

ТРУДЫ
ДВАДЦАТЬ ПЯТОГО
МЕЖДУНАРОДНОГО КОНГРЕССА
ВОСТОКОВЕДОВ

МОСКВА

9 — 16 августа 1960

ТОМ III
ЗАСЕДАНИЯ СЕКЦИЙ X, XI, XIII

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1963

⁹ Прием оконтуривания узоров шнуром известен в Восточной Азии еще в гунское время (предметы из Ноин Улинского погребения в Монголии, относящиеся к рубежу нашей эры).

¹⁰ А. Ф. Бурковский, *Из истории техники металлического производства у киргизов*, — «Ученые записки исторического факультета Киргизского государственного университета», Фрунзе, 1958, вып. V.

¹¹ С. В. Иванов, *Орнамент киргизов как исторический источник*, — «Труды Киргизской комплексной археолого-этнографической экспедиции», т. III, Фрунзе, 1959.

¹² С. М. Абрамзон, К. И. Антипина, Г. П. Васильева, Е. И. Махова, Д. Сулайманов, *Быт колхозников киргизских селений Дархан и Чичкан*, — «Труды Института этнографии АН СССР», новая серия, т. 37, М., 1958 (разд. «Народное прикладное искусство», стр. 305).

По докладу выступил С. М. Абрамзон.

В. Л. ВОРОНИНА (Москва): КАРИАТИДЫ В АРХИТЕКТУРЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ

История зодчества разных стран и народов дает целую серию типов кариатид. В идеале это целая фигура (Эрехтейон), хотя в архитектуре средних веков, особенно последнего времени, кариатиды нередко изображают лишь верхнюю часть тела.

Кариатиды, как и другие виды монументальной скульптуры, существовали до ислама в Средней Азии. Об этом свидетельствуют письменные источники (Ибн ал-Факих, Ахмед ат-Туси), где говорится о некоей мервской постройке, крыша которой опиралась на четыре фигуры — две женские и две мужские¹. Это же доказывают памятники прикладного искусства, рельефы биянайманского оссуария и серебряного сосуда, отмеченные в свое время А. Я. Борисовым² (рис. 1).



Рис. 1. Кариатиды в изобразительном и прикладном искусстве Средней Азии: а) рельеф на оссуарии из Бия-Наймана; б) в настенной живописи Варакши; в) рельеф серебряного сосуда из коллекции Государственного Эрмитажа.

Первым подлинным памятником такого рода являются деревянные скульптуры древнего Пянджикента VIII в., извлеченные в обугленном виде (что спасло их от тления).

В парадном зале одного из богатых жилых домов шахристана открыты две деревянные скульптуры. У обеих отсутствуют руки и ступни ног, сильно повреждена правая нога ниже колена. В остальном сохранность скульптур удовлетворительна (хотя и неодинакова). Лучше уцелела первая из найденных фигур (которая и в дальнейшем будет называться «первой»); при наличии большого числа поверх-

ностных трещин дерево ее оставалось плотным и глянцевым. Вторая аналогичная скульптура сохранилась хуже: при пожаре она не обуглилась полностью, сердцевина ее истлела, образовала полость, и тонкая внешняя корка деформировалась. Кроме того, первая скульптура упала ничком, что до известной степени уберегло ее от повреждения фаса, вторая же лежала на спине и подбородок ее деформирован упавшим сверху брусом.

Фигуры сходны между собой (рис. 2). Они стоят в одинаковой позе: левая рука опирается на бедро, правая — поднята над головой, левая нога поставлена прочно и прямо, правая — слегка согнута в колене (эта нога оказалась раздробленной). Руки были приставными; особенно ясно виден паз, где прикреплялась левая рука второй статуи (ее левое плечо найдено отдельно и закреплено в процессе реставрации). Левое плечо первой статуи не отделилось, и на левом бедре остались пальцы опиравшейся на него руки; у второй скульптуры тоже видны, хотя и едва различимые, следы пальцев. Правого плеча не хватает у обеих скульптур.

Первая из фигур имеет в настоящее время высоту 1,15 м, вторая — 1,20 м. Кроме них, извлечен остаток третьей такой же статуи: левая половина головы и часть груди.

Особенно привлекает внимание первая из скульптур. Это — стройная женская фигура. Ниспадающие на плечи локоны лежат на лбу завитками, выше они гладко зачесаны и перехвачены шнуром; торс кажется обнаженным. На груди ровным полукругом лежит ожерелье с подвеской (или оторочка платья?). На левом плече «ожерелье» как бы образует петлю, или от него отделяется наплечное украшение. С плеч спускаются тремя фестонами нитки перлов (помпонов; бус?)³, скрепленные дисками в виде устрашающей маски «киргимукхи». Бедрa фигуры опоясаны орнаментированной лентой или тесьмой; другая такая же тесьма, дважды переброшенная через первую, опускается красивыми фестонами неравной длины. Рисунок тесьмы, прорисованный тремя параллельными полосами, идентичен нагрудному «ожерелью» или оторочке платья. Ниже пояса одежда красиво драпируется легкими складками, между которыми извивается конец гладкой ленты.

Костюм второй статуи несколько отличен. Эта фигура, как и первая, имеет «ожерелье» с наплечным украшением и нитки перлов, которые уходят далеко на спину. Так же переплетаются ленты пояса, и меж складок одежды вьется кончик гладкой ленты. Но у первой статуи все эти украшения проработаны выпукло и детально, а у второй даны плоско и выглядят беднее; нагрудные диски отсутствуют, на левом бедре появилась нисходящая полоса крупных перлов, а пониже колена намечаются две нитки перлов наподобие нагрудных. Кроме того, примерно у колена видна линия полукруглых фестонов, отмечающих нижний край какой-то части костюма.

