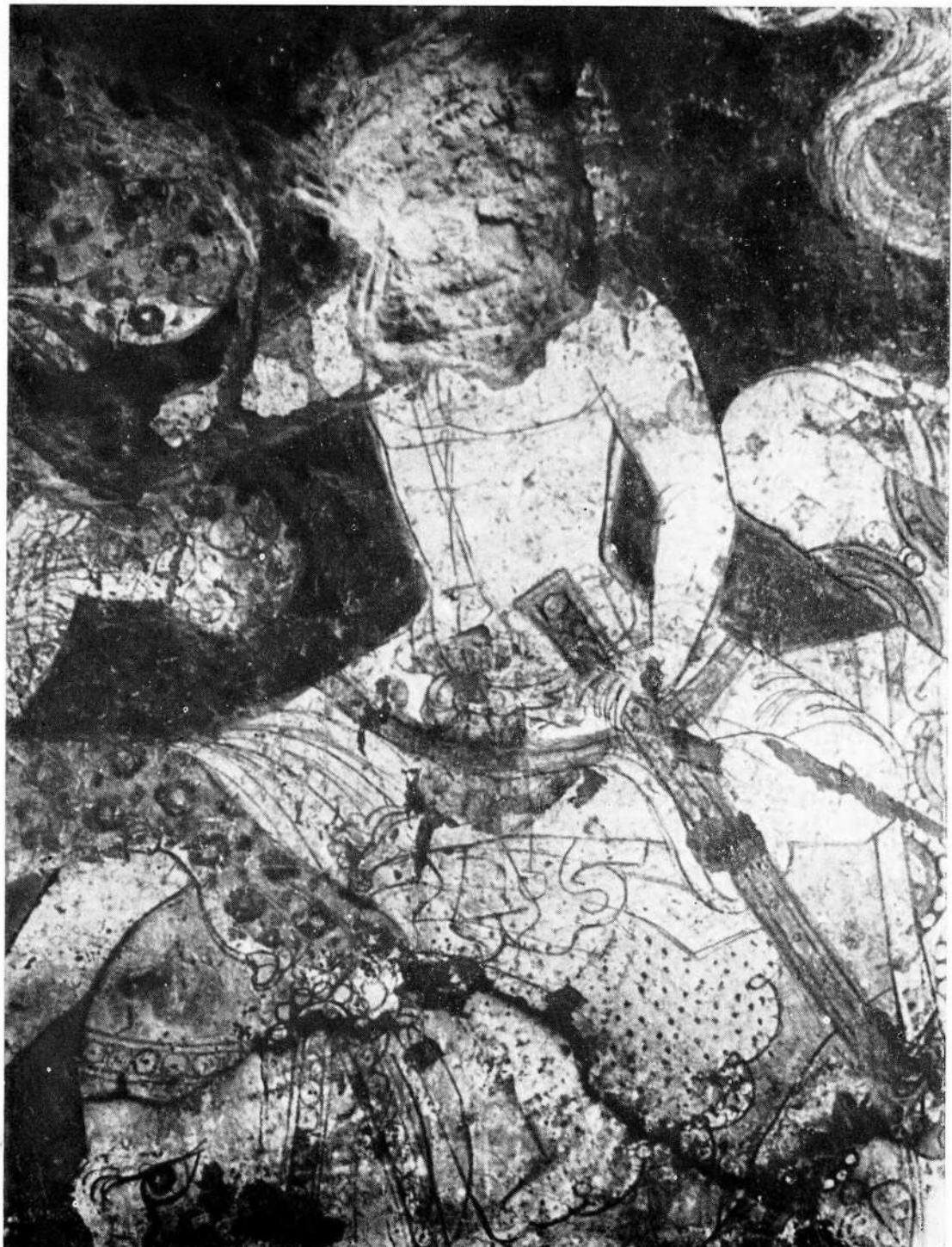
24

ФРАГМЕНТ МИНИАТЮРЫ «ЮСУФ, БРОШЕННЫЙ В КОЛОДЕЦ БРАТЬЯМИ»
РУКОПИСЬ XVII ВЕКА «ЮСУФ И ЗУЛЕЙХА». ДЖАМИ



25

«ГОЛОВА ЧАГАНИАНЦА». ФРАГМЕНТ
НАСТЕННОЙ РОСПИСИ ВО ДВОРЦЕ НА АФРАСИАБЕ
VII в.





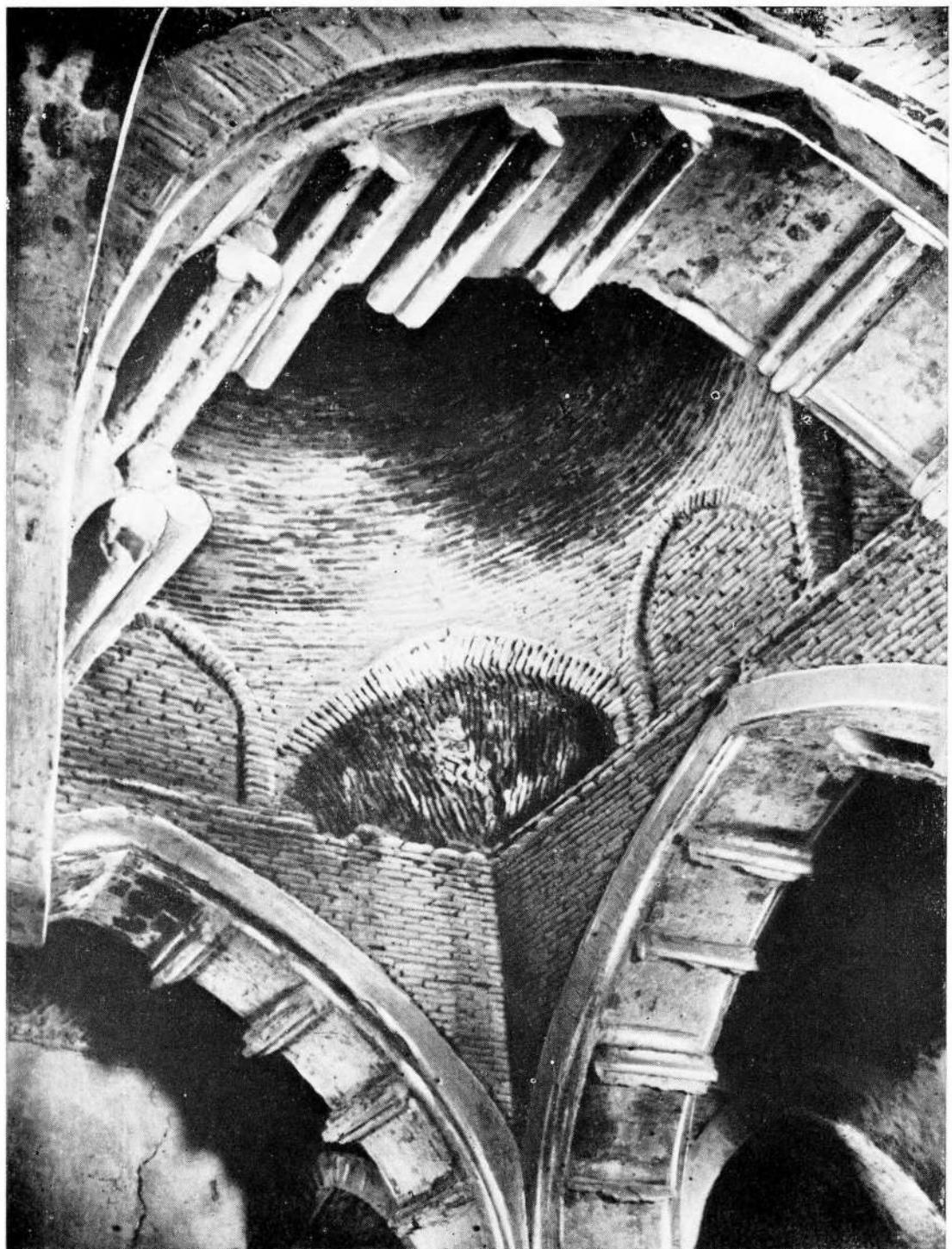
27
«СОБЕСЕДНИКИ». НАСТЕННАЯ РОСПИСЬ ВО ДВОРЦЕ ПРАВИТЕЛЯ СУТРУЖАНЫ
(ШАХРИСТАН). VII в.

28
«ИГРА В НАРДЫ». НАСТЕННАЯ РОСПИСЬ В ПОМЕЩЕНИИ № 13
ОБЪЕКТА VI. ПЕНДЖИКЕНТ

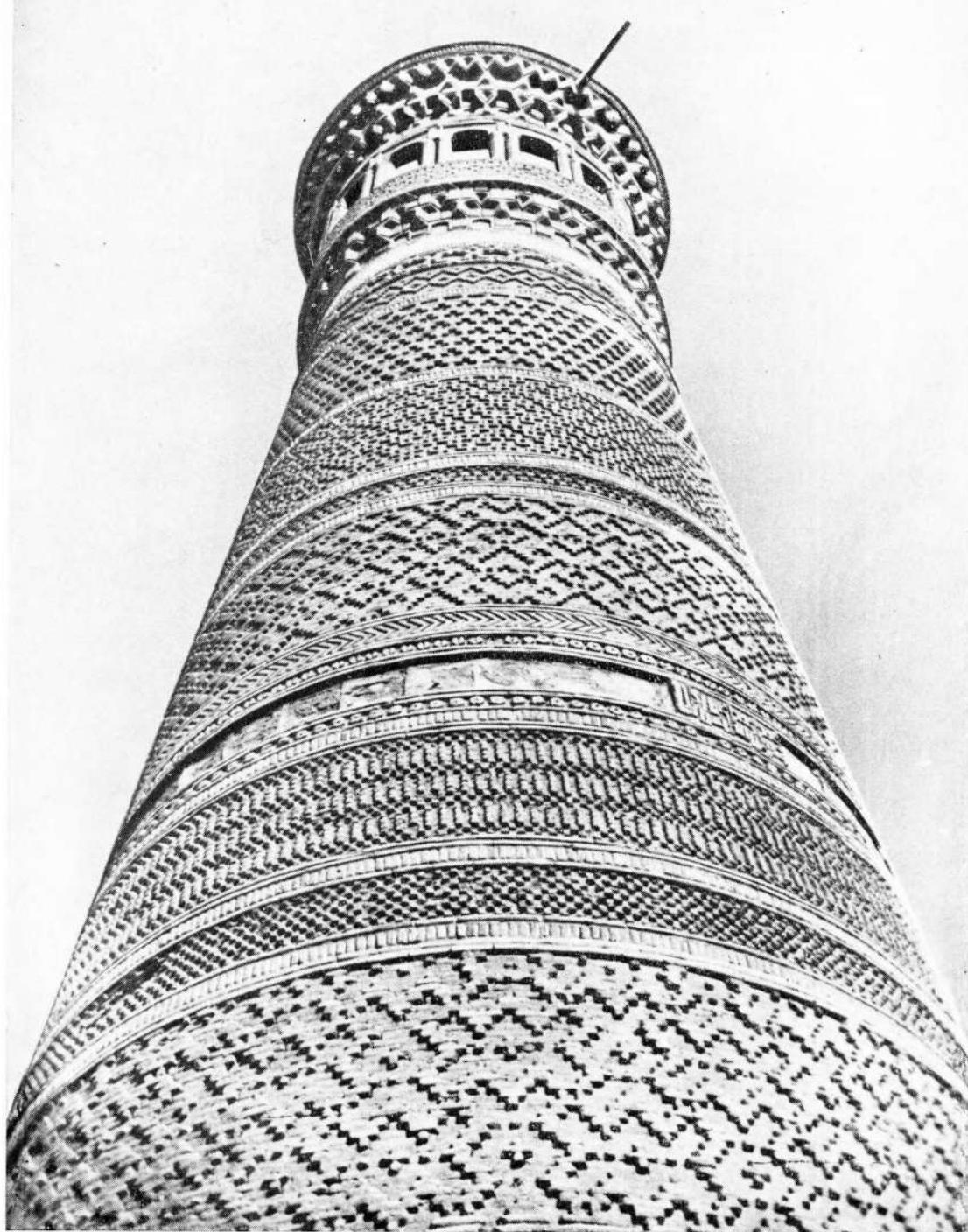


29
«ВСАДНИКИ НА ВЕРБЛЮДАХ». ФРАГМЕНТ НАСТЕННОЙ РОСПИСИ ВО ДВОРЦЕ
ИЗ АФРАСИАБЕ. САМАРКАНД. VII в.

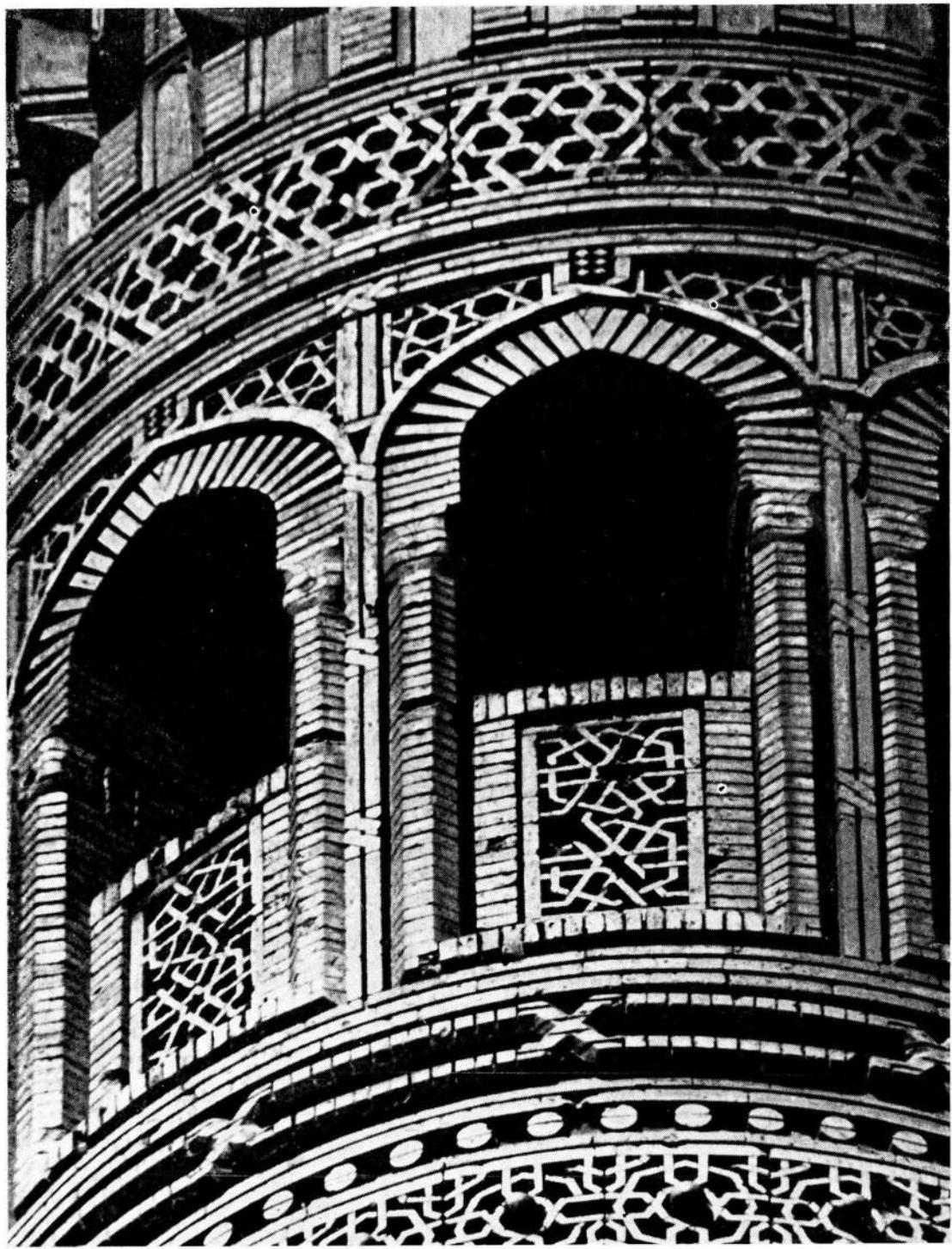
30
«ГОЛОВА ДЛРОНОСЦА». ЭСКИЗНЫЙ РИСУНОК ПОД СЛОЕМ РОСПИСИ
ИЗ ДВОРЦА НА АФРАСИАБЕ. VII в.



31
ВНУТРЕННИЙ ВИД МЕЧЕТИ ДИГГАРАН
XI в.



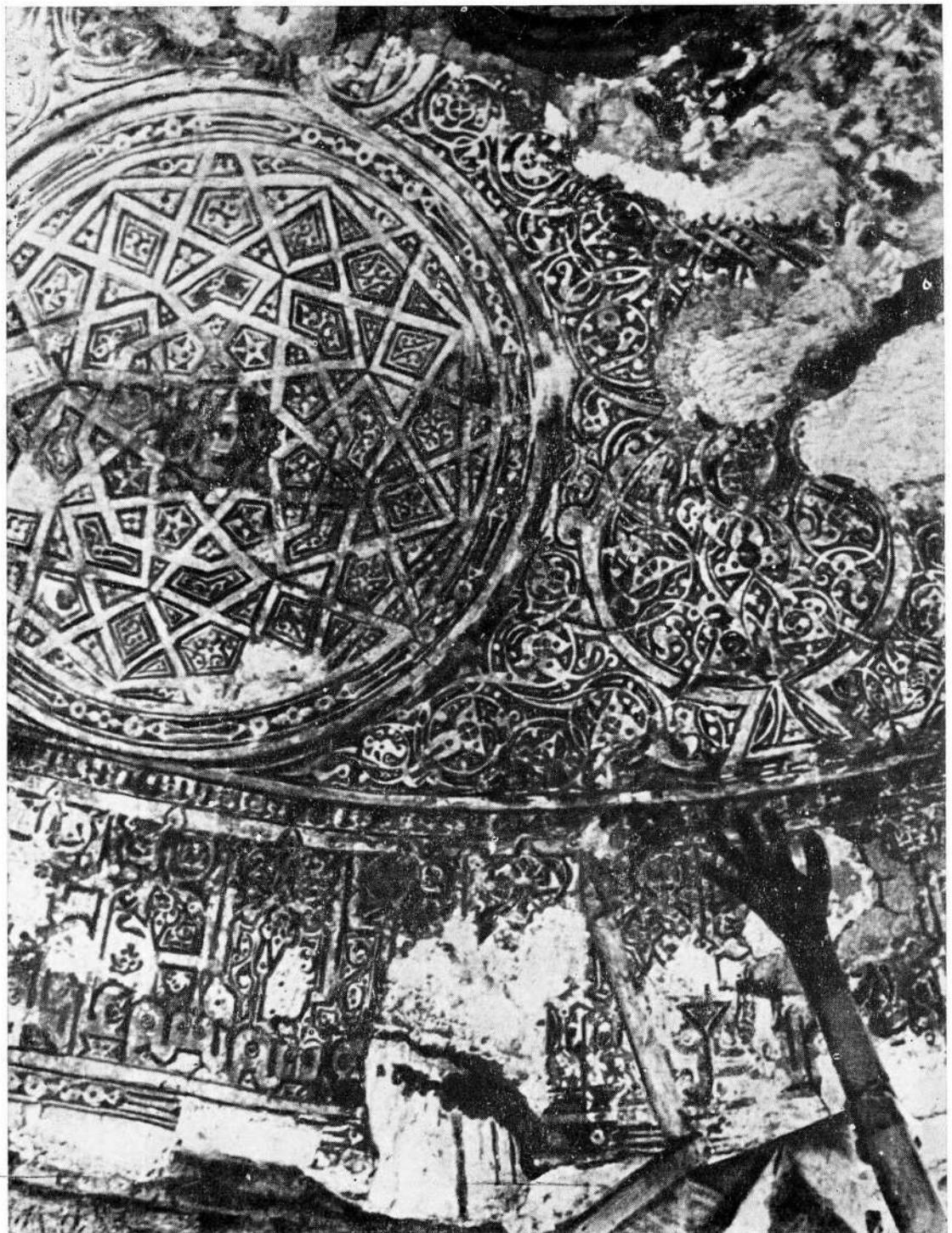
32
МИНАРЕТ КАЛЯН В БУХАРЕ
1127—1129



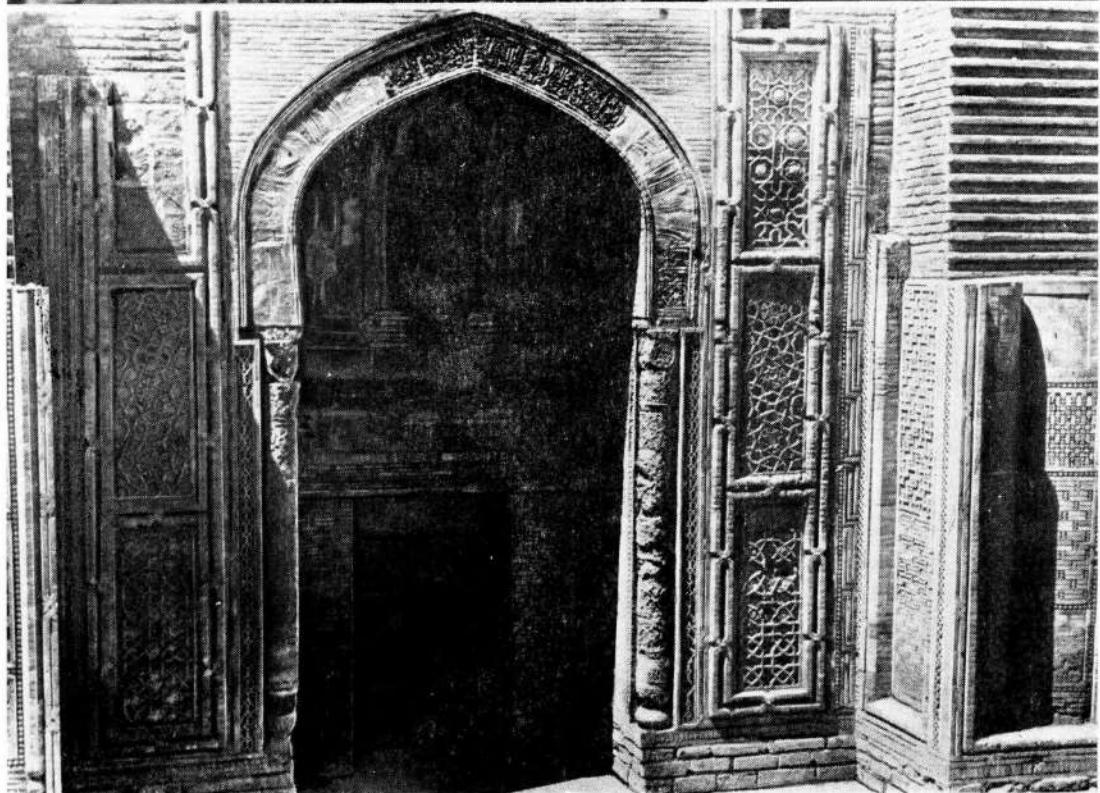
33
МИНАРЕТ В ВАБКЕНТЕ. ФОНАРЬ
1196—1198



34
МИНАРЕТ В ВАБКЕНТЕ
1196—1198







37

ЭПИГРАФИЧЕСКИЙ ФРИЗ. ФРАГМЕНТ. РЕЗНОЕ ДЕРЕВО. САМАРКАНД
XI в.

38

ЮЖНЫЙ ПОРТАЛ МЕЧЕТИ МАГОКИ-АТТАРИ В БУХАРЕ
ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XII в.



39

СОСУД С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ВОЗЛЕЖАЩЕГО НА ЛОЖЕ. ДЕТАЛЬ. XI—XII в.

40

ФОРМА ДЛЯ ОТЛИВКИ МЕТАЛЛИЧЕСКИХ ИЗДЕЛИЙ. САМАРКАНД (?)

41

ВСАДНИК С БЕРКУТОМ. СТЕКЛЯННЫЙ МЕДАЛЬОН ИЗ ДВОРЦА ПРАВИТЕЛЕЙ
В ТЕРМЕЗЕ. XII в.



42—43
ЭПИГРАФИКА И ПТИЦЫ В КРУГАХ. ПОЛИВНАЯ КЕРАМИКА
XI—XII вв.

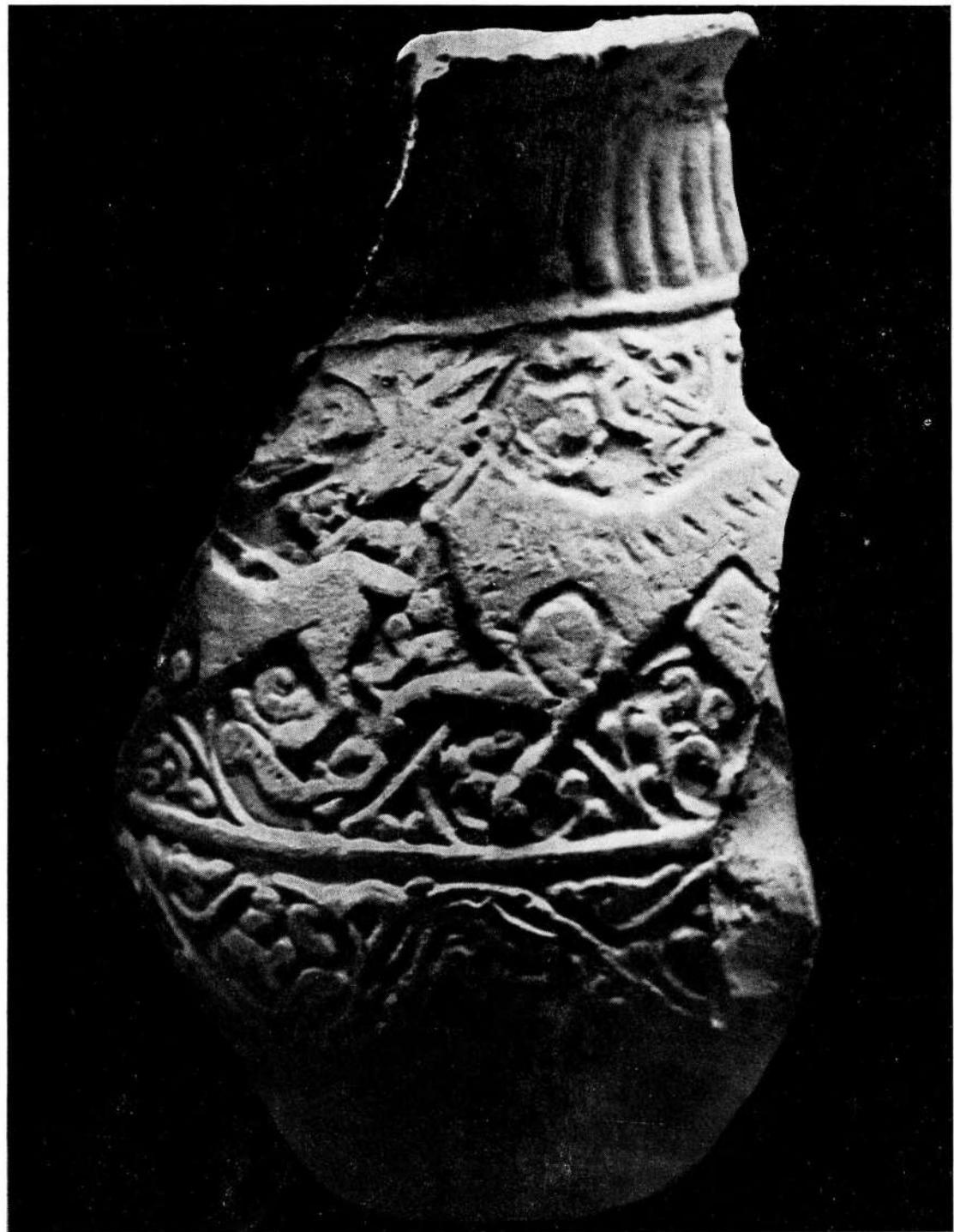


44

ЖЕНЩИНЫ-ПТИЦЫ. РЕЛЬЕФНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ НА КЕРАМИКЕ
XI—XII вв.

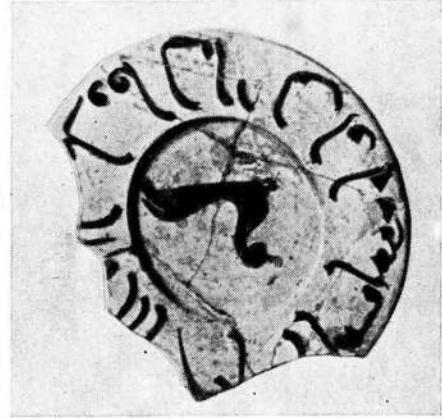
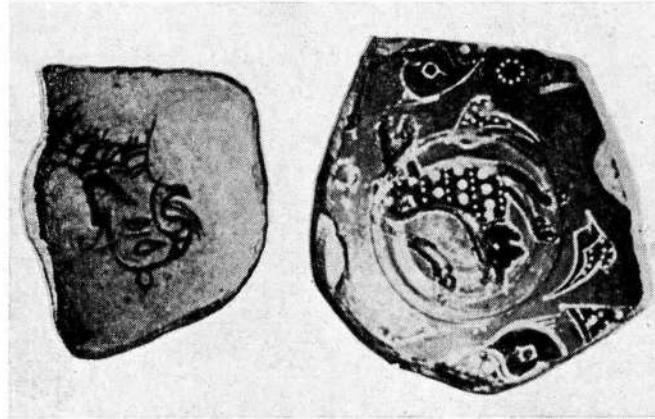
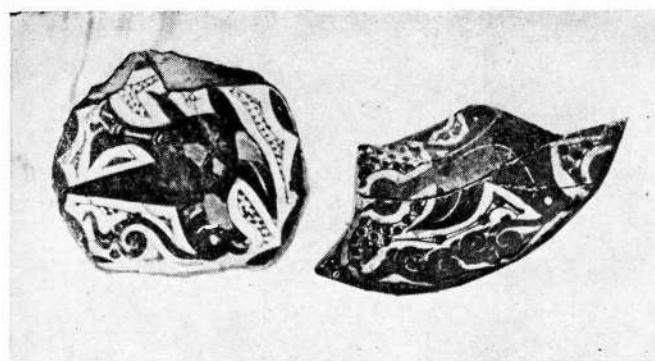
45

ВЕТВИ ГРАНАТА В ВАЗЕ. ИЗОБРАЖЕНИЕ НА ГЛИНЯНОМ ОЧАЖКЕ
X—XII вв.

