

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

КРАТКИЕ СООБЩЕНИЯ
О ДОКЛАДАХ И ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ
ИНСТИТУТА ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ

69



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА — 1957

Л. И. РЕМПЕЛЬ

НЕКРОПОЛЬ ДРЕВНЕГО ТАРАЗА

Интересные археологические находки, освещающие культурно-историческое прошлое городов Южного Казахстана, были сделаны в г. Джамбуле летом 1950 г. при земляных работах на территории так называемого Мучного базара.

Первые археологические материалы на этой территории обнаружены еще в 1904 г. В. А. Каллауром: астодан (глиняная урна, оссуарий), выпуклая крышка которого украшена ручкой в виде петли; несколько хумов (корчаг), где, как и в астодане, оказались расчлененные человеческие кости¹. В 1927 г. здесь же произвел археологические работы М. Е. Массон, обнаруживший зороастрийские и несторианские погребения².

В последующие годы эти находки были полузабыты; главное внимание при раскопках 1939—1940 гг. уделялось шахристану древнего Тараза и некрополю на возвышенности Тик-Турмас, лежащей к юго-западу от города. На Тик-Турмасы встречены захоронения расчлененных человеческих костей, сложенных в отдельные кучки, а также в хумах. Захоронения признаны зороастрийскими и датированы VIII—IX вв. н. э.³

Находки 1950 г. на территории бывшего Мучного базара позволили заключить, что некрополь древнего Тараза дает наиболее интересные материалы и в том числе неизвестные на других аналогичных памятниках Южного Казахстана и Семиречья. Мучной базар в г. Джамбуле расположен западнее шахристана Тараза — на возвышенности, господствующей над значительной частью современного города, где некогда находились загородные замки и сады. Земляными работами 1950 г. верхняя часть бугра срезана почти на 2 м, причем на глубину в 0,5 м шел плотный слой галечника, прорезанного кое-где мусорными ямами. Под ним лежал слой более рыхлого галечника, прослоенного остатками сырцовых кладок на глубину до 1,6 м; ниже следовал снова более или менее плотный галечник, прослоенный песком.

Археологические находки сделаны в слое, содержащем остатки сырцовых кладок, выложенных в полкирпича. Культурных отложений, типичных для жилых кварталов, не обнаружено. Сооружения из сырца представляют собой остатки склепиков, или наусов, а найденные хумы, астоданы и отдельные сосуды связаны, очевидно, с погребальным культом.

¹ Астодан поступил через В. А. Каллаура в Ташкентский музей; см. протоколы Туркестанского кружка любителей археологии, 1907, стр. 36, 37.

² И. И. Умняков. Археологическая и ремонтно-реставрационная работа Среднекомстариса, т. III. Ташкент, 1928, стр. 263—269.

³ Г. И. Пацевич. Зороастрийское кладбище на Тик-Турмасы (Джамбул). ИАН Каз. ССР, серия археологическая, вып. 1, 1948, стр. 98.



Рис. 38. Оссуарии древнего Тараза и скульптурные украшения.

1 — оссуарий № 1; 2 — оссуарии № 2 (спереди) и № 3; 3 — головка старика на крышке оссуария № 2; 4 — головка старика на крышке оссуария № 3.

Захоронения в терракотовых астоdanaх самые древние. На глубине от 1,2 до 1,6 м от поверхности обнаружено 5 астоdanов, более или менее целых, и много фрагментов. Наиболее глубоко залегавший астодан вылеплен от руки и почти прямоуголен (рис. 38 — 1). Размеры его — 53×40 см, при высоте (с крышкой) в 41 см. Стенки наклонены внутрь и закруглены в углах, переходя кверху в высокую овально-сферическую крышку. Крышка плотно прилегает к корпусу, так как первоначально составляла одно целое со стенками и была срезана ножом до обжига. Изваяние, обычно помещавшееся на крышке, не сохранилось; сверху имеется круглое отверстие диаметром 1,5 см. По стенкам ниже крышки проходит опоясывающий лепной жгут; поверхность крышки и стенок выше жгута украшена прочерченным до обжига свободным рисунком в виде вертикальных линий и округлых стеблей, образующих в целом ветвистый узор. Этот узор напоминает роспись стен на городище Красная Речка (Киргизия), датированную находками тюркешских монет VIII—IX вв. н. э.

Наиболее интересны две налепные человеческие фигурки, расположенные на лицевой стенке оссуария (рис. 39 — 1—3). Фигурки эти (высотой 16,5 см) стоят в рост; они в длинных одеяниях, гладких выше пояса и орнаментированных «в елочку» на полах. Руки скрещены на груди, кисти рук скрыты. Лица округлые, с тяжелым подбородком, носы плоские и удлиненные, рот маленький. Характерен горизонтально прочерченный разрез глаз

с припухлостью, скрывающей глазное яблоко и зрачок. В ушах — массивные грушевидные подвески; головы не покрыты, волосы уложены короткими прядями.

Лепка лица и общий облик фигурок несколько напоминают сирийско-несторианскую и отчасти буддийскую иконографию Семиречья и Китайского Туркестана, хотя и не имеют прямых аналогий.

Композиция человеческих фигур, стоящих фронтально, в рост, скрестив руки на груди, хорошо известна по некоторым произведениям восточного серебра, особенно VI—VIII вв. н. э. Слуги царей и ангелы-хранители у престолов божества изображались там иногда со скрещенными на груди руками⁴.

Фигуры в позах «служения» можно видеть на астодане, который хранится в Музее истории Академии наук Узбекской ССР в Ташкенте и датируется А. А. Потаповым VI—VII вв. н. э.⁵ В тех же позах изображены крылатые демоны на фрагментах астоданов из Самарканда (из коллекции Б. Н. Кастальского в Государственном Эрмитаже). Лицам на них придано то благожелательное (или бесстрастное), то враждебное (или отталкивающее) выражение. Такие изображения на стенках астодана олицетворяли, по-видимому, как на то указывал еще К. А. Инностранцев, «фравашей»⁶.

«Фравашаи» выступали в древней мифологии народов Средней Азии в роли ангелов-хранителей, т. е. существ доброжелательных, или демонов, т. е. существ, враждебных человеку. В Авесте «фравашаи» представлены то в образах воинов-хранителей, то в виде парящей птицы, изображающей душу умершего, то в виде крылатого демона. «Фравашаи» считались защитниками земледельцев, обитавших в оазисах и боготворивших воды, небесные и земные⁷.

«Фравашаи» требовали жертвоприношений — «мяса в руке». Такое требование отвечало культу предков, элементы которого входили составной частью в культ «фравашей».

На астодане из Тараза человеческие фигурки изображены без крыльев, со скрещенными на груди руками; здесь они — не ангелы или демоны, а слуги-охранители. Такая функция духа-охранителя не была присуща лишь земледельческим районам Средней Азии; она известна и в древнем Казахстане, где вне всякой связи с зороастризмом, еще на ранней стадии развития кочевого общества слуги-невольники должны были сопутствовать умершему знатному лицу и погребались с ним, иногда в одном захоронении (например, в Кенкольском могильнике на Таласе)⁸.

Вокруг астодана обнаружены глиняные кувшинчики, содержавшие остатки пищи, очевидно, жертвоприношения «душам предков», или «фравашам». Кувшинчики двух типов: три глиняных неполивных (высота — 12 см) с грушевидным туловом, высоким горлом и сильно отогнутой ручкой; два других — низкие (высота — 8,5 см), со сферическим туловом, перехваченным выпуклым поясом, и низким без венчика широким горлом, ручка — кольцевидная. Первые кувшинчики близки по форме серебряному

⁴ См., например, изображение Хосрова I Ануширвана (531—578 гг.) на Кунгурском блюде, хранящемся в Государственном Эрмитаже (И. А. Орбели и К. В. Тревер. Сасанидский металл. Л., 1935, табл. 13; Я. И. Смирнов. Восточное серебро. СПб., 1909, табл. XXXVII, 66 и др.).

⁵ А. А. Потапов. Рельефы древней Согдианы как исторический источник. ВДИ, 1938, № 2 (3), рис. 6.

⁶ К. А. Инностранцев. К истории домусульманской культуры Средней Азии. ЗВРАО, т. XXIV, 1917, стр. 138. Изображения крылатых демонов на астоданах см. фототаблицы Б. Н. Кастальского в Самаркандском музее — «Самаркандская терракота домусульманского периода», табл. II, 1; XIII, 3.

⁷ Авеста, яшт XIII. (Перевод Ф. Мищенко).

⁸ Сохранение указанного обычая в отдельных случаях и у тюрок отмечается в рассказе Земарха о погребении с хаканом Дизабулом 4 гунских пленных (Менандр Протектор, 247).

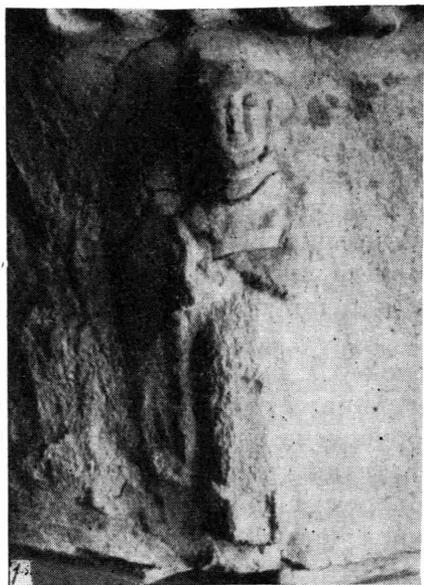


Рис. 39. Скульптурные фигурки (1, 2) на лицевой стороне оссуария № 1.
Деталь фигурки (3).

кувшину из с. Покровского Фрунзенской области⁹, хотя и несколько грубее по изготовлению; вторые по форме сходны с золотыми и серебряными кувшинчиками (с орхоно-енисейскими надписями) из кургана № 2 Чаатаса на Енисее, датируемые С. В. Киселевым VII—VIII вв. н. э.¹⁰ Кувшинчики второго вида из Таразского некрополя отличаются от сосудов среднего Енисея более низкой горловиной и отсутствием поддона.