Помимо некоторой разницы в одежде, чувствуется отчасти иная трактовка самой фигуры. Эта статуя несколько крупнее первой, и если та первоначально имела высоту примерно 1,20 м, то вторая достигала, вероятно, 1,25 м. Дело, однако, не только в этом. В противовес женственной грации первой фигуры вторая носит отпечаток силы и мужественности. Прическа, да и вся голова выглядят более массивными. шея мощная, а торс отличается меньшим изяществом. Особенно следует отметить у второй фигуры непропорционально высокое для жен-

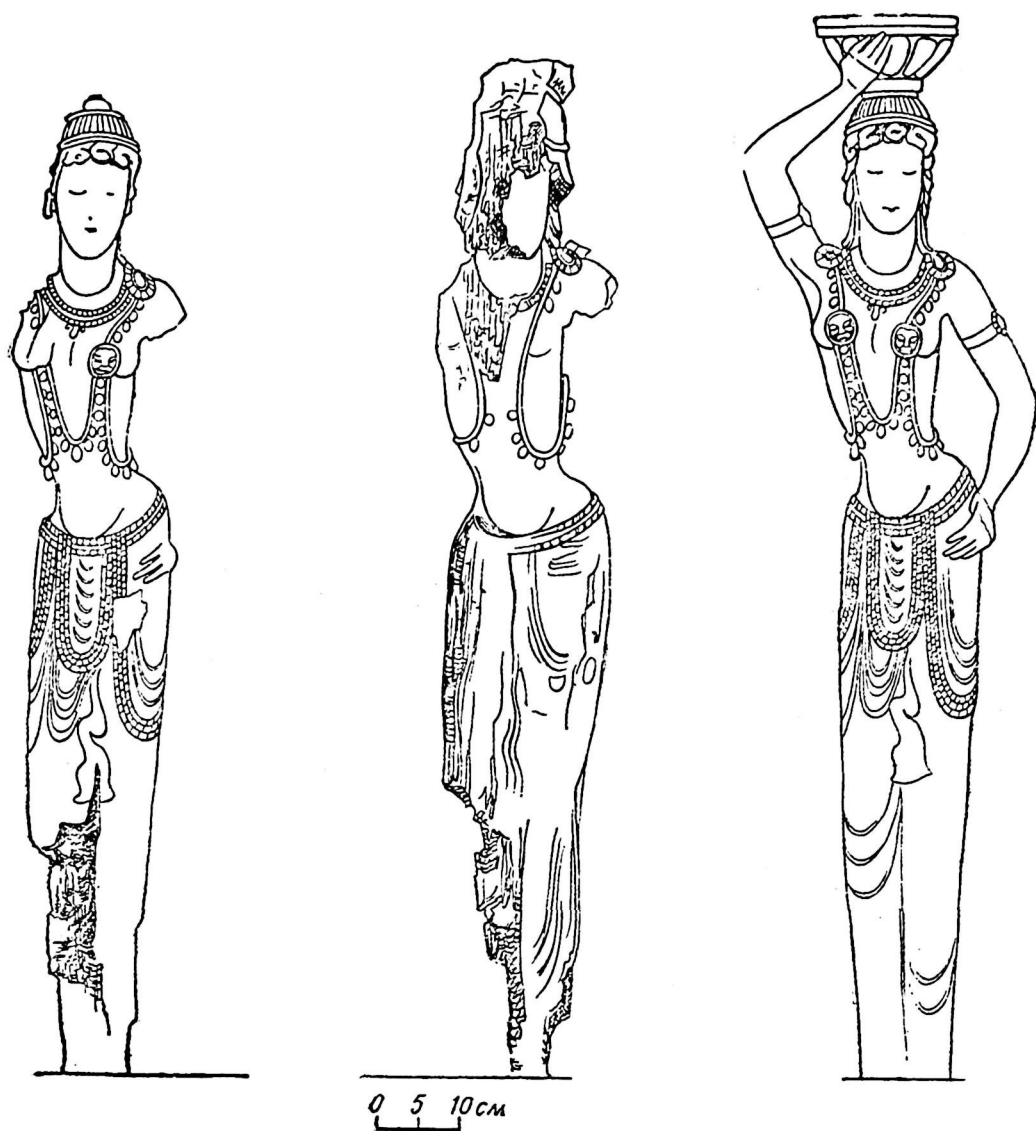


Рис. 2. Деревянные скульптуры древнего Пянджикента. Слева и в середине — первая и вторая фигуры в современном состоянии, справа — реконструкция автора.

ского торса расположение груди. Нам кажется вероятным, что вторая фигура была мужская. Что касается нижней части костюма, о ней трудно судить из-за сильных повреждений этой части скульптуры.

У сильно фрагментированной третьей фигуры, как и у первых двух, на шее круглое «ожерелье», с плеча спускается нитка перлов. На завитых кольцами волосах — высокий головной убор.

Черты лица скульптур, по-видимому, не моделированы. Они слегка различаются лишь у первой, где едва намечены резцом очертания глазного яблока (в настоящее время видно лишь нижнее веко), нанесен тонким прорезом рот, еле видны два прокола, обозначающие ноздри. У других скульптур абрис глаз и губ совсем неразличим. Правда, трудно было бы ожидать этого у второй фигуры при сильном повреждении лица, но у третьей скульптуры поверхность лица сохранилась неплохо и тем не менее она совершенно гладкая. Возникает мысль, что отсутствие объемной лепки лица восполнялось окраской, причем контуры глаз, брови и рот были прорисованы черным, красным или другими тонами (как в пянджикентской настенной живописи).