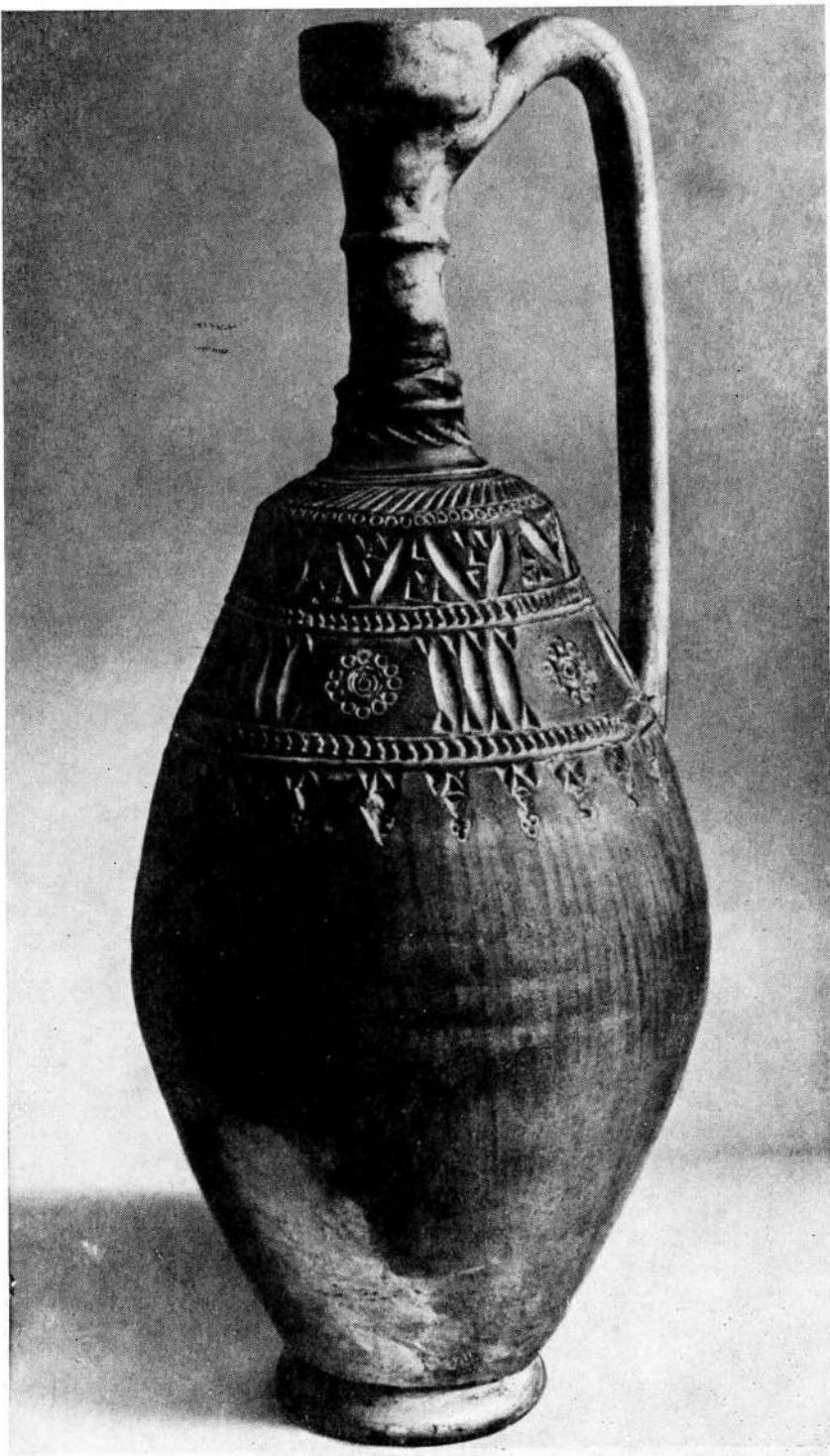


46

ЗВЕРИНЫЙ ГОН. ОТТИСК С КЕРАМИЧЕСКОЙ МАТРИЦЫ
XI—XII вв.



47
ГЕПАРДЫ (?), ПТИЦЫ И РЫБЫ. ПОЛИВНАЯ КЕРАМИКА
XI—XII вв.



48
КУВШИН С НАРЕЗНЫМ УЗОРОМ
XI—XII вв.



49
ГЕПАРД (?) ОТТИСК С КЕРАМИЧЕСКОЙ МАТРИЦЫ
XI—XII вв.

50
КУВШИН С ГРАВИРОВАННЫМ УЗОРОМ И РОСПИСЬЮ
XI—XII вв.

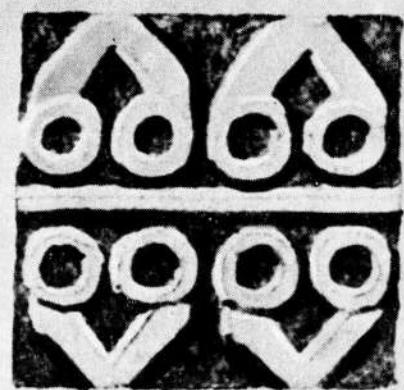
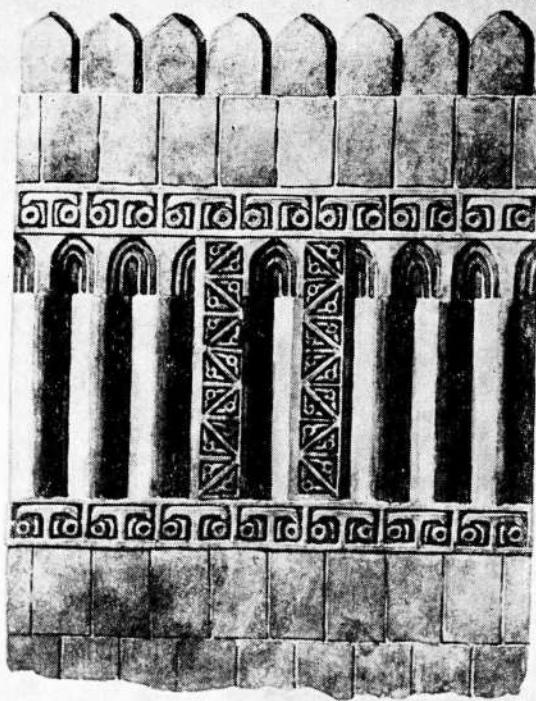
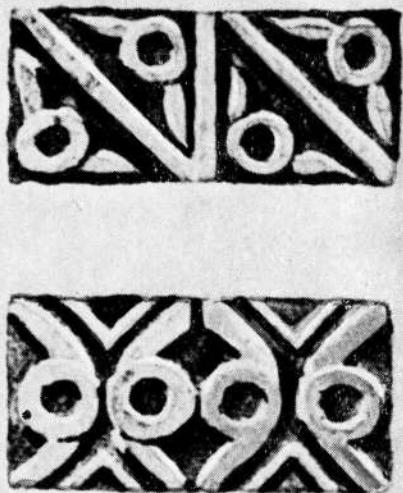


51
ПОДСТАВКА
XI—XII вв.

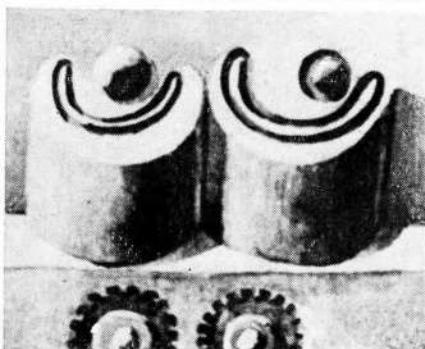
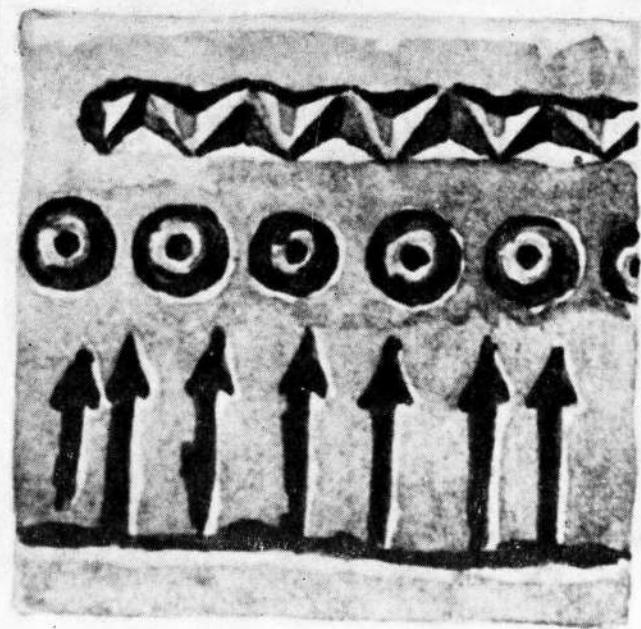
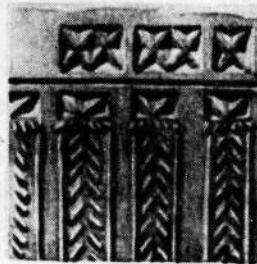
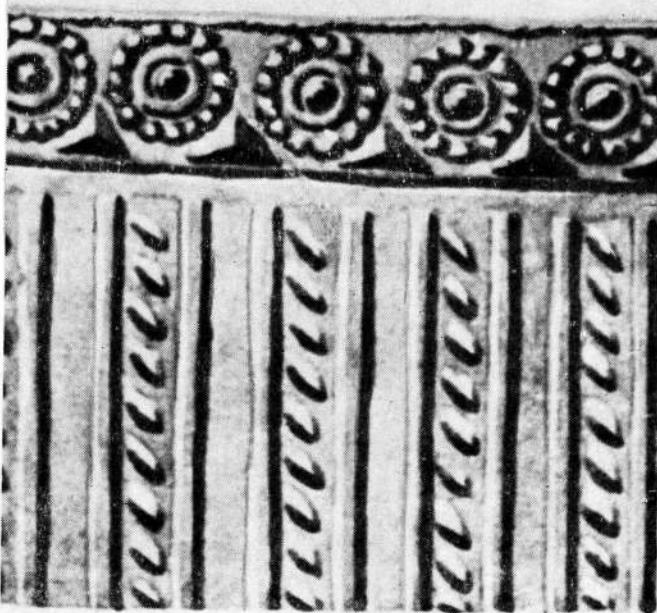
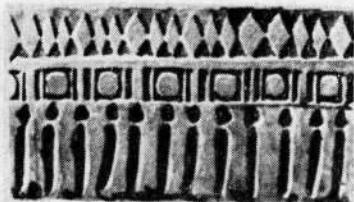


52

СТУПКА ЛИТАЯ С ЧЕКАННЫМ УЗОРОМ
XI—XII вв.

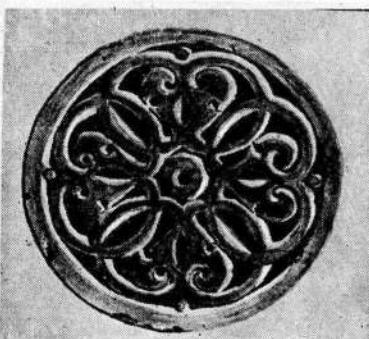
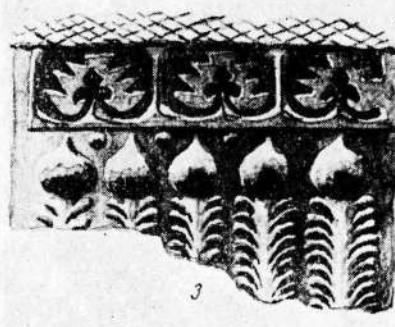
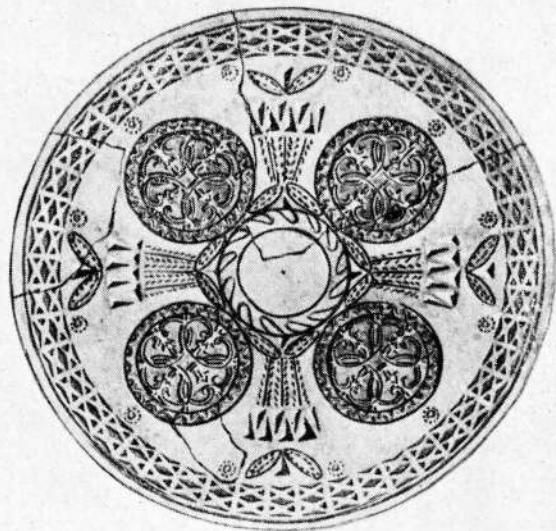
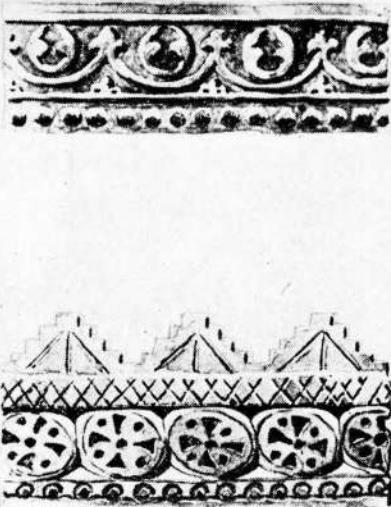


53
ДЕКОР СТЕН НА КЕРАМИКЕ ИЗ КУИРУК-ТЕПЕ
IX—XI вв.
ОРНАМЕНТ СЕЛЬСКИХ УСАДЕБ
XI—XIII вв.
И МОТИВЫ РЕЗЬБЫ ПО ГЛИНЕ
ХОРЕЗМ

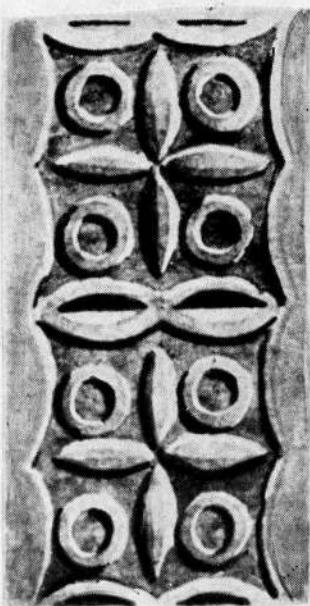
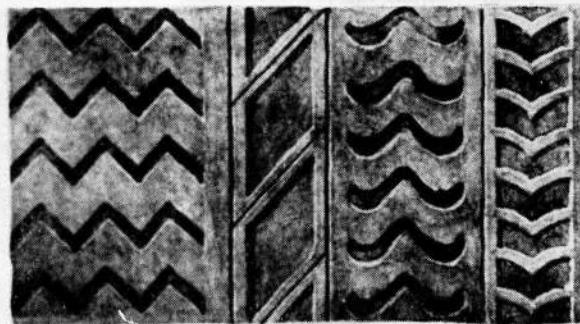
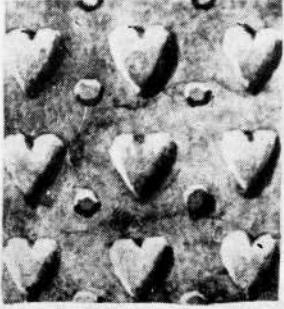
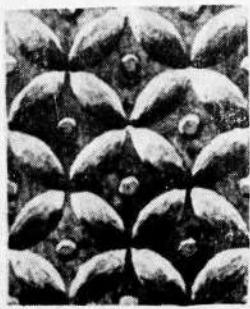
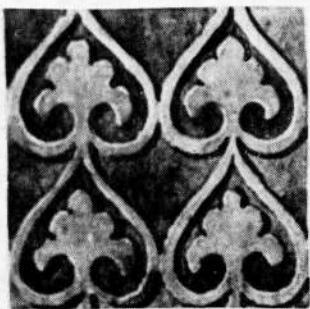
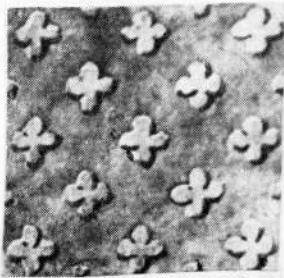
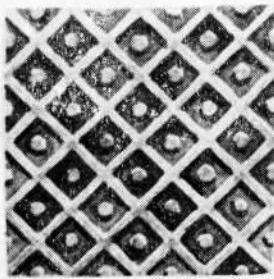
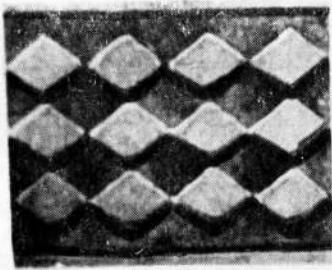


54
ДЕКОР СТЕН НА КЕРАМИКЕ ИЗ ҚУИРУК-ТЕПЕ
IX—X ВВ.

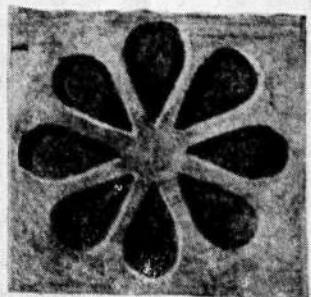
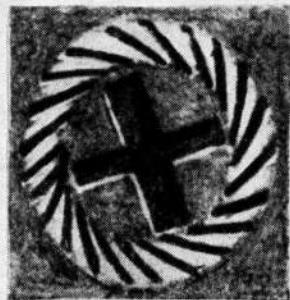
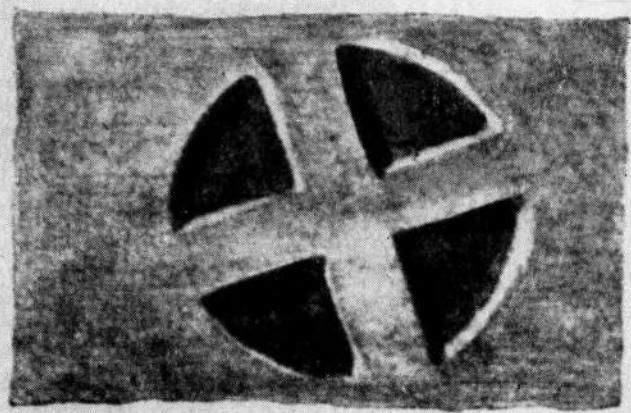
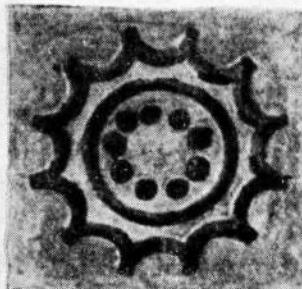
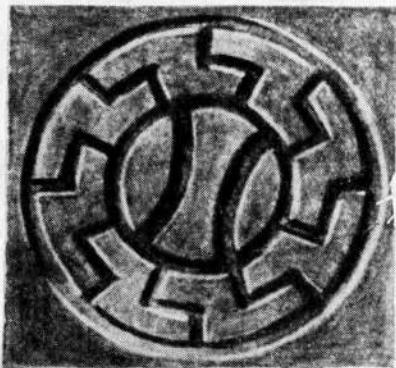
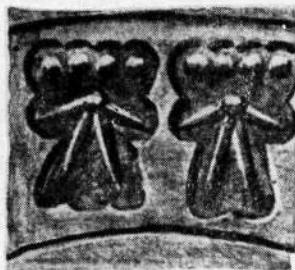




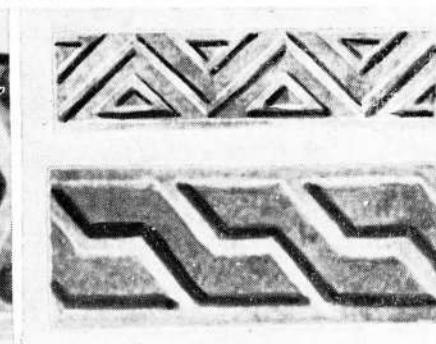
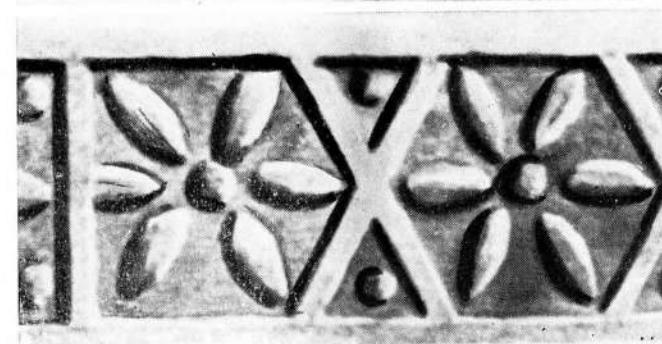
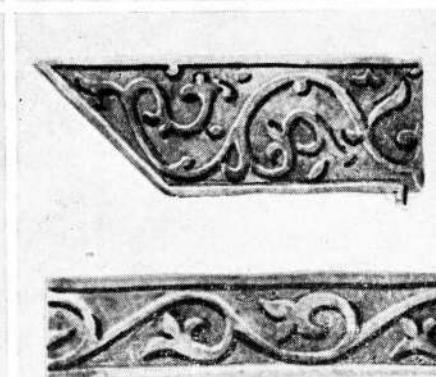
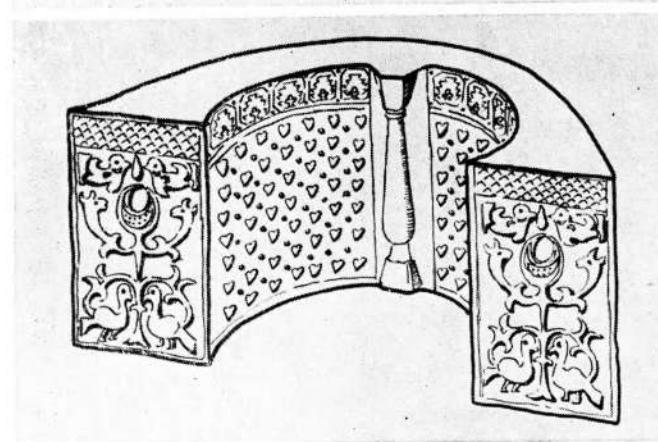
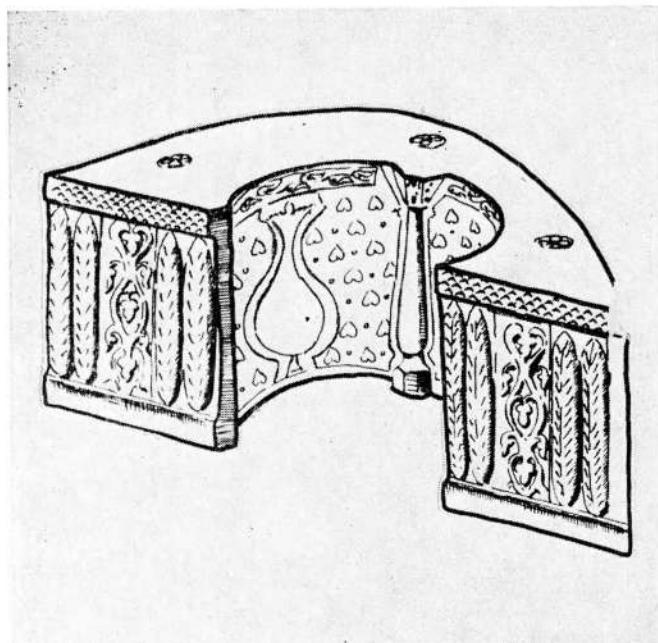
56
ВЕНЧАНИЕ СТЕНОК САМАРКАНДСКИХ ОЧАЖКОВ
РОЗЕТКА ИЗ РАСКОПОК В МЕЧЕТИ МАГОКИ-АТТАРИ. IX—X вв.
РОЗЕТКА МЕЖ КОЛОНН НА ДАСТАРХАНЕ ИЗ АЛТЫН-ТЕПЕ
ФРАГМЕНТ ОЧАЖКА С РИФЛЕНЫМИ ГОФРАМИ, ПТИЦЕЙ И ПАРНЫМИ СПИРАЛЯМИ

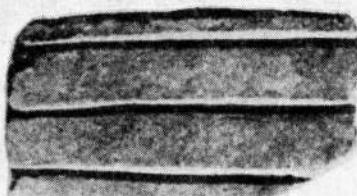
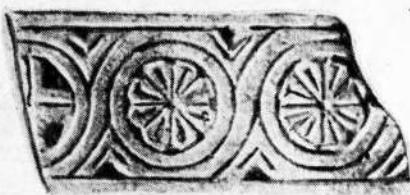


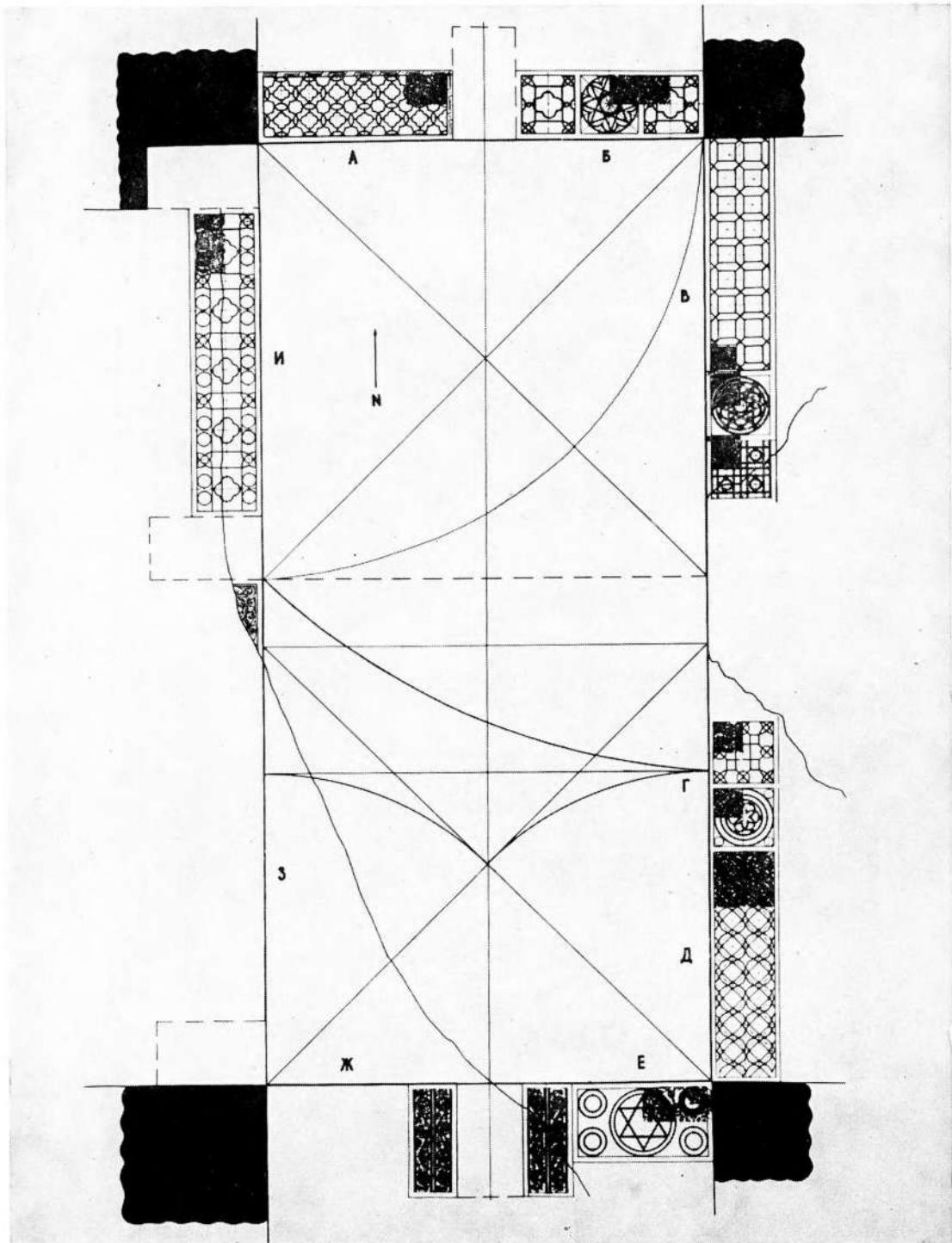
57
МОТИВЫ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА НА ОЧАЖКАХ. САМАРКАНД
X—XII ВВ.



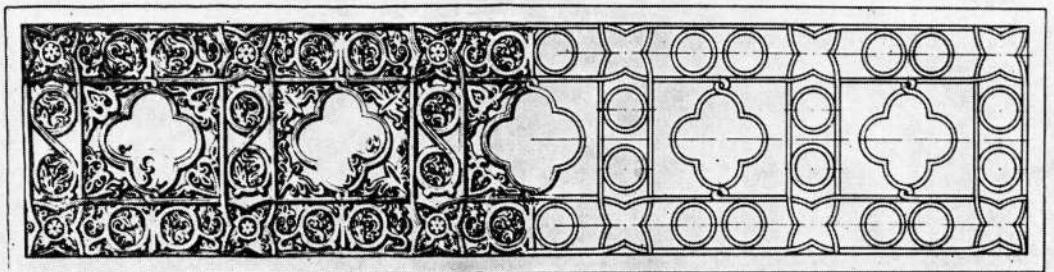
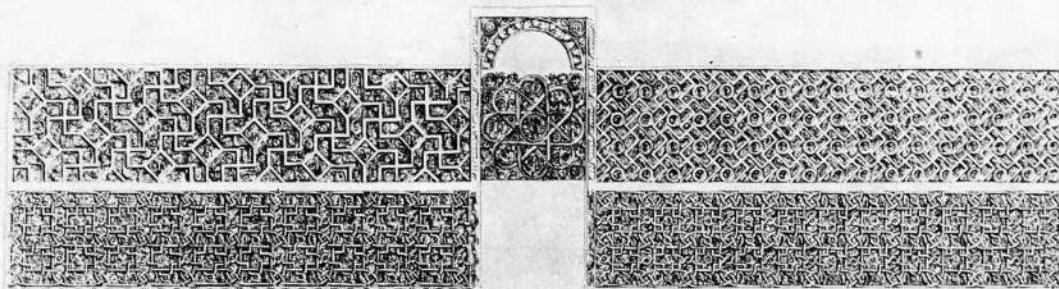
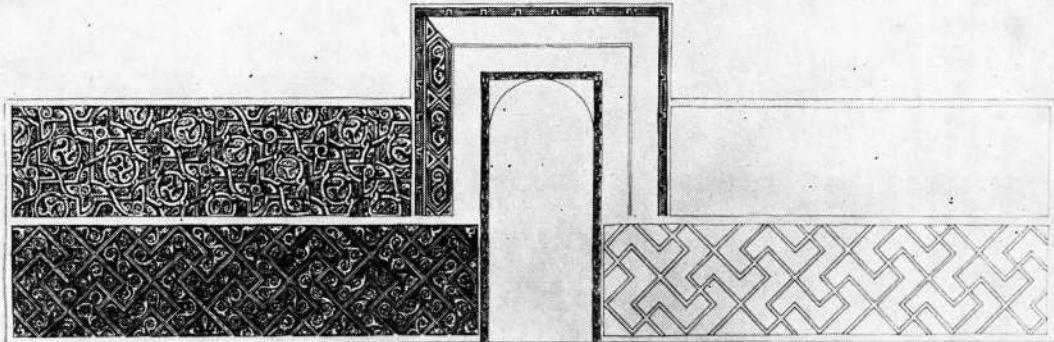
58
ЗНАКИ, ТИСНЕННЫЕ НА МАССОВОЙ БЫТОВОЙ КЕРАМИКЕ
САМАРКАНД. X—XII ВВ.