Еще больше сходства обнаруживается у таразских кувшинчиков этого рода с некоторыми сосудами с Алтая, например серебряным кувшинчиком,

⁹ В. М. Городецкий. Серебряные сосуды из курганов села Покровского, Пишпекского уезда. Известия Средазкомстариса, 1925, № 1.

¹⁰ С. В. Киселев. Древняя история Южной Сибири. М., 1949, табл. LV, 3 и LVI, 2.

найденным у с. Туяхта, в кургане алтайской знати VI—VIII вв. н. э.¹¹ С. В. Киселев находит, что эта форма сосуда встречается на каменных изваяниях Алтая, изображающих предков или убитых врагов и датированных Л. А. Евтюховой VI—VIII вв. н. э.¹² Схожие, но более грубые формы таких кувшинчиков известны у ранних кочевников Ташкентского оазиса, но сосудики из Тараза технически более совершенны.

Второй астодан найден на глубине 1,5 м. Он прямоугольный в основании (размеры — 53 × 35 см, высота — 37 см), с плоским, слегка вогнутым внутрь дном; углы и стенки закругляются кверху и переходят в овальную крышку, увенчанную скульптурной головкой. Астодан стоял длинной осью в направлении с востока на запад. Посреди стенки, обращенной на юг, помещено изображение двустворчатой двери, сделанной жгутовидным налепом (рис. 38 — 2). Лицо головки, венчающей крышку, обращено, наоборот, к северу. Крышка плотно пригнана к неровным стенкам; она составляла с ними первоначально, видимо, одно целое и была срезана еще в сыром виде ножом.

Скульптурная головка на крышке (высотой 6,5 см; рис. 38 — 3) изображает старика со скорбным выражением лица. Голова его непокрыта; гладкая клиновидная бородака вытянута и прочерчена волнистыми линиями; изогнутые брови также прочерчены линией; глаза выпуклые, выполнены налепом; схематически намечен небольшой рот с опущенными углами. В астодане обнаружены хорошо сохранившийся череп и аккуратно уложенные кости почти полного скелета.

Третий астодан (с глубины около 1,3 м) — почти прямоугольный в плане, с закругленными углами и овально-сферической крышкой. Размеры его — 56 × 34 см, высота с крышкой — 45 см; по верхнему краю проходит налеп в виде жгута; на одной из продольных сторон двумя вертикальными отрезками жгутов ограничен прямоугольник, в центре которого сделано отверстие диаметром около 1 см. Прямоугольник заполнен плохо сохранившимся «елочным» орнаментом в виде полусимметричных веток; над ветками располагаются значки \wedge ; под ветками — неясные волнистые линии и оттиски около десятка клейм, имеющих вид восьмилепестковых розеток, вписанных в двойные кружки с заключающимися в них перлами.

Крышку астодана венчает грубо вылепленная от руки головка старика (высота — 6,5 см; рис. 38 — 4). У него лопатообразная бородака с разделенными прямыми прядками, вдавленные пальцем глазные впадины с дырочками вместо глаз; маленькие дырочки ноздрей, оттопыренные уши, вдавленный рот. На темени оттиснута такая же, как и на стенке астодана, восьмилепестковая розетка, окруженная перлами. Стиль исполнения головки в общем тот же, что и терракотовых фигурок из Сукулук (Киргизия).

Скульптурные головки стариков на крышках таразских астоданов весьма интересны в связи с общим вопросом о назначении подобных изображений на оссуариях. В Среднеазиатском Междуречье на крышах астоданов известны изображения человеческой головы в венце или в крылатом шлеме; на хранящемся в ГИМ астодане изображена человеческая голова с клиновидной бородой, а на тейлякском астодане из Самаркандского музея — безбородая голова в шлеме с устрашающими чертами лица или маски.

В собрании Джамбульского археологического пункта Института истории и археологии Академии наук Казахской ССР хранится головка еще с одного таразского астодана, изображающая в грубых чертах ушастого человека, на плечах которого выделяются налепы — узкие жгуто-

¹¹ С. В. Киселев. Древняя история Южной Сибири. М., 1949, табл. ЛП, 5.

¹² Там же, стр. 306; Л. А. Евтюхова. Каменные изваяния Северного Алтая. Труды ГИМ, вып. XVI, стр. 128—130.

образные валики-змейки (рис. 40). Глаза сделаны наклепными кружочками, а зрачки проткнуты палочкой. Едва ли мы ошибемся, признав в этой грубой головке устрашающий образ Зохака с растущими из его плеч, согласно известной легенде, змеями. Изображение Зохака было помещено на крышке астодана, очевидно, с целью отвращения злых духов. Не совсем ясным остается смысловое значение фигурок старцев на двух других таразских астоданах. Если одна из них, более грубая и отгалькивающая, тоже может быть трактована как изображение Зохака (представлявшегося часто стариком), то вторую следует, скорее, считать изображением если не самого усопшего, то вообще предка рода или племени, ибо древний культ предков пережиточно сохранялся на юге Казахстана и до недавних пор в образах почитаемых «Баба́» и «Ата́». Головки «царя» или «воина» — в тех случаях, когда они не передают образа владыки царства мертвых — Зохака, — следует, может быть, рассматривать как элементы других заупокойных культов, с которыми связано уподобление умершего «царю» или «богу».

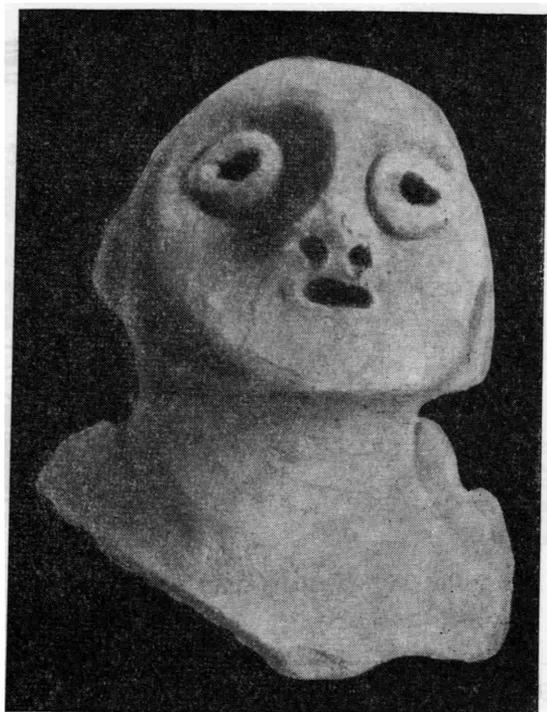


Рис. 40. Головка на крышке оссуария из Тараза. (Из собрания Джамбульского археологического пункта Института истории и археологии Академии наук Казахской ССР).

Четвертый и пятый астоданы (с глубины 1,2 м) менее интересны и не прибавляют данных к рассматриваемому нами вопросу. Оба они округло-прямоугольной формы, с выпуклой крышечкой и ручкой в виде утолщения, без скульптурных украшений, но с наклепами в виде жгута, охватывающего стенки примерно посередине. Астоданы эти близки по форме известным оссуариям с городищ Красная Речка (Киргизия) и Той-Тюбе (район Ташкента).

Помимо астоданов, извлечено несколько хумов с человеческими костями. Наиболее интересны два из них (рис. 41 — 2, 4). Один стоял наклонно на глубине 0,6 м у края мусорной ямы, прорезавшей слой с остатками тонких сырцовых стенок, среди которых и помещался хум; кости в нем были сдвинуты набок, черепа не оказалось. Части скелета лежали под слоем провалившихся в сосуд камней, разбивших оригинальную глиняную миску с узким донцем и высокими отлогими бортами, прикрывавшую горловину. Края миски сглажены ножом от руки; наружная поверхность гладкая, внутренняя — с полосчатым лощением; поддон плоский, с приставшим к нему песком. На плечиках хума с трех сторон оттиснуты расположенные треугольниками круглые рельефные клейма диаметром 2,5 см, между которыми, в промежутках, имеется еще по одному дополнительному клейму (всего 12 клейм). На клеймах изображена фигура сидящего на задних лапах льва, поднявшего высоко перед собой правую переднюю лапу (рис. 41 — 3).

Второй хум украшен только тремя клеймами (несколько меньшими), расположенными треугольником на одной стороне. На них изображена собака с острой мордой, широко торчащими ушами и длинным изгибающимся кверху хвостом (рис. 41 — 1).

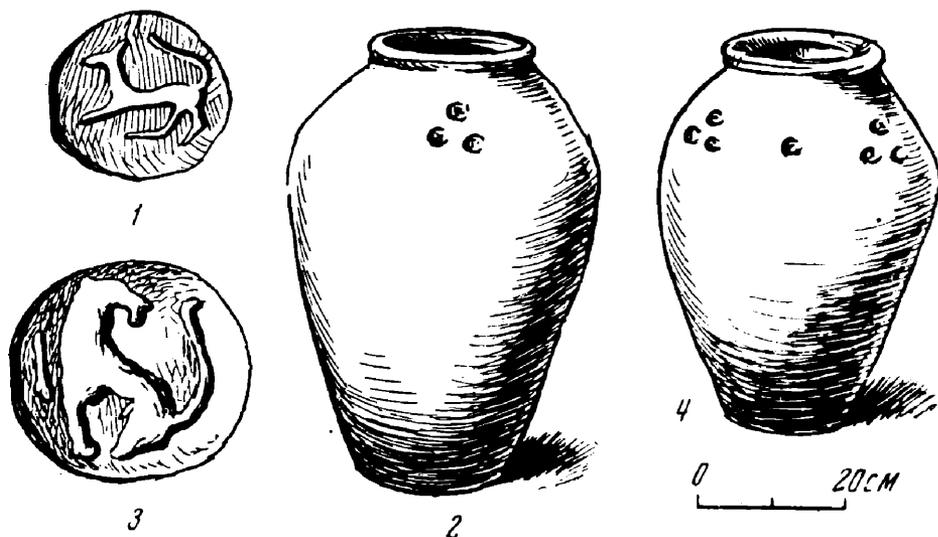


Рис. 41. Хумы (2, 4) из Тараского некрополя и клейма на них (1, 3).