В связи с этим представляется вероятным, что фигуры изображены не полуобнаженными, как кажется на первый взгляд, а в платье с круглым вырезом. Правда, на торсе совсем не видно складок, которыми изобилует костюм ниже пояса; однако эта особенность наблюдается и в живописи. Возможно, что платье выше пояса было передано не складками, а только цветом. В пользу высказанного предположения говорит полное сходство фактуры пояса и оторочки круглого выреза. Такой же круглый вырез платья характерен и для персонажей живописи. По-видимому, не менее распространено было украшение платья нитками перлов или бус, которые во многих случаях могли просто нашиваться на ткань. Такие украшения составляли принадлежность костюма у мужских персонажей живописи, даже у воинов⁴, и встречаются не только в пянджикентской живописи, но и в варахшинском резном ступе⁵. Особенно важно сопоставить деревянные скульптуры Пянджикента с одним из сюжетов росписи помещения № 6 здания III, которая изображает четыре сидящие фигуры — две мужские и две женские⁶. В этой сцене заслуживает внимания правая из фигур первого ряда — нетрудно заметить сходство костюма этого персонажа и деревянных фигур: 1) низкую талию платья, где пояс лежит на бедрах, 2) отсутствие складок в верхней, плотно облегающей части костюма и обилие их ниже пояса, 3) круглый вырез с оторочкой, 4) украшение нитями перлов, которые опускаются с плеч и затейливо скрещиваются на груди. Нижняя часть костюма мужской фигуры живописи внешне не отличается от женской.

Напомним также, что платье «арфистки» в живописи гладко охватывает ее торс и отличается от обнаженного тела лишь слабой окраской⁷.

Даже самый беглый осмотр убеждает в том, что найденные деревянные скульптуры не были самостоятельным произведением искусства, но скорее составляли какую-то архитектурную деталь. Они вырезаны из бруса, одно из ребер которого осталось не обработанным, и тыльная сторона отчасти плоская. Создается впечатление, что они прислонялись к стене затылком, лопатками, серединой спины, тазом и левой ногой. Но где они в таком случае помещались? Вдоль стен не удалось обнаружить ни одного участка, где бы остался малейший

след от прислоненной скульптуры — ни отпечатка на штукатурке, ни отверстия от деревянных штырей, которыми они прикреплялись бы к стене. Возможно и другое предположение, что они не были прислонены, но служили несущей опорой. В этом случае плоский профиль тыльной стороны являлся гарантией того, что центр тяжести несомой нагрузки проектировался по вертикальной оси, которая не выступала за контур фигур, и последние при их художественной обработке оставались полноценной конструктивной деталью. При этом статуи были обращены внутрь помещения и рассчитаны на зрительное восприятие со всех сторон, кроме тыльной.

Последняя версия согласуется с позой объемных фигур. Бросается в глаза резко выпяченное левое бедро; фигуры прочно опираются на левую ногу, уравнивая положение тела несколько согнутой и сдвинутой назад правой ногой. Левая рука лежит на бедре, правая была поднята, как будто придерживая что-то над головой; вся поза выражает напряжение человеческой фигуры, несущей на голове тяжесть и передана в высшей степени правдиво. Испытываемая корпусом нагрузка выражена также в том, что бедра фигур выгнуты не только влево, но и назад (это хорошо заметно у второй фигуры, если смотреть на нее слева — см. рис. 3). Поза фигур не вполне фронтальна: при положении нижней части тела анфас, торс обеих фигур слегка повернут влево. Далее — ни у одной из них головной убор не сохранился в законченном виде, он сверху обломан. В этом заключается лишнее подтверждение того, что на голову статуй опирался какой-то предмет. У первой фигуры заметен даже шип, на который сверху надевалось какое-то дополнение. Прическа второй была сделана необычайно громоздкой, очевидно, с целью служить опорой; у третьей также был высокий головной убор.

Все говорит о том, что пянджикентские скульптуры могут считаться первым подлинным образцом среднеазиатских кариатид. Прилагаем предположительную реконструкцию (рис. 1).

Вернемся к предположению, что вторая скульптура изображала мужскую фигуру — она составляла в таком случае прекрасную пару для женской. Ведь и в мервском здании изображения были парными — два мужских и два женских.

Но где помещались пянджикентские кариатиды и какую ношу поддерживали?

Есть основания думать, что в домах пянджикентской знати употреблялся *тахт* — дощатая площадка, прототип современного таджикского *ката*. Представим себе, что *тахт* был сооружением парадным и монументальным, и допустим, что он был прикрыт балдахином, ко-



Рис. 3. Деревянная скульптура древнего Пянджикента. Фигура вторая. Вид сбоку.

торый поддерживали четыре кариатиды. Именно такой тахт изображен в живописи Варахши. В. А. Шишкин описывает его в следующих словах: «Справа от царя изображен помост с балдахином; кровля его поддерживалась двумя колоннами, капители которых были украшены кариатидами в виде крылатых юных существ, может быть — детей... Под балдахином тоже были изображены сидящие фигуры, по-видимому две»⁸. При этом В. А. Шишкин ссылается на упомянутую работу А. Я. Борисова, который считает, что биянайманские кариатиды представляли детские фигуры. Изображение *тахта* появляется и в пянджикентской живописи⁹.