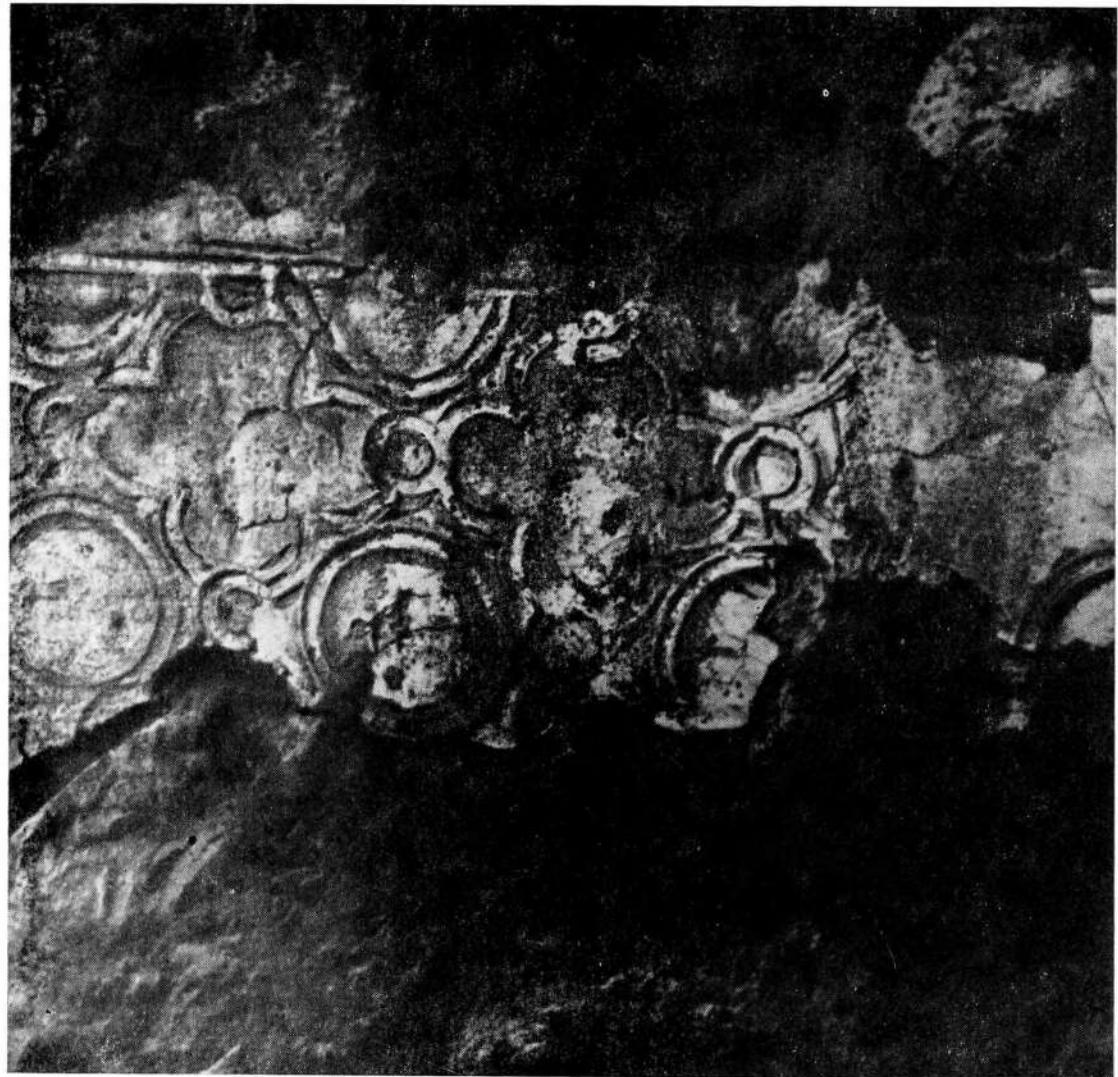




61
ДВОРЕЦ САМАНИДОВ НА АФРАСИАБЕ. РАЗВЕРТКА ПАНЕЛЕЙ ПО ПЕРИМЕТРУ ЗАЛА

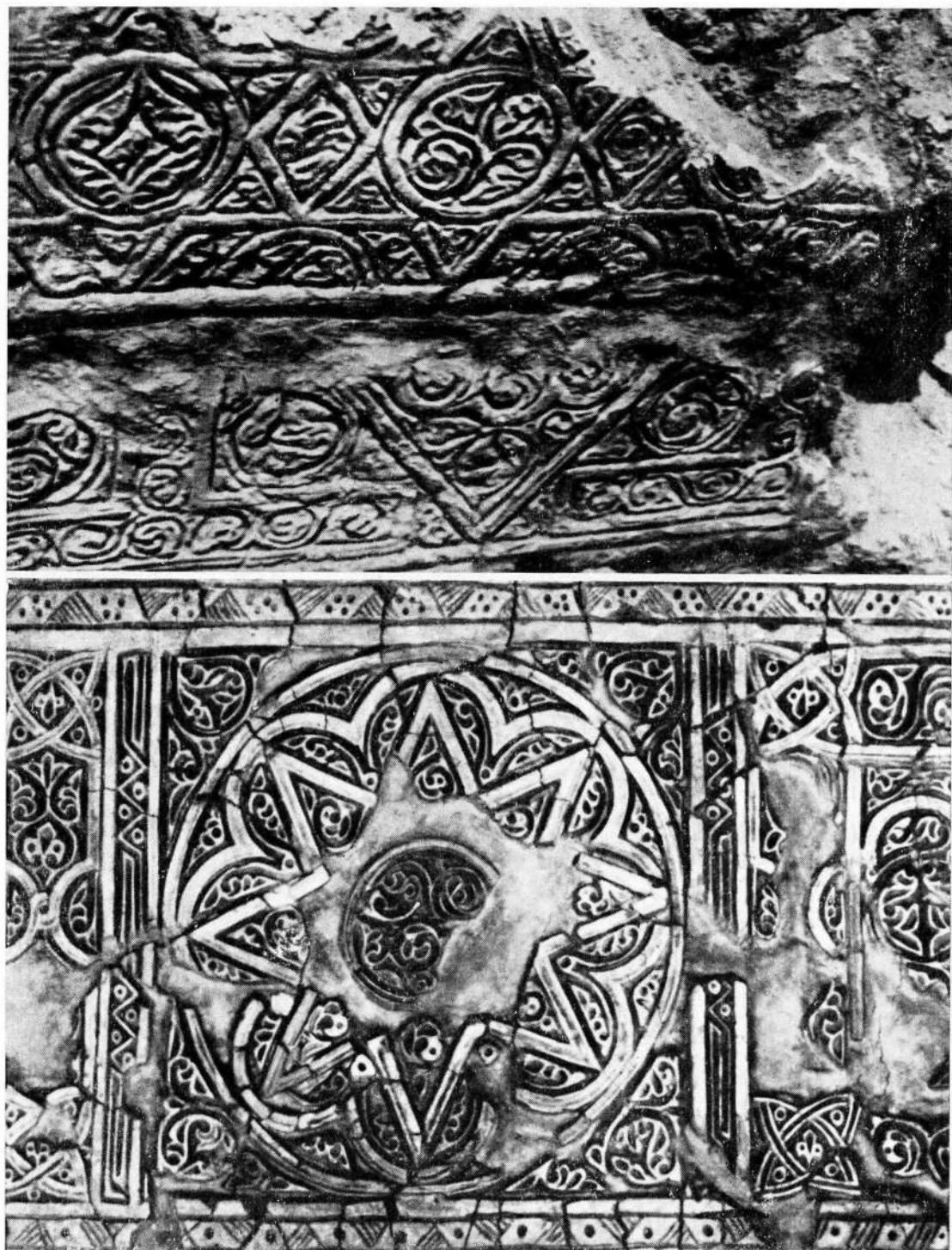


62
РЕЗЬБА ПО ГАНЧУ. ДВОРЕЦ САМАНИДОВ НА АФРАСИАБЕ
IX—X вв.

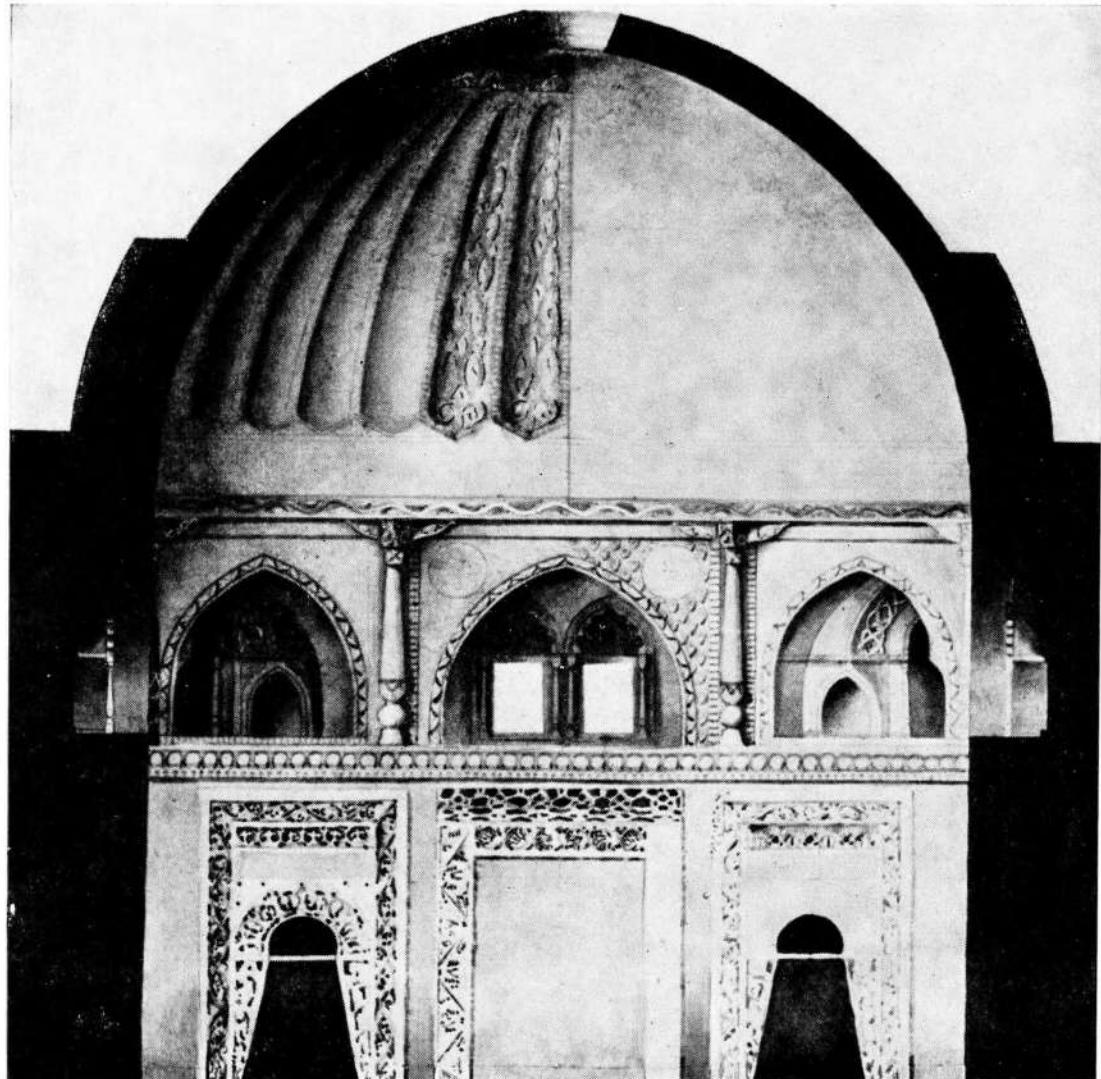


63

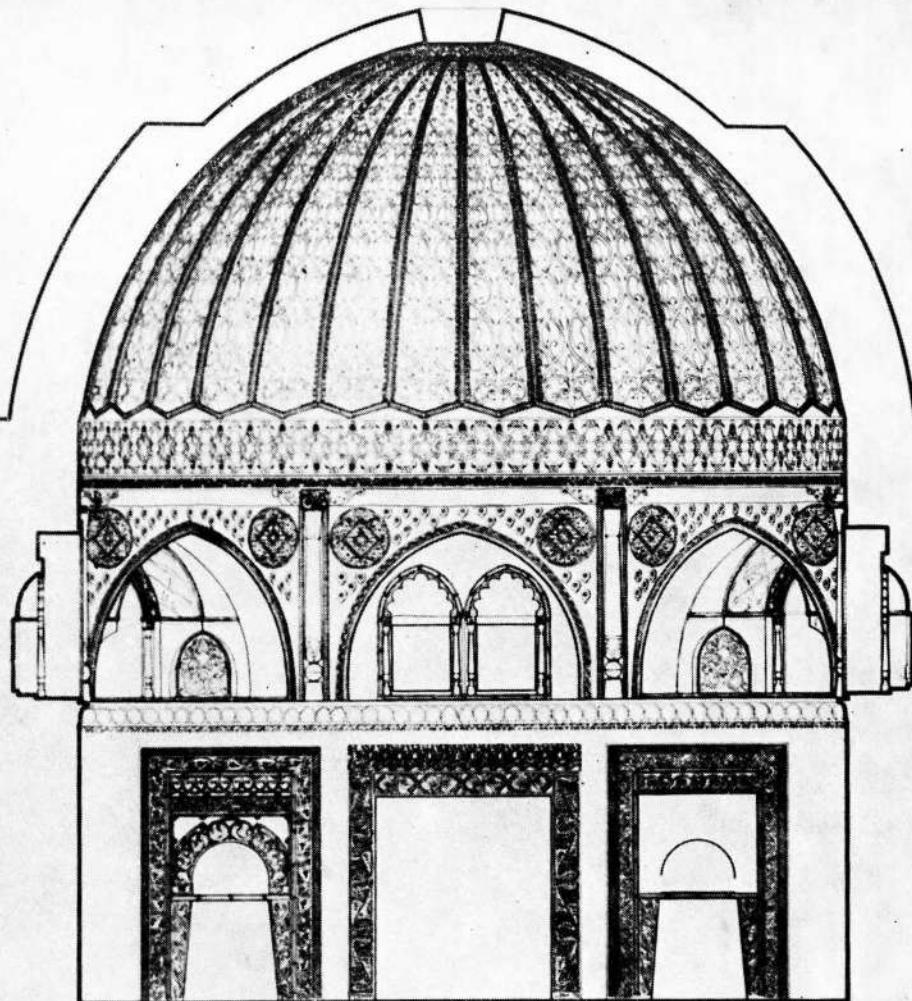
РЕЛЬЕФНЫЙ ДЕКОР СТЕН. ПАНЕЛИ НЕИЗВЕСТНОГО ПОМЕЩЕНИЯ
АФРАСИАБ. IX—Х ВВ.

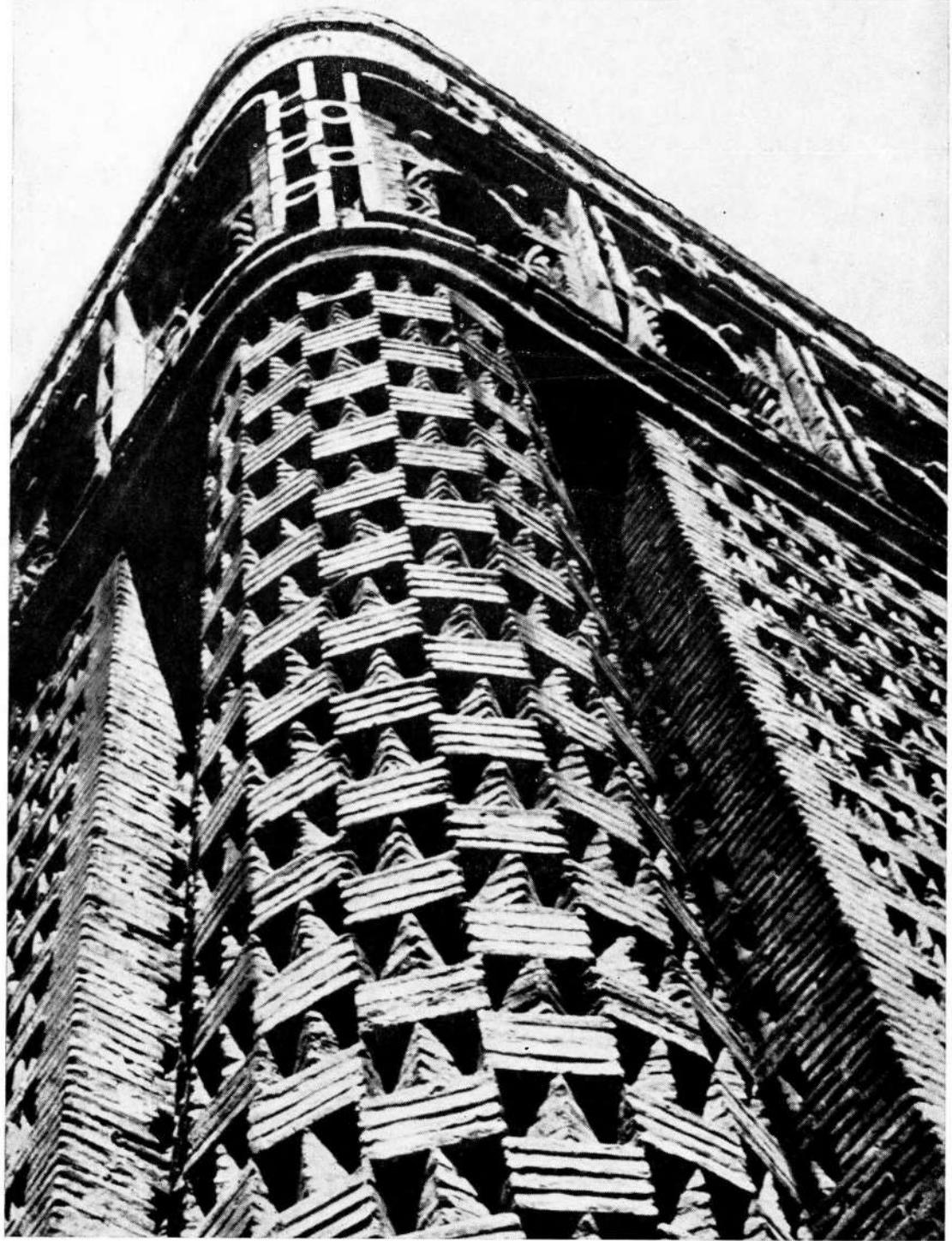


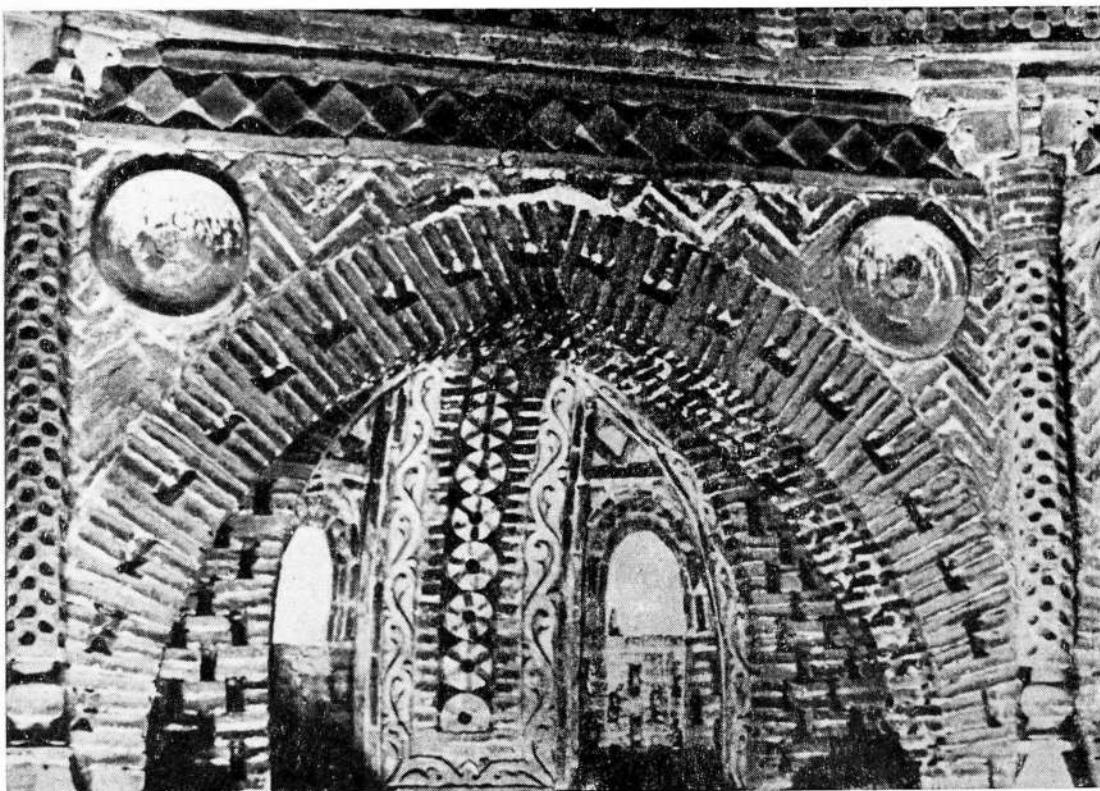
64
РЕЗЬБА ПО ГАНЧУ. АФРАСИАБ
IX—X вв.

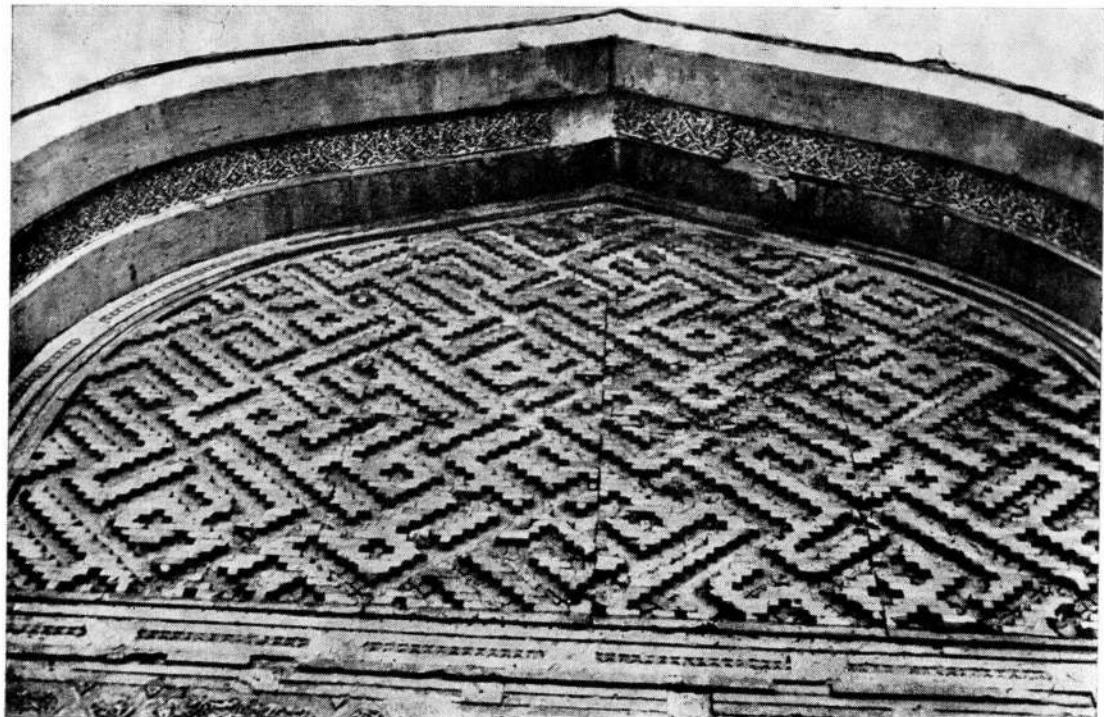


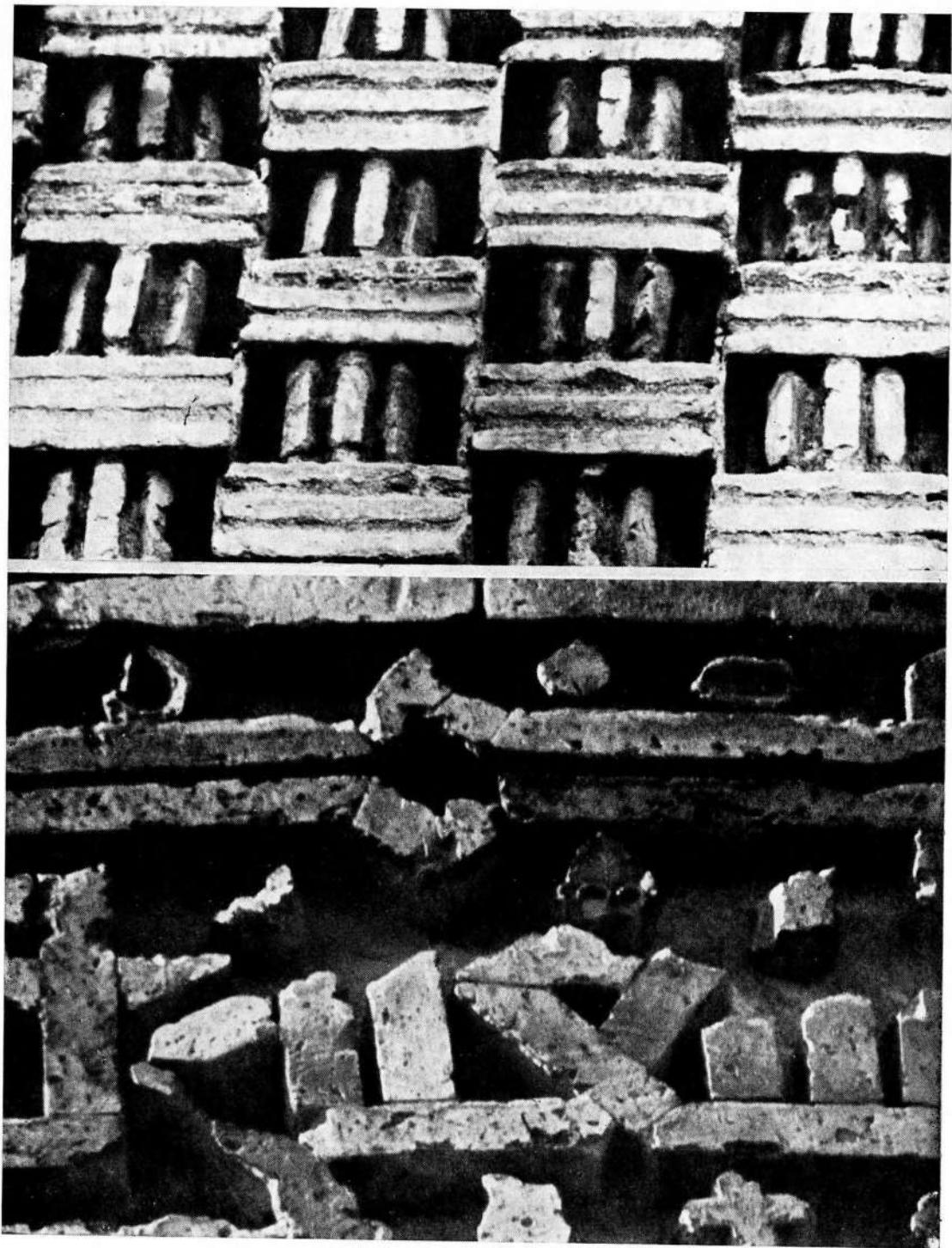
65
КУПОЛЬНОЕ СООРУЖЕНИЕ НА АФРАСИАБЕ
IX—X вв.









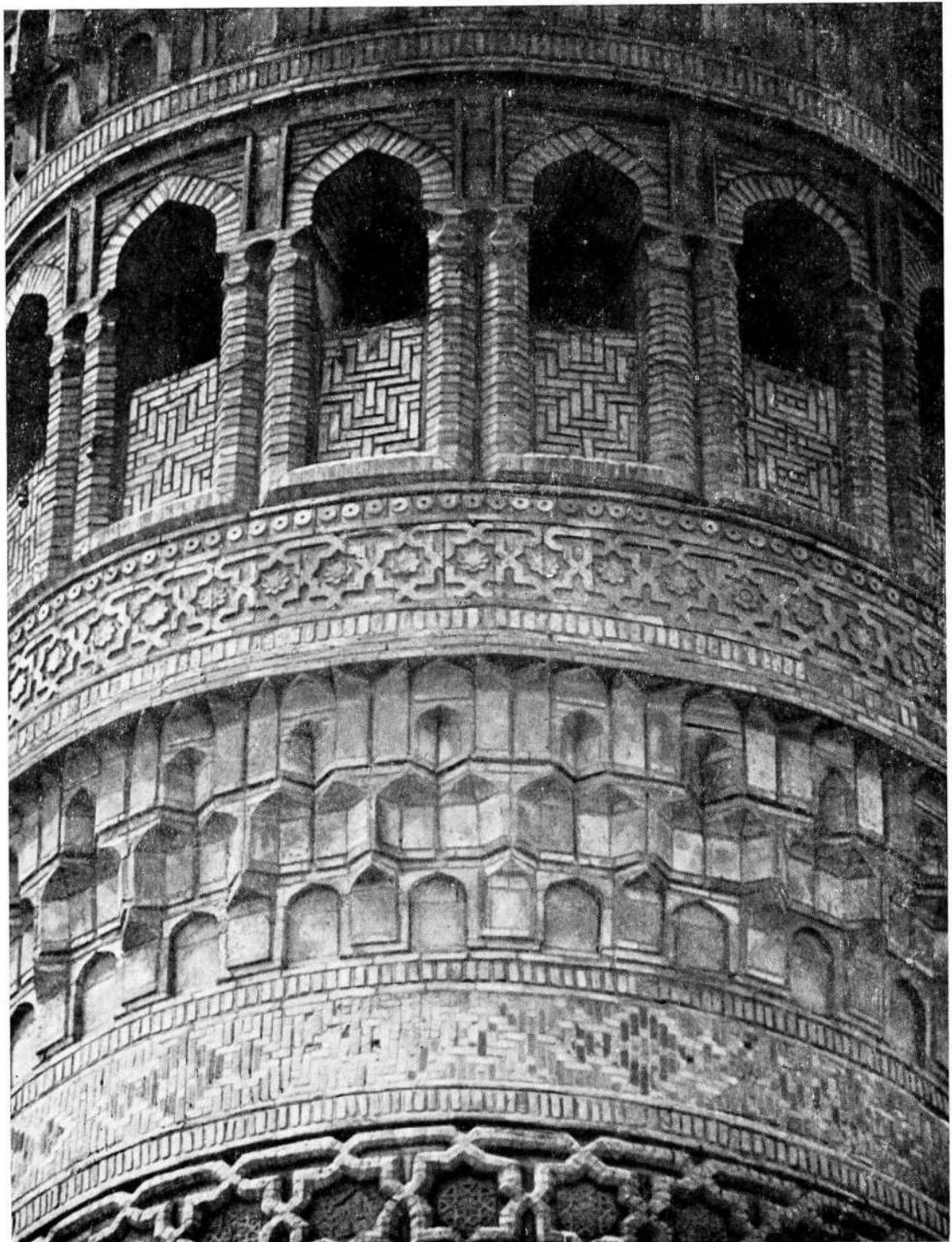


70

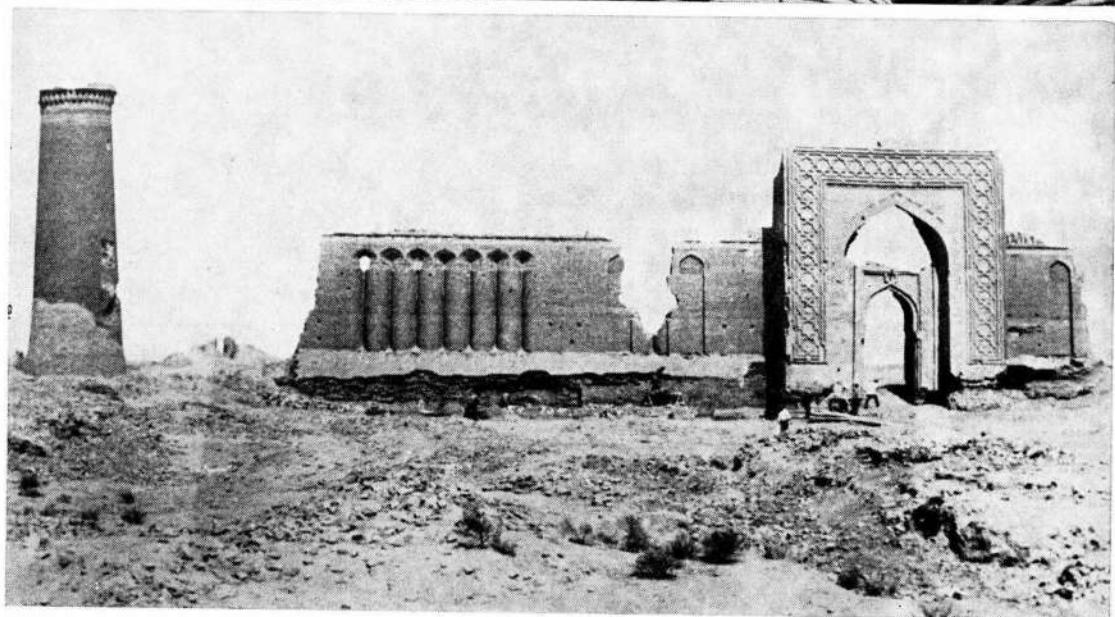
ФИГУРНАЯ КЛАДКА ИЗ ЖЖЕНОГО КИРПИЧА. МАВЗОЛЕЙ САМАНИДОВ
IX—X вв.

71

НАДПИСЬ ИЗ ЖЖЕНОГО КИРПИЧА. МИНАРЕТ ҚАЛЯН В БУХАРЕ
XII в.



72
МИНАРЕТ ҚАЛЯН В БУХАРЕ. ФОНАРЬ. XII в.