Изображения льва на астоданах традиционны. На астодане, хранящемся в ГИМ и доставленном из Самарканда, львы, сидящие на задних лапах, помещены по сторонам прорезанной на стенке оссуария двери¹³. Традиция изображений львов на памятниках средневекового Востока берет начало еще в глубокой древности. Это распространенный мотив в искусстве, связанный, в частности, с культом солнца — Митры¹⁴. Схематические изображения солнечного диска, его атрибутов и символов помещались на астоданах, а позднее — на стенках сменивших их хумов. Фигура льва с поднятой лапой весьма типична для геральдического стиля памятников раннего средневековья и была распространена на сосудах X—XIII вв. по всему Востоку. Однако на описываемом хуме фигура льва лишена орнаментальных украшений, характерных для штампов X—XII вв., в виде, например, трилистника на конце хвоста. Хотя это изображение, возможно, и связано в какой-то мере с искусством и культурами, распространенными на территории Мавераннахра, но имеет свои, местные корни в памятниках сако-скифской культуры (ср., например, бронзовую бляху из Сукулука)¹⁵. То же следует сказать и об изображении собаки. Известно, что в погребальном культе зороастрийцев собака почиталась благородным животным-охранителем. Изображение головы собаки помещено на крышке одного из астоданов, обнаруженных Я. Г. Гулямовым в Той-Тюбе (Ташкентский музей).

Среди местного населения, — особенно среди выходцев из степи, даже знакомых с зороастризмом или воспринявших некоторые его обряды, связанные с земледельческими культурами, — сохранились, по-видимому, и свои представления, для которых характерен сказочно-мифологический образ собаки. Во всяком случае, изображение на хуме из Тараза следует считать не заимствованным, а глубоко традиционным, имеющим свои прототипы в местном древнем искусстве (ср., например, изображение припавшего на передние лапы животного на щитке золотого перстня-печатки из усуньских могильников Киргизии)¹⁶.

¹³ И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства. т. III. СПб., 1890, рис. 29.

¹⁴ А. А. Ромаскевич. Изваяния и изображения львов в Иране. Третий международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. М.—Л., 1935, стр. 209.

¹⁵ А. Н. Бернштам. Историко-культурное прошлое Северной Киргизии по материалам Большого Чуйского канала. Фрунзе, 1943, табл. III, рис. 19.

¹⁶ М. В. Воеводский и М. П. Грязнов. Усуньские могильники на территории Киргизской ССР. ВДИ, 1938, № 3 (4), стр. 167, рис. 12.

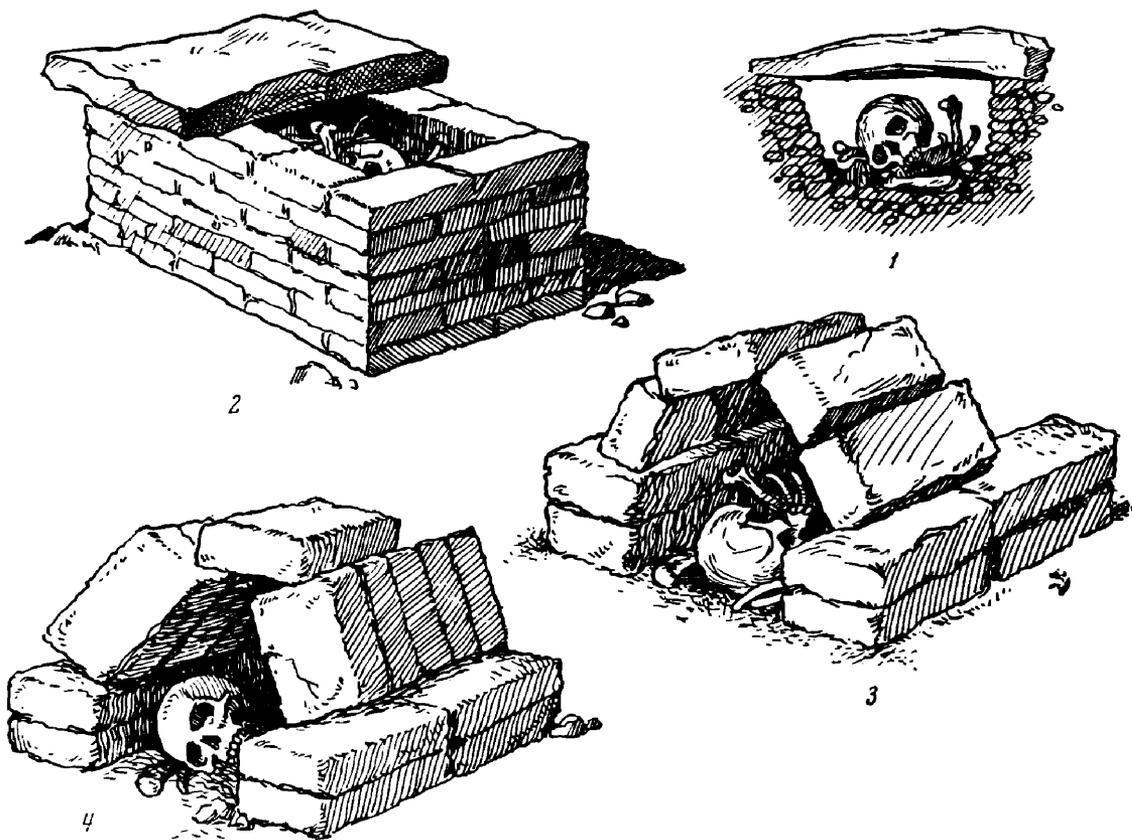


Рис. 42. Таразский некрополь. Типы захоронений.

1 — ямка под каменной плитой; 2 — камера из жженого кирпича; 3, 4 — склепики из сырцового кирпича.

Астоданы (за исключением № 1) и хумы с костями лежали в некрополе на территории Мучного базара в одном слое с захоронениями в склепиках и ящиках, сложенных в полкирпича из сырца. Сооружения эти представляли собой, очевидно, наусы, где могли помещаться астоданы. Однако существовали наусы или небольшие камеры для положения костей без астоданов или хумов. Внутренний размер таких камер (40 × 80 см) свидетельствует о том, что они служили не для трупоположения, а для сохранения костей, как в оссуариях и хумах. Конструкция сооружений разнообразна. Наиболее простое захоронение костей — в вырытой в галечнике ямке диаметром 0,6—0,8 м; кости складывались кучкой и засыпались галькой. В некоторых случаях такие ямки перекрыты каменными плитами (рис. 42—1). Более сложные погребальные сооружения имеют вид маленькой камеры или ящика, сложенного в полкирпича (размером 20 × 40 × 10 см) в 3—4 ряда. Перекрытие выведено из целых сырцовых кирпичей, образуя иногда форму трапеции (два кирпича положены на ребро наклонно и перекрыты плашмя третьим). Некоторые камеры крыты сводиками трапециевидной формы, которые выложены наклонными отрезками, а затем — рядом кирпичей плашмя (рис. 42—3, 4).

Кроме ящиков из сырцового кирпича, нами обнаружена камера, сложенная из жженого кирпича, размером 27 × 15 × 4 см, прикрытая большой каменной плитой. Размеры ящика: снаружи — 100 × 55 × 35 см, внутри — 68 × 30 см (рис. 42—2).

Все эти разнообразные виды захоронений, встречающиеся в некрополе древнего Тараза, особенно интересны при сопоставлении их с известными зороастрийскими текстами, в которых описываются наусы как «недоступные для собаки, волка, для дождевых вод: имеющие средства сделают его

из определенного материала, а не имеющие выставлят кости на земле, сухой подстилке или подушке на свет и солнце». Многообразные формы захоронений в некрополе древнего Тараза в общем подтверждают эти тексты. Способ захоронения костей и различия в погребальных устройствах зависели, видимо, от классовой принадлежности или состоятельности умершего. Однако следует отметить и хронологические различия. Погребения в ящиках из сырцового или жженого кирпича соответствуют сравнительно позднему времени, когда жженный кирпич получил широкое применение в строительстве зданий, но старые формы культа и погребальные обычаи продолжали еще бытовать.

Найденные в древнем некрополе Тараза астоданы и сопровождавшие их сосуды с пищей датируются нами VII—IX вв. н. э. Кажется вполне убедительным выдвинутое Г. А. Пугаченковой сравнение астоданов-оссуариев с курганообразными сырцовыми надмогильными сооружениями (отмеченными М. Е. Массоном в Чирчик-Ангренском районе), восходящими к курганообразным надмогильным сооружениям древних среднеазиатских тюрок и впоследствии сохранившимися у киргизов и казахов в форме конических усыпальниц¹⁷.

В карлукский период (IX—X вв.) обычай захоронения костей в астоданах был вытеснен в Таразе захоронением их в хумах и склепиках. Такой обряд захоронения продолжал существовать в городах Таласской и Чуйской долин значительно дольше, чем в Мавераннахре, и не был уже специальной отличительной чертой согдийского населения, как на юге.

Еще в 1927 г., обнаружив в Аулие-Ата (Джамбул) на территории того же древнего некрополя Тараза сложенные из сырца склепики без торцовых стенок, М. Е. Массон назвал их «щелевидными могилами несториан». Несторианское кладбище, по его наблюдениям, «наползало» здесь на более древний зороастрийский некрополь. Однако, как это допускал А. Я. Борисов в отношении захоронения омытых и очищенных костей в астоданах и хумах, такой заупокойный обряд мог существовать не только среди согдийского населения Средней Азии и не только среди зороастрийцев¹⁸. В частности, можно допустить, что в карлукское время захоронение очищенных костей в хумах и склепиках существовало в Таразе среди местного городского, — в том числе и тюркоязычного, — населения, а также среди известной части местных приверженцев христианской секты несториан.