Оссуарии Бия-Наймана подают еще одну мысль в отношении облика предполагаемого *тахта*. В течение ряда лет дискутировался вопрос о реальности архитектурных элементов на рельефах биянайманских терракот. И если существование прототипа колонн ни у кого не вызывало сомнений, то реальный прообраз подобного вида аркады считался проблематичным: нелепо было бы представлять себе грузные сырцовые арки раннесредневекового зодчества на изящных деревянных колоннах. Все же необычайно широкий ареал мотива аркады в прикладном искусстве заставляет подумать о его корнях. Нельзя не согласиться, что мотив аркады был необычайно стойким и широко распространенным, множество примеров можно привести, например, в торовтике Средней Азии и ювелирном деле зарубежного Востока¹⁰. Вопрос получит иное освещение, если направить внимание на малые формы типа садовых павильонов или предполагаемого *тахта*. Кажется довольно вероятным, что на импосты кариатид опирались украшенные перлами или розетками деревянные арочки, которые могли соединяться попарно висячим замком (как это практиковалось иногда на айванах мечетей XIX—XX вв.).

Тахт, очевидно, стоял посреди зала, где оказалось обильное скопление угля и резных остатков дерева и где были найдены скульптуры.

В заключение коснемся художественной ценности пянджикентских деревянных скульптур.

Прежде всего о месте, которое они занимают в кругу известных памятников этого рода. Пянджикентские кариатиды ближе всего стоят к группе скульптур Индии и Гандхары. Но ассоциации не идут далее некоторого чисто формального сходства. Скульптуры Санчи, Матуры и другие, одетые или обнаженные, с набедренной повязкой, стоят, положив одну руку на бедро и подняв другую над головой; полусогнутая нога (в отличие от пянджикентских) несколько закинута за другую, обычно спереди¹¹. Скульптуры этой группы — объемные и барельефные — не всегда могут быть названы кариатидами, поскольку они не поддерживают сколько-нибудь ощутимой зрительно нагрузки. В большинстве они принадлежат к типу *якшини* (водного божества плодородия) и держат в поднятой руке символ — ветку или дерево. Многие из них не только не несут какого-либо архитектурного элемента, но сами наполовину висят, обхватив рукой ветвь дерева или завиток орнамента — такова скульптура южных ворот ступы в Санчи. Кариатиды как архитектурный тип в Индии развития не получили.

Между тем кариатиды Пянджикента необычайно тектоничны — поза человеческого тела, напрягшегося под тяжестью ноши, передана в совершенстве, ее выразительность вызывает восхищение. Едва ли будет ошибкой сказать, что в истории искусства немного подобных образцов кариатиды, где так правдиво передана поза человеческой

фигуры под воздействием несомой тяжести. Кóры Эрхетейона царственны в своем уравновешенном покое, но тело их скрыто складками одежды. Пянджикентские мастера ставили перед собой иную цель — показать упругое сопротивление человеческого тела под действием нагрузки; и они вполне этого достигли.

Следует заметить, что определение пянджикентских деревянных скульптур в качестве кариатид опровергает концепцию А. М. Беленицкого, который считает их изображением танцовщиц¹². С нашей точки зрения ни поза фигур, ни даже их костюм (см. выше) не дают повода для подобного заключения.

Неизвестные пянджикентские мастера показали в деревянной скульптуре знание анатомии. Они придерживались определенного канона пропорций, причем размеры частей более крупной фигуры соответственно увеличены на 2 см. Фигуры гармоничны и естественны. Особенно пленительна первая фигура. В ней чаруют грация, плавные линии тела, прелестный овал лица и стройная шея. Облик ее резко отличается от упомянутых скульптур Индии. Если полногрудые и грубоватые индийские *якшини* стоят в несколько вызывающей позе, то девически худошавая пянджикентская кариатида полна скромного достоинства¹³. В этом образе, очевидно, воплотился местный идеал женской красоты. Некоторые детали костюма (бусы, набедренная повязка) указывают на влияние индийского искусства, а локоны точно повторяют манеру прически алебастровой головки из Кундуза греко-бактрийского круга¹⁴. Но в целом трактовка фигуры и деталей своеобразна. Сопоставление с персонажами росписи показывает, что скульптуры выражают местный этнический тип и характерные черты костюма, тогда как «арфистка» в общем передает чуждый тип лица и прически.

Из сказанного видно, что деревянные пянджикентские скульптуры являются уникальной находкой. Во-первых, исключительно интересен самый факт открытия в Средней Азии деревянной скульптуры. Во-вторых, она является пока одним из немногих местных произведений монументальной объемной пластики (следует отметить, что деревянные статуи представляют собой наиболее сохранившийся образец среднеазиатской скульптуры). Наконец, открытие деревянных скульптур Пянджикента вводит в круг памятников мирового искусства новый образец кариатиды.

ПРИМЕЧАНИ

¹ МИТТ, т. I, стр. 151; В. А. Жуковский, *Развалины старого Мэрва*, СПб. 1894, стр. 32.

² А. Я. Борисов, *К истолкованию изображений на биянайманских оссуариях*, «Труды отдела Востока Эрмитажа», II, Л., 1911, стр. 46, 47, табл. II.

³ А. М. Беленицкий называет их бубенцами (см. А. М. Беленицкий, *Новые памятники искусства древнего Пянджикента. Опыт иконографического истолкования*, — «Скульптура и живопись древнего Пянджикента», М., 1959, стр. 8)).