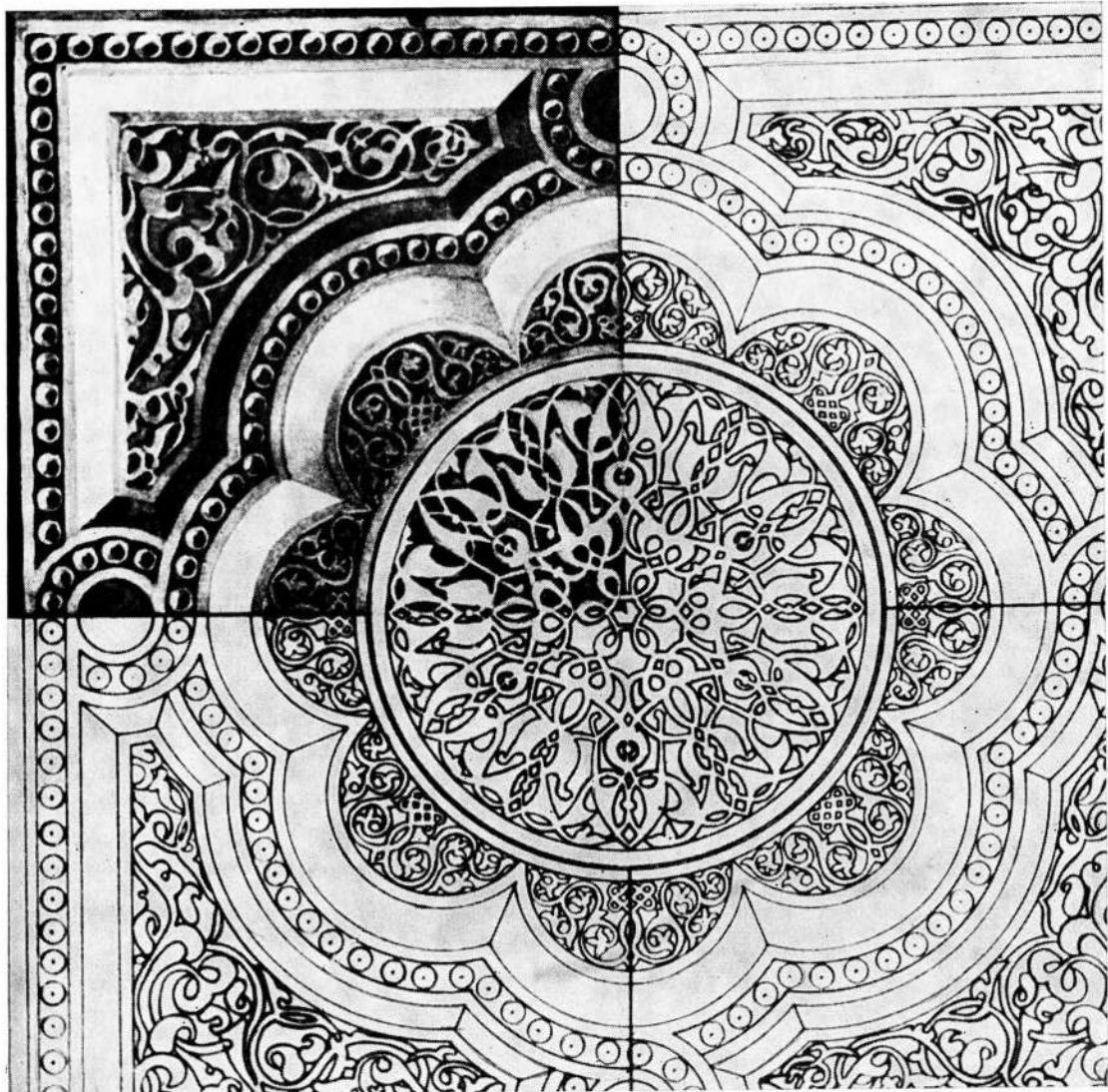


73

КИРПИЧНЫЙ ДЕКОР ПАМЯТНИКОВ. РАБАТИ-МАЛИК. ОБЛИЦОВКА ГОФРАМИ
XI В.

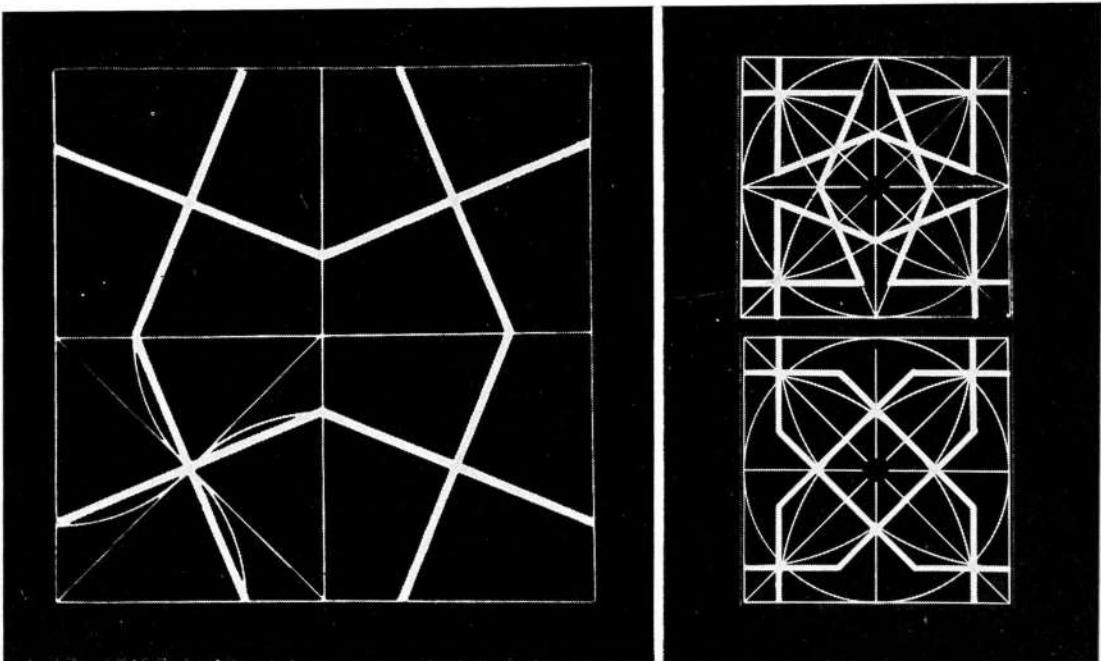
74

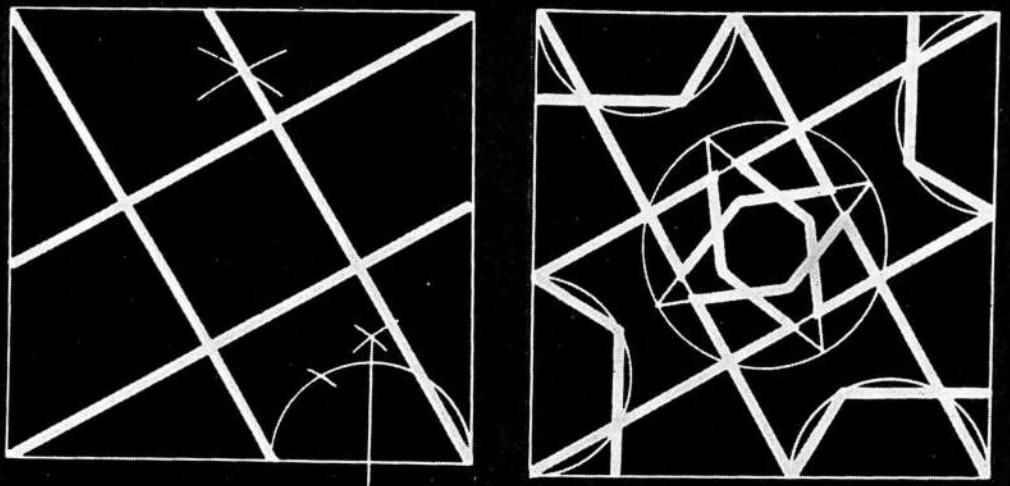
РАБАТИ-МАЛИК. ОБЩИЙ ВИД
XI-XII ВВ.



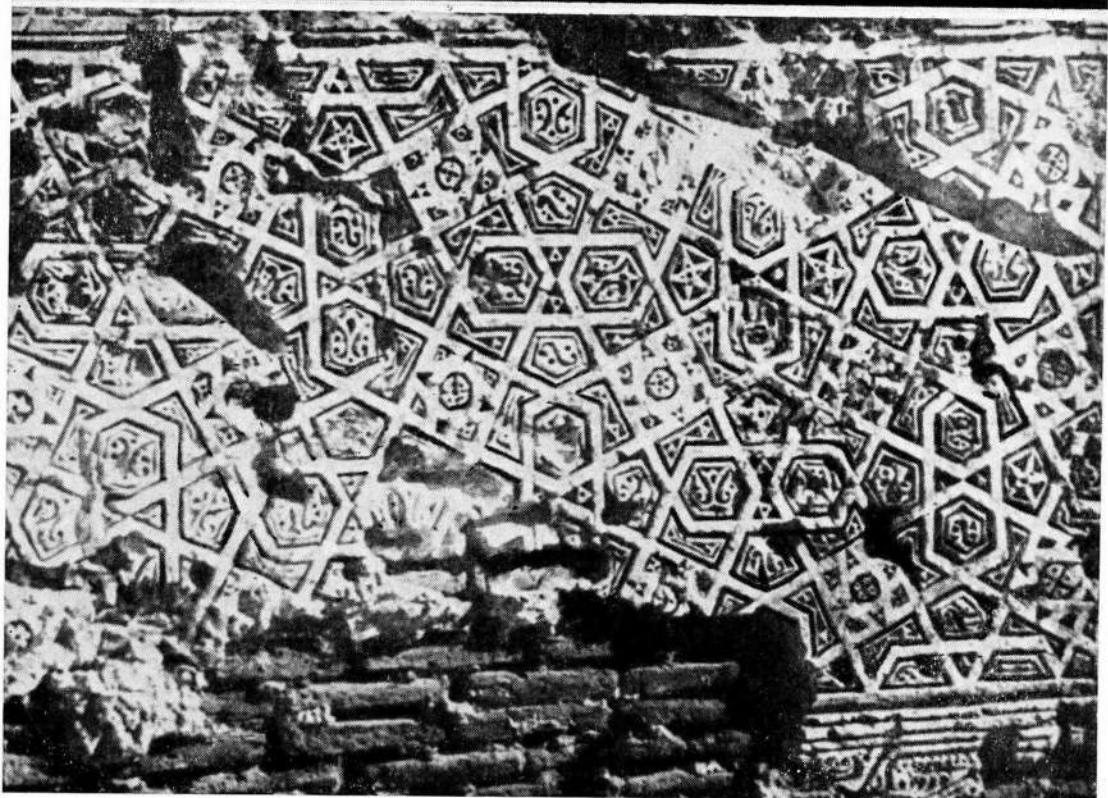


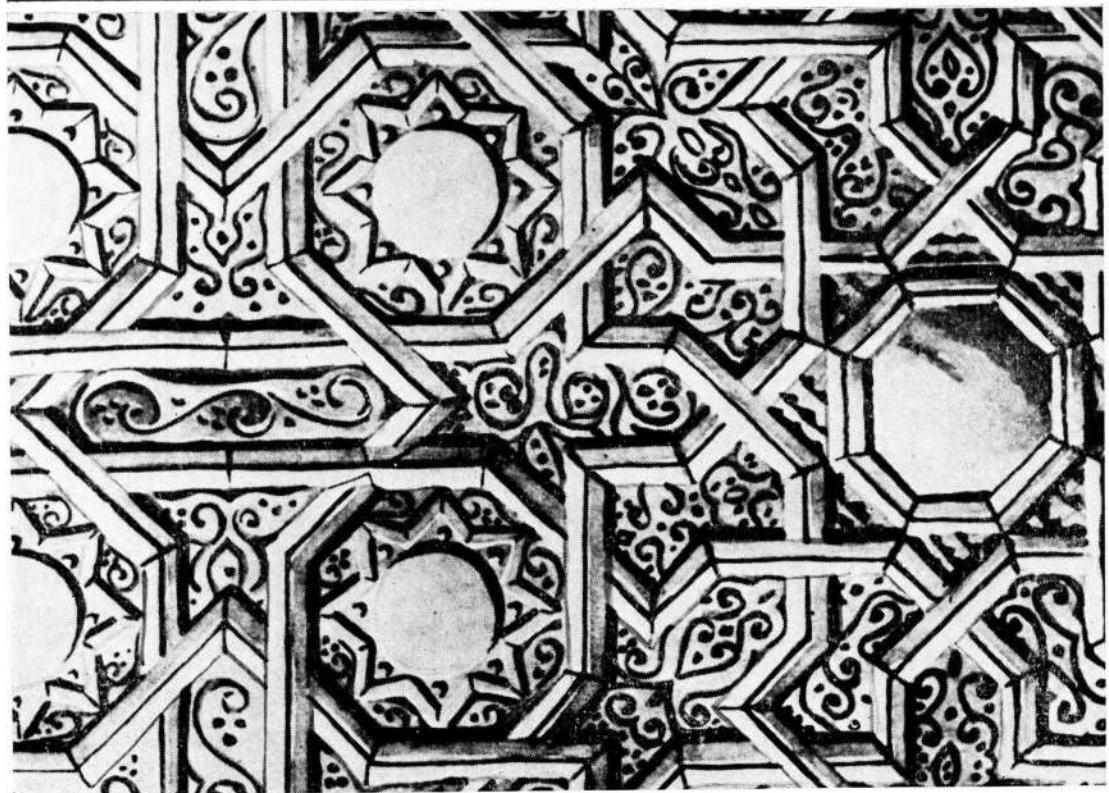
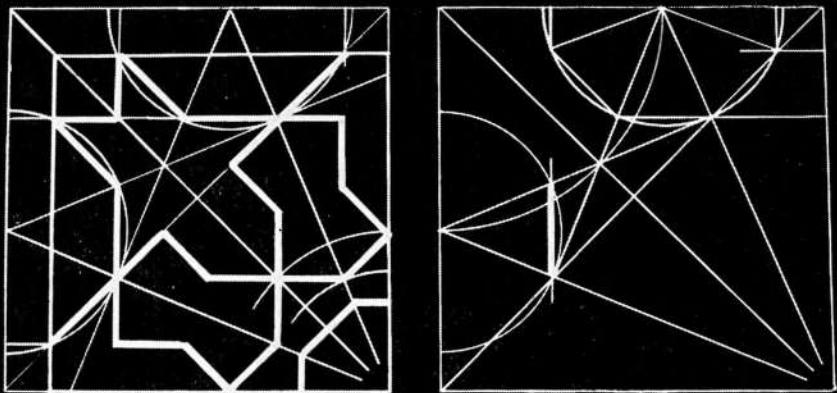
76
КИРПИЧНЫЙ УЗОР И РЕЗЬБА ПО ГАНЧУ, МЕЧЕТЬ МАГОКИ-АТТАРИ В БУХАРЕ
XII в.





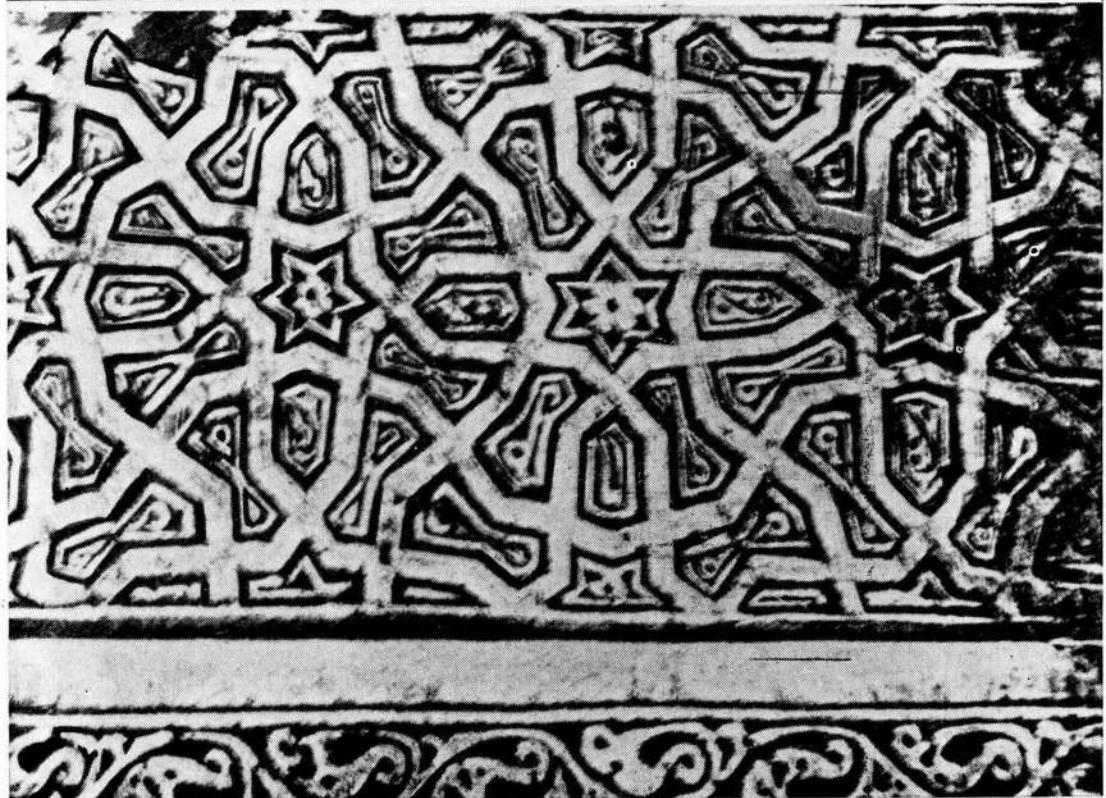
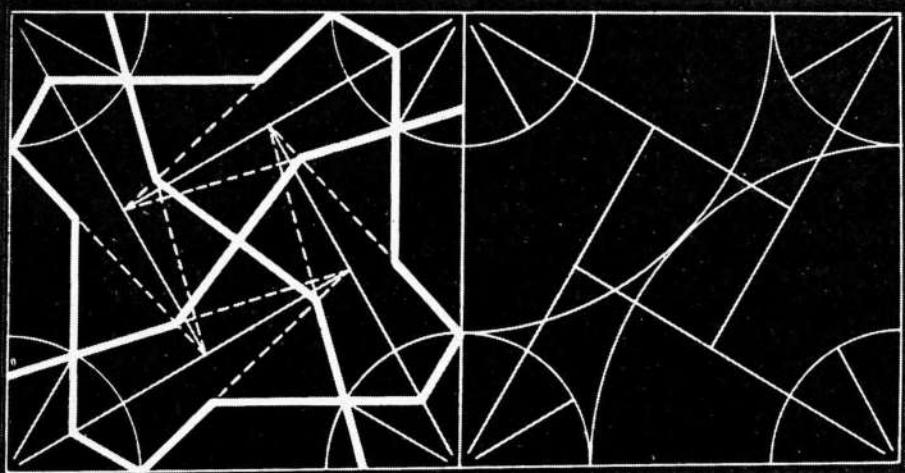
X

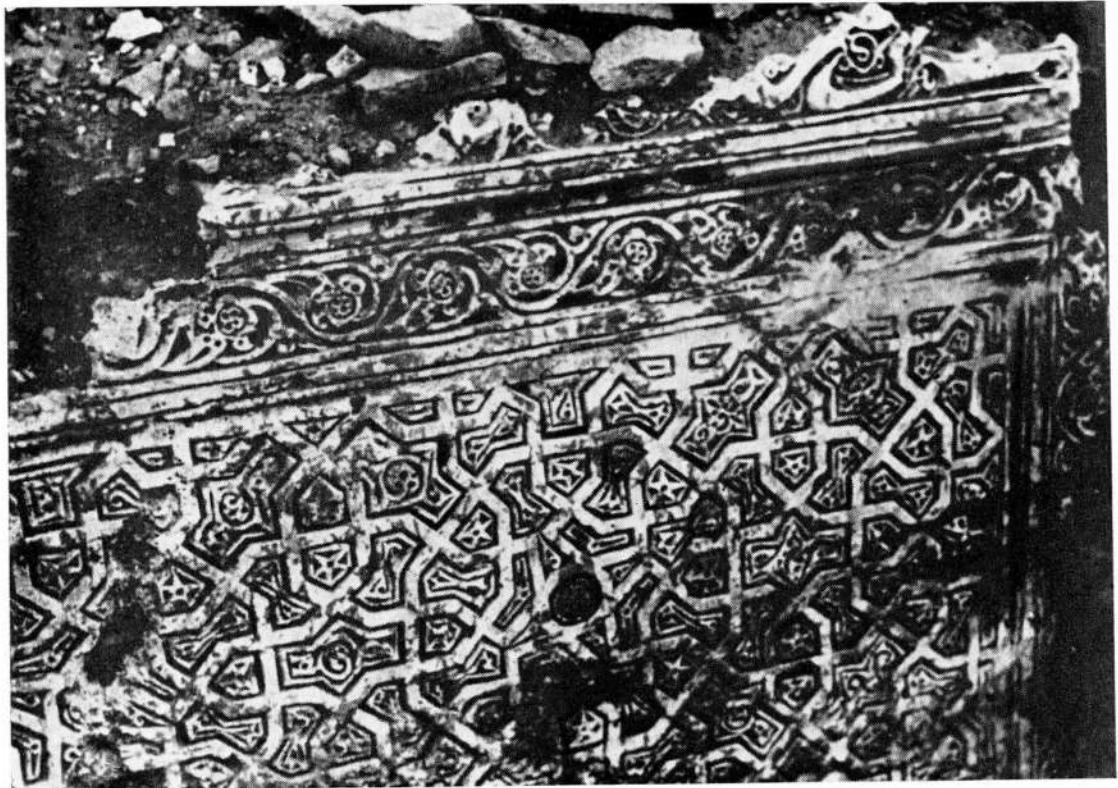
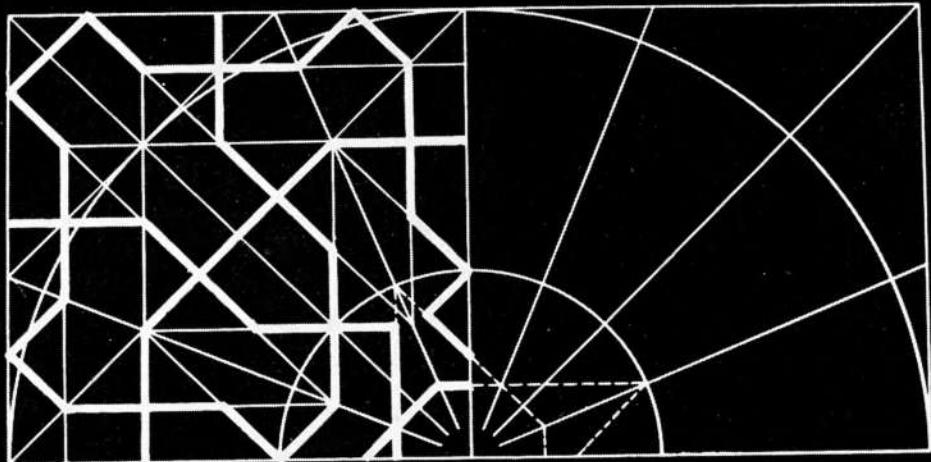


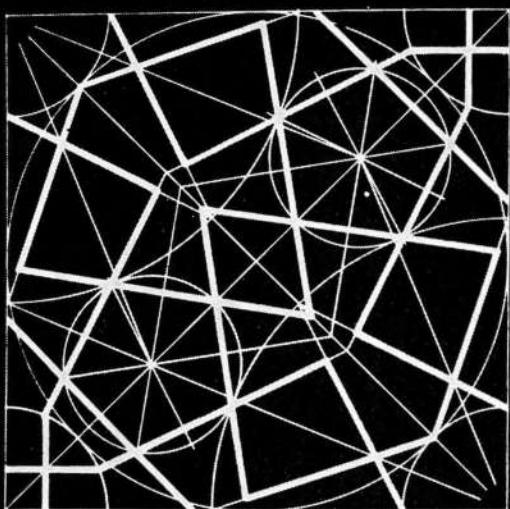
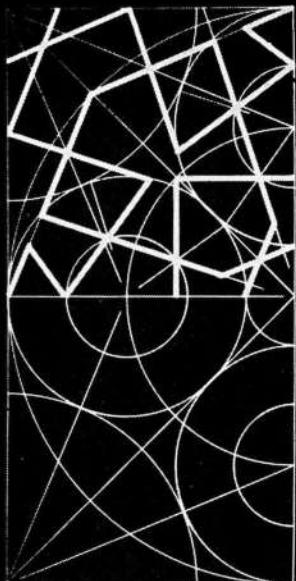


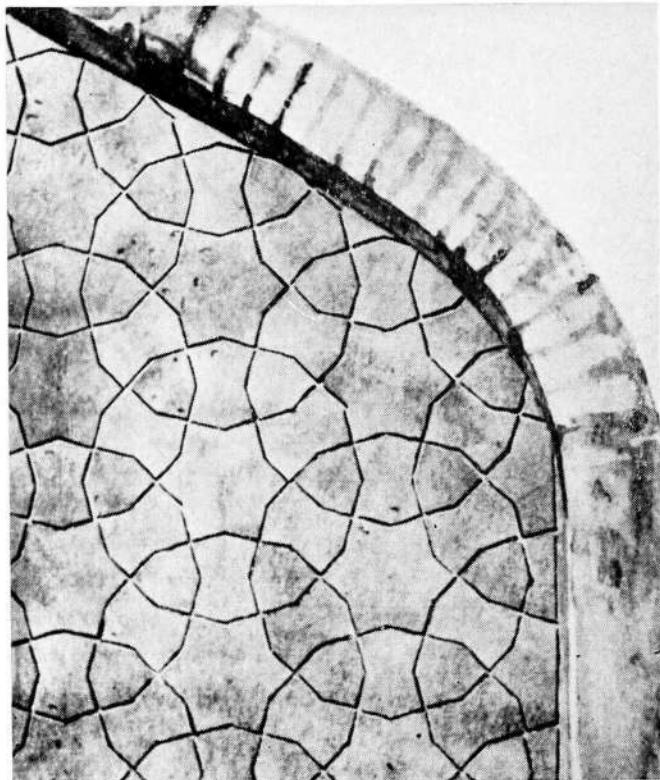
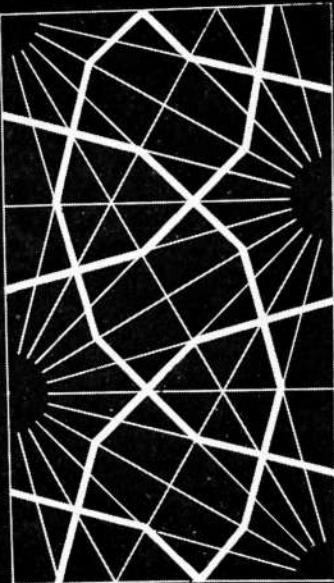
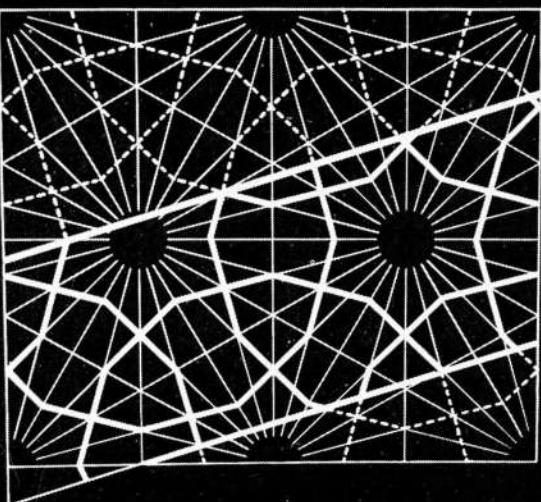
79

СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ЧЕТЫРЕХЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ГРАНИЦАХ КВАДРАТА
XII в.
УЗОР ИЗ КИРПИЧА. МЕЧЕТЬ МАГОКИ-АТТАРИ В БУХАРЕ.
XII в.