Изображения креста, известные в Согде на астоданах¹⁹, отмечены в Таразе и на хуме IX—X вв. н. э., содержащем очищенные человеческие кости²⁰.

Зороастризм и несторианство не имели здесь в древности прочной основы, и присущая им внешняя обрядность глубоко не затрагивала народных обычаев и верований, связанных больше с шаманизмом и местными культами. Только этим можно объяснить смешение разных заупокойных культов (зороастризма, несторианства, шаманизма), отмеченное в древнем Таразе на основании изучения археологических памятников VII—X вв. н. э.

¹⁷ Г. А. Пугаченкова. Элементы согдийской архитектуры на среднеазиатских терракотах. Труды ИИА АН Узб. ССР, т. II, 1950, стр. 44.

¹⁸ А. Я. Борисов. К истолкованию изображений на Биянайманских оссуариях. ТОВЭ. т. II, 1940.

¹⁹ Изображения «несторианского» креста на астоданах-оссуариях отмечены в указанной выше статье Г. А. Пугаченковой и воспроизведены там же на рис. 1, 9, 16.

²⁰ Найден в г. Джамбуле на территории Центрального парка культуры и отдыха в 1939 г.

АКАДЕМИЯ НАУК УЗБЕКСКОЙ ССР

ОБЩЕСТВЕННЫЕ
НАУКИ
В УЗБЕКИСТАНЕ

Год издания седьмой

3

1963

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК УЗБЕКСКОЙ ССР
ТАШКЕНТ

Л. И. РЕМПЕЛЬ

К ВОПРОСУ О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ В УЗБЕКИСТАНЕ*

Существует старая притча о Вавилонской башне, которая развалилась потому, что мастера-строители говорили на разных языках и не понимали друг друга. Притча эта не лишена мудрости. Чтобы строить согласованно, нужна не только работа сообща, нужен и общий язык (язык искусства), как средство взаимопонимания и связи.

Огромный технический прогресс в строительном деле и художественной промышленности вызвал заметный разрыв в поступательном движении искусств. Архитектура вырвалась у нас вперед. Художественное ремесло развивается ниже своих возможностей. Замечательные достижения реалистической живописи приходят в столкновение с тенденциями монументально-декоративного искусства, где заметно выросла роль так называемой «промышленной эстетики», отвлеченных мотивов и форм. Все эти противоречия в развитии отдельных видов искусств сложились не сегодня. Они назрели давно в ходе поступательного развития всего человечества.

«В истории изобразительного искусства, как и во всей художественной культуре, наряду с процессом взаимовлияния и взаимообогащения искусств (пользуемся удачным, на наш взгляд, обобщением Н. Малахова) происходил исторически прогрессивный процесс «отпочкования» разных видов и жанров от синкретически нерасчлененного искусства древности, процесс дифференциации и усиления специфики каждого из искусств. Прогресс живописи в том и состоял, что художники от раскрашенной графики шли к решению самостоятельных колористических, живописных задач, тем самым — ко все более тонкому, многогранному отражению эстетического богатства окружающего мира. И когда влияние одного вида искусства в конечном счете приводило к подавлению специфики другого, — это вело к снижению эстетического воздействия последнего»¹.

В пору древности и средневековья как на Востоке, так и на Западе, искусства не подавляли друг друга. Они пользовались общим запасом мотивов и форм; легко переносили их из одного вида художественного ремесла в другой. Пространственные, пластические, изобразительные средства проявляли себя схожим образом в музыке, поэзии, танце, обнаруживая тесную связь образов и идей. Им отвечала целостно выраженная манера мыслить, чувствовать, мечтать. Это придавало искусству огромную силу воздействия на массы.

* В порядке обсуждения.

¹ Н. Малахов, Активные пропагандировать изобразительное искусство, «Коммунист», 1962, № 7, стр. 127.

Синтез искусств позволял утверждать господствующее мировоззрение в качестве всеобщего, отстаивать его, бороться за него, привлекающая весь арсенал средств народного творчества.

В художественной культуре Средней Азии мы найдем немало замечательных примеров животворного единения искусств. Дворцы и храмы, городские дома и сельские усадьбы Халчаяна (I в. до н. э.), Топраккала (III в. н. э.), Балалыктепе (V—VI вв.), Кувы, Пянджикента и Варахши (VII—VIII вв.) — это такие памятники художественной культуры прошлого, в которых синтез искусств нашел одно из самых ярких и самобытных выражений². Принципы его менялись в соответствии с ходом жизни общества, развивались применительно к условиям места и времени.

Каждый значительный шаг одного из искусств корректировался участием других видов искусств. Это позволяло искусству Востока совершать в нужный момент, подобно боевым порядкам кораблей, поворот всем фронтом и брать новый курс. Когда на рубеже X—XI вв. в связи с развитием феодальных торгово-ремесленных городов понадобился новый стиль, последний был создан в поразительно короткий срок — 50—100 лет, т. е. в отрезок жизни чуть ли не одного поколения. А удержался этот стиль, в ходе своего развития, на добрую тысячу лет.

Стоит задуматься над источником вековой устойчивости подобных исторических стилей. Они выходили за рамки государственных образований и цементировали в одно целое художественную культуру многих народов и стран.

В наше время задача формирования «нового стиля» на базе синтеза искусств гораздо труднее. Технический прогресс начал взламывать старые формы синтеза искусств давно. Главной ареной обнаруживших себя противоречий стал Запад.

Эпоха капитализма изменила облик и структуру старинных городов. Новые технические открытия создали строительную индустрию. В 1899 г. Гюстав Эйфель сооружает в Париже трехсотметровую железную башню. Беффингтон, затем Анри Лабруст, Огюст Перрэ и другие вводят в архитектуру жилых домов металлический скелет; этим открывается эра небоскребов. Изобретение и освоение железобетона, начатое еще в середине XIX в., приводит к полной технической революции во всех областях строительной техники. Благодаря железобетону отпали ограничения в размерах и формах стальных проемов; возникла возможность перекрывать огромные нерасчлененные пространства, превосходящие все, что знала техника куполов и сводов Востока и Запада. Возникли новые приемы сборки и монтажа архитектурных деталей, конструкций и форм, созданных на основе типизации и стандартизации, машинного их производства.

Однако развитие строительной индустрии вступает в противоречие с формами архитектуры, выросшей на почве старых традиций. Возникает резкий протест против индустрии и ее приложения к архитектуре. Готфрид Земпер дал теоретическое обоснование зависимости стиля архитектуры от материала. И хотя сам он отвергал новейшие строительные материалы (железо), вместе с тем Земпер фактически обосновал неотвратимость развития нового стиля.

Радикальное решение этой задачи в условиях частнособственнического строительства с его тематикой доходного дома, роскошного

² Более детальное освещение вопросов синтеза искусств в древнем и средневековом искусстве Средней Азии дано нами в специальной статье, помещенной в подготовленном к печати сборнике «Искусство зодчих Узбекистана», т. 2.

особняка, универсального магазина и т. д. было невозможно. Возникает программа приспособления старых стилей к новой технике и маскировка технических конструкций «стильным» убранством. Движение это, начатое в Германии (Мюнхен, Дармштадт) и Австрии (Вена), приобретает всеобщее распространение. Связанное с именами бельгийца Ван-де-Вельде, австрийца Ольбриха и др. (в России — Шехтеля, Кекушева), это чисто фасадное символично-декоративное течение захватило художественную промышленность и получило свой отклик в созвучной ему поэзии и живописи. В конце XIX — начале XX в. идея синтеза искусств пользовалась громадным успехом и над ее претворением работали многие блестящие архитекторы, скульпторы, художники.

В Германии, России и других странах этому течению сопутствовал глубокий интерес к народному искусству. Модерн «русский», «австрийский», «германский» и другие получили свою национальную окраску.

Эти усилия не привели все же к решению главной задачи: изобразительное искусство, художественное ремесло, скульптура носили прикладной характер; их задача скрадывать, маскировать конструкции и формы, возникшие в результате применения новейшей техники, была в своем существе ложной. И можно было ожидать внутреннего взрыва этого стиля, вследствие непреодолимой потребности сбросить мишуру украшательства и дать простор развитию новой архитектуры.

В начале XX в. Вагнер и Берlage провозглашают геометрическое членение масс и господство прямых линий. Адольф Лоос пропагандирует освобождение от власти орнамента и ставит архитектурную форму в прямую зависимость от назначения здания, его функций. Сэлливан и Франк Ллойд Райт отвергают готические, барочные и романские украшения небоскребов и открывают поиск архитектуры объемов и пространств. Еще в канун первой мировой войны ту же новую программу открывают в России молодые архитекторы А. А. и В. А. Веснины и др.

Практика новой архитектуры последующих десятилетий имела на Западе своей основой функционализм — французский (Корбюзье, Люрса и др.), немецкий (Гропсус, Таут и др.), голландский (Ауд) и пр. Идеологи новых течений сумели практически одолеть тяжелый груз эклектического безвременья; они показали огромные возможности новой индустриальной архитектуры, но предложенные ими решения были отмечены сухим рационализмом и механическим упрощением архитектурных задач. Формула Корбюзье — «дом — это машина для жилья» — говорила о ясно определившейся программе «фордизации» архитектуры, т. е. о программе создания таких минимальных условий жизни населения, которые (как это считал Корбюзье) сделали бы излишними коренную ломку строя капитализма.

Выдвинутой конструктивистами задаче технического перевооружения архитектуры и лишения ее элементов пластики и декора (Корбюзье считал их пережитком эпохи ремесла) сопутствовал кризис и в станковой живописи. Там тоже определился отказ от решения идейно-образных задач. Начался поход против пластических форм «академического» искусства и развернутого сюжета (импрессионизм). Была отвергнута целостная передача предмета (кубизм), а затем отрицалось изображение вообще («беспредметная живопись», пуризм, супрематизм).

Отказ от больших образов и идей повлек за собой пренебрежение к духовному миру человека, торжество формальных проблем материала, цвета, пространства, линий.