⁴ См., например, «Живопись древнего Пянджикента», М., 1954, табл. XXV, XXXIII, XXXV, XXXVI и др.

⁵ См., В. А. Шишкин, *Архитектурная декорация дворца в Варахше*, ТОВЭ, IV, Л., 1947, табл. XX. — Здесь, как и в пянджикентской скульптуре, ясно видны шнуры или нити, скрепляющие перлы.

⁶ «Живопись древнего Пянджикента», табл. XXIV.

⁷ Там же, табл. X¹IX.

⁸ В. А. Шишкин, *Варахша*, — «Советская археология», XXIII, стр. 112.

⁹ «Живопись древнего Панджикента», табл. XXIV.

¹⁰ Особенно интересную аналогию представляет рельеф найденного в Афганистане золотого реликвия (см. H. H. Wilson, *Antiquities and coins of Afghanistan*, — «*Arta-na antiqua*», London, 1841, pl. IV, fig. 1, 2; см. также: J. Strzlgowski, *Die islamische Kunst als Problem*, — «*Ars Islamica*», t. I, pt. 1, p. 5 fol).

¹¹ W. A. Smith, *A history of fine art of India and Ceylon*, Oxford, 1930, pl. 16 C, 34C, 39 B, C; Sirl Gunasinghe, *La forme féminine dans la sculpture pré-Gupta*, — «*Arts Asiatiques*», t. III, № 2, 1956; Kramrish Stella, *The Art of India*, London, 1955, Тб. 24, 39, 135.

¹² А. М. Беленицкий, ук. соч., стр. 80 и сл.

¹³ Нельзя не заметить, впрочем, что стройность деревянных скульптур, несколько даже чрезмерная, вызвана в значительной мере их функцией опоры.

¹⁴ J. Hackin, J. Carl et J. Meunie (avec des études de R. Ghirshman et J.-C. Gardin), *Diverses recherches archéologiques françaises en Afghanistan (1933-1940)*, Paris, 1959, fig. 60.

WILLIAM WATSON (London): A JADE CUP IN THE BRITISH MUSEUM
INSCRIBED WITH THE NAME OF ULUGH BEG

A jade cup inscribed *Ulugh Beg Gurgūn*, which was recently acquired by the British Museum, is a valuable document of the relations between China and Central Asia which existed at the end of the XIVth and the beginning of the XVth century. The cup is oval, 6.4 cm high, and has a handle in the form of a tiger clinging to the lip. The jade is olivegreen flawed throughout in irregular lines of whitish colour. The name *Ulugh Beg*, followed by the title *Gurgūn*, is carved in the side in *ruq'a* script. A silver plate mounted at the end of the cup, presumably covering a break and of XVIIth or XVIIIth century date, is engraved with the sentence *Kerem-i haqqa nihayet yoqdur*, — "There is no limit to the beneficence of God".

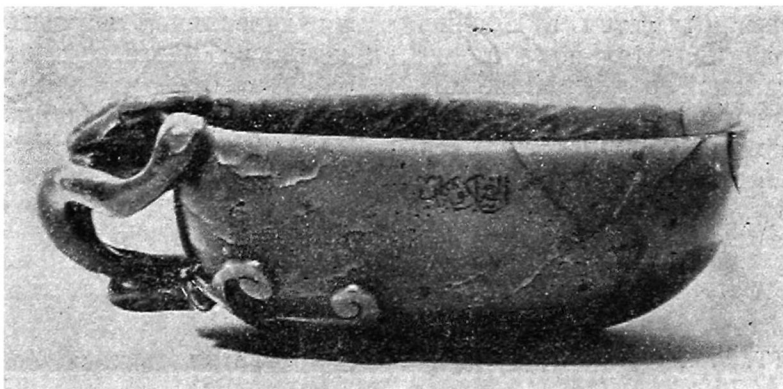


Fig. 1. A jade cup with the inscribed name of Ulugh Beg.

The use of the title is some evidence of the date at which the cup came into Ulugh Beg's possession. Barthold suggests that Ulugh Beg, like Timur, wished to proclaim his connexion with the house of Chingiz, in his case through marriage with a daughter of Muḥammad Suṭiān. This marriage was in 1412. By marrying also a daughter of Sulṭān Maḥmūd Khān, Ulugh Beg probably considered that he reinforced his claim to the title.

АКАДЕМИЯ НАУК ТАДЖИКСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ, АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ

ТРУДЫ, т. СХХ

ПАМЯТИ
МИХАИЛА СТЕПАНОВИЧА
АНДРЕЕВА

СБОРНИК СТАТЕЙ
по истории и филологии
народов Средней Азии



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК ТАДЖИКСКОЙ ССР
СТАЛИНАБАД
1960

В. Л. ВОРОНИНА

СЫРЦОВЫЕ МИНАРЕТЫ ВЕРХОВЬЕВ ЗЕРАВШАНА

В верховьях Зеравшана, на правом берегу р. Матчи и на слиянии ее с Фан-Дарьей, стоят руины трех сырцовых минаретов, которые считаются древними. Один из них, минарет в сел. Варзи-Минор (впоследствии переименованном в Захматабад, а затем в Айни), отмечен еще экспедицией М. С. Андреева в 1925 г. и упоминается им в экспедиционном отчете.¹ Этому минарету посвящена в 1946 г. газетная заметка В. Р. Чейлытко.² В том же 1946 г. все три минарета были обследованы Зеравшанским отрядом Согдийско-Таджикской археологической экспедиции, причем автором настоящей статьи выполнены обмеры. В отчете о работах экспедиции А. Ю. Якубовский приводит описание минаретов и их снимки.³ В предлагаемой краткой публикации я позволю себе еще раз вернуться к вопросу о зеравшанских минаретах с приложением их обмеров.