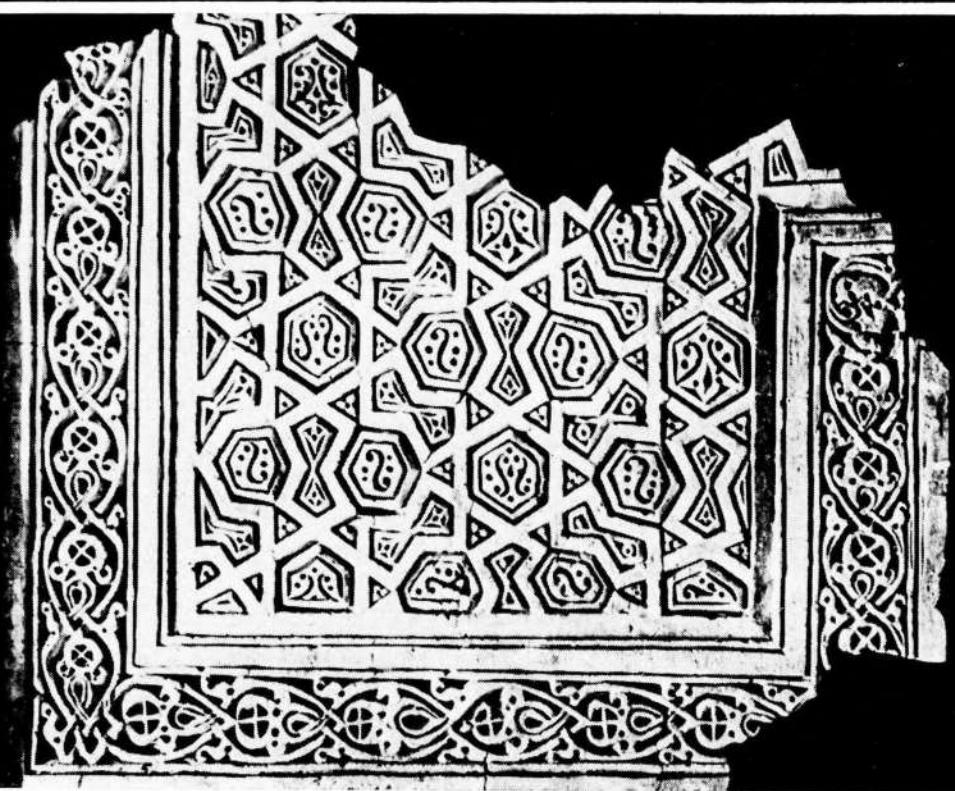
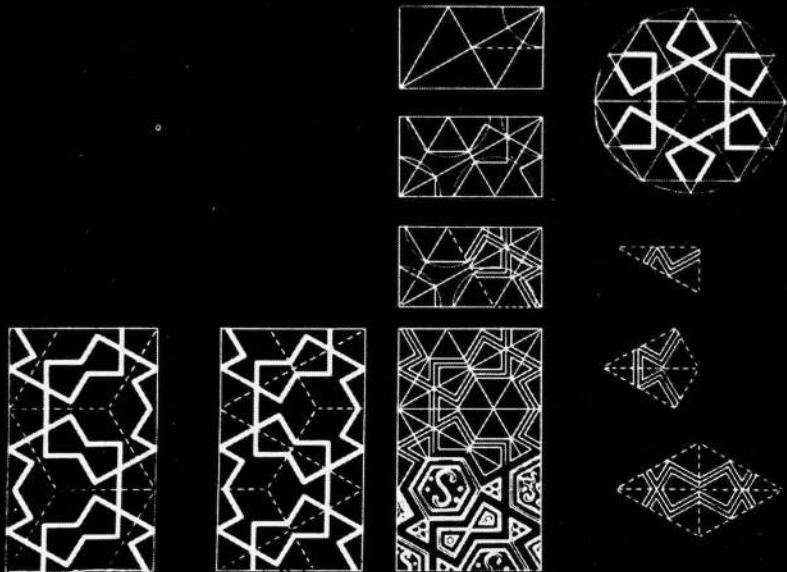
83

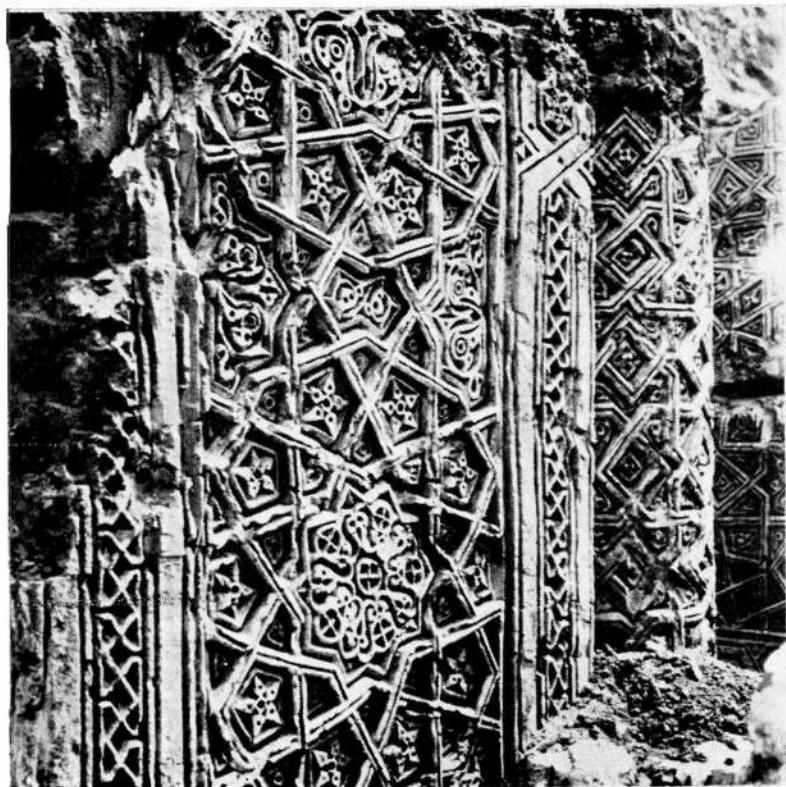
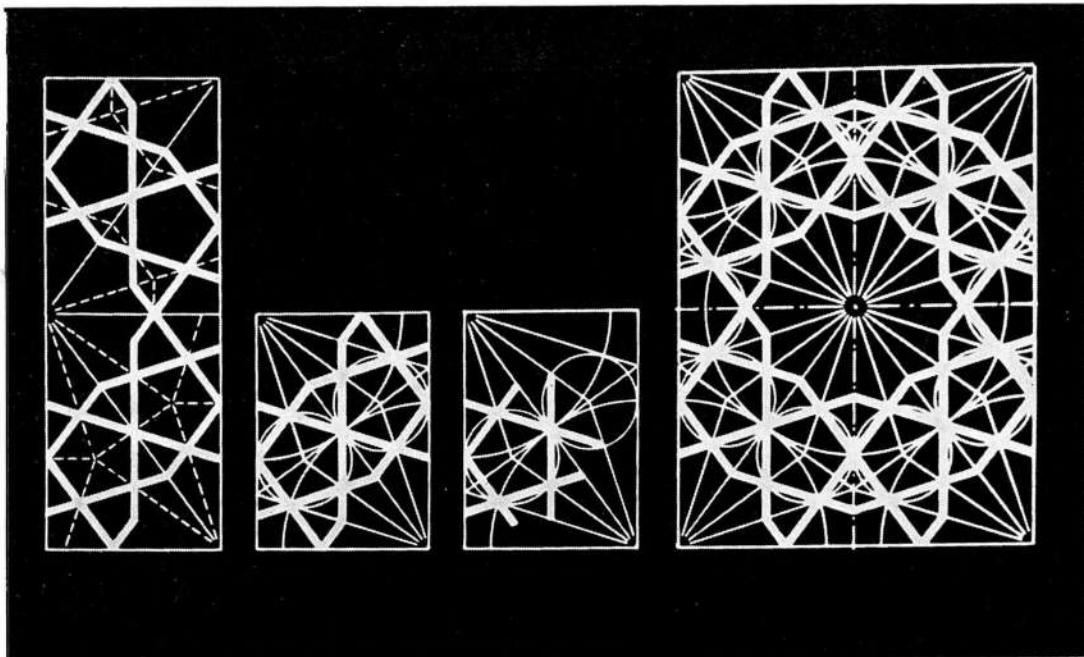
СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ШЕСТИЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ГРАНИЦАХ ПРЯМОУГОЛЬНИКА $\sqrt{3}$

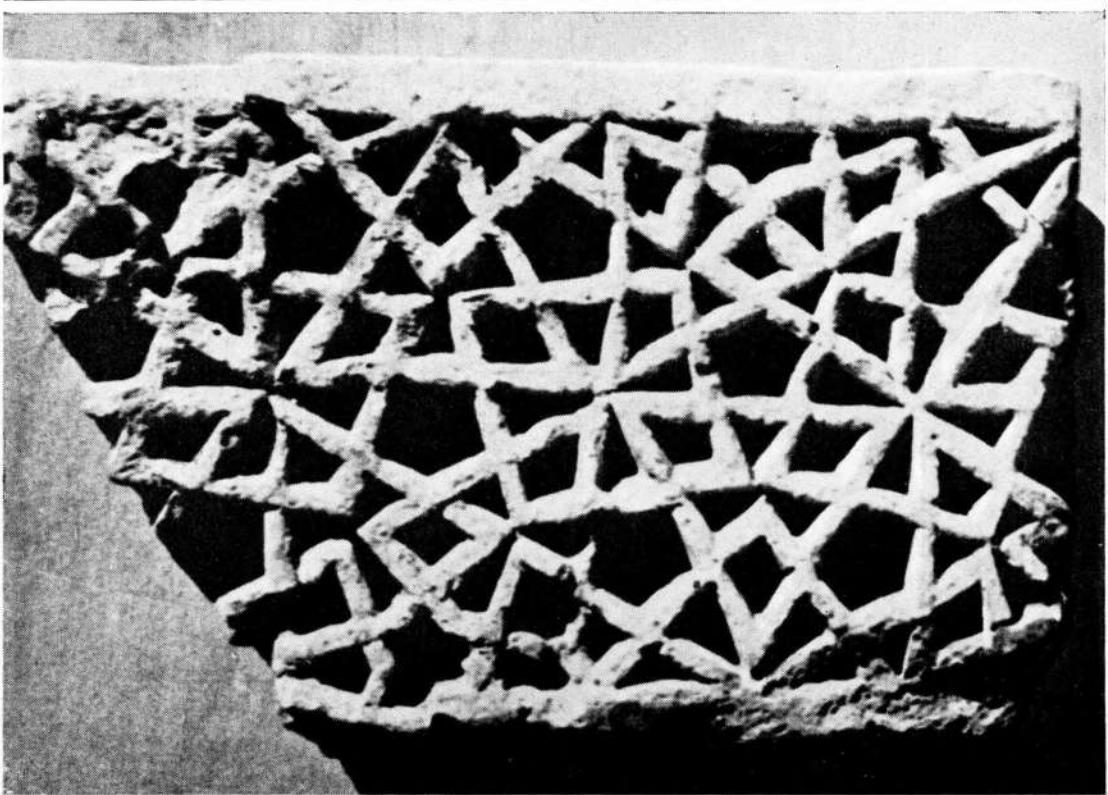
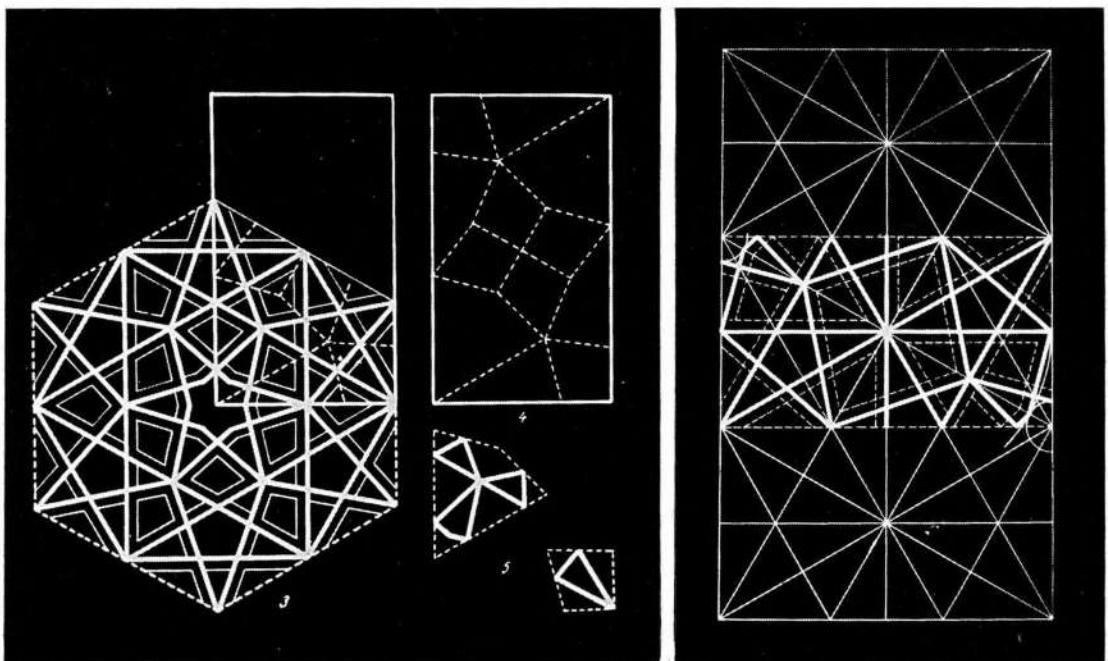
ПАННО № 18. МЕЧЕТЬ НАМАЗГАХ В БУХАРЕ. XII в.

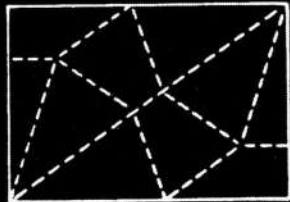
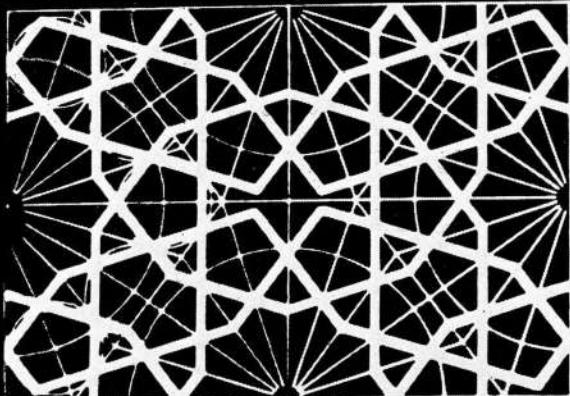
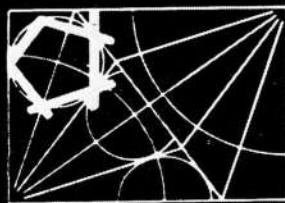
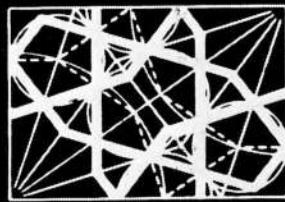
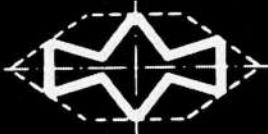
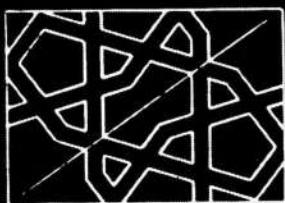
СХЕМА ПЛИТКИ № 19

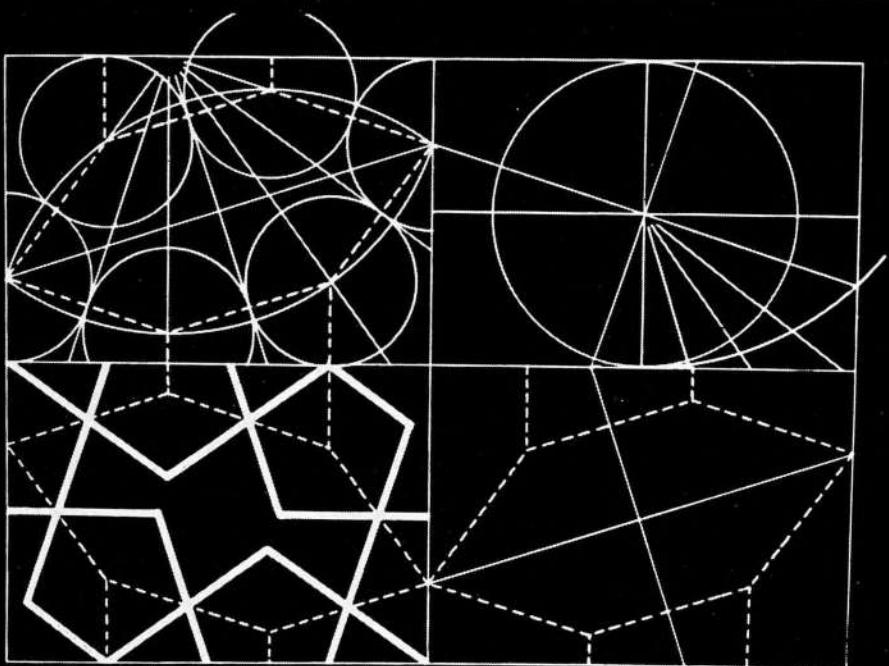
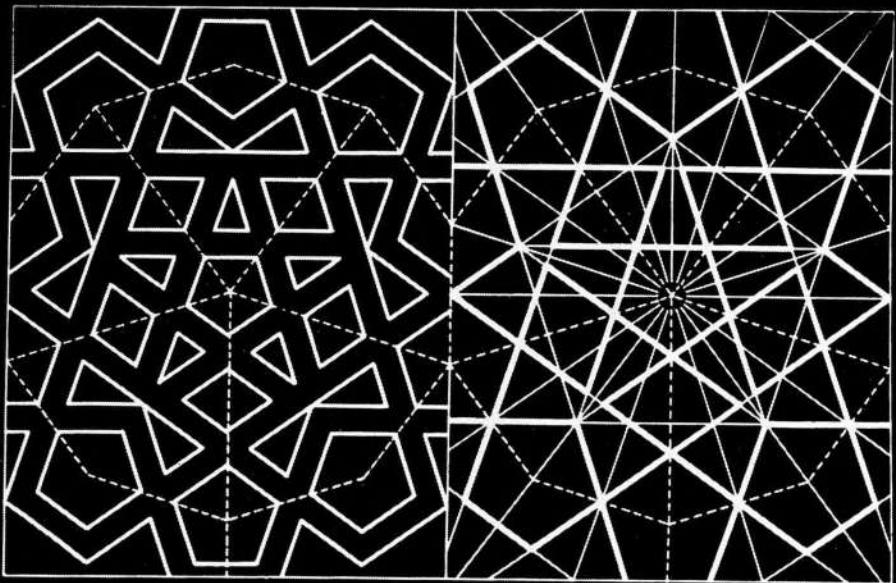
ПЛИТКА (№ 19) ИЗ АХСЫКЕТА. РЕЗНАЯ ТЕРРАКОТА. XII в.

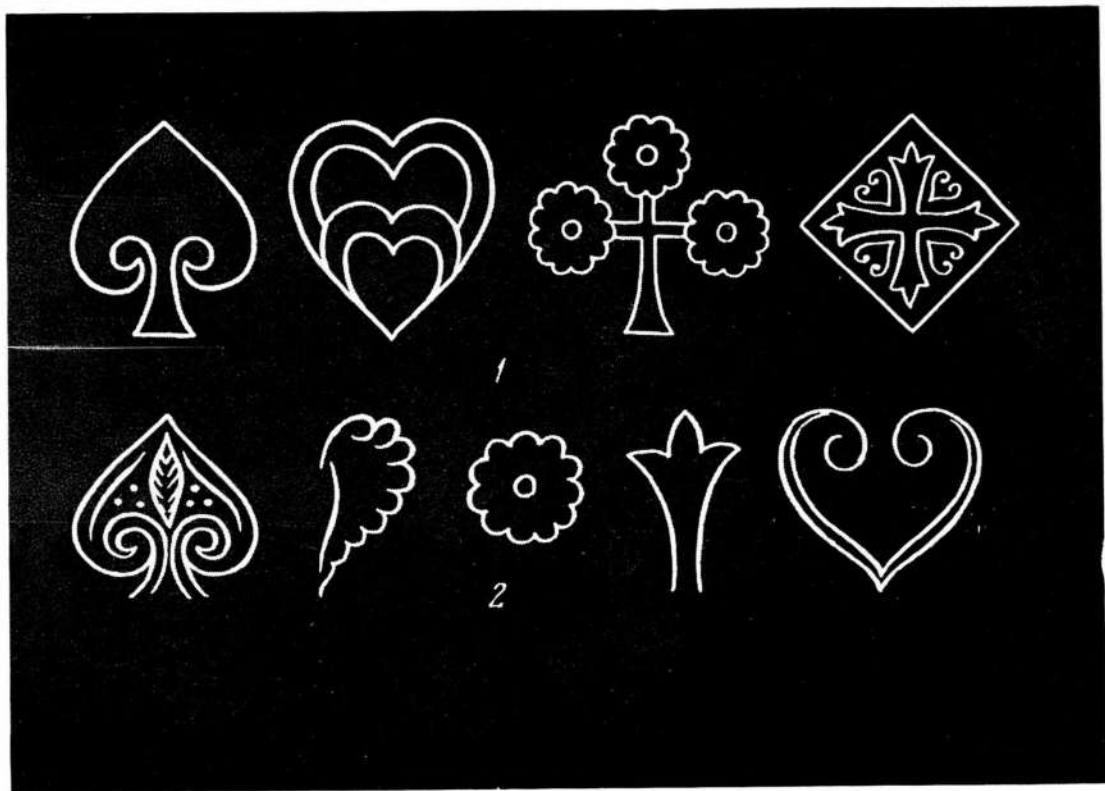
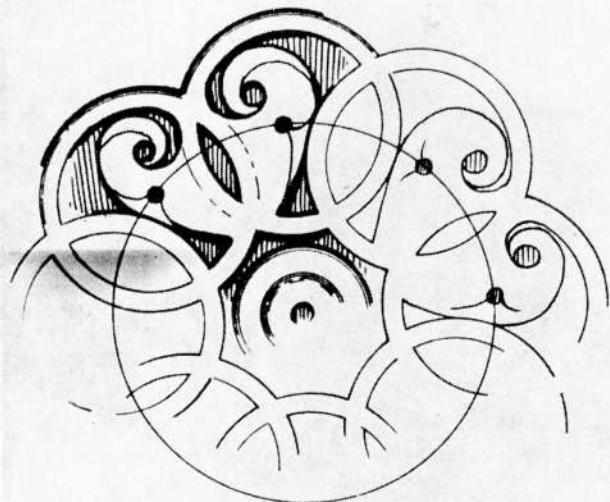








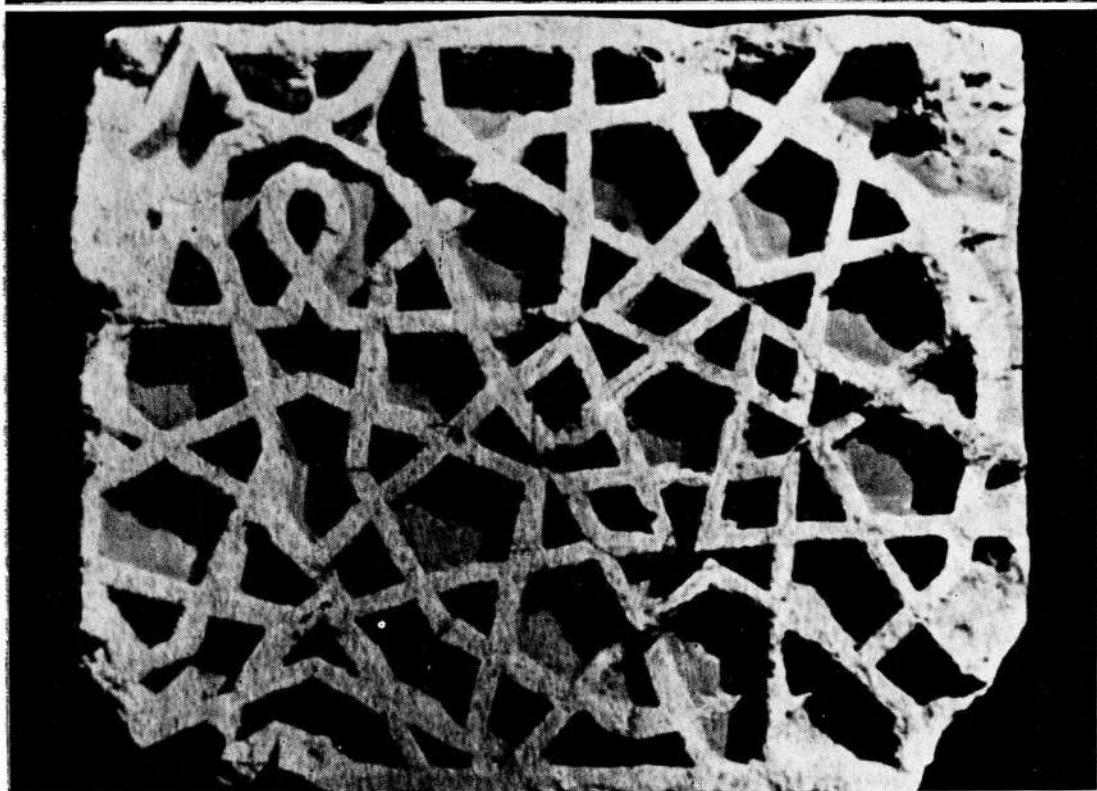
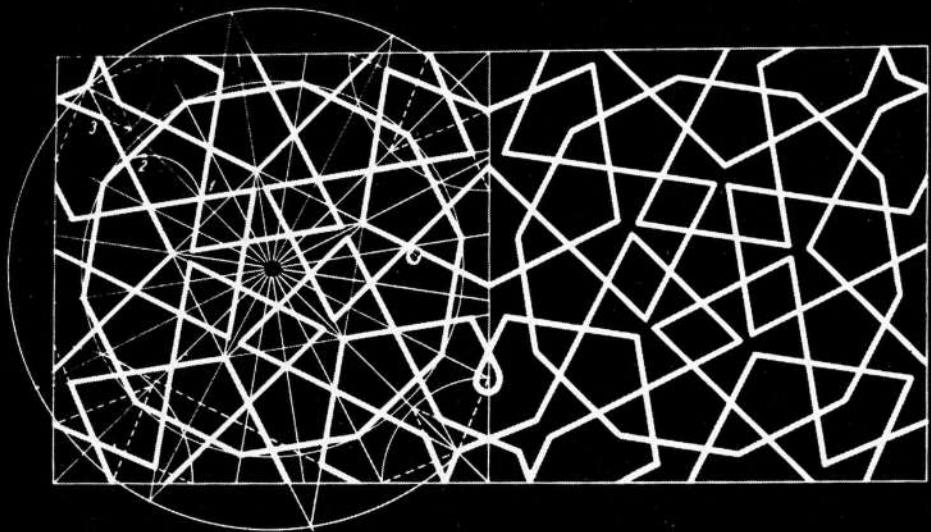


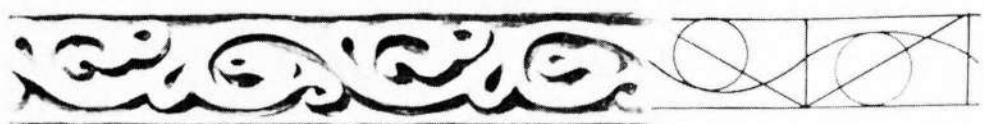
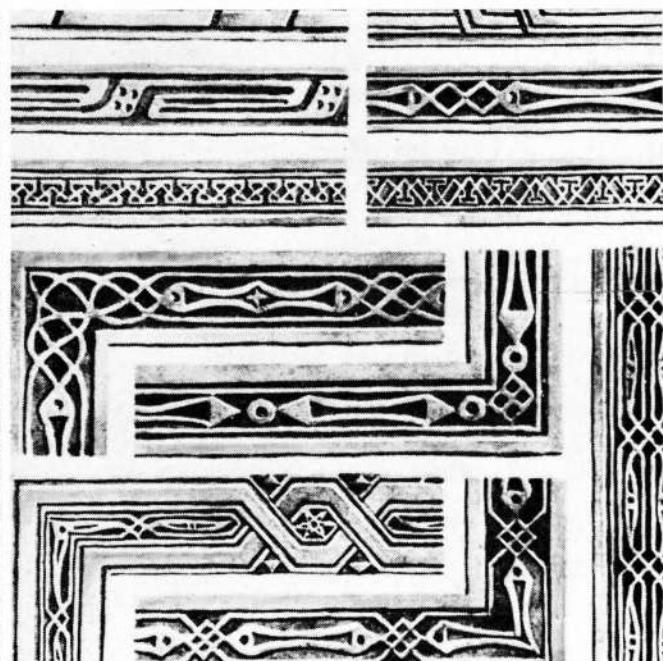


2

89
ТРАНСФОРМАЦИЯ ФИГУР ОРНАМЕНТА VI—VIII ВЕКОВ В РАСТИТЕЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ. IX—X ВВ.







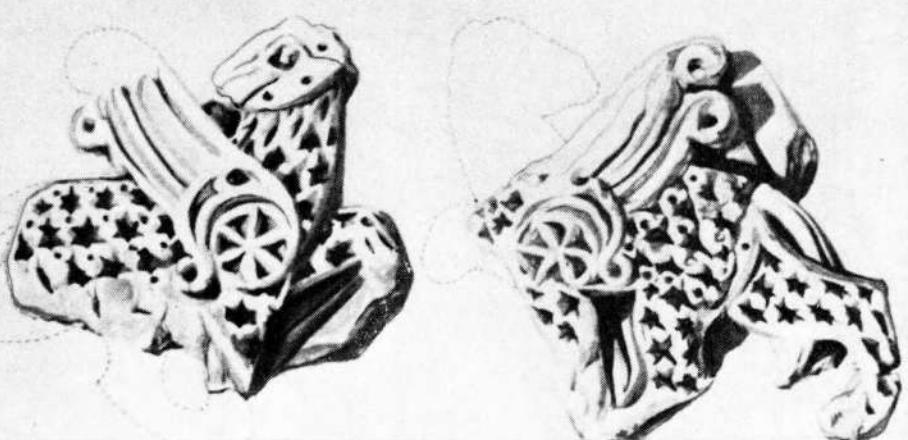


93

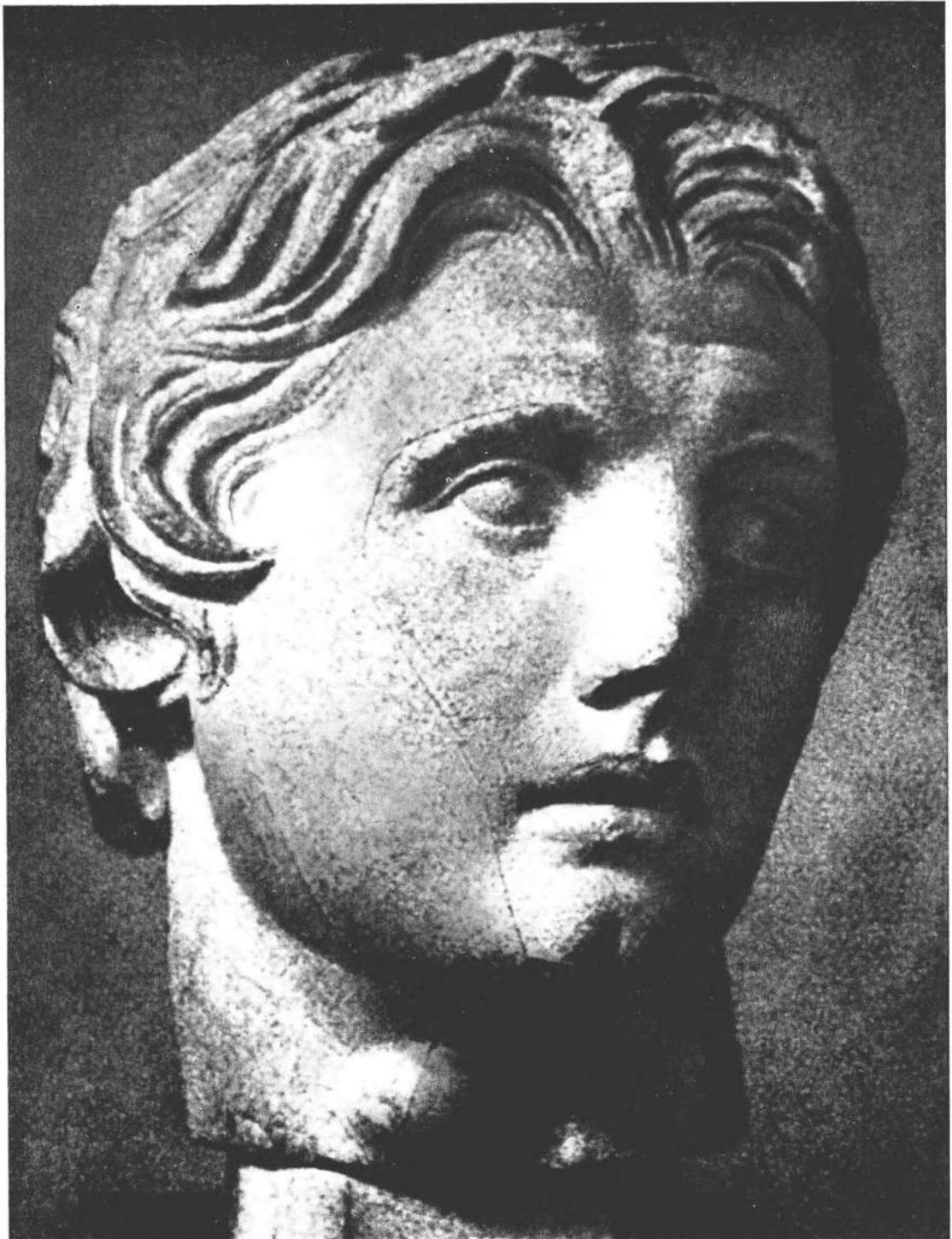
ПЕРЕРАБОТКА МОТИВА ПТИЧЬИХ КРЫЛЬЕВ. САМАРРА, IX В.,
МЕЧЕТЬ МАГОКИ-АТТАРИ В БУХАРЕ, XII В., КАИР, IX В., САМАРКАНД, XII В.
КТЕСИФОН, VI В., САМАРРА, IX В.

94

РЕЗЬБА ПО ГАНЧУ, РАБАТИ-МАЛИК, XI В., КОМПЛЕКС ХАКИМ АТ-ТЕРМЕЗИ, XII В.
РЕЗНАЯ ДОСКА ИЗ ОБУРДОНА



95
ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ЗВЕРИ. ДВОРЕЦ ПРАВИТЕЛЕЙ ТЕРМЕЗА
XII в.