Крайние проявления «нового искусства» в живописи держали курс на ликвидацию станкового искусства вообще. Другие направления (экспрессионизм), не порывая с идейными задачами искусства, увлекали художников в мир субъективных чувствований и, таким образом, тоже углубляли пропасть, отделявшую станковую живопись от больших идейных задач синтетического искусства.

Оба названных здесь направления продолжают определять собой «левое» искусство Запада и сейчас.

Все мы находимся под огромным впечатлением от той принципиальной критики абстракционизма, которая была дана недавно на встречах руководителей партии и правительства с художниками, деятелями литературы и искусства. Правильность и своевременность этой критики совершенно очевидны.

В странах социализма абстракционизм в живописи не имеет под собой почвы. Но в странах капитализма абстракционизм, опираясь и на практику современных архитекторов, настойчиво противопоставляет идеям и формам реалистического искусства свою программу: образу — антиобраз, объему — антиобъем, пластике — антипластику, веществу — антивещество и, в плане философской фразеологии, взятой из физики космоса, миру — антимир.

Советское искусство решает проблему синтеза искусств в условиях роста и развития культуры социалистических наций иначе.

С первых же своих шагов, начиная с ленинского плана монументальной пропаганды, советское искусство провозгласило свою верность идеям социализма, открытый переход на идейные позиции Коммунистической партии. Советское искусство отвергло всякий нигилизм по отношению к культуре прошлого и, поставив своей задачей овладение всеми богатствами мировой культуры, создало условия для расцвета национальных культур. При этом оно не отказалось от использования всего прогрессивного, что дало в эти годы развитие науки и техники на Западе.

Советские зодчие отвергли конструктивизм потому, что он не отвечал идейным задачам архитектуры, как искусства, усугублял разрыв между искусствами и не учитывал национальных традиций в архитектуре народов СССР. Тем не менее нельзя было игнорировать и положительные стороны, выдвинутые конструктивизмом, — техническое перевооружение архитектуры, рациональность, экономичность. Надо было испробовать конструктивизм. Ему и были обязаны своим появлением (будем пользоваться примерами из практики Узбекистана) Дом правительства на Красной площади, дом-коммуна, фабрика-кухня и некоторые другие сооружения Ташкента конца 20 — начала 30-х годов. Опыт был признан неудачным, конструктивизм отвергнут и начаты поиски синтеза искусств на основе социалистического реализма. (Этот принцип относился вначале к советской литературе, затем был принят в отношении изобразительных искусств и распространен на архитектуру, а также декоративно-прикладные искусства).

Исторический опыт указывал на огромные возможности синтеза искусств. Но пока новая строительная техника не стала рычагом, способным вернуть строительство на новые рельсы и дать архитектуре свое эстетическое содержание, — не оставалось иного пути, как черпать силы в опыте поколений и строить новое здание искусств из кирпичей прошлого.

Пока у нас не было развитой строительной индустрии, незачем было имитировать железобетонные конструкции и современные покрывочные материалы поделками из дерева, фанеры и кирпича. Эстетические качества новой архитектуры не отделимы от новых материалов, а в 20—30-х годах их по существу еще не было. Синтез искусств осуществлялся лишь на отдельных объектах и только на базе старых стилей.

На протяжении 30—40-х годов в Узбекистане были воздвигнуты скульптуры на Каттакурганском канале (худ. Кучис), на Большом Ферганском канале (Иванов, Страздин, Крымская, Сочник), на водоразделе БФК (Грищенко, Иванов), в Ангрене (Крымская, Коржинская). В Ташкенте были установлены: статуя перед зданием универмага во Фрунзенском районе (перемещена на Янгиюльскую дорогу; работа Коржинской), фигурные группы перед Педагогическим институтом им. Низами, барельефы на здании бывш. военного училища (Иванов, Крымская, Страздин), на фасаде Хореографического училища (Крымская) и др. Монументальная скульптура была школой освоения современной тематики, но она редко поднимала проблему стиля, вне которого проблема синтеза искусств остается общей декларацией.

В своей работе скульпторы Узбекистана следовали примеру других республик, повторяя достоинства и недостатки общепринятых образцов. Усилий было потрачено много, однако единого стиля, как зеркала эпохи, и обобщения его форм создано не было.

«Годы были потрачены на выяснение отношений архитектуры и скульптуры, — писала в 1951 г. В. И. Мухина, — скульптор прислуживал, а архитектор мыслил старыми образами: нечто вроде Пергамского фриза, нечто вроде Самофракийской победы и т. д.... Могу с болью констатировать, что дружного, братского сотрудничества скульптора и архитектора у нас нет»³.

Архитектор представлял работу скульптору или живописцу тогда, когда его проект был уже осуществлен. Это ставило художника заведомо в позицию декоратора, если не украшателя. В здании театра музыкальной драмы им. Мукими (арх. Хазанов) была сделана попытка сочетать новую технику (своды-оболочки двойной кривизны) с традиционной резьбой узбекских народных мастеров и росписью плафонов. Это было сложение взаимно исключаящих друг друга принципов. Плоская резьба подчинена инертной массе стен, роспись прорывает купол, а своды-оболочки несут идею «антиобъема». Где же тут синтез искусств? Его и не могло быть в условиях разностиля.

В новой обстановке, сложившейся после XX и XXII съездов КПСС, нам стали особенно ясны ошибки прошлого. Они проистекали из подражательного отношения к художественному наследию, в том числе и национальному, из болезни украшения, из отсталости строительной техники.

Осуждать ошибки прошлого легче, нежели избегать их в настоящем. Сейчас во всем советском искусстве сложились новые условия. Они требуют новых решений и нового понимания задач синтеза искусств. Отныне архитектура, в основном, — это продукт индустрии.

Новый синтез искусств создается на основе новых материалов, конструкций и социалистического уклада жизни, общего в своих основах для всех групп населения и города и деревни (в сельской местности, естественно, сохраняется более тесное общение с природой). Нас уже не может удовлетворить решение задачи в масштабе одного уни-

³ Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство, сборник Академии художеств СССР, М., 1951, стр. 29.

кального здания или ансамбля. Частное решение остается разобщенным звеном, никак не связанным с другими звеньями. Новый синтез искусств требует своего решения в масштабе города, селения, поселка (или микрорайона) с обязательным включением природного ландшафта. В современной архитектуре с ее раскрытием внутреннего пространства природный ландшафт — составная часть самой архитектуры, поскольку она и в замысле должна учитывать фактор природного окружения.

Новая архитектура требует обновления средств монументальной живописи, скульптуры и декоративно-прикладных искусств. Приложить старое к новому путем «вписывания» одного в другое невозможно. Синтез искусств может основываться только на обобщении рожденных эпохой форм. Они и составляют основу ее стиля.

Это условие соблюдалось в прогрессивные эпохи древности и средневековья, им пренебрегали в пору упадка. Новый стиль освобождает архитектуру из-под опеки изобразительных искусств и восстанавливает ее прямую связь со строительным искусством, эстетикой формообразующих конструкций и материалов.

Раньше архитектура понималась как стеновая масса, замыкающая собой пространство. Живопись как бы раздвигала стены и купольные перекрытия картинами открытых пространств. Сейчас архитектура — это пространственная организация опорных точек, ограждающих пластин и оболочек. Соответственно этому объемная живопись вытесняется плоской декоративной, а в ряде случаев — даже крайне условной, формалистической, если не беспредметной и абстрактной.

В интересной статье В. С. Кеменова «Живопись и архитектура» («Искусство», 1962, № 10) дана убедительная критика абстракционизма и высказана мысль о ценности в монументальном искусстве объемной живописи; но именно такая живопись и требует сохранения в архитектуре ее пластических качеств. В практике конструктивизма объемно-пластические свето-теневые формы снимаются полностью. Фактура и цвет покрывочных материалов получают широкий простор для эффектного применения их на плоскости. Для монументальной реалистической живописи создается чужеродная среда. Скульптура, попадая во власть ритмов новой архитектуры, тоже теряет свои объемно-реалистические качества. Схематизация и условность идут рука об руку. Это создает целостное выражение стиля. Но какой ценой и с какими результатами? Пропась между станковой живописью и монументальной не только не уменьшается, но возрастает все больше.

В условиях Средней Азии, где имеются такие богатейшие традиции синтеза искусств, новая архитектура могла бы, казалось, опереться на местные особенности национальной архитектуры и монументально-декоративного искусства. На деле она игнорирует их и отрицает, боясь впасть в подражание историческим стилям. И это в то время, когда стиль «разухабистого бара», как он назван в одной из центральных газет, стал подчинять себе, без разбора, и клубы, и гостиницы, и кино, и санатории.

«Узгоспроскт» достиг определенных успехов в разработке типовых проектов, планировке микрорайонов, расцветке однотипных клеток фасадов зданий и т. д. Уже запроектирован и строится ряд вполне современных сооружений, которые безусловно освежат облик Ташкента. Но сможет ли наш житель, не читая вывесок, отличить торговый центр от больницы, школу-интернат от клуба, здание кино от здания райкома партии? Едва ли. Унификация деталей — метод прогрессив-

ный, но на какой-то ступени он переходит в новое качество, обезличивающее архитектуру.

Для плодотворного решения синтеза искусств в условиях Средней Азии и Узбекистана, на наш взгляд, требуется вести работу в следующем направлении:

1. Развивая успехи строительной индустрии в массовом строительстве, основанном на прогрессивных методах современной техники, следует приблизить архитектуру к решению задач, отвечающих местным зонально-климатическим и национально-бытовым условиям.

2. Разработать также типы зданий (экономичные и отвечающие условиям социалистического уклада жизни), в которых найдут наиболее плодотворное применение традиционные для Средней Азии приемы объемно-пространственной планировки.