Лучше всех сохранился минарет при мечети в сел. Айни (рис. 8). Высота его в настоящее время 13,0 м. Из них 1,7 м приходится на квадратный каменный цоколь; на уровне цоколя начинается винтовая лестница, ребра ступеней которой укреплены арчевыми брусьями. Начальные ряды кладки образуют в плане октогон, затем поднимается ствол минарета круглого сечения; имея внизу 3,7 м в поперечнике, он суживается вверх до 2,5 м и опоясан тремя кольцами кирпича на ребро, причем два нижних выложены зубцами. В верхней части минарет украшают четыре ромбических медальона рельефной шахматной кладки. Формат сырца 37×22×7,5 см (десять рядов кладки составляют по высоте 1,0 м). Сама мечеть, не раз видимо перестроенная, в современном виде относится уже к XX в.

Минарет в сел. Рарз входил в ансамбль построек обширной мечети намазго, поэтому был самым крупным из всех, но сохранился плохо (рис. 9). Высота уцелевшей части минарета около 10,0 м, а поперечник немного более 5,0 м. Минарет также стоит на каменном цоколе, но лестница здесь не прослеживается. По-видимому, минарет прилегал к ограде намазго и ход его начинался с кровли окружающей двор галерей (как например в бухарской мечети Калян). Ствол минарета украшен

¹ М. С. Андреев, По Таджикистану, Ташкент, 1927, стр. 9, 10, рис. 4.

² В. Р. Чейлытко, Сырцовый минарет в Захматабаде, «Сталинская молодежь», от 30:VII 1946, № 36.

³ А. Ю. Якубовский, Итоги работ Согдийско-Таджикской археологической экспедиции в 1946—1947 гг., Тр. Согдийско-Таджикской археологической экспедиции, т. I, МИА, № 15, М.—Л., 1950, стр. 19, 27—29, табл. 8.

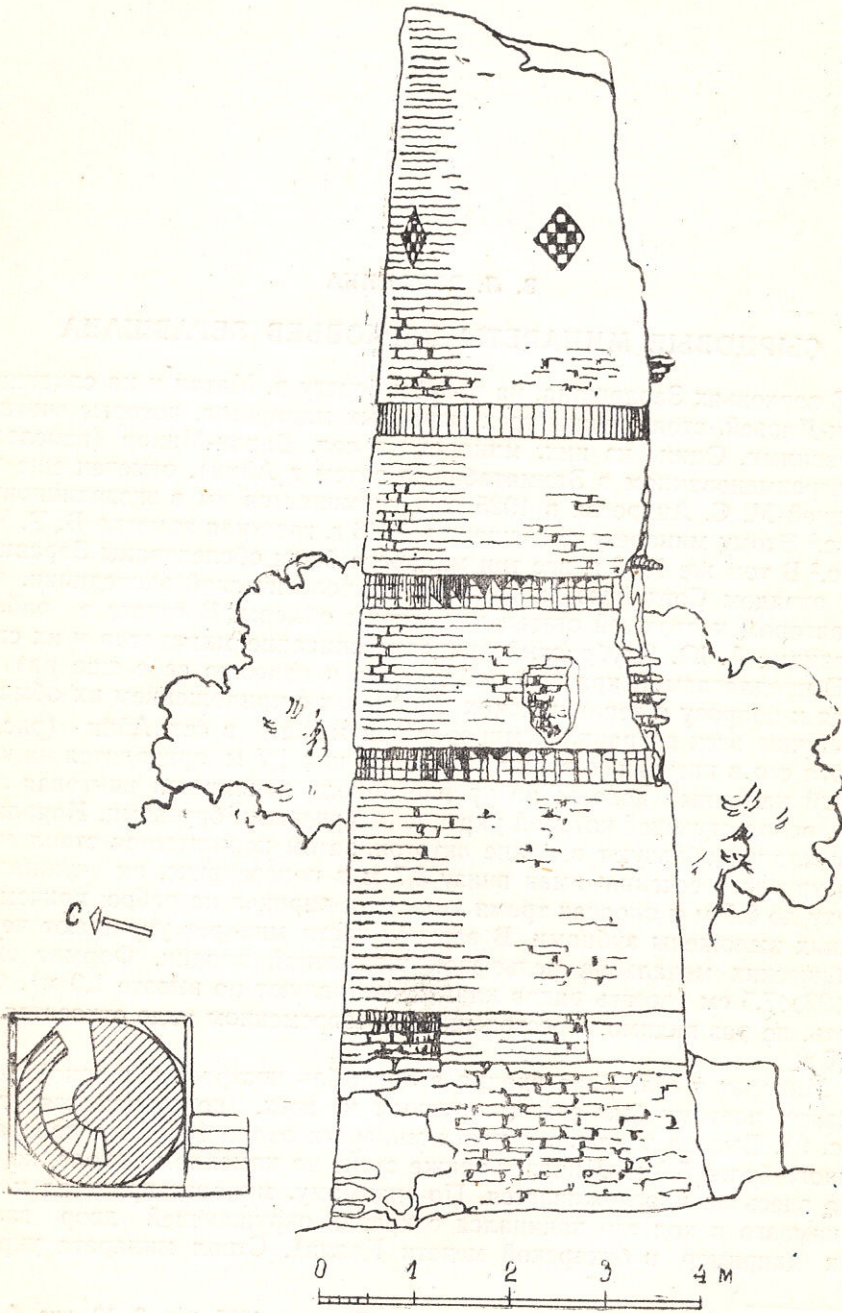


Рис. 8. Минарет в Айни.