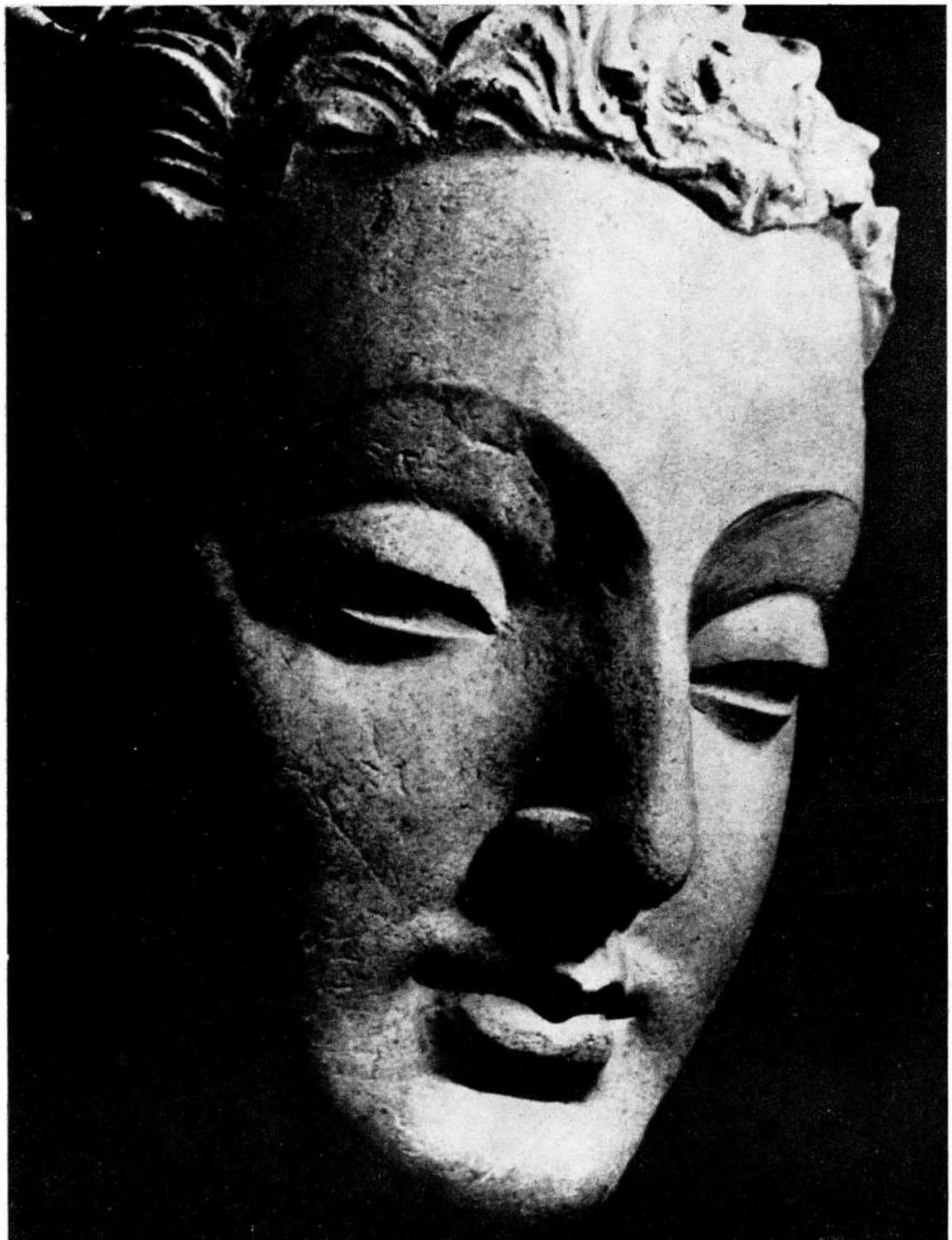
96

ЛИСИПП. ИДЕАЛИЗИРОВАННЫЙ ПОРТРЕТ АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО
IV в. до н. э.



97

«ГЕНИЙ С ЦВЕТАМИ» ИЗ ХАДДЫ
И В. Н. Э.



98
ГОЛОВА БУДДЫ ИЗ ХАДДЫ. II в.





100
АПОЛЛОН-МИТРА И АНТИОХ I (ИЗ КОМАГЕНЫ)
СКАЛЬНЫЙ РЕЛЬЕФ В НИМРУД-ДАГЕ. I в.



101
«КУШАНСКИЙ ПРИНЦ» ИЗ ДАЛЬВЕРЗИН-ТЕПЕ
II в.



102

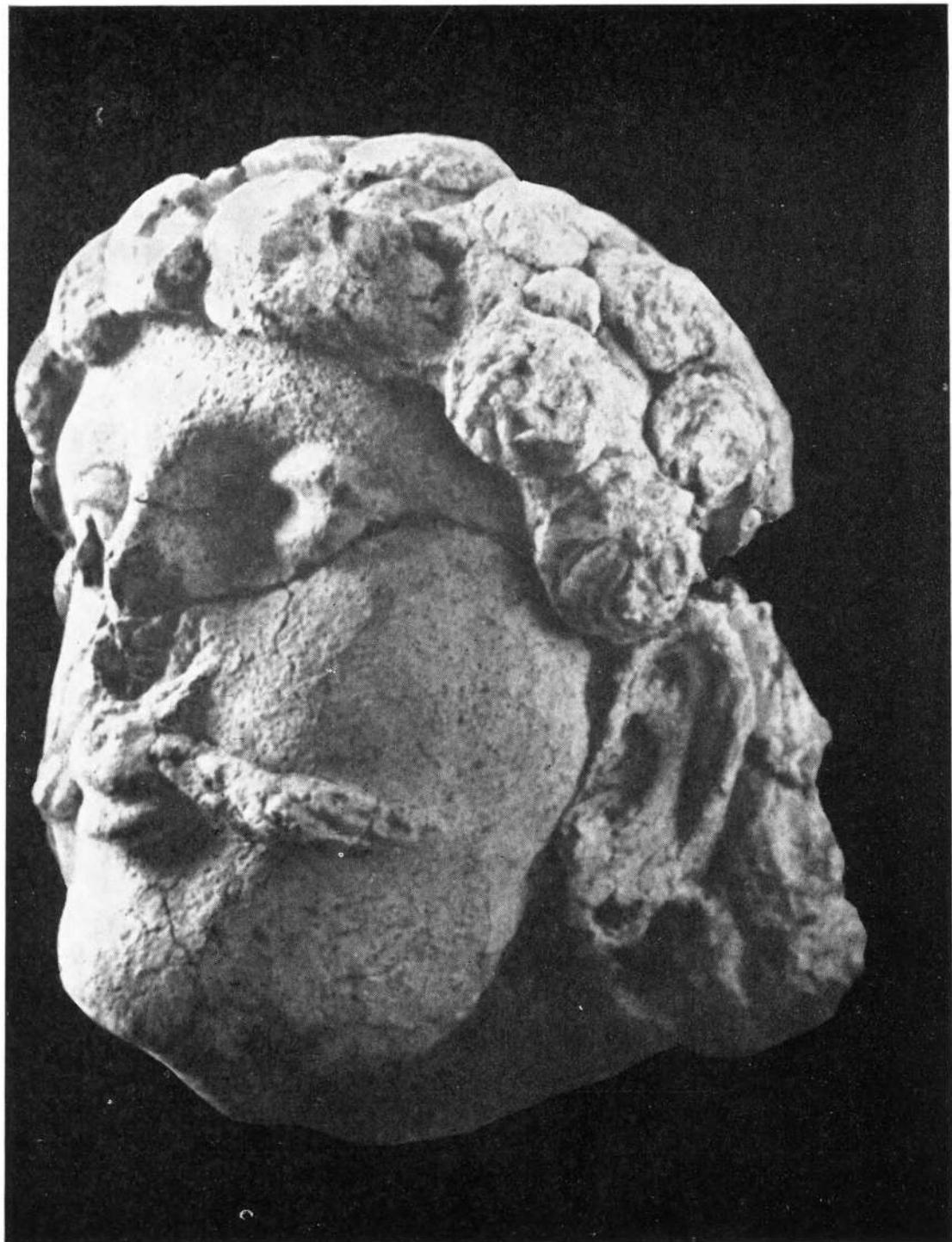
«СТАТУЯ САНАТРУКА». СТАТУЯ ПАРФЯНСКОГО ДВОРЦА В ХАТРЕ

103

«ПРИНЦЕССА ВАШФАРИ». СТАТУЯ ПАРФЯНСКОГО ДВОРЦА В ХАТРЕ



104
МИТРИДАТ
I-II в.



105
«ГОЛОВА МАЙТРЕЙИ» ИЗ ДАЛЬВЕРЗИН-ТЕПЕ
II в.



106—107
ГОЛОВКА ТИПА «АЛЕКСАНДРА-АПОЛЛОНА»
В МАССОВОЙ ТЕРРАКОТЕ. СОГДА. VI—VII ВВ.



108
СТАТУЯ ИЗ МАТХУРЫ. ПОРТРЕТНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ КАНИШКИ



109

ЦАРЬ КАНИШКА (78—123). МОНЕТА



110
ГОЛОВА «ГЕРАЯ»
НА РУБЕЖЕ Н. Э.



111
ЦАРЬ ГЕРАЙ. МОНЕТА
I В. ДО Н. Э.



142
МУЖСКАЯ ГОЛОВА ИЗ ГЯУР-КАЛЫ (ХОРЕЗМ)
ОК. НАЧАЛА Н. Э.



113
КАНОНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ШАХА ИРАНА
IV в.



114

ЦАРЬ ПЕРОЗ (459—484) НА ОХОТЕ. ЧАША ИЗ ЧИЛЕКА ПОД САМАРКАНДОМ
V B. H. Э. ФРАГМЕНТ



115
КАНОНИЧЕСКАЯ СЦЕНА ИНВЕСТИТУРЫ. ИРАН



116
ГЕЛИОКЛ
ОК. 155—140 ГГ. ДО Н. Э.



117
ПОЗДНЕПАРФЯНСКАЯ ДРАХМА
II—III вв.



118
СЕНМУРВ. ИЗОБРАЖЕНИЕ НА ТКАНОМ ХАЛАТЕ В РОСПИСИ ЗАЛА НА АФРАСИАБЕ
VII в.

119
СЕНМУРВ. ИЗОБРАЖЕНИЕ НА НЕПОЛИВНОЙ КЕРАМИКЕ ИЗ САМАРКАНДА
XI—XII вв.



120

СЕРЕБРЯНОЕ БЛЮДЦЕ С ЦАРЕМ НА ТРОНЕ, ПОДДЕРЖИМАЕМОМ ЛЬВАМИ.
СРЕДНЯЯ АЗИЯ. VI—VII ВВ.



121
БУДДА ИЗ ФУНДУКИСТАНА
VII в.



122
ГОЛОВА БУДДЫ ИЗ БУДДИЙСКОГО МОНАСТЫРЯ АДЖИНА-ТЕПЕ
VII в.



123

ЧЕТЫРЕХРУКОЕ БОЖЕСТВО С ЭМБЛЕМАМИ В РУКАХ ИЗ СВАТА
VI—VII ВВ.



124
ГОЛОВА БОЖЕСТВА ИЗ БУДДИЙСКОГО МОНАСТЫРЯ АДЖИНА-ТЕПЕ



125

ЧЕТЫРЕХРУКОЕ БОЖЕСТВО С ЭМБЛЕМАМИ В РУКАХ. ЧАША. СОГД
VI—VII ВВ.

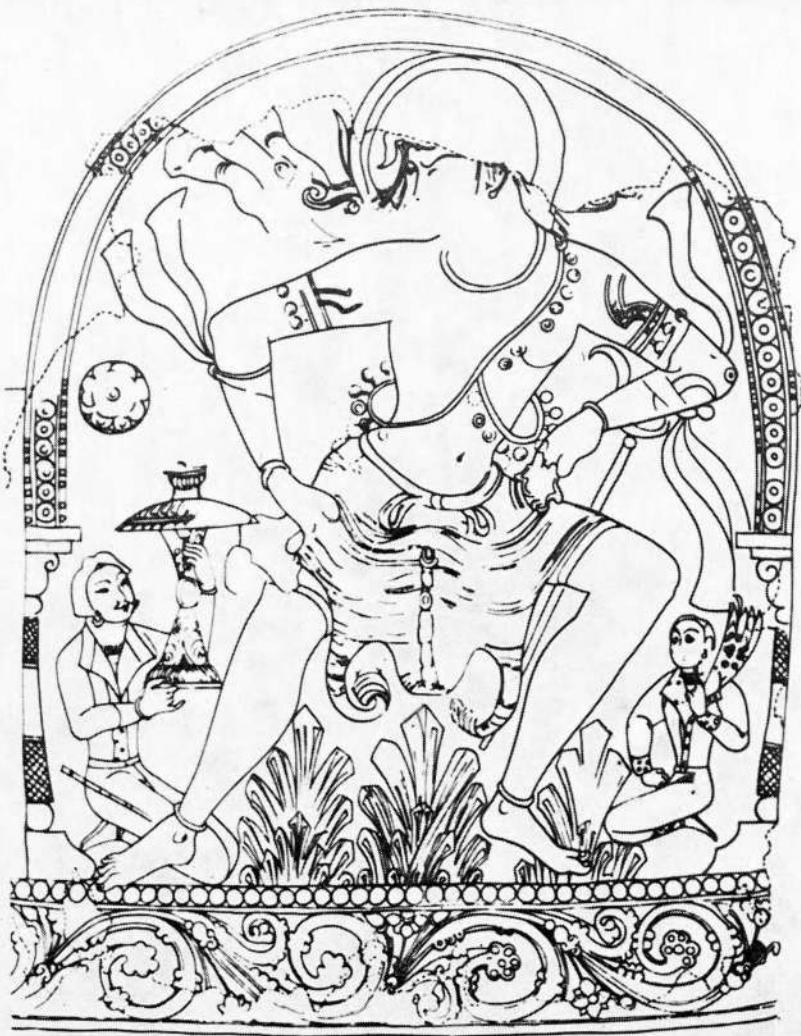


126

ЧЕТЫРЕХРУКОЕ БОЖЕСТВО С ЭМБЛЕМАМИ В РУКАХ ЧАША, ХОРЕЗМ
VI—VII вв.



127
МУЖСКАЯ ГОЛОВА НА КРЫШКЕ ОССУАРИЯ. САМАРКАНД





129

ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ СТИЛИЗАЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ФИГУРЫ
В ПОЛИВНОЙ КЕРАМИКЕ. ИРАН
Х—XI вв.



130

ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ СТИЛИЗАЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ФИГУРЫ. ИРАН
X—XI ВВ.



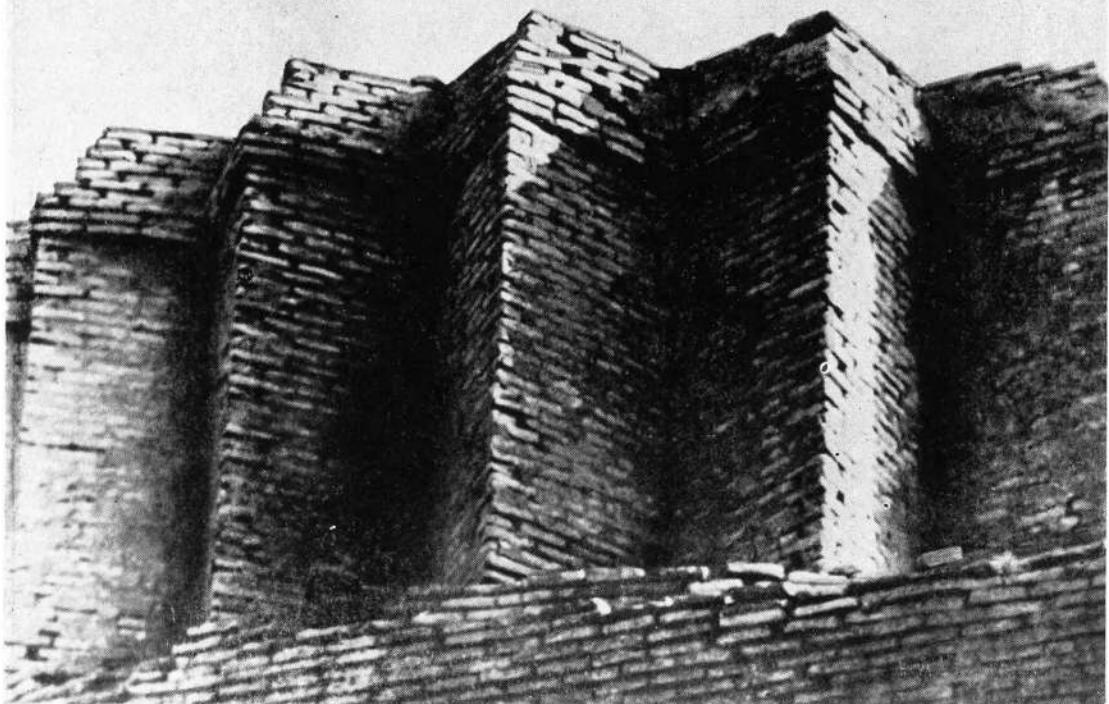
131
АРАБЕСКОВАЯ СТИЛИЗАЦИЯ В ҚЕРАМИКЕ С ЛЮСТРОМ. ҚАШАН
XIII в.

132
БУКВЕННАЯ СТИЛИЗАЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ФИГУР НА МЕТАЛЛЕ. ИРАН
XIII в.



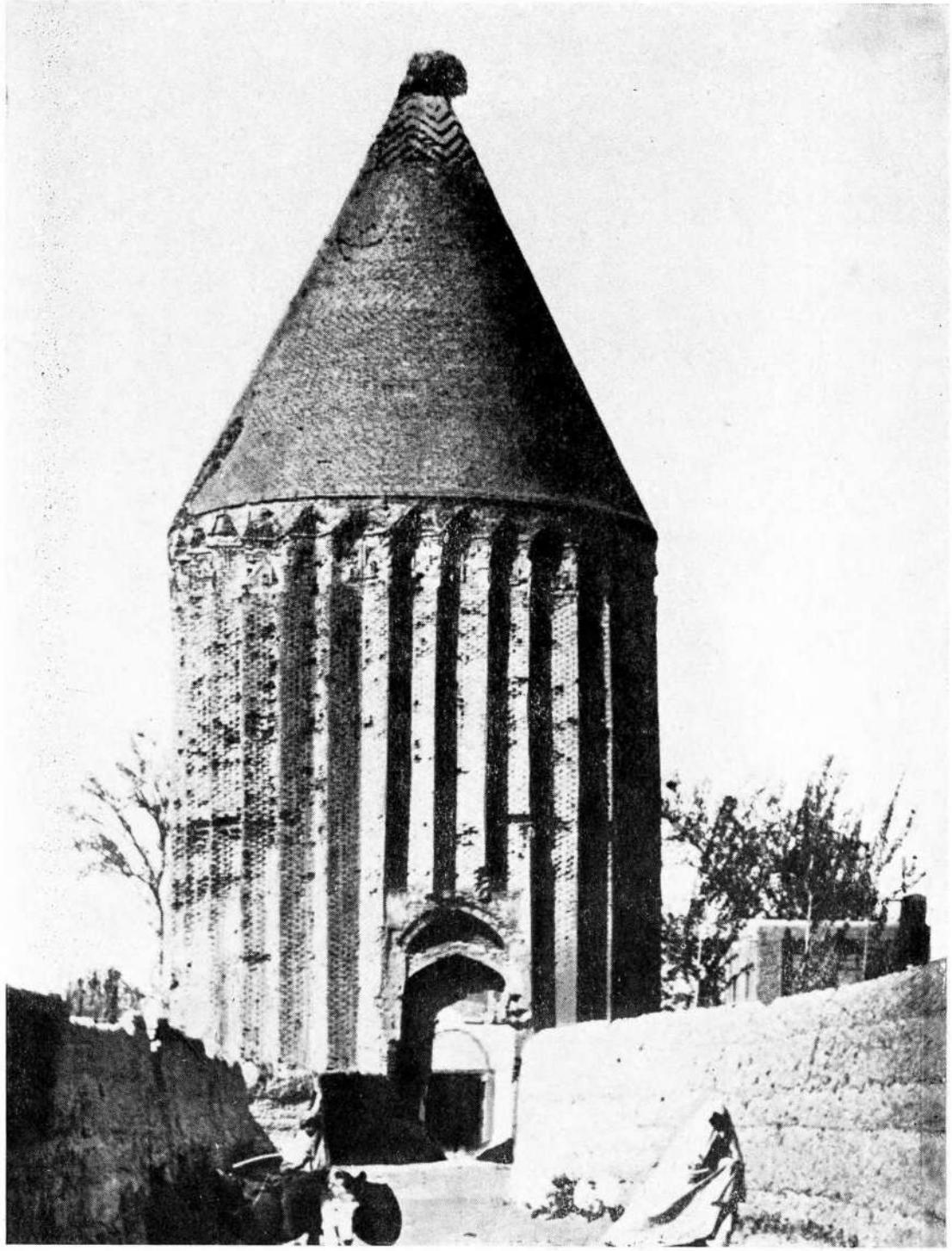
133

МУЖСКАЯ ФИГУРА НА ТРОНЕ.
ФРАГМЕНТ МЕДНОГО СОСУДА С ИНКРУСТАЦИЕЙ СЕРЕБРОМ
XIV в.

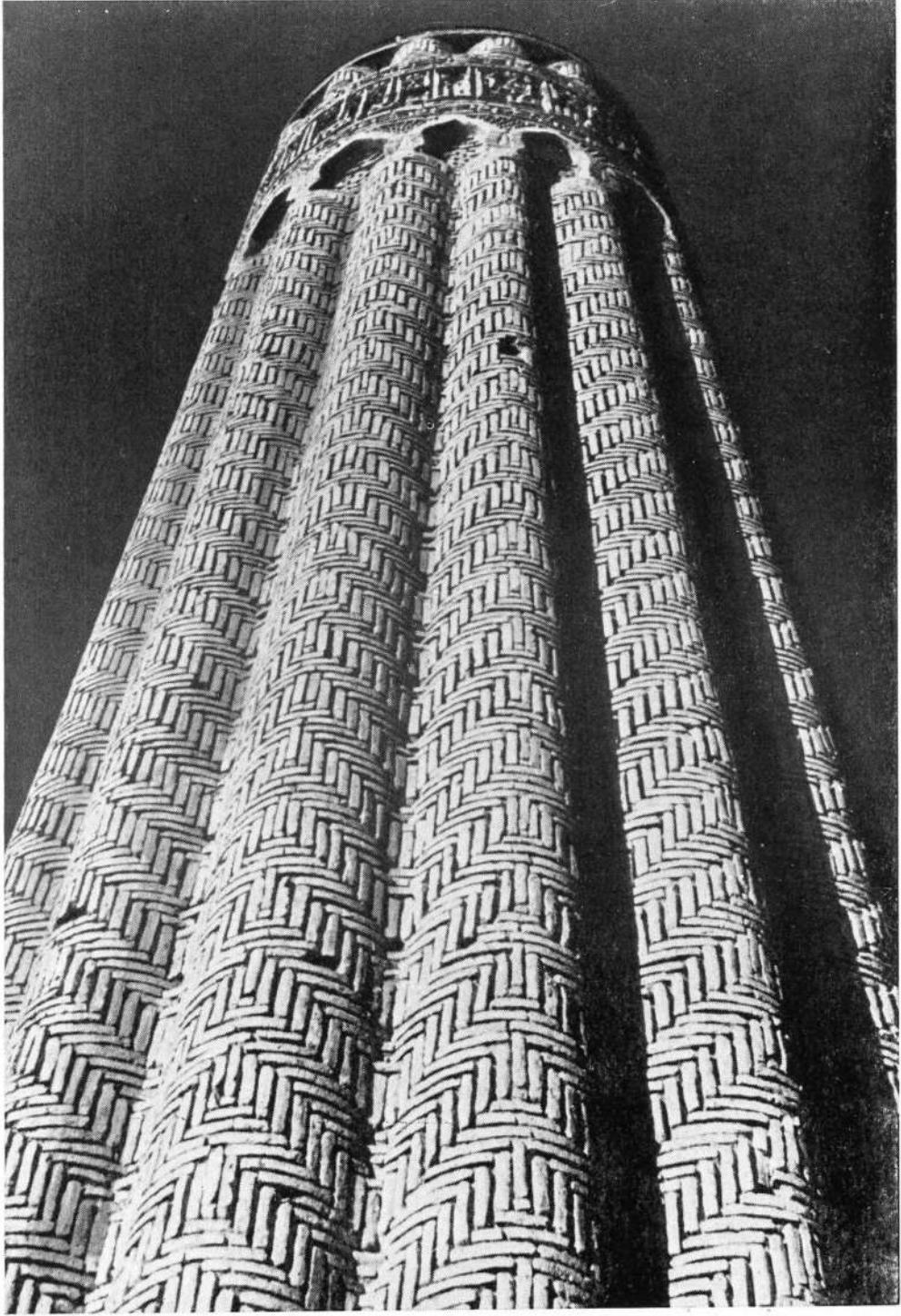


134

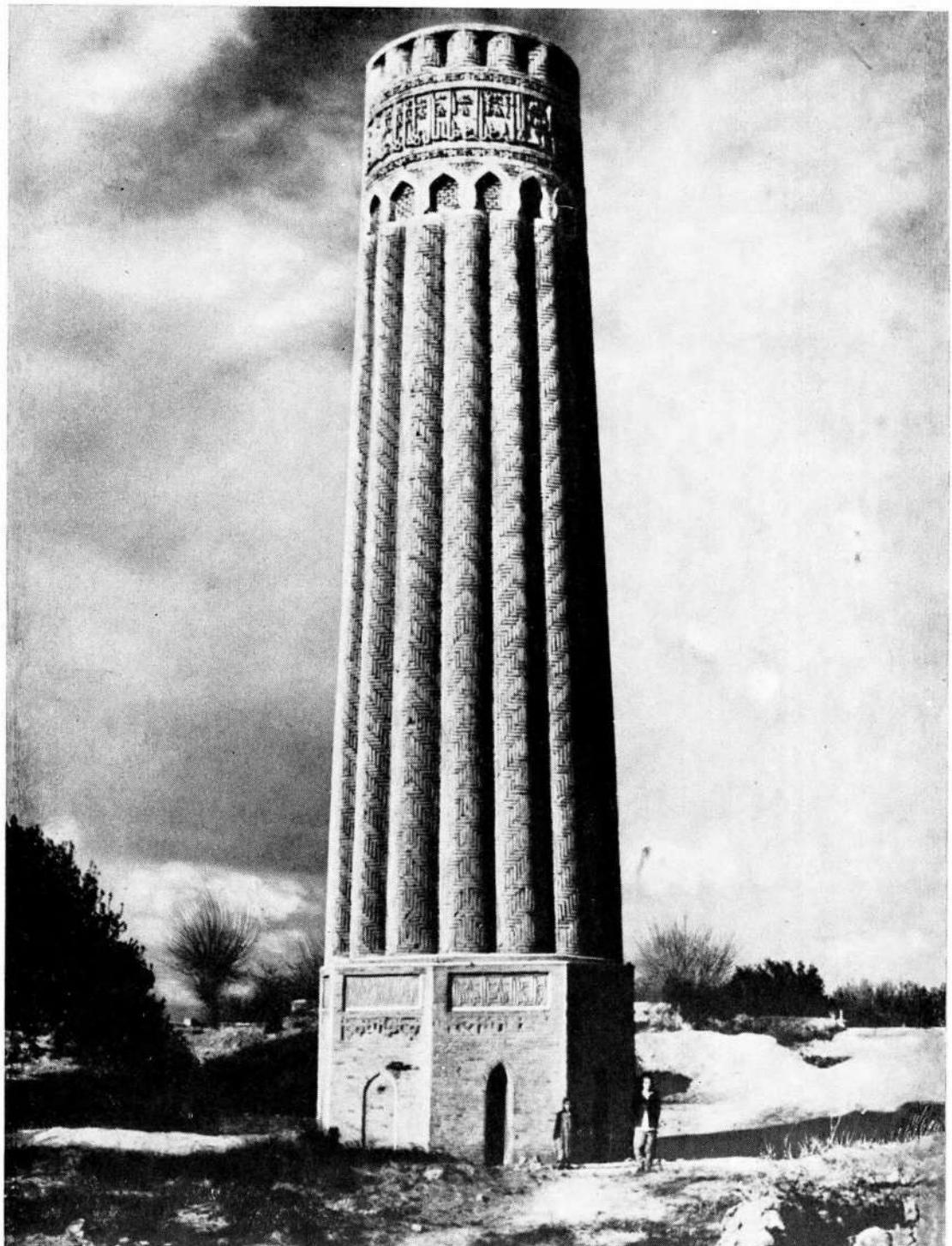
МАВЗОЛЕЙ СО СКЛАДЧАТЫМ БАРАБАНОМ в с. МАНАК, ХОРЕЗМ
XII—XIII вв.



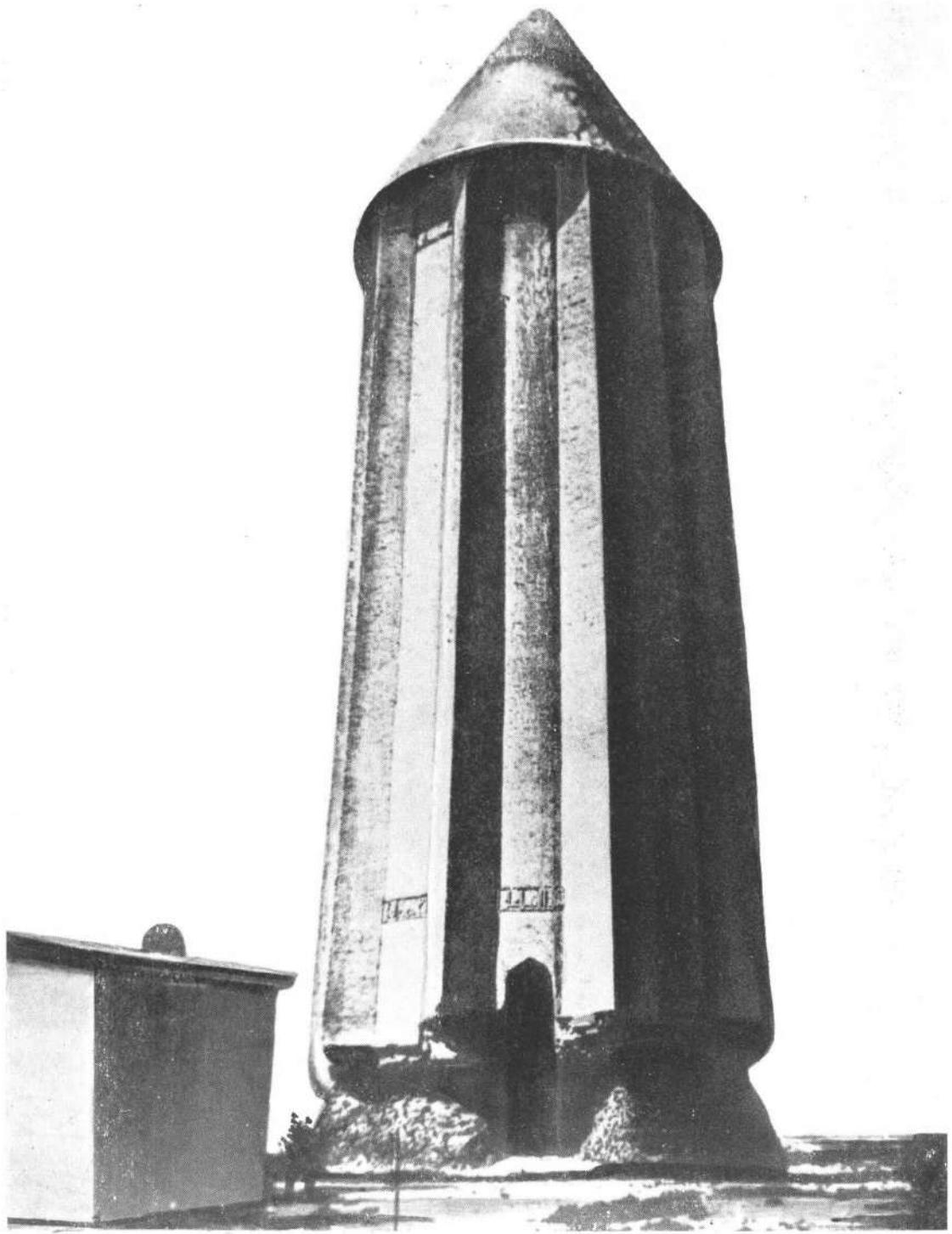
135
БАШЕННЫЙ МАВЗОЛЕЙ В ВЕРАМИНЕ
XII в.