3. Направить архитектурное проектирование республик в два основных русла: а) увязка общесоюзных типовых решений с местными условиями; б) самостоятельное проектирование на основе комплексного решения задач синтеза искусств. Иначе говоря, необходима одновременная разработка проектными организациями всех элементов архитектуры, особенно общественных и культурно-бытовых сооружений, включая интерьер и его оборудование. Это потребует создания специальных отделов по разработке декоративно-отделочных тканей (на базе местной текстильной промышленности), мебели (на базе местных мебельных фабрик), посуды (на базе Ташкентского фарфорового завода и керамических производств). Таким путем в процесс проектирования должны быть вовлечены художники-монументалисты и оформители, скульпторы и народные мастера — специалисты декоративно-отделочных работ. Отделы архитектурного проектирования должны будут координировать свою работу с соответствующими бюро и художественными советами, действующими на производстве (на Текстильном комбинате, на заводах стройматериалов и стройдеталей, на предприятиях художественной промышленности и т. д.).

4. Сохранить и развить традиционные приемы работы в материале, составлявшие веками славу национальной архитектуры: резьбу по дереву, камню, терракоте, цветные штукатурки, керамические (магковые и поливные облицовки, не копируя, а используя основные принципы архитектоники старотаджикского и староузбекского зодчества, его народные основы.

Мы часто слышим в последнее время нападки на творчество народных мастеров, как на проявление отсталых вкусов. Эти нападки были резко высказаны в адрес здания театра оперы и балета им. Навои в Ташкенте, названного одним из его критиков «золотым фондом безвкусицы».

Да, театр этот (автор проекта акад. А. В. Шусев) не отвечает требованиям современной архитектуры, есть в нем и пышность и безвкусица. Но этого нельзя сказать о тех специальных залах, где представлены работы народных мастеров.

Народное искусство надо беречь, как действительное сокровище. И не только беречь, но и использовать разумно. Вспомним, что даже такой противник устаревших канонов академизма, как Корбюзье, особенно ценил народное искусство арабского Востока.

Новая архитектура сужает область применения орнамента, она не приемлет его узорные композиции и ритмы. Но в том и состоит богатство народного искусства, что оно никогда не было свалкой готовых решений, а всегда находило новые решения, исходя из места, времени и материала. В искусстве народных зодчих главное — не мотивы узо-

ра, а вся архитектоника балочно-стоечных, сводчатых, планиметрических и стереометрических систем, которая позволяла им гениально угадывать возможности строительного материала и находить для каждой эпохи ясное выражение своих архитектурных идей. Современные зодчие Чехословакии, Болгарии, Румынии, Польши, а также Индии, Мексики и Японии дали уже немало примеров замечательного использования в новой архитектуре принципов национального зодчества и народно-декоративного искусства. Слепое подражание формам прошлого способно лишь дискредитировать задачу, понятую неправильно и ложно.

Проблема национальной формы — важное звено в цепи вопросов синтеза искусств. Язык искусства, конечно, связан с формой выражения мысли, чувства, а они имеют национальное своеобразие. Особенно ясно эти различия проявляются при соприкосновении форм искусства средневекового Востока и Запада. Но разрыв между ними не извечен. Он наступил, главным образом, со времен Ренессанса, когда Запад вышел за черту средневековья, обогнав Восток в поступательном движении новых видов и жанров искусства. Однако социалистическая революция позволила народам Средней Азии наверстать упущенное и догнать искусство, ушедшее вперед. Сейчас, как нам представляется, задача состоит уже не только в том, чтобы усвоить уроки передового русского и мирового искусства (к этому направлены усилия всех деятелей советского искусства), но и в том, чтобы с достигнутых высот осмыслить по-новому собственные традиции национальной культуры, особенно эпох высокого развития синтеза искусств.

Для этого требуется новый подход к традициям — не стилизация старых образов и схем, не срисовывание, а глубокое постижение архитектурники сооружений, пластики форм, т. е. законов, лежащих в основе пространственного мышления зодчих.

Создание новой архитектуры теснейшим образом связано с освоением самой передовой строительной техники. Но, будучи искусством, архитектура требует, помимо экономичности и бытовых удобств, постижения также духовной сущности своего времени и своего народа, выражения лучших черт его характера, вкусов и стремлений. Старые зодчие владели даром выражать себя и свою эпоху. В этом и заключается ценность реликвий древнего искусства.

В поисках средств дальнейшего развития искусства социалистических наций нам следует чаще прикасаться чуткой и бережной рукой к художественным памятникам родной земли и смелее браться за самостоятельное решение новых, еще неизведанных задач.

Л. И. Ремпель

ЎЗБЕКИСТОНДА САНЪАТНИНГ СИНТЕЗЛАНИШИ МАСАЛАСИГА ДОИР

Мазкур мақолада жуда муҳим ва мураккаб проблема — санъатнинг синтезланишига бағишланган бўлиб, унда Совет Ўзбекистонда меъморчиликни янада ривожлантириш масалалари баён этилади. Автор бу актуал масалани ҳал қилишга қаратилган бир қатор конкрет таклифларни ўртага ташлаган.

АКАДЕМИЯ НАУК УЗБЕКСКОЙ ССР

ОБЩЕСТВЕННЫЕ
НАУКИ
В УЗБЕКИСТАНЕ

Год издания седьмой

8

1963

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК УЗБЕКСКОЙ ССР
ТАШКЕНТ

Л. И. РЕМПЕЛЬ

К ИЗУЧЕНИЮ СТИЛЕЙ В ИСКУССТВЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ*

Вопрос о стилях в истории искусств имеет большое методологическое и практическое значение. В рамках истории искусств Средней Азии проблема стилей не ставилась еще вообще.

В данной статье мы ограничимся рассмотрением стилей в орнаментике XI—XIII вв., имея в виду, что именно эта область изобразительного искусства приобрела в Средней Азии в указанный период особенно важное и универсальное значение. Она охватила собой архитектуру, прикладные искусства, живопись, графику и поглотила сполна скульптуру.

Общекультурное значение рассматриваемой эпохи весьма велико. XI—XIII вв. — это эпоха большого напряжения общественных сил, вызванных к жизни развивающейся феодальной формацией. Вместе с тем, это время сложных этногенетических процессов формирования ряда народностей и ломки старых государственных систем, т. е. такая переходная эпоха, когда и в искусстве новое побеждает не в силу капризов недолговечной моды, а как сумма и итог больших и важных сдвигов в жизни и мировоззрении всего общества.

Эпохи крутой ломки старых общественных порядков и связанных с ними культур всегда привлекали и будут привлекать к себе внимание поколений, вступивших на более высокую ступень своего развития.

Заслуги археологии в изучении истории искусств Средней Азии огромны. И тем не менее, классификации стилиевых признаков, имеющих определенную устойчивость на протяжении того или иного исторического периода и отвечающих принципу единообразия применяемых средств, — у нас еще нет. Больше того, доверие к стилистическому анализу подорвано тем, что эволюция форм стиля, как это не раз выявлялось в процессе археологических работ, находится порой в противоречии с реальной картиной производства и бытования художественных вещей. Развитие форм то «опережает» свое время, то отстает от него, то как бы возвращается вспять (от «поздних» по стилиевым признакам форм к более «ранним»).

Анализ стиля не может дать твердой даты; здесь первое слово принадлежит археологу. Однако только стилистический анализ выявляет сумму признаков художественной школы, определяет ее ценность (масштаб явления), вскрывает эстетические качества и особенности данного произведения, устанавливает главные линии развития стиля в целом и рассматривает противоречия, в ходе разрешения которых и проявляется диалектика художественных форм.

Заметим сразу же, что понятие «стиль» не совпадает со значением художественной школы, ибо последняя охватывает определенную тер-

* Печатается в порядке обсуждения.

риторию, скажем, хорасанскую, тохаристанскую, хорезмскую, тогда как на каждой из этих территорий существовал не один, а ряд стилей. Признак художественной школы имеет в виду господствующее направление и не охватывает всей совокупности художественных явлений на данной территории.

Но что же, в таком случае, следует понимать под термином «стиль»? Принятое определение гласит, что это единообразие приемов в рамках определенной идейно-художественной общности. Однако понятие «стиль» имеет и другие значения, относительные и условные (их мы коснемся позже).

В искусстве XI — начала XIII в. главной чертой всех его стилей был орнаментализм. Языку художественных средств была придана определенная направленность, которая повлекла за собой огромные сдвиги в области художественных форм. Направленность эта диктовалась прежде всего содержанием нового искусства. И в этом — ключ к тому, что орнаментальность стала формой художественного выражения не только изобразительных искусств, но и других областей художественного творчества — музыки, литературы. Изобразительные средства живописи и литературы сблизились, как никогда раньше, так, что понятие «стиль» охватило собой однородные явления не только в искусстве, но, в какой-то мере, и уклад жизни, вкусы и представления известных слоев общества.

Далее бросается в глаза сходство форм и мотивов орнаментации в таких относительно самостоятельных областях искусства, как архитектура, стенпись, ткани, керамика, художественный материал, декоративная пластика, каллиграфия. Сказалось наличие не только общей художественной традиции, но и уровень цементирующей стили художественной культуры.

Процесс формообразования стилей весьма сложен. В Средней Азии он имел свои особенности. Влияние технико-экономических факторов (успехи науки, техники и технологии строительных и декоративно-отделочных материалов) было исключительно велико. И вместе с тем в архитектуре и искусстве той эпохи нет ничего похожего на техницизм и голый функционализм. Поразительное единство пластики и узора покоилось на совершенно ином понимании принципа художественной целесообразности, нежели «выявление конструкции предмета», выдвигаемое часто теоретиками искусства в качестве непреложного закона соответствия формы предмета его содержанию. Функция понималась более широко, как целостность идейно-образных и технико-экономических задач, где эстетическое качество вещи составляет проявление самой ее сущности. Здесь учитывалась, следовательно, не только технико-экономическая, но и эстетическая функция художественной формы.

Для XI — начала XIII в. особенно важно отметить борьбу двух культурных начал: с одной стороны, космополитические тенденции, идущие из западных областей халифата и тесно связанные с религиозной пропагандой ислама, а с другой, — наличие местных традиций. Последние выступают в двойственной роли. Как консервирующая сила, традиция является тормозом развития. Но как стимулятор роста, та же традиция придает народному искусству силу и стойкость, необходимую в борьбе с нивелирующим искусством влиянием халифата. Этим она включалась в общий процесс развития местного искусства в качестве его движущей силы.