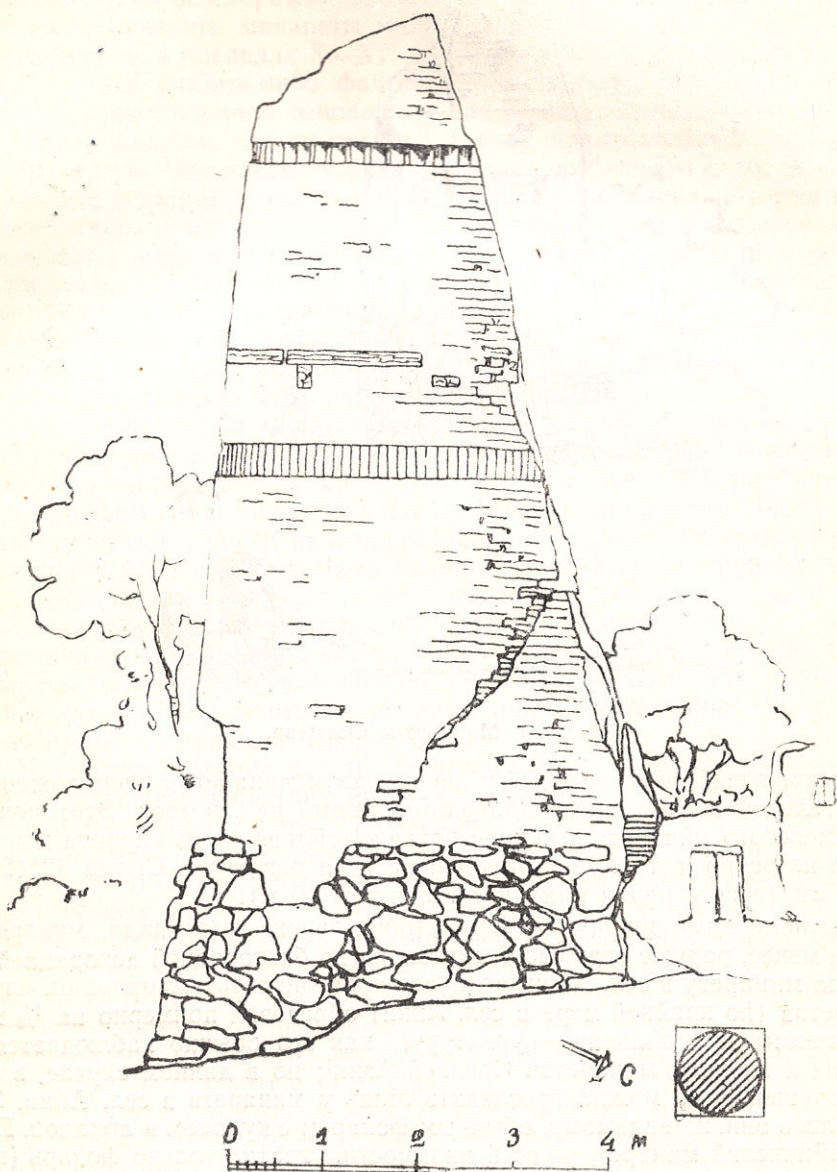


Рис. 9. Минарет в Парзе.

поясками сырца на ребро и зубцами (которых сохранилось лишь два): Формат сырца $34-37 \times 15-17 \times 7$ см (десять рядов кладки составляют 1,25 м).

Минарет в сел. Фатмев по размерам уступает описанному, больший поперечник его равен 3,0 м и сохранился на высоту всего 5,0 м (рис. 10). Цоколя не видно, и лестница начинается с современного уровня грунта. Однако следует иметь в виду, что этот уровень с течением времени поднимался и, возможно, под грунтом скрыты цоколь и начальные ряды кладки. Обратим внимание на то обстоятельство, что нижний

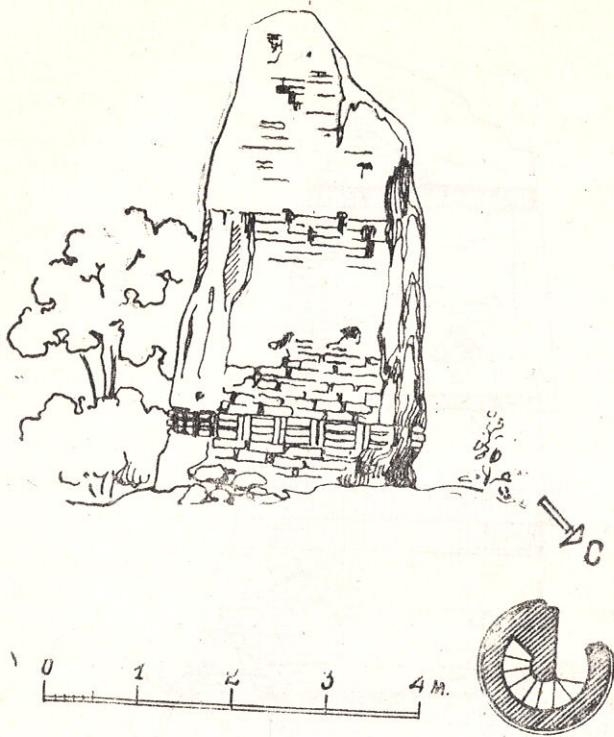


Рис. 10. Минарет в Фатмеве.