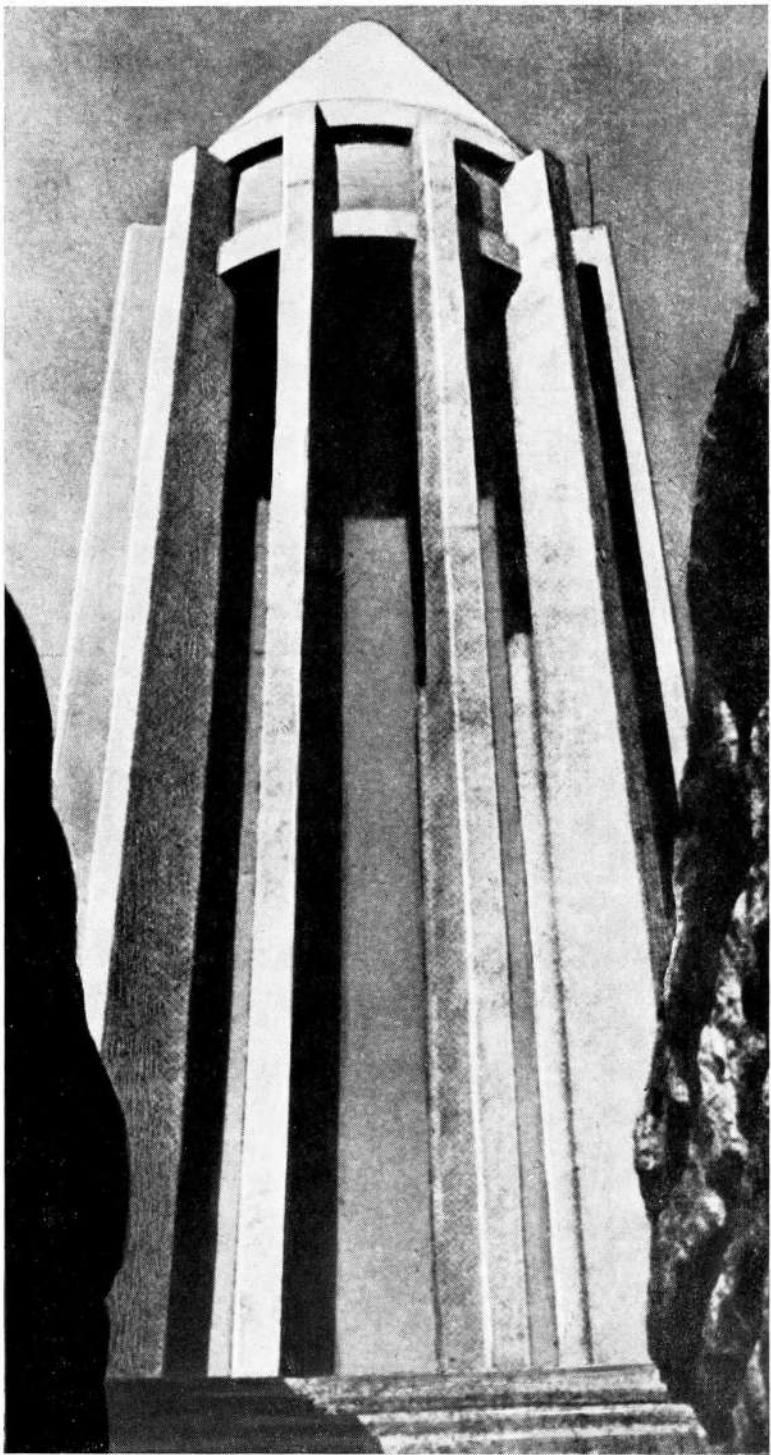
136
МИНАРЕТ В ДЖАРКУРГАНЕ
XII в.



137
МИНАРЕТ В ДЖАРКУРГАНЕ
XII в.



138
БАШНЯ КАБУСА В ГУРГАНЕ
XI в.



139
ПАМЯТНИК ИБН-СИНЕ (АВИЦЕННЕ) В ХАМАДАНЕ
1958

ПРИЛОЖЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Некоторые черты исторического развития искусства Средней Азии. Печатается по тексту книги Г. А. Пугаченковой и Л. И. Ремпеля «Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана». Ташкент, 1960.

Узловые вопросы изучения искусства средневековой Средней Азии. Печатается впервые по тексту доклада, прочитанного на конференции в Государственном музее паводов Востока. Москва, 1968.

Согдийская живопись. Печатается по тексту статьи с тем же названием, опубликованной в журнале «Искусство», 1967, № 7.

Искусство Среднеазиатского Междуречья XI—XIII веков. Печатается по тексту книги Г. А. Пугаченковой и Л. И. Ремпеля «История искусства Узбекистана с древнейших времен до середины XIX века». М., 1965. (Раздел: «Искусство XI—XIII вв.»).

Архитектурный орнамент Среднеазиатского Междуречья IX—XIII веков. Печатается по тексту главы с тем же названием из книги автора «Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построений». Ташкент, 1961.

Изобразительный канон и этистика форм на Среднем Востоке. Печатается по тек-

сту статьи с тем же названием, опубликованной в сб. «Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки». М., 1973.

Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема. Печатается по тексту доклада на Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана (Госуд. музей пародов Востока. Москва. 1969), опубликованного на ротаприците (Ташкент. Изд-во им. Гафура Гуляма. 1969).

Пластика, декор и новый стиль. Печатается по тексту статьи с тем же названием, опубликованной в журнале «Декоративное искусство СССР», 1968, № 8.

ЛАЗАРЬ ИЗРАИЛЕВИЧ РЕМПЕЛЬ

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Автор избранных работ по искусству Среднего Востока Л. И. Ремпель принадлежит к старшему поколению советских историков искусства. Более сорока лет в поле его зрения находились многие явления истории искусства, сперва Запада, а затем и Востока. Но вскоре художественное наследие народов Востока стало главной темой его исследования.

Уроженец г. Кишинева (род. 1907 г.) Л. И. Ремпель начал свою творческую деятельность в Крыму, где он участвовал в археологических работах проф. И. Л. Эриста под Симферополем (1923). Приобщившись тогда же к Центральному музею Тавриды и Крымскому центральному государственному архиву, написал ряд книг и статей по истории революционного движения в Крыму. Но влекомый интересом к археологии и истории искусств он в 1928 году поступает на второй курс искусствоведческого отделения Этнографического факультета 1-го Московского государственного университета. Здесь его научный кругозор складывался под влиянием И. Л. Майца (теория искусств), М. В. Алпатова и В. Н. Лазарева (искусство Запада), А. А. Федорова-Давыдова (русское искусство), Б. П. Денике (искусство Востока). В 1931—1933 годах Л. И. Ремпель проходит аспирантуру в Государственной Академии искусствознания (ГАИС). Поприщем его самостоятельной научной работы становятся: Музей восточных культур (1931) и Институт литературы и искусствознания Коммунистической Академии (1932—1933). С возникновением нового научного центра он переходит во вновь организованную Всесоюзную Академию архитектуры (1934—1937). Одновременно читает лекции в Московском университете (ИФЛИ, 1936) и изучает памятники искусства в Средней Азии (1935).

С 1937 года основным полем научной и педагогической деятельности Л. И. Ремпеля становится, последовательно, музей Бухары, Самарканда, Чамбула, Ташкента. Его научная тематика этих лет посвящена целиком художественной культуре народов Средней Азии. Он участвует в ряде крупных археологических экспедиций по проблемам истории искусства.

С 1951 года и на протяжении двадцати с лишним лет Л. И. Ремпель работает в Институте искусствознания им. Хамзы (Ташкент), где возглавляет отдел архитектуры, изобразительных и прикладных искусств.

Последний этап был наивысшим плодотворным для автора. Он позволил ему подготовить ряд исследований. Это были публикации материалов по истории искусств Средней Азии и ряд крупных обобщающих трудов.

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Л. И. Ремпель — член КПСС с 1968 года. Его научная и общественная деятельность получили достойное признание. Он доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки Узбекской ССР, лауреат Государственной и Республиканской премий. В 1968 году общественность Узбекской ССР отмечала 60-летие юбиляра и 40 лет его научной деятельности.

Последние по времени работы Л. И. Ремпеля носят обобщающий характер и посвящены важнейшим проблемам синтеза искусств Востока и Запада в прошлом и настоящем.

Л. И. РЕМПЕЛЬ
СПИСОК НАУЧНЫХ И КРИТИЧЕСКИХ РАБОТ
1930—1977 *

1930

Ковровое производство на Советском Востоке.— «Хочу все знать», № 9

Художественная реконструкция советского ковра.— «Искусство в массы», № 5 (13).

Хроника советского изобразительного искусства (соавтор П. Лебедев). — «Ежегодник Института литературы, искусства и языка Комакадемии». М.

Национальная архитектура в Средней Азии (Бухара и Самарканд). Соавтор В. Н. Чепелев. — «Искусство в массы». № 8.

1931

Живопись Азербайджана. «Литература и искусство». № 1

1932

Живопись Советского Закавказья (Искусство народов СССР. Азербайджан, Армения, Грузия). М.-Л., Изогиз
О национальном искусстве.— «Бригада художников», № 7
К созданию грузинской ассоциации пролетарских художников.— «За пролетарское искусство», № 6

1933

Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Составили: И. Маца, Л. Рейн-

гардт и Л. Ремпель. Под ре-
дакцией с вводными статья-
ми и примечаниями И. Маца.
М.-Л., Огиз-Изогиз

1934

Фрески Советской Украины.— «Искусство», № 4

Колониальная архитектура (соавтор Т. Вязниковцева).— «Архитектура СССР», № 11

Проблемы архитектуры Советского Востока.— «Архитектура СССР», № 8

Ленин в творчестве народов Востока (соавтор В. Н. Чепелев).— «Искусство», № 4.

Образ Ленина в искусстве народов Востока (реферат).— Вестник Комакадемии. М., № 1

Генрих Вельфлин. Вступ. ст. в кн.: Генрих Вельфлин. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Перевод А. И. Некрасова и В. В. Павлова. М., Огиз-Изогиз

Немецкий формализм и его фашистские критики.— «Искусство», № 3

1935

Фашизм и монументальное искусство.— «Архитектурная газета», № 1

Архитектура послевоенной Италии. М., Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры

Архитектурная планировка нового Рима.— «Архитектура СССР», № 2 Marchi, Italia nuova architettura nuova. 1931.— «Архитектура за рубежом». М., № 1 (Рецензия).

О нашем архитектурном стиле. — «Литературный критик», № 4

Архитектура ислама. К вопросу о «неклассическом» архитектурном наследии.— «Академия архитектуры», № 3

Современная архитектура Ближнего Востока.— «Архитектура за рубежом», № 3

Искусство Армении.— Альманах. «Образотворче Мистецтво», вып. 3

Архитектурное наследие древнего Ирана.— «Архитектурная газета», 9 сентября

1936

Итоги иранского конгресса.— «Архитектурная газета», 23 сентября

Искания синтеза искусств на Западе.— «Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев». М., Огиз-Изогиз

О теоретических корнях формализма и архитектуре (соавтор Т. Вайнер).— «Архитектура СССР», № 5

Русский модерн. (Соавтор Т. Георгиевская). (Архитектура, изобразительное и прикладное искусство). М., Изогиз. (Издание не было завершено)

Архитектура московского модерна.— «Архитектура СССР», № 10—11

Среднеазиатские письма (соавтор Т. Георгиевская). I. Ташкент («Архитектурная газета», 18 июня). II. Самарканд («Архитектурная газета», 8 августа). III. Бухара

* Работы 20—30-х годов по вопросам гражданской истории в данный список не включены.

СПИСОК НАУЧНЫХ И КРИТИЧЕСКАХ РАБОТ

- («Архитектурная газета», № 18 августа)
- Скульпторы и камнерезы, культура обработки камня. — «Архитектурная газета», 5 сентября
- Архитектура Хивы. Путевые заметки. — «Архитектура СССР», № 9
- Архитектура народного жилища в Средней Азии. — «Архитектура СССР», № 1
- Мавзолей Исмаила Саманида. — «Академия архитектуры», № 5
- The mausoleum of Ismail the Samanid. — "Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology". Vol. V. N. 4. New York, pp. 198—209
- 1948
- Согдийский всадник (соавтор Н. Забелина). Ташкент. (Научно-исследовательский институт искусствознания УзССР «Памятники искусства древнего Узбекистана»).
- 1949
- Бухара (Узбекистан), соавтор Г. Пугаченкова. Академия архитектуры СССР. Институт истории и теории архитектуры. («Сокровища зодчества народов СССР» под общей редакцией акад. В. Веснина). М.
- Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы. — «Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции». Под ред. проф. М. Е. Массона. Том 1. Издво Туркменского филиала АН СССР. Ашхабад
- 1951
- Новые материалы к изучению древней скульптуры Южной Туркмении. — «Труды Южно-Туркменской археологической комплексной экспедиции». (Академия наук Туркменской ССР). Том 11. Ашхабад
- 1952
- Интересная археологическая находка в долине Таласа. — «Вестник Академии наук Казахской ССР», № 4 (35). Алма-Ата
- Археологическая находка. — «Коммунист» (Джамбул), № 75
- 1953
- Новые археологические открытия в предгорьях Карагату (соавтор Г. Паевич). — «Коммунист» (Джамбул), № 78
- Изображение «дома огня» на двух терракотовых плитках с Афрасиаба. — «Доклады АН Таджикской ССР», выпуск IX
- 1954
- Выставка художников Узбекистана. — «Ташкентская правда», 31 декабря
- 1955
- О популяризации изобразительного искусства Узбекистана. — «Правда Востока», 5 мая
- 1956
- Археологические памятники в дальних изысках Галаса. — «Труды Института истории, археологии и этнографии АН Казахской ССР», т. I. Алма-Ата
- О национальном своеобразии искусства. — «Звезда Востока». Ташкент, № 9
- 1957
- Изобразительное искусство Узбекской ССР. Вступительная статья к альбому (соавтор М. Мюни). М. «Советский художник»
- Панджара. Архитектурные решетки и их построение. Чертежи Ю. Дмитровского (Научно-исследовательский институт искусствознания УзССР). В кн.: Народное декоративное искусство Узбекистана. Ташкент. Гослитиздат УзССР
- Некрополь древнего Тараза. — В кн.: Краткие сообщения института истории материальной культуры. Вып. 89
- 1958
- Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана (соавтор Г. А. Пугаченкова). Ташкент, Гослитиздат УзССР
- Ш. Мурадов (Усто-Ширин). В кн.: Художники Советского Узбекистана. Редактор-соста-
- витель И. Ирась. Ташкент. Гослитиздат УзССР
- 1960
- Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана (соавтор Г. А. Пугаченкова). Ташкент, Гослитиздат УзССР.
- Искусство народов Средней Азии XI—XIII вв. В кн.: Очерки истории искусства народов СССР. (Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР). План-проспект тт. I—III М.
- Архитектура старого Джуйбара. В кн.: Архитектурное наследие Узбекистана. (Институт искусствознания). Ташкент
- Любить и понимать народное искусство. «Ташкентская правда», 17 апреля
- 1961
- Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. Научная редакция доктора искусствоведения Г. А. Пугаченковой. — Ташкент, Гослитиздат УзССР
- 1962
- Из истории градостроительства на Востоке (материалы по планировке старой Бухары). — «Искусство зодчих Узбекистана», вып. 1. Ташкент
- Неизвестные памятники Каинакдары. Из материалов искусствоведческих экспедиций Института искусствознания АН УзССР, 1961 (соавтор Р. Р. Абдурасулова). — «Искусство зодчих Узбекистана», вып. 1. Ташкент
- Историческая предпосылка развития монументально-декоративного искусства в Узбекистане и резьба по гипчу. — В сб.: «Резьба и роспись по гипчу и дереву». (Дополнения к тексту Б. Н. Засыпкина). Ташкент
- 1963
- Архитектурный орнамент Южного Туркменистана X—начала XIII в. и проблема «сельджукского» стиля. —

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции», том XII. Анхабад
Это по дискуссиону! (В защиту народности декоративного искусства). — «Советская культура», 12 сентября

К изучению стилей в искусстве Средней Азии. — «Общественные науки в Узбекистане». Ташкент, № 8

К вопросу о синтезе искусств в Узбекистане. — «Общественные науки в Узбекистане». Ташкент, № 3

Народный орнамент бессмертен (Быть ли орнаменту? — анкета «ДИ СССР»). — «Декоративное искусство СССР», № 4

1965

Проблемы синтеза искусств в художественной культуре народов Средней Азии (из исторического прошлого и на современном этапе). — «Искусство зодчих Узбекистана», вып. III, Ташкент

К изучению каракалпакского народа искусства. Вступ. ст. в кн.: Н. В. Савицкий. Народное прикладное искусство каракалпаков. Резьба по дереву. Изд-во «Наука» Узбекской ССР. (Академия наук Узбекской ССР. Каракалпакский филиал). Ташкент

Проблемы искусствознания в Узбекистане. — «Коммунист Узбекистана», № 8

История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века (соавтор Г. А. Пугаченкова). М., «Искусство»

1967

Согдийская живопись. — «Искусство», 1967, № 7

Книга о древнеегипетском искусстве. (В. В. Павлов. Египетский портрет I—IV вв. до н. э.). М., 1967) — «Искусство», № 10 (рецензия)

1968

Пластика, декор и новый стиль. — «Декоративное искусство СССР», № 8

Поиск античных языков мемориальных услуг. — «Узбекистан Мазнини», 23 июня

Каким быть центру Ташкента? (соавторы: Бахадыров Х., Уйгуп, Пугаченкова Г. А., Алим Ходжаев, Массоп М. Е., Абдулаев Л.) — «Правда Востока», 19 мая

Эстетические основы искусства эпохи Тимуридов (на материалах миниатюрной живописи). — «Общественные науки в Узбекистане», 1968, №№ 8, 9

1969

Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема. К всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана, проводимой ГМИИИ (Институт искусствознания Министерства культуры УзССР). Ташкент, Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма (ротанранит)

Искусство Руси и Средний Восток как историко-культурная и художественная проблема. Тезисы докладов Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана (Государственный музей искусств народов Востока, 15—19 декабря). Тезисы доклада. М.

Века минувшие века живые. (Второе рождение усыпальницы Тимуридов). — «Советская культура», 8 октября

Поэтика живописи Востока. — «Творчество», № 5

По поводу одной рецензии (соавтор Г. А. Пугаченкова). Письмо в редакцию. — «Народы Азии и Африки», № 4

Народная архитектура предгорной зоны юга Узбекистана. — «Искусство зодчих Узбекистана», вып. IV. Ташкент

Резной штук Афрасиаба и реконструкция купольного заала IX—X вв. — «Тезисы доклада на конференции, посвященной 2500-летию Самарканда». Ташкент

1971

И. Ахрапов, Л. Ремель. Резной штук Афрасиаба. (Институт искусствознания Министерства культуры УзССР, Институт истории и археологии АН УзССР, Общество охраны памятников истории и культуры Узбекистана.) Ташкент, Изд-во

литературы и искусства им. Г. Гуляма. Разделы 1. Этот развалившийся мир. III. Резной штук Афрасиаба

Резной штук Афрасиаба и реконструкция купольного заала IX—X веков (соавтор И. Ахрапов). — «Общественные науки в Узбекистане», № 3

Андрей Рублев и проблемы искусства средневековья. Сб.: «Андрей Рублев и его эпоха» под ред. М. В. Алпатова. М.

1972

Об отражении образов сегодняшнего искусства в исламе (к вопросу о культурах Шахин-Занд, Хазрат-Хызыра и Ходжа Данияра в Самарканде). Сб. «Из истории великого города (к 2500-летию Самарканда). Институт искусствознания им. Хамзы, Общество охраны памятников истории и культуры Узбекистана Ташкент. Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма Самаркандские очажки (соавтор Г. А. Пугаченкова). Сб. «Из истории искусства великого города (к 2500-летию Самарканда). Ташкент

О старом и «новом» подходе к истории искусств Средней Азии. — «Искусство», № 2

1973

Восток и Запад как историко-культурная и художественная проблема. (Тезисы доклада). Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока «Новое и Новейшее время». Тезисы докладов и сообщений. Москва, 23—26 января 1972. М.

Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке. Сб. «Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки». М.

В. И. Уфимцев и его творческий путь. От футуризма к героическому реализму. — «Звезда Востока», № 12

1974

Б. И. Маршак. Согдийское серебро. М. 1971. — «Советская археология», № 2 (рецензия)

СПИСОК НАУЧНЫХ И КРИТИЧЕСКИХ РАБОТ

Восток и Запад как историко-культурная и художественная проблема. Сб. «Советское искусствознание'73». М., «Советский художник»

Историко-художественные заметки. 1. О художественных стилях в искусстве эпохи кушан; 2. Об эстетической ценности живописи Среднего Востока; 3. О монументально-декоративном искусстве эпохи Тимуровдов и его проблемах. 4. О жанре пасторальных изображений XVI века в открытиях в Бухаре. — Сб. «Вопросы изобразительного искусства Узбекистана». Ташкент. Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма Из путевого дневника. — «Звезда Востока», № 9

1975

Певец преображенной земли (к юбилейной выставке У. Тансыкаева). 1904—1974. — «Звезда Востока», № 9

Искусство кушанской эпохи. Обсуждение докладов. — «Труды Международной конференции по истории, археологии и культуре Центральной Азии в кушанскую эпоху». Душанбе, 27 сентября—8 октября 1968. Т. II, М.

Б. В. Веймарн. Искусство арабских стран и Ирана. VII—XVII вв. «Искусство». М., 1974. — В сб. «Советское искусствознание'74». М., «Советский художник» (рецензия)

В. М. Василенко. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X—XX веков. Творчество народных мастеров России и Украины. Декоративное искусство Древней Руси. М., «Советский художник». В сб. «Советское искусствознание'75». Рецензия

1976

Искусство советского Узбекистана (1917—1972). Коллектив авторов. Научная редакция Л. И. Ремпеля. М., «Советский художник»

Рецензия на книгу: В. Захидов, Р. Ахмедов. История искусств Советского Узбекистана. — «Правда Востока», 22 декабря

Рецензия на книгу: М. Булатов, Т. Махмудов. Вокеа хисоблапарли асар. — «Узбекистон маданити», 5 октября

Язык живописи. Согда и его место в истории искусства Среднего Востока. Тезисы доклада. — В кн.: «Реставрация, исследование и хранение художественных ценностей». Вып. I. Реставративный сборник. М. 1977

Бронзовый ковшник Алмалтинского Исторического музея. — В кн.: «Искусство Востока и античность». Сборник статей памяти В. В. Павлова

Фрагмент бронзовой статуи верблюда из Самарканда и крылатый верблюд Варахини (к вопросу о природе согдийского искусства). — В кн.: «Средняя Азия в древности и средневековье». М., «Наука»

Раннесредневековая живопись Средней Азии. Некоторые проблемы теории и методики. — В кн.: «Раннесредневековая культура Средней Азии и Казахстана. Тезисы Всесоюзной научной конференции в г. Пенджикенте Тадж. ССР 26—31 авг. 1977». Душанбе

Критерий архитектурной реставрации. Тезисы докладов научно-теоретической конференции, посвященной совершенствованию постановки реставрационных работ па

памятниках архитектуры Узбекистана. 20—21 июня 1977. Ташкент

Геометрическая гармонизация. Вступительная статья к книге М. С. Булатова «Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии» (научная редакция Л. И. Ремпеля). М., «Наука» Раннесредневековая живопись Средней Азии. Некоторые проблемы теории и методологии — В кн.: «Успехи советской археологии в Средней Азии». Вып. IV. Л.

В печати

Согдийское искусство. Энциклопедия «Искусство стран и народов мира». Т. IV

Язык живописи. Согда и его место в истории искусства Средней Азии — В кн.: «Советское искусствознание'78». М.

У истоков русского прикладного искусства. — «Декоративное искусство СССР» (рец. на кн. В. М. Василенко «Русское прикладное искусство». М., 1976.)

Русский модерн и Запад (в художественной промышленности и архитектуре) — В сб. Института теории и истории искусств АХ СССР

Русский «звериный стиль» (к вопросу о роли Востока и Запада в развитии художественной культуры Древней Руси)

Художественная культура Среднего Востока и Ислам — В кн.: «Художественная культура Средней Азии XI—XIII вв». Редакция Л. И. Ремпеля. Институт искусствознания им. Хамзы. Ташкент, издательство им. Гафура Гуляма

Памятники искусства Средней Азии. (Соавтор Г. А. Пугачевская). М., «Искусство»

Искусство Руси и Восток. 2 тома. М., «Искусство»

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- | | | |
|---|--|--|
| <p>1
Охота на диких быков (охотничья магия). Наскальная живопись, Зараут-сай (отроги Гиссарского хребта, горы Кугитангтау) Мезолит (?)</p> <p>2
Пахота па быках (скотоводчески-земледельческая магия). Наскальные изображения из Саймалы-таш (Ферганский хребет). II—I тысячелетие до н. э.</p> <p>3
«Солцепеликий человек» (культово-космический образ). Наскальные изображения из Томгала (Чу-Ильинские горы). Начало I тысячелетия до н. э.</p> <p>4
Голова кушапского воина в мягком шлеме. Из дворца в Халчаяпе. Глина с раскраской. На рубеже п. э.</p> <p>5
Голова пожилого мужчины. Из дворца в Халчаяпе. Глина с раскраской. На рубеже п. э.</p> <p>6
Капюс (?). Идоличек. Из курголов под Самаркандом. Гипс. Первые века н. э.</p> <p>7
«Момо». Терракота местного (восточного) типа. Первые века н. э.</p> | <p>8
«Нана» (Анахита). Терракота местного (восточного) типа. Самарканд. Первые века н. э.</p> <p>9
Отшельник (?). Терракотовая фигурка из Термеза. Первые века н. э.</p> <p>10
Женская головка. Терракота эллинского типа. Первые века н. э.</p> <p>11
Юпоша в шлеме. Терракота эллинского типа. Самарканд. Первые века н. э.</p> <p>12
Голова женщины. Из Даливерзи-тепе. Глиса, гипс. II в. н. э.</p> <p>13
Головка типа позднеэллинистических гениев. Терракота. Самарканд. VI—VII вв.</p> <p>14
Согдиец. Терракота местного (восточного) типа. Самарканд. VI—VII вв. Ташкент. Музей истории</p> <p>15
Головка бородатого мужчины. Оттиск печати на документах с горы Муг. VII в.</p> <p>16
Согдиец. Терракота местного (восточного) типа. Самарканд. VI—VII вв. Ташкент. Музей истории</p> | <p>17
Тюрок с булавой. Терракота. Самарканд. VI—VII вв. Самаркандский музей</p> <p>18
Бородатый всадник. Бронза. VI—VII вв. Эрмитаж</p> <p>19
Головка безбородого мужчины. Деталь украшения ручки сосуда. Согдийское серебро. VI—VII вв.</p> <p>20
Человек на смертном одре. Деталь росписи на керамическом кувшине из Мерва. V в. н. э.</p> <p>21
Дароносец, приносящий дары. Фрагмент пасторальной живописи из буддийского монастыря Аджина-тепе. VII в.</p> <p>22
«Встреча». Миниатюра из рукописи середины XVI века. «Шах-намэ» Фирдоуси. Ташкент. Институт востоковедения АН УзССР</p> <p>23
«Юпоша в тюрбане». Фрагмент миниатюры из рукописи середины XVI века. «Шах-намэ» Фирдоуси. Ташкент. Институт востоковедения АН УзССР</p> <p>24
Фрагмент миниатюры «Юсуф, брошенный в колодец братьями». Рукопись XVII века. «Юсуф и Зулейха» Джами.</p> |
|---|--|--|

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Ташкент. Институт востоковедения АН УзССР	36	XII вв. Самаркандский музей
25		48
«Голова чаганианца». Фрагмент сцены полнощения даров Чаганиана. Настенная роспись во дворце на Афрасиабе. VII в.		Кувшин с парусным узором. Глинна. XI—XII вв. Самаркандский музей
26	37	49
«Погонщик на слоне». Фрагмент сцены сражения с фантастическими зверями. Настенная роспись во дворце Варахши. VII в.		Гепард(?). Оттиск с керамической матрицы. XI—XII вв. Самаркандский музей
27	38	50
«Собеседники». Настенная роспись во дворце правителя Сутрушашы (Шахристан). VII в.		Кувшин с гравированным узором и росписью. XI—XII вв. Ферганский музей
28	39	51
«Игра в народы». Настенная роспись в помещении № 13 объекта VI. Пенджикент		Подставка. Бронза. XI—XII вв. Самаркандский музей
29	40	52
«Всадники на верблюдах». Фрагмент сцены из «Свадебного шествия». Настенная роспись во дворце на Афрасиабе. Самарканд. VII в.		Ступка лягая с чеканным узором. Бронза. XI—XII вв. Эрмитаж
30	41	53
«Голова дароносца». Эскизный рисунок под слоем росписи из дворца на Афрасиабе. VII в.		Декор стен на керамике. IX—XI вв. Фрагмент с парными спиральами на дастархане из Куйрук-тепе
31	42—43	54
Внутренний вид мечети Днгаран. XI в.		Орнамент сельских усадеб. Хорезм. XI—XIII вв. Фасад замка № 3 (реконструкция) и мотивы резьбы на глине. Канат-Кала
32	44	55
Минарет Каляп в Бухаре. 1127—1129		Декор степ на керамике. IX—X вв. Фрагменты неополивной керамики с типичным рисунком из Куйрук-тепе (среднее течение Сыр-Дарьи)
33	45	56
Минарет в Вабкенте. 1196—1198. Фонарь		Розетка из переплетающихся стеблей. Диск из тимпана южного мавзолея в Узгене. Резная терракота. XII в. Ферганский музей
34	46	
Минарет в Вабкенте. 1196—1198		Венчание стенок самаркандских очакков
35	47	
Резьба по гипчу на куполе мавзолея Хаким ат-Термези в Термезе. XI—XII вв.		Розетка из расконок в мечети Магоки-Аттари. IX—X вв. Резной гипч. Бухара. Розетка между колоннами на дастархане из Алтын-Тепе. X—XI вв. Керамика. Реконструкции.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Фрагмент очажка с рифлеными гофрами, птицей и парными спиральями. IX—XII вв. Самаркандский музей	57	X вв. на Афрасиабе (реконструкция Л. Ремпеля)	67	78
Мотивы архитектурного декора на самаркандских очажках. X—XII вв. Самаркандский музей	58	Мавзолей Саманидов в Бухаре. Угловая колонка	68	Схема построения на сетке квадратов вписанных фигур с наклоном осей. Панно № 7. Дворец в Термезе, резной ганч XII в.
Знаки, тисненные на массовой бытовой керамике. X—XII вв. Самаркандский музей	59	Фигурные кладки из жженого кирпича. IX—X вв. Мавзолей Саманидов в Бухаре. Ярус тромпов	69	79
Мотивы архитектурного декора на самаркандских очажках. X—XII вв. Самаркандский музей	60	Фигурная кладка из жженого кирпича. XII в. Мозаичный павор плитками. Мечеть Намазгах (Бухара)	70	Схема построения на четырехлучевой сетке в границах квадрата. Узор из кирпича, с заполнением фона резьбой по ганчу. Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре. XII в.
Облицовочные плитки с резным орнаментом VIII—IX вв., из раскопок 1938 года у Мавзолея Саманидов в Бухаре	61	Фигурная кладка из жженого кирпича. Мавзолей Саманидов IX—X вв.	71	80
Дворец Саманидов на Афрасиабе. Первый зал. Развертка панелей по периметру зала	62	Надпись. Фигурная кладка из жженого кирпича. Миншарет Калян в Бухаре. XII в.	72	Схема построения на трехлучевой сетке в границах квадрата. Панно № 8. Дворец в Термезе, резной ганч XII в.
Резьба по ганчу. IX—X вв. Дворец Саманидов на Афрасиабе. Панель «П» из Первого зала, панели Второго зала. Реконструкция Л. Ремпеля	63	Миншарет Калян в Бухаре XII в. Фонарь	73	81
Рельефный декор стел. IX—X вв. Панели неизвестного помещения. Афрасиаб	64	Кирпичный декор памятников. XI в. Рабати-Малик. Облицовка гофрами	74	Схема построения на четырехлучевой сетке в границах квадрата. Схема панно № 12. Дворец в Термезе, резной ганч XII в.
Резьба по ганчу. IX—X вв. Панели на своде одного из помещений дворца на Афрасиабе. Из раскопок В. Л. Вяткина (1925)	65—66	Рабати-Малик. XI—XII вв. Общий вид	75	82
Купольное сооружение IX—		Часть портала мавзолея Ибрагима ибн-Хасана. XII в. Реконструкция. Фрагменты в Самаркандском музее	76	Схема построения на четырехлучевой сетке в границах квадрата. Схема панно № 15, № 13. Панно № 14. Дворец в Термезе, резной ганч XII в.
		Кирпичный узор и резьба по ганчу. Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре. XII в.	77	83
		Схема построения на шестилучевой сетке в границах прямоугольника 1' 3. Панно № 18. Мозаика из терракотовых плиток. Мечеть Намазгах в Бухаре. XII в.	78	Схема построения на шестилучевой сетке в границах прямоугольника 1' 3. Панно № 19. Плитка (№ 19) из Ахсыкета. Резная терракота. XII в. Наманганский музей
		Схема построения на сетке квадратов. Панно № 4	79	84
		Схема построения на сетке вписанных кругов. Панно № 5, б. Дворец в Термезе, резной ганч XII в.	80	Схема построения на трехлучевой сетке в границах прямоугольника 1' 3. Панно № 20. Дворец в Термезе, резной ганч XII в.
		Схема построения на сетке квадратов. Панно № 1	81	85
		Схема построения на пятилучевых сетках в границах прямоугольника 1' 5. Панно № 23. Дворец в Термезе, резной ганч XII в.	82	Схема построения на пятилучевых сетках в границах прямоугольника 1' 5. Панно № 24. Дворец в Термезе, резной ганч XII в.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