Художественная традиция складывалась здесь в постоянном взаимодействии земледельческого оазиса с кочевой степью. И тут картина довольно сложная. В земледельческих оазисах сельская община

выступает в роли хранителя старых укладов жизни; она питает собой рецидивы глубокой архаики в народном искусстве, пережитки минувших эпох (тотемистические, анимистические, магические представления и космогонические мифы находят здесь свое главное пристанище). С другой стороны, весьма активно проявляются и более свежие пласты этнических образований. Это оседлая двуязычная среда тюрков и таджиков, воспринявшая культурное наследие поздней античности и «варварской периферии». В ее активе не только городские и сельские ремесла, но и такой их специфический род, связанный с условиями земледельческо-пастушеского быта, как ковроделие, унаследованное в Хорасане и Хорезме от древних местных племен (саков-массагетов, даев, парнов-парфян). Это искусство включало огромное разнообразие художественных форм, что отвечало и пестроте укладов жизни смешанной среды.

Наконец, еще одно слагаемое — кочевники, в XI — XIII вв. больше пришлые, в массе своей тюркоязычные, вступающие часто во враждебные отношения с местным старым ираноязычным и тюркоязычным населением. Это сила больше разрушительная (сельджуки, огузы, ягма, карлуки), но вместе с тем превратившаяся в процессе оседания в орудие ломки остатков старого уклада жизни и культуры. Будучи более отсталыми в культурном отношении, чем местное население, степняки не оставили особо выдающихся памятников своей материальной культуры, но было бы неверно отрицать на этом основании их прямое влияние на весь строй общественной и культурной жизни, на область психологии творчества и на тот запас мотивов и форм, которым располагало, в частности, искусство узора.

Таковы некоторые общие предпосылки тех формообразующих процессов, благодаря которым в декоративном искусстве Средней Азии в XI — XIII вв. сложились определенные стили, стилевые направления; им отвечают некоторые выявленные нами группы орнаментальных мотивов и форм.

Первая группа. Сюда относятся формы орнаментации, порожденные главным образом трудовым процессом, техникой производства и свойствами применяемых материалов: узоры кирпичной кладки, мотивы плетенок, возникшие в процессе вязки узлов, в ткачестве, резьбе по дереву, гончарном деле и т. п. Здесь огромная градация форм — от простых, ритмически организованных насечек, зарубок, гребенчатых, шнуровых, зубчатых, витых и других мотивов и вплоть до узоров, уже утративших прямую связь с тем, что породило их в прошлом, и потому относительно свободных в своем проявлении. В декоративно-прикладном искусстве эти мотивы живут веками, устойчивость их исключительна, так как они постоянно проверяются практикой ремесленного труда, возрождаясь каждый раз с неизбежным постоянством.

В архитектурной орнаментике этой группы мы подчеркнем роль кирпичного узора в трех его основных видах: «гундишка», «бофт» и «моокля». Эти строительные термины большой давности отчасти встречаются и в старинных трактатах. Гундишка — это кирпичные выкладки с узорными вставками; бофт — кирпичные плетения, решетки; моокля — фигурные узоры на диагоналях, чаще всего стилизованные кувфические надписи. Затем, мотивы выкладки «в елку» и зигзагом, создающие зрительную абберацию (перетекание одних геометрических форм в другие, в зависимости от того, на каких элементах узора сосредоточено зрение).

Общие для кирпичного узора XI — начала XIII в. всей Средней Азии, они были особенно развиты в Тохаристане и Хорасане. Более детальное перечисление этих форм здесь не требуется. Отметим

лишь, что узоры, связанные с тем или иным видом работ, сами стали источником ряда производных форм: кирпичный узор в резьбе по ганчу, подобие стежков ткани на металле или пунсон чеканки в росписи и тиснении по керамике.

Логично предполагать, что переносу узора предшествовало длительное развитие техники кладок, тканья, чекана и т. д. и лишь впоследствии возникла имитация узоров в другом материале, как своего рода «вырождение» конструктивных начал и перерождение их в декоративную форму.

Но в действительности это не так. Едва возникнув в качестве не только технического, но и художественного приема, мотивы кирпичного, тканного и иного узора попадали в общий запас орнаментальных форм и легко переходили из одного вида прикладных искусств в другой; конструктивному использованию кирпичных кладок сопутствовало еще в X в. и особенно в XI—XIII вв. декоративное оформление гипсовых штукатурок под кирпич, а затем резной и штампованной терракоты под резной штук. Но все это не меняет существа дела: при всех превращениях орнамент этого стиля имеет своим источником и главным питающим его каналом само производство, строительное дело и художественное ремесло.

Вторая группа. Основными компонентами ее являются растительные и геометрические арабески, известные под названием «ислими» и «гирих». К ним прибавляются входящие друг в друга фигуры, чаще в форме трилистника, почему название этой системы «мадохиль» часто переносят и на фигуру трилистника.

Формообразующие элементы растительных арабесок и «мадохилей» — сегмент круга, «гусек» и «каблучок». Из них составляется волнистая линия, образующая стебель, спираль (точнее — завиток), мотив заполняющих поле плетей или веток, фигурные медальоны, тшпаны, каймы и т. д. Они решают композицию узора, широко используя огромный запас растительных форм, унаследованных от предшествующих эпох. При этом старые растительные формы преобразуются в чисто узорные. Акант и лотос еще в сасанидскую пору (III—VI вв.) лишь условно напоминали свои античные прототипы. Уже тогда на первый план в орнаменте выдвинулись виноградная лоза, гранат, тюльпан — мотивы местного растительного царства. В рассматриваемую эпоху эти мотивы стали предметом далеко зашедшей стилизации, основанной на строгой системе всеподчиняющих линейных ритмов и законов симметрии узора на плоскости.

Не углубляясь в детали, заметим, что как растительные, так и геометрические арабески были целиком связаны с высокоразвитым феодальным городским ремеслом и имели двойное происхождение. Они черпали свои формы, с одной стороны, в арабо-месопотамской художественной культуре, целиком пропитанной этими видами орнаментации, а с другой, — в местной традиции. Еще в домусульманское время орнаментальное искусство Средней Азии было внутренне подготовлено к полному разрыву со стилями античности. Это определилось уже в архитектурном декоре памятников VI—VIII вв., в изделиях из серебра и местных тканях той эпохи. Что касается содержания, внешнему выражению которого служили и старые и новые формы, то оно было в общем единым в рамках восточного средневековья: борьба с пережитками языческого, античного мировоззрения, отказ от связанного с ним художественного творчества, наивного реализма, утверждение языка поэтических метафор и символов; узорность, как выражение духовности мира; отказ от ваяния вообще и

иконоборческие тенденции, как проявления разных сторон все той же, направленной против основ прошлого, идейной концепции.

Стиль орнаментации типа гирихов и ислими был в ту пору единым для всего Среднего и Ближнего Востока, но только в общих исходных принципах (геометризм, построенность, господство строго разработанных систем); в реальном же содержании он повсюду имел свои особые черты, проявлявшиеся главным образом в мотивах и приемах разработки узора. Например, в резном штурге Хорасана чаще наблюдались экзоты и трансформация «распахнутых крыльев», а в Мавераннахре — более строгая выдержанность форм и подчинение их геометризму линий, рисунку звездчатых фигур.

Стиль гирихов и ислими не имел строго очерченных границ распространения, захватывая и немусульманские страны Востока, Кавказ, Крым.

Третья группа. Сюда относится большой запас мотивов и форм, тесно связанных с народной символикой (изобразительный фольклор). Главной областью их распространения в XI—XIII вв. было художественное ремесло. Они проникали и в зодчество, но основной сферой их господства было ремесло, особенно домашнее.

Стиль искусства, представленный этой группой мотивов и форм, поразительно устойчив, благодаря их органической связи с народными представлениями. Он овеян глубокой стариной и представляет собой неисчерпаемый источник изобразительных средств. Грубоватость архаизированного искусства сочетается в нем с богатством воображения, наивность и простота — с удивительной, захватывающей своей непринужденностью и искренностью фантазией. В орнаментике этой группы природа и человек, растения и животные предстают в бесчисленных, как в сказке, превращениях и переходах от неживого к живому. Точнее сказать, все одушевлено и потому все возможно: из лунного месяца вырастают стебли фантастического растения, на ветвях которого растут бычьи головы; по сторонам «древа жизни» стоят на задних ногах то фантастические звери, то быки; туловища двух обернутых спинами животных несут общую личину — маску. Здесь мы находим какой-то отзвук художественных изделий предшествующей поры (серебро VI—IX вв.), но чаще мотивы взяты из общего источника — тайников народной фантазии, постоянно пополняемых тем, что отстоялось в духовной жизни народа и оставило в ней свой глубокий след.

Но, удивительное дело, образы этого искусства, глубоко местные в своем содержании, обнаруживают еще больший ареал, нежели мотивы и формы типа гирихов и ислими. Они совершенно не укладываются в рамки «мусульманской культуры» и имеют себе параллели не только в других областях Востока, но и по всей Восточной Европе. Близость этих мотивов искусству домонгольской Руси поразительна, она являет собой след определенной духовной родства, проявившегося также в связях древнерусской и восточной сказки, эпоса, преданий.

Этот стиль народного искусства не был, естественно, замкнут рамками потребления. Это не сословный стиль и не стиль только архаизированных ремесел. Большое значение его в том и состоит, что он проявляется и в произведениях высокого совершенства, и это лишний раз подчеркивает значение народности для всех отраслей искусства, в том числе и тех художественных сокровищ, которыми располагали привилегированные классы. Градации сложности замысла, как и мастерство исполнения, и здесь бесконечны, но они не меняют главного — строя образов и того мирозерцания, с которым эти образы связаны. Каждое ремесло дарит свою форму соответственно:

материалу и вкусу потребляющей среды, но исходное содержание в искусстве данного стиля изображений едино — оно общенародно.