орнаментальный пояс, который у первых двух минаретов расположен на значительной высоте, здесь приходится прямо над землей. Этот поясок у фатмевского минарета выложен более затейливо — из кирпича попеременно на ребро и плашмя; второй пояс едва различим. Сырец $42 \times 21 - 22 \times 8$ см (десять рядов кладки составляют 1,0 м).

Выполненные из простейшего строительного материала, минареты, тем не менее, радуют глаз своей скромной, но благородной декорацией и, судя по минарету в сел. Айни, отличались стройностью пропорций. Ствол минаретов (по крайней мере в сел. Айни) образовал примерно на $\frac{1}{3}$ высоты некоторое утолщение—курватуру, как это обычно наблюдается у древних и поздних минаретов Средней Азии¹; но в данном случае, в силу разрушения, ее можно проследить лишь у минарета в сел. Айни. Завершались они, по-видимому, обычным фонарем с куполом и аркадой. При этом айнинский минарет, по всей видимости, утратил только фонарь (или немногим более). Следовательно, полная его высота равнялась примерно 15—16 м. В таком случае мощный минарет в сел. Разз соответственно превышал 20 м. Поперечник последнего значителен даже сравнительно с монументальными минаретами из жженого кирпича; например, нижний поперечник минарета в сел. Вабкент 1196/97 г. немногим более (6,19 м).² Разумеется, пропорции минаретов из жженого кирпича могут быть гораздо более стройными. Отношение высоты минаретов Бухары и Вабкента XII в. к нижнему диаметру колеблется в общем от 6 до 6,5, у zeravshanских минаретов это отношение не превышало, по-видимому, 4,5—5.

¹ См., например, В. А. Нильсен, Монументальная архитектура Бухарского оазиса XI—XII вв., Ташкент, 1956, стр. 92.

² Там же, стр. 92.

В отношении датировки зеравшанских минаретов мы не располагаем какими-либо бесспорными критериями. А. Ю. Якубовский считал возможным определить минареты караханидским или даже более ранним временем, т. е. в пределах X—XII вв.¹ Однако эта точка зрения пока не подкрепляется какими-либо фактическими данными. Крупный формат сырца не может служить основанием для ранней датировки построек высокогорной долины, где до сих пор в ходу прямоугольный сырец длиной 40—45 см. Что касается архитектурных особенностей, то, не считая медальонов минарета в сел. Айни, уцелели только пояски, которые также употреблялись в течение столетий. Кроме того, возникает вопрос, могли ли сырцовые минареты выстоять восемь — десять столетий в условиях довольно сурового климата и большой сейсмичности высокогорья, в частности, не указывает ли их различная сохранность на неодинаковый возраст. Заметим, что минарет афрасиабской мечети был из жженого кирпича, а сырцовый минарет домонгольской мечети в районе Курклитепе близ Мерва был облицован жженым кирпичом.²

С зеравшанскими минаретами связано местное предание, которое гласит, что некогда правитель Фальгара получил во сне божественное указание о постройке семи минаретов.³ Если не считать религиозной окраски и цифры семь, принадлежащей к числу традиционных чисел, которые фигурируют в поверьях и присваиваются развалинам архитектурных сооружений (Джеты-Асар, Чиль-Худжра, Кырк-Кыз), то можно думать, что предание это имеет под собой некоторую реальную почву и что постройка диктовалась отнюдь не божественным наитием и даже не столько потребностями культа, сколько практическими соображениями: минареты могли играть роль сигнальных башен. Несомненно, в этом следует искать генезис минарета, который лишь впоследствии связывается исключительно с культовым содержанием.⁴

Не мешает упомянуть, что, по-видимому, существовала какая-то связь в судьбе зеравшанских минаретов и резных деревянных колонн, из которых две найдены в тех же селениях. Так было с колоннами в сел. Рарз и Фатмев. Что касается сел. Айни, то древней колонны там нет. Можно допустить, однако, что колонна, найденная в сел. Курут, была некогда вывезена из Варзи-Минора. По сведениям М. С. Андреева, эта колонна была заимствована из обветшавшей мечети близлежащей местности,⁵ что не опровергает высказанного предположения, так как и туда колонна могла быть завезена. Все же было бы неправильно связывать датировку минаретов и колонн, поскольку последние, видимо, неоднократно меняли место и могли быть выполнены еще до появления ислама, проникшего в горы сравнительно поздно.

Как бы то ни было, согласно устной традиции, минареты являются очень старыми и, несомненно, они стоят уже несколько столетий. Их руины показывают, что среднеазиатские мастера-строители умели применяться к любым условиям и в случае надобности с большим успехом заменяли жженный кирпич сырцовым.

¹ А. Ю. Якубовский, ук. соч., стр. 28, 29.

² См. В. Л. Вяткин, Афрасиаб — городище бывшего Самарканда, Ташкент, 1927, стр. 17; В. И. Пиллявский, Сырцовые сооружения древнего Мерва, в кн. Новые исследования по истории архитектуры народов СССР, М., 1947, стр. 68.

³ Записано О. И. Смирновой.

⁴ Это соображение обычно опускается при обсуждении происхождения минарета; различные точки зрения приведены в указ. книге В. А. Нильсена, стр. 119 и сл.

⁵ М. С. Андреев, ук. соч., стр. 11.