86 Схема построения на трехлучевой сетке в границах прямоугольника 1 ¹ . З. Плитка № 21. Резная терракота. XII в. Самаркандский музей	94
87 Схема построения на пятилучевой сетке в границах прямоугольника 1 ¹ . 5. Панно № 25. Дворец в Термезе. XII в.	95
88 Схема построения на пятилучевой сетке в границах прямоугольника 1 ¹ . Схема плитки № 27. Резная терракота XI—XII в. Самаркандский музей Схема панно № 26. Резной гач. Дворец в Термезе. XII в.	96
89 Трансформация фигур орнамента VI—VIII веков в растительный орнамент IX—X веков. Фигуры масти карт: пики, червы, трефы, бубны. Сердцевидные листья, пальметты, трилистники.	97
90 Композиция пальметт и полу-пальметт. Резной гач. XII в.	98
91 Схема построения на пятилучевой сетке и диагоналях квадрата. Плитка № 28. Резная терракота. XII в. Бухарский музей	99
92 Медальон. Резная терракота. XII в. Самаркандский музей Каймы, панель дворца в Термезе. Резной гач. XII в.	100
93 Переработка мотива итических крыльев (Резной гач, Самарра. IX в. Резной гач, Магоки-Аттари. XII в. Резной гач, Каир, IX в. Резьба по дереву, Самарканд. XII в. Резной гач, Ктесифон, VI в. Резной гач, Самарра, IX в.)	101
	102
	103
	104
	105
	106—107
	108
	109
	110
	111
	112
	113
	114
	115
	116
	117
	118
	119
	120
	121
	122
	123
	124
	125
	126
	127
	128
	129
	130
	131
	132
	133
	134
	135
	136
	137
	138
	139
	140
	141
	142
	143
	144
	145
	146
	147
	148
	149
	150
	151
	152
	153
	154
	155
	156
	157
	158
	159
	160
	161
	162
	163
	164
	165
	166
	167
	168
	169
	170
	171
	172
	173
	174
	175
	176
	177
	178
	179
	180
	181
	182
	183
	184
	185
	186
	187
	188
	189
	190
	191
	192
	193
	194
	195
	196
	197
	198
	199
	200
	201
	202
	203
	204
	205
	206
	207
	208
	209
	210
	211
	212
	213
	214
	215
	216
	217
	218
	219
	220
	221
	222
	223
	224
	225
	226
	227
	228
	229
	230
	231
	232
	233
	234
	235
	236
	237
	238
	239
	240
	241
	242
	243
	244
	245
	246
	247
	248
	249
	250
	251
	252
	253
	254
	255
	256
	257
	258
	259
	260
	261
	262
	263
	264
	265
	266
	267
	268
	269
	270
	271
	272
	273
	274
	275
	276
	277
	278
	279
	280
	281
	282
	283
	284
	285
	286
	287
	288
	289
	290
	291
	292
	293
	294
	295
	296
	297
	298
	299
	300
	301
	302
	303
	304
	305
	306
	307
	308
	309
	310
	311
	312
	313
	314
	315
	316
	317
	318
	319
	320
	321
	322
	323
	324
	325
	326
	327
	328
	329
	330
	331
	332
	333
	334
	335
	336
	337
	338
	339
	340
	341
	342
	343
	344
	345
	346
	347
	348
	349
	350
	351
	352
	353
	354
	355
	356
	357
	358
	359
	360
	361
	362
	363
	364
	365
	366
	367
	368
	369
	370
	371
	372
	373
	374
	375
	376
	377
	378
	379
	380
	381
	382
	383
	384
	385
	386
	387
	388
	389
	390
	391
	392
	393
	394
	395
	396
	397
	398
	399
	400
	401
	402
	403
	404
	405
	406
	407
	408
	409
	410
	411
	412
	413
	414
	415
	416
	417
	418
	419
	420
	421
	422
	423
	424
	425
	426
	427
	428
	429
	430
	431
	432
	433
	434
	435
	436
	437
	438
	439
	440
	441
	442
	443
	444
	445
	446
	447
	448
	449
	450
	451
	452
	453
	454
	455
	456
	457
	458
	459
	460
	461
	462
	463
	464
	465
	466
	467
	468
	469
	470
	471
	472
	473
	474
	475
	476
	477
	478
	479
	480
	481
	482
	483
	484
	485
	486
	487
	488
	489
	490
	491
	492
	493
	494
	495
	496
	497
	498
	499
	500
	501
	502
	503
	504
	505
	506
	507
	508
	509

ПРИЛОЖЕНИЕ

<p>120 Серебряное блюдо с царем на троне, поддерживаемом львами. Средняя Азия. VI—VII вв. Эрмитаж</p> <p>121 Будда из Фупудукстата. Глина с росписью. VII в.</p> <p>122 Голова будды из буддийского монастыря на Аджини-тепе (юг Таджикистана). Глина с раскраской. VII в.</p> <p>123 Четырехрукое божество с эмблемами в руках из Свата (в Афганистане). VI—VII вв.</p> <p>124 Голова божества из буддийского монастыря Аджина-тепе. Глина с раскраской</p> <p>125 Четырехрукое божество с эмблемами в руках. Чаша. Серебро. Согд. VI—VII вв.</p> <p>126 Четырехрукое божество с эмблемами в руках. Чаша. Серебро. Хорезм. VI—VII вв. Богиня на барсе. Резное дерево. Пенджикент. VII—VIII вв.</p> <p>127 Мужская голова типа устрашающей маски на крышке оссуария. Самарканд.</p> <p>128 Шива-танцор. Настенная роспись в Пенджикенте (прорисовка)</p> <p>129 Геометрическая стилизация человеческой фигуры в поливной керамике. Иран. X—XI вв. Кайрский университет</p> <p>130 Геометрическая стилизация человеческой фигуры. Иран. X—XI вв. Метрополитен-музей.</p>	<p>131 Арабесковая стилизация в керамике с листром. Кашан. XIII в.</p> <p>132 Буксировочная стилизация человеческих фигур на металле. Иран. XIII в. Кливлендский музей</p> <p>133 Мужская фигура на троне. Фрагмент медного сосуда с инкрустацией серебром. Из клада XIV века, обнаруженного при земляных работах в Самарканде</p> <p>134 Мавзолей со складчатым барабаном в с. Мапак. Хорезм. XII—XIII вв.</p> <p>135 Башенный мавзолей в Верамине. XII в.</p> <p>136 Минaret в Джаркургане. XII в.</p> <p>137 Минaret в Джаркургане. XII в.</p> <p>138 Башня Кабуса в Гурганде. XI в.</p> <p>139 Памятник Ибл-Сине (Авицеппе) в Хамадане. 1958</p>	<p>СХЕМЫ В ТЕКСТЕ</p> <p>Схема 1 Сырцовые здания в Термезе. Вверху план здания с гофрами; ниже планы 1-го и 2-го этажа квадратного здания.</p> <p>Схема 2 Дворец правителей Термеза. XI—XII вв. План парадного зала и айвана.</p> <p>Схема 3 Мавзолей Шубурган-ата. XII в. План.</p> <p>Схема 4 Мавзолей Исхак-ата в селении Пудни. XI в. Разрез.</p>	<p>Схема 5 Превращение птицы в цветок на поливной керамике из Самарканда X—XII вв. Самаркандинский музей.</p> <p>Схема 6 Поливная керамика из Самарканда. X—XI вв. Самаркандинский музей.</p> <p>Схема 7 Расписная керамика из Фергана. XII в. Ферганский музей.</p> <p>Схема 8 Схема заполнения срезов угла парусами.</p> <p>Схема 9 Формообразующая роль гофров, примененных на кубе, цилиндре и икосаэдре.</p> <p>Схема 10 Формообразующая роль пластины для смыкнутых сводов с прямой и кривой направляющей.</p> <p>Схема 11 Основные варианты возможных сочетаний куба, цилиндра, икосаэдра с куполом и шатром.</p> <p>Схема 12 Основные варианты возможных сочетаний четырехугольника с куполом и шатром; введение промежуточных фигур того же плана.</p> <p>Схема 13 Роль соотношений яруса павильонов, барабана и купола для выразительности художественной формы.</p> <p>Схема 14 Роль геометрических фигур плана для объемной композиции однокупольного здания.</p> <p>Схема 15 Многокупольные композиции плана.</p> <p>Схема 16 Развитие сводчатых систем.</p>
---	--	--	---

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Схема 17

Резьба по ганчу. Из дворца в Построение ряда динамиче-
кесифоне. VI в.; из дворца ских прямоугольников.
на Афрасиабе. IX в.

Схема 18

Виды четырехугольников (по
Абеминду ал-Кашш).

Схема 19

Построение динамических
прямоугольников и прямоу-
гольников «золотого сече-
ния».

Схема 20

Построение ряда динами-
ческих прямоугольников.

Схема 21

Построения на четырехлуче-
вой сетке в границах квад-
рата. Трехчетвертная колон-
на (№ 10) из Мунчак-тепе.
Резная терракота. XII в.
(Развертка). Наманганский
музей.

Схема 22

Построения на четырехлуче-
вой сетке в границах квад-
рата.

рата. Панно № 11. Дворец
в Термезе. Розной ганч.
XII в.

Схема 23

Правильная треугольная сис-
тема узлов.

Схема 24

Построение профилей: 1) гу-
сек, 2) каблучок, 3) сарбо-
хори.

Схема 25

Построение мадохией. Чертежи I, II, III, IV.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ИИАЭ — Институт истории, археологии и этнографии	ПТКЛА — протоколы Туркестанского кружка любителей археологии (Ташкент)	СЭ — Советская этнография
ИИЯЛ — Институт истории, языка и литературы	РАИМК — Российская академия истории материальной культуры	ТАКЭ — Термезская археологическая экспедиция
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР	РАИИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук	ЮТАКЭ — Южно-туркменистанская археологическая комплексная экспедиция Академии наук Туркменской ССР
МХЭ — Материалы хорезмской экспедиции	СА — Советская археология	ЭВ — Энграфика Востока
КСИИМК — Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры Академии наук СССР	САГУ — Средисибирский государственный университет	SPA — A Survey of Persian Art, Ed. A. U. Pope (vol. I—VI, London, New-York, 1938—1939)

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Выделены фамилии художников и мастеров.

Абд-ар-Раззак, Абу Мансур — 136

Абдулаев Л. — 267

Абдурасулов Р. Р. — 68, 271

Абуль-Вефа, Мухаммед — 145, 146

Абул-Музаффар Бахрамшах — 35

Абу Саид, Мухаммед — 133

Авиценна, см.: Ибн Сина

Агафокл — 202

Агееva Е. И. — 118—119

Айналов Д. В. — 236

Александр Македонский — 53, 277

Али ибн Мухаммад Серахи — 133

Аллатов М. В. — 7—8, 241, 268, 272

Али-Терин — 42

Аль-Бируни, см.: Бируни, Абу Рейхан

Амилканова М. — 76

Андреев М. С. — 142, 184

Андрей Рублев — 272

Антиох — 277

Анучин Д. Н. — 243

Арданир I — 204

Арданир II — 204

Арикин Д. Е.

Арслан-хан (Али-Арслан), Мухаммед — 44, 46—47, 62, 135

Артабан — 204

Артлебен Н. А. — 224

Архангельский А. А. — 186

Аршакиды — 197

Аршак Филэлти — 203

Афансьев А. Н. — 249

Ахтаров И. М. — 20, 124, 127, 272

Ашары (аль Ашары), Абуль Хасан — 209

Бабур, Захир Эддин — 12

Бакланов И. П. — 150

Балашова Г. Н. — 79

Бартольд В. В. — 56, 77, 123, 243, 253

Басенов Т. К. — 90, 143

Баттани (аль-Баттани), Абу Абдаллах — 145

Бауэр, Бруно — 215

Бахрам I — 204

Бахрам II — 204

Бачинский Н. М. — 31, 90, 142

Бейхаки, Абдул Фазль — 42—43

Беленицкий А. М. — 90, 133, 136

Белинский В. Г. — 8, 33, 215, 217, 241

Бенфей, Теодор — 218

Бёрк, Эдмунд — 214

Бернштам А. Н. — 50, 90

Бертельс Е. Э. — 77, 87, 110, 189, 190

Бетгер Е. К. — 49—50

Бехзад, Комаледдин — 17

Бируни, Абу Рейхан (Аль-Бируни) — 12, 42, 49, 72, 88, 114, 145—146, 155, 186, 190—191

Боброва А. С. — 75

Богданаков О. Г. — 84

Боткин В. П. — 217

Бохадыров Х. — 270

Бузджаци (ад-Бузджаци), Абдул Вафа — 145

Булатов М. С. — 194

Бургэн, Жюль (Bourgois G.) — 148

Бурханеддин, Абдулазиз II — 136

Буслаев Ф. И. — 21, 218, 221, 223—229, 231—233, 241—242, 249

Бутовский В. Н. — 220—221, 227—232

Бхаса — 206

Ваген, Густав — 234

Вагнер Г. К. — 249—250, 253

Вайнер Т.

Вактурская Н. Н. — 50, 75

Ванон II — 202

Василенко В. М. — 273

Вашфары — 202, 277

Веймарн Б. В. — 55, 273

Вельфлин, Генрих — 268

Веселовский А. Н. — 218, 249

Весник В. А. — 271

Вествуд Дж. — 234

Вима Кафлиз — 203

Виолле-ле-Дюк, Эжен (Viollet-le-Duc E.) — 217, 221—228, 230—231, 242

Вишневская О. А. — 50

Владимир Святой — 263

Вологес I — 202

Волотес V — 202

ПРИЛОЖЕНИЕ

- Вольтер, Мария Франсуа
(Аруэ) — 214
- Вольтман, Альфред — 234
- Воронин Л. Н. — 48, 155, 161
- Воронин Н. Н. — 217
- Воронина В. Л. — 69, 125—126,
128, 140—142, 175, 184
- Восыфи — 31
- Вощинина А. В. — 82
- Вяткин В. Я. — 24, 123—125,
271
- Гагиев Г. И. — 150—151, 160,
168, 174—175
- Газиевиды — 19, 43, 115
- Гамель, Позеф — 237—240
- Гардиши, Абу-Сайд — 44, 140
- Гегель Георг-Вильгельм Фрид-
рих — 214—216
- Гелиосы — 277
- Георгиевская Т. — 268
- Герай — 277
- Гердер, Иоганн Готфрид — 214
- Геродот — 12
- Герстлер, Фридрих — 230
- Гете, Иоганн Вольфганг —
215—216
- Гик М. — 153, 156
- Гильдебранд, Адольф — 242
- Гинсбург М. Я. — 258
- Гиппократ — 146, 155
- Горбунов В. А. — 248
- Горский (Пешков) А. М. — 14,
212
- Гоффрейс, Генрих — 234
- Грабарь И. Э. — 246
- Грандинкина И. С. — 66, 136—
138
- Граповский Т. Н. — 216—217
- Григорий — 229
- Григорьев Г. В. — 24, 120
- Гримм Й. — 218
- Гриценко А. В. — 242
- Грудж — 215
- Гулям, Гафур — 271, 272
- Гунин А. С. — 246
- Гюзельян Л. Т. — 78
- Давидович А. Е.
- Давлат-шах Самарканди — 30
- Дакики, Абу Мансур — 184
- Дальтон О. М. — 242
- Даркевич В. Н. — 250
- Деметрий П. — 202
- Де Местр, Жозеф — 214
- Демотт — 209
- Дени, Фердинанд — 234
- Денике Б. П. — 22, 55, 67, 90,
123, 125, 128, 131, 133, 137,
139, 142, 179, 268
- Джаками — 30, 274
- Джуйбари — 180
- Дигби, Уэйтт — 34
- Диль, Шарль — 237, 242
- Дитто (Ditto) — 148
- Дицес Л. А. — 248
- Дюодот — 202
- Дмитровский Ю. — 271
- Добролюбов Н. А. — 217, 241
- Доброхотов В. — 224
- Довнар-Запольский М. В. — 248
- Дурбек — 31
- Дьяконов М. М. — 207
- Дюрер, Альбрехт — 155
- Дюрие А. — 234
- Евклид — 145, 155, 190, 210
- Евтидем I — 202
- Евтидем II — 202
- Жуков В. А. — 49, 75, 140, 161,
186
- Забелина П. — 79, 271
- Завитневич В. З. — 248
- Засыпкин Б. Н. — 56, 67, 68,
90, 123—124, 127—133, 137,
139, 161, 173, 271
- Захидов Н. Ш. — 37
- Заходер Б. Н. — 88
- Звенигородский А. В. — 236
- Зетель С. Н. — 155
- Зотов А. Н. — 237, 241
- Ибн-ал-Варди — 135, 186
- Ибн-ал-Хайсам, Абу Али — 146
- Ибн Ахмед, Наср (Наср I) —
43—44, 427
- Ибн-Баттута, Абу Адал-
лах — 70
- Ибн Исмаил, Ахмад — 128
- Ибн Кутайба, Абу Мухаммад
Аберлак — 112
- Ибн Махмуд, Али — 133
- Ибн Сина, Абу Али Хусейн
(Авиценна) — 88, 114, 145, 190,
258
- Ибн-Хаукал — 47, 49—50
- Идриси — 186
- Ипойятон, Мухаммад-Али
107, 119
- Иоани — 229
- Ираев И. — 271
- Исемил Самаш — 62, 113, 127—
128
- Истахри (аль-Истахри) — 185,
190
- Кадыр-хан — 44, 140
- Казвии (аль-Казвии), Заха-
рия — 185
- Кази Ахмед — 30—31, 136
- Каловерт — 148—149
- Калидаса — 39—40, 206
- Камари — 189
- Кашника — 203, 277
- Карамзин Н. М. — 240
- Караҳаниды — 19, 43—45, 49,
115
- Каррье, Мориц — 217
- Каши (ал-Каши), Джемшид
Гиясаддин — 30, 152—154,
160—161, 169
- Келлер — 234
- Келекин — 209
- Кеменов В. С. — 246
- Кесати Р. — 79
- Кинжалов Р. В. — 79
- Кирпотин В. В. — 247
- Кларе А. — 118, 119
- Кондаков Н. Н. — 21, 217, 234—
242, 246, 250
- Кондорсе, Жан Антуан — 214—
215
- Конрад Н. Н. — 253
- Кончак — 249
- Корзухина Г. Ф. — 246
- Кори Е. Ф. — 216—217
- Костров П. И. — 39
- Крамер Г. — 186
- Крачковская В. А. — 77
- Крачковский Н. Ю. — 186
- Кресвеля К. А. (Cresvelli
С. А.) — 149
- Куббави — 47, 60
- Куглер, Франц — 216—217, 230
- Кумарасвами, Анианди (Со-
матасваму А.) — 109
- Кутайба, см.: Ибн Кутайба,
Абу Мухаммад Абдулах
- Кухи (ал-Кухи), Абусаххя —
146
- Кюнель, Эрист (Kühnel E.) —
148
- Лабарт, Жюль — 234

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Лавров В. А.—117
 Лазарев В. Н.—117, 266
 Лебедев П. И.—268
 Левин М.—145
 Левина В. А.—139
 Ле Корбюзье (Шарль Жапион-ри) — 235, 258
 Лемке, Готлиб — 230
 Ленин В. И.—265
 Лиенни — 277
 Литвинский В. А.—133
 Логгин Г. Н.—253
 Лукари, Абул Касан — 190
 Лукопин В. Г.—79
 Луначарский А. В.—249
 Лушина С. Е.—107
 Лыкошин И. С.—47, 128
 Любке, Вильгельм — 217
- Мавзун Йютфи — 31
 Мавродинов, Никола (Mavrodinov N.) — 239
 Майков Л. Н.—249
 Майруфи, Абу Аббамах — 189
 Малик Шемс-ал-Мульк — 47, 53
 Малов С. Е.—88
 Мамуныды — 19
 Мансур, Сайд — 63
 Манучехри — 110, 190, 210
 Маньковская Л. Ю.—90
 Марвази (ал-Марвази), Ахмед — 145
 Мэркс, Карл — 14, 144, 152, 195, 211, 245—246, 242
 Марр Н. Я.—243—244
 Мартынов А.—224
 Маршак Б. И.—267
 Массон М. Е.—48—49, 55, 66, 69, 90, 99, 123—125, 135, 139—140, 142, 271
 Масъуди (аль-Масъуди) Абуль Хасан — 185, 190
 Матисс, Апри — 242
 Махмуд Газиеви — 42—45, 115, 140
 Махмуд Кашгарский — 49, 185
 Махмуд Тегин — 42
 Маца И. Л.—266, 268
 Медведиков М. М.—90, 95
 Меринг, Франц — 242
 Мед, Адам — 253
 Милле, Габриэль — 242
- Миллер В. Ф.—249
 Миллер О. Ф.—249
 Мири (ал-Мири), Абу Ка-мил — 145
 Митридат II — 202, 272
 Митридат III — 202
 Михайловский Б. В.—253
 Мурадов Ш. (Усто-Ширин) — 271
 Муратов П. П.—241
 Мутасим — 112
 Мухаммед Ибн Зайда — 66
 Мухтаров А.—142
 Мионц М. В.—271
 Навои Алишер — 11, 30—32, 136
 Нагибин Ю. М.—111
 Нарсе — 204
 Наршахи, Мухаммед — 47, 53, 60, 62—63, 128
 Насави, Абдул Хасан — 146
 Насиреидин ат-Туси, Мухам-мед — 146, 152
 Насири Хисроу — 88, 112
 Наср, Сайд — 62
 Некрасов А. И.—245, 270
 Немиева Н. П.—138
 Нерви, Пьетро — 255
 Низам-ал-Мульк, Абу Али — 88
 Низами Гянджеви, Абу Mu-хаммед — 42, 77
 Нильсен В. А.—60, 67, 68, 128, 130, 132, 133, 135, 137, 161
 Нимейер, Оскар — 235
 Носов А.—56
 Окладников А. П.—13
 Омар Хайям, Гиясаддин Абуль-Фатх — 89, 145, 146, 189
 Орбели И. А.—244—245
 Ород II — 202
 Осман — 45
 Оуэн, Джонс — 234
 Павлов В. В.—270, 272
 Пацевич Г. И.—118—119, 271
 Пероз — 204, 277
 Петр Великий — 223
 Пилявский В. И.—51, 66
 Писарчик А. К.—130
 Платон — 146
 Покровский М. В.—82
- Прибыткова А. М.—123
 Прис д'Авенш Аргиль (Prisse d'Avenss A.) — 148
 Птолемей Клавдий — 146, 155
 Пугаченкова Г. А.—59, 80, 81, 90, 99, 107, 116, 118—119, 120, 124, 128, 131, 133, 135, 137—138, 173, 267, 271—273
 Пыпин А. И.—217—218, 241
- Распэр, Альберт — 234
 Рейнгарт Л.—270
 Ремпель Л. И.—68, 110, 120, 124, 127—128, 131, 137—139, 151, 162, 263, 270, 272, 276
 Рено, Луи — 253
 Ригль, Алоиз (Rieggl A.) — 147—148, 240
 Рихтер Ф. Ф.—224, 237
 Розенфельд Б. А.—145—146, 153
 Розлан, Ромен — 259
 Ростовцев М. И.—26, 198, 243
 Рудаки Абу Абдамах Джад-дар — 112, 184, 189, 208
 Руставели, Шота — 79
 Рыбаков Б. А.—245—246, 248—250
 Рыбкин Г. Ф.—146
- Савицкий И. В.—272
 Сайбак — 30
 Сайко Э. В.—75
 Сайдат Бухари — 30
 Салин Б. (Salin B.) — 238
 Саманиды — 19, 29, 42, 46, 47, 49, 72, 115, 127—128
 Самаркандин Мухаммед Му-рад — 17, 185
 Сапатрук — 202, 277
 Санджар Малик — 45
 Саандубари — 210
 Сарон, Сайфи — 31
 Сасаниды — 36, 204, 216
 Святослав — 229, 239
 Себук Тегин — 42
 Селевкиды — 197
 Сельджуки — 19
 Семенов А. А.—57, 66, 131—132, 190
 Сима-цинь — 12
 Смирнова О. И.—143
 Спегириев И. М.—224
 Соловьев С. М.—240

ПРИЛОЖЕНИЕ

- Сперанский М. Н.—249
 Спицын А. А.—248
 Стасов В. В.—212, 216, 218—
 221, 227, 230—233, 239, 249
 Стржиговский И.—236—237
 Стrogанов С. Г.—224, 226, 228
 Султанов Н. В.—221, 224
 Суфи (ас-Суфи) Абдарахман—185
 Сухарев И. А.—51
 Тамгач-хан, Ибрагим—125
 Тансыкаев Урал—273
 Тахириды—19, 127
 Ташходжаев Л. С.—75
 Текене—44
 Тереножкин А. Н.—70, 75, 120
 Тимур—253
 Тимуриды—253, 267, 268
 Толстов С. Н.—70, 71, 116—
 118, 137
 Толстой Н. Н.—217, 234—235
 Тревер К. В.—24, 81—82
 Трубецкой Е. Н.—241
 Түргүл-бек—209
 Тураев Б. А.—213

 Уваров А. С.—226, 228
 Уйгур—267
 Улугбек—30, 32, 152
 Умияков Н. И.—56, 128
 Ускурт—42, 110, 190, 210
 Успенский В. А.—30
 Утап—202
 Утби Абу Наср—42—43
 Уфимцев В. И.—207
 Ушаков С. Ф.—226
 Ушаров К.—142, 184

 Фараби (ал-Фараби), Абу
 Наср—114, 145, 208
 Фаррухи, Абул Хасан Али—
 110, 190, 210
- Федоров Е. С.—155
 Федоров-Цвайдов А. А.—271
 Филимонов В. М.—139
 Фирдоуси Абуль Касим—42—
 44, 88, 184, 272
 Флери, Эдуард—234
 Флинтипер П. Д.—213
 Фома Аквинский—145
 Формозов А. А.—43
 Фраат IV—202

 Хамза, Закиизаде Нуязи—
 264, 272, 273
 Харун ар-Рашид—113
 Хенкин Э. (Hankin E. H.)—
 148—149
 Херцфельд Э. (Herzfeld E.)—
 123, 126, 133, 136, 142, 148
 Хисали—30
 Хмельницкий С. Г.—133
 Ходжаев Алим—267
 Хондемир—31
 Хорезами (ал-Хорезами), Mu-
 hammad—31, 114, 145—146
 Хоаров II
 Хоаров Аннурирован—53
 Худжанди—31
 Хусейни, Камалидин—30

 Чан-чунь—77
 Чепелев В. И.—244, 265
 Чернышевский П. Г.—33, 241,
 250
 Чонгихан—46

 Шанур I—204
 Шанур II—79, 204—205
 Шанур III—205—205
 Швааб Ю. З.—132
 Швейнфурт Ф. (Schweinfurt F.)—253
- Шевырев С. Н.—241
 Шерефедин, Абул Хасан—
 135
 Шиллер, Фридрих—196
 Шишкян В. А.—24, 51, 62, 65,
 119, 123, 130, 133, 137
 Шлегель, Фридрих—214
 Шлюмберже Д. (Schlumberger D.)—198
 Шмит В.—145
 Шмит Ф. И.—242—243
 Шнаазе, Карл (Schnaase C.)—
 216, 230, 234
 Шудрака—206

 Щербина-Крамаренко Н.—90

 Эвринид—27
 Энгельс, Фридрих—144, 152,
 195, 216, 242
 Эрист Н. З.—268

 Юсуф Баласагунский—88
 Юнкевич А. П.—145—146, 153

 Якубовский А. Ю.—44, 66

 Danneman F.—145
 Dimand M. S.—80, 125—126,
 136
 Ditto—148
 Henze W.—149
 Le Coq—125
 Marçais Y.—192
 Marchi—265
 Moyer Riegstahe K.—109
 Müller E.—149
 Reitlinger Y.—107
 Pfister R.—185
 Sarre F.—109
 Zeiten N.—146

СОДЕРЖАНИЕ

М. В. АЛПАТОВ

**ИСКУССТВО СРЕДНЕГО ВОСТОКА
В ТРУДАХ Л. И. РЕМПЕЛЯ**

7

НАСЛЕДИЕ ДРЕВНОСТИ

**НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ
ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ
ИСКУССТВА СРЕДНЕЙ АЗИИ**

11

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
СРЕДНИХ ВЕКОВ**

**УЗЛОВЫЕ ВОПРОСЫ
ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА
СРЕДНЕВЕКОВОЙ СРЕДНЕЙ АЗИИ**

21

СОГДИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

34

**ИСКУССТВО
СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ
XI — НАЧАЛА XIII ВЕКА**

42

АРХИТЕКТУРА

45

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ
И ПРИКЛАДНЫЕ ИСКУССТВА**

71

ШКОЛА И СТИЛЬ

86

**АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ
СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ
IX—XIII ВЕКОВ**

112

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ СЕЛЬСКИХ УСАДЕБ IX — НАЧАЛА XIII ВЕКА	116
АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ ФЕОДАЛЬНЫХ ТОРГОВО-РЕМЕСЛЕННЫХ ГОРОДОВ	122
ОБЩАЯ ТЕОРИЯ ПОСТРОЕНИЯ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ОРНАМЕНТОВ IX—XIII ВЕКОВ И АНАЛИЗ ОБРАЗЦОВ	147
РАСТИТЕЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ	
	175
ИСТОРИЯ ИСКУССТВ И СОВРЕМЕННОСТЬ	
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ КАНОН И СТИЛИСТИКА ФОРМ ИА СРЕДНЕМ ВОСТОКЕ	195
ИСКУССТВО РУСИ И ВОСТОК КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМА	212
ПЛАСТИКА, ДЕКОР И НОВЫЙ СТИЛЬ	255
ИЛЛЮСТРАЦИИ № 1—139	
ПРИЛОЖЕНИЕ	
БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА	
	267
ЛАЗАРЬ ИЗРАИЛЕВИЧ РЕМПЕЛЬ	
БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА	268
Л. И. РЕМПЕЛЬ	
СПИСОК НАУЧНЫХ И КРИТИЧЕСКИХ РАБОТ 1930—1977	
	270
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	
	274
ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ	
	280
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	
	281

**ЛАЗАРЬ
ИЗРАИЛЕВИЧ
РЕМПЕЛЬ**

**ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ПО ИСТОРИИ
И ТЕОРИИ ИСКУССТВ**

Редакторы
**В. П. Поликаров,
А. С. Шатских**

Художник серии
Ю. А. Марков

Художник книги
Е. А. Позднякова

Художественный
редактор
Л. Е. Горячкин

Технический редактор
С. М. Привезенцева

Корректоры
**Р. Г. Кравецкая,
Е. С. Володина**

Издательство
«Советский художник»
Москва, 125319, ул. Черняховского, 4а

ИБ № 212

Сдано в набор 18.10.1976 г. Подписано в печать 5.04.1978 г. А11849

Формат 70×100¹/₁₆
Бумага для текста типографская № 1
Бумага для иллюстраций мелованная 120 г.

Гарнитура обыкновенная новая
Усл. п. л. 33,15. Уч.-изд. л. 32,106
Тираж 20 000. Изд. № 1-92
Заказ 2973. Цепа 3 р.

Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете Совета Министров СССР
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21