Четвертая группа. Сюда мы относим тамги и условные знаки родоплеменного значения. В декоративном искусстве XI — начала XIII в. они играли большую роль и были тесно связаны с определенным языком художественных форм. Главным носителем этой группы изображений было искусство оседлого земледельческо-пастушеского населения Хорасана, Хорезма и Мавераннахра, в меньшей степени — кочевники, у которых те же мотивы выступали больше как символы и знаки. Но так как связи со степью были постоянными, то и язык изобразительных средств родоплеменной среды имел известное обращение. Он проникал не только в ковровые ткани, но и в украшение утвари, в изделия ремесла и даже в архитектурный декор, что особенно характерно для убранства стен сельских глинобитных усадеб Хорезма и для керамических облицовок ряда монументальных памятников архитектуры Южного Туркменистана. (Рамки данной статьи не позволяют нам оперировать конкретными примерами; остается допустить, что они уже отчасти известны читателю из существующей литературы).

Стили искусств не существуют раздельно. И те четыре основные группы изображений, о которых говорилось выше, дают лишь общий, часто смещаемый контур стилей, главенствовавших в орнаменте XI—XIII вв.

Изображение человека, самостоятельно вкомпанованное в античный орнамент, стало подчиненным узору — это общая черта всего искусства данной эпохи. Стилю группы ислими и гирихов отвечает, в крайнем выражении заложенных в нем принципов, изображение лица в виде арабских букв (требование, которое выдвигали многие просвещенные поборники ислама). Стилю группы, связанной с изобразительным фольклором, особенно полно отвечают изображения на штампованной керамике Мерва (простонародные типы, напоминающие тюркские балбалы, сказочные персонажи, отчасти демоны). Но в поливной керамике мы видим большую градацию образов, частью очень тонко очерченных в лаконичной и выразительной графической манере (в них сквозит дух того протеста против иссушающего ригоризма богословов, который выразил и Бируни, высмеяв изображения человека одними арабскими буквами).

Стилю четвертой группы — языку знаков и тамг — отвечают в известной мере фертообразные фигуры, несущие зашифрованный образ человека, а также простейшие архаизированные начертания.

В растительной орнаментике прослеживается то же различие в стилях и их взаимные переходы. Мир растений несет в себе идею животворящей природы. Но в каждом стиле эта идея находит свое выражение. Стиль арабесок дает градацию растительно-цветочных форм — от условно-реалистических, декоративных до полностью абстрагированных, подчиненных только геометрическим построениям и ритмической организации плоских, криволинейных форм. Изобразительный фольклор часто использует язык мифологических образов, космогонические символы и трактует растительно-цветочные мотивы в аспекте сказания, где цветок означает светило, а звезда — образ растительного царства.

В стиле тамг и знаков растительные формы обеднены и чаще напоминают эмблемы пастушеского уклада жизни (рога животных, следы копыт и т. д.).

Сходные явления наблюдаются и в зооморфных сюжетах. Стиль арабесок вызвал распад пластической формы, уступившей место узор-

ной форме. Вследствие этого, скажем, изображения птиц на поливной керамике обнаруживают катастрофически быстрое исчезновение сходства с натурой. Крыло, загнутое сперва кверху, отрывается и повисает как бы над головой, туловище походит на буквенный знак, начертанный каллиграфом. Хищник деформируется в игрушку, как бы небрежно вырезанную из картона; все объемное, живое становится плоским, отвлеченно-орнаментальным. Скульптурные изображения полностью не исчезают, но «конь», покрытый зеленой поливой,—только игрушка, его «сбруя» дает лишь повод к нанесению отвлеченного узорного рельефа.

В художественных ремеслах XI — начала XIII в. все названные здесь стили сосуществовали, как сосуществовали тогда разные социальные уклады в жизни развивавшегося феодального общества. Эти стили проникали друг в друга и удельный вес каждого из них был непостоянным. Названные здесь основные группы мотивов и форм, или стили, соответствуют принципу единообразия приемов на общей, присущей им идейной основе. Такое понимание стиля отвечает принятому употреблению, скажем, термина «барокко». Он означает не все искусство XVII в., а только один из главных стилей той эпохи. Точно так же стиль гирихов и ислими был главенствующим стилем орнаментального искусства XI—XIII вв., хотя оно заключало в себе и другие, подчиненные стили.

Однако, как мы уже отмечали, имеются и иные, побочные значения термина «стиль». К ним прибегают в силу того, что взятый в своем основном понимании этот термин не покрывает всего содержания искусства.

Стили «архитектурный», «керамический», «текстильный» и т. д. — различаются не столько по запасу форм и мотивов изображения, часто сходных, сколько по приемам воплощения рисунка в материале. Именно здесь сказывается тот непреложный факт, что орнамент сам по себе, вне материала и мастерства исполнения, — ничто. И стиль орнамента проявляется полностью лишь тогда, когда замысел художника находит предметное воплощение. Стиль арабесок предполагает всю сумму составляющих его приемов. Следовательно, к нему и должно относиться дополнительное определение «архитектурный», «керамический», «текстильный» и т. п. Однако, поскольку в практике средневековых мастеров постоянно наличествует перенос узоров из одного материала в другой, выражение «текстильный стиль» теряет свой смысл и его место по праву занимает выражение «текстильный узор».

Стили пластический, живописный, графический и т. д. — составляют категории формы. Они имеют важное значение, ибо заключают в себе сумму технических и художественных признаков, воплощенных уже в материале. Но сущность стиля, как единообразия приемов, имеющих определенную общность, они не выражают сполна. Составляя признак школы или направления, они часто сосуществуют во времени. Например, в резном штурке мавзолеев Сафит-Буленда и Узгена представлено два «стиля» — пластический и графический, хотя по существу это произведения одного стиля и в них выражен единый процесс развития художественной формы.

Стили местные и стили заимствованные. Понятие «местные» стили условно, ибо оно означает некий итог исторического развития художественных форм на местной почве. А историческое развитие всегда заключает в себе взаимодействие, связь с другими культурами. Поэтому понятие «местный» стиль не может быть сведено к самобытности в смысле изначального происхождения. Местное в искусстве пред-

полагает обычно не узкие рамки района или области (чаще — культурного оазиса), а группы районов, связанных экономической и историко-культурной общностью (не всегда государственной, что достаточно очевидно на примере Хорасана и Мавераннахра, где раздел территории между тюркскими династиями не имел ничего общего с размещением художественных школ и общей картиной развития стилей).

Понятие «заимствованный стиль» также условно, ибо близость форм часто возникает не путем прямого переноса их, а из сходных условий работы. Искусство пришлых мастеров, взявших за основу своего творчества местный стиль, даже если они и вносят в него свой оттенок мысли и вкуса, также не может почитаться чужеродным. Так, кашинная мозаика — иранского происхождения, но в процессе развития стиля гирихов и ислими на местной почве она стала частью местного архитектурного декора. У мозаики нашлись местные прототипы. Иранские образцы только ускорили весь процесс, как бы выравнивая на местах общую линию развития стиля.

Индивидуальные стили проявляются в творчестве тех мастеров, у которых наиболее полно выражена творческая личность (скажем, стиль Бехзада, XV в.). Но в декоративном искусстве выражается больше коллективный опыт мастеров. Да и само народное искусство есть творчество коллективное. Стиль известных каллиграфов заключал в себе некоторую персонификацию искусства (почерк художника). Можно говорить отчасти и о стиле такого крупного мастера, как, скажем, керамист Иноятон из Мерва; однако индивидуальность художника проявляется именно в созданных им художественных образах. А в орнаментальном искусстве, особенно отвлеченном, индивидуальные черты стиля выражены слабее всего.

Стиль эпохи — понятие весьма широкое, ибо им обозначают все искусство данного времени, без учета сосуществования ряда стилей. Это понятие означает общую тенденцию в развитии стилей данной эпохи.

Подведем некоторые итоги. Стили среднеазиатской орнаментики XI—начала XIII в. отражают сосуществование определенных укладов жизни разных слоев развивающегося в ту пору феодального общества. Они не были связаны с временным, преходящим существованием на территории Средней Азии отдельных государств (Газневидов, Караханидов, Сельджуков). Этнические, религиозные особенности в составе населения отступали на второй план, и в декоративном искусстве XI—XIII вв. они почти не различимы. «Национальных» стилей в ту пору еще не было. Отдельные народности имели в искусстве свои черты, но в городском ремесле эти особенности были растворены, а в домашнем ремесле — выражены сильнее.

Характерно, что некоторые старые, архаические формы, бытовавшие тогда в единой ираноязычной и тюркоязычной культурной среде (например, в северных областях Хорезма), проявляются и сейчас в творчестве горных таджиков, каракалпаков, туркмен. Это очень важно, ибо говорит об относительной общности истоков их культуры и длительности процесса ее формирования и самоопределения. Уходящий своими корнями в далекие времена этот процесс имел своим продолжением многовековую историю культуры всего последующего периода, охватывающего пять-шесть столетий.

Для изучения современного искусства народов Средней Азии и развития их национальных культур все эти исторические перипетии в развитии стилей имеют важное значение, поскольку они составляют часть общего вопроса об этногенезе ряда народов, окончательно сложившихся в нации только в эпоху социализма.

В искусстве XI — XIII вв. не было деления на узбекский, таджикский или туркменский стили, но явно различались единые для всех видов декоративного искусства стили, присущие художественным школам Средней Азии. Именно это обстоятельство делает среднеазиатское искусство XI — XIII вв. общим культурным наследием всех народов Советской Средней Азии.

Л. И. Ремпель

УРТА ОСИЁ САНЪАТИ УСЛУБИНИ УРГАНИШГА ДОИР

Урта Осие санъатидаги услуб проблемасига бағишланган мазкур мақолада автор XI—XIII асрлардаги Урта Осие санъатининг хилма-хил услуби ҳамда ўзи томонидан аниқланган орнаментли мотив ва формалар туркумига қисқача характеристика беради.