

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Б. В. ВЕЙМАРН (главный редактор), Л. С. АЙНИ, Р. К. БЕМ, В. В. БЕРИДЗЕ,
Б. М. БЕРНШТЕЙН, К. А. БОГДАНАС, Л. С. БРЕТАНИЦКИЙ, Р. Г. ДРАМПЯН,
Л. Н. ДРОБОВ, М. Я. ЛИВШИЦ, П. В. ПОПОВ, О. П. ПОПОВА, Г. А. ПУГАЧЕНКОВА,
Г. А. САРЫКУЛОВА, Ю. Я. ТУРЧЕНКО, Н. В. ЧЕРКАСОВА

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
МОСКВА

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

том 2

ИСКУССТВО IV—XIII ВЕКОВ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Н. А. ЕЗЕРСКОЙ и О. И. СОПОЦИНСКОГО

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1973

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Переход к феодальному строю в Средней Азии и Казахстане сопровождался серьезными политическими переменами.

В 563—567 годах под напором тюркских племен и сасанидского Ирана рушится государство эфталитов, утвердившихся в V веке. Ему на смену пришел Тюркский каганат — «самая обширная из существовавших до сих пор кочевых империй»⁴. Эта империя раскинулась от Черного моря до Тихого океана. Однако, выплачивая дань Каганату, многие земли Средней Азии — Согд и Уструшана, Чач и Фергана, Чаганиян и особенно Хорезм — сохраняли, по существу, автономию. Области Южного Туркменистана входили в состав государства Сасанидов.

Установившееся политическое равновесие способствовало росту экономики. В VII веке расцветают ремесла и торговля, с Запада на Восток идут караваны. Заметную роль в культурной жизни того времени играл Согд. Согдийские колонисты, а вместе с ними согдийская письменность и культура, проникли через Семиречье в Восточный Туркестан до озера Лобнор.

Средоточием ремесла и торговли является город — шахристан, развитие которого пошло по феодальному руслу. На этой новой социальной основе возрождаются многие города рабовладельческого времени и возникают новые. Они строятся у стен феодальных замков, на границе со степью или у перекрестья торговых путей. Транзитный караванный путь лежал через Тараз, Самарканд, Бухару, Мерв, и эти узловые города неслыханно богатели. Пайкент прослыл городом купцов.

Города были в то же время центрами художественной культуры. Искусство Средней Азии испытывает к началу VIII века необычайный подъем. Формируется блестящая школа изобразительного искусства — живописи и пластики как в монументальных формах, в большинстве неотделимых от архитектуры, так и в малых, связанных с ремеслом.

Но культуре Средней Азии готовился удар. Уже в 651 году арабские войска овладели Мервом и с тех пор не раз проникали за Аму-Дарью. С 705 года началось усиленное продвижение войск в глубь страны, ко-

торому раздробленные среднеазиатские владения не могли противопоставить единого фронта. В 709 году арабы заняли Бухару, в 712 — Самарканд, а с 20-х годов VIII века установили господство в долине Кашка-Дарьи, на нижнем и среднем течении Зеравшана, в Хорезме. Нашествие войск Халифата сопровождалось уничтожением произведений письменности, искусства, архитектуры. Города, накопившие массу ценностей, подвергались разграблению. Переплавлялись в слитки драгоценные сосуды и храмовые идола из золота и серебра. Официальным языком документов и литературы становится арабский. Государственной религией постепенно утверждается ислам.

Протест местного населения против поборов и порабощения выливался в народные восстания. Бухарское восстание Шарика в 750—751 годах подняло горожан, зародившееся в 776 году в Мерве движение Муканны выражало протест земледельцев. Сопротивление чужеземной культуре было сильно и в других слоях населения. Показательно в этом смысле трудное и медленное закрепление ислама. Упорно придерживались прежней веры местные купцы, кашкашаны, отказ которых пойти на пятничный намаз вызвал разгром их замков мусульманами. Даже зная, внешне приняв ислам, втайне исповедовала местные культы.

VIII век в истории Средней Азии стал эпохой потрясений, политической и социальной ломки, становления новой идеологии. Этот период имеет особое значение для развития средневекового искусства.

Данные о строительстве, особенно городском, VI века еще скудны. Достаточно четко представляется лишь облик сельских усадеб среднеазиатского Междуречья.

Квадратные или почти квадратные в плане, на мощной платформе, с толстыми стенами из глины или сырца, эти многокомнатные сооружения, видимо, представляли собой коллективное жилище сельской общины, члены которой состояли в кровном родстве. Помещения жилого или хозяйственного назначения иногда связаны кольцевым коридором, который на периферии здания несет и оборонные функции, соединяя угловые башни. Лестницы вели на второй этаж, где

находились, вероятно, помещения с более легкой конструкцией. Компактный план отличается логичностью и в большинстве случаев симметричен. Толстые глухие стены здания, запасы зерна и воды обеспечивали возможность длительной обороны. Остатки построек такого типа обследованы близ Ташкента, в долинах рек Кашка-Дарья и Сурхан-Дарья.

Древний Пенджикент, покинутый жителями в третьей четверти VIII века, дает наиболее полную картину раннесредневековой городской застройки (VII—первой половины VIII века). На засушливых землях Мерва и Хорезма сохранились почти на полную высоту стены феодальных замков. В руинах зданий уцелели памятники сюжетной живописи и глиняной скульптуры. Обугленные в огне пожаров деревянные части позволяют воссоздать формы статуарной пластики и тончайшего резного декора. Письменные свидетельства арабских путешественников и географов пополняют недостающие звенья в цепи фактических данных.

Основные части города назывались: «шахристан» (по-ирански), или «медина» (по-арабски) — собственно город и «диз» — цитадель.

У стен шахристана в процессе развития города вырастал торгово-ремесленный пригород — «рабад» (в VIII веке процесс этот только начинался). Взаимосвязь частей, в зависимости от конкретных условий, менялась: цитадель ставилась в городских стенах (Мерв, Самарканд) или вне стен (Пенджикент). Контуры городского плана, подчиненные топографии местности, редко были правильными.

Особенности хозяйства различных районов Средней Азии наложили отпечаток на структуру города. Социальное расслоение внесло дифференциацию в городскую застройку — жилища знати, купцов, ремесленников выделяются в особые кварталы.

В Хорезме разветвленная система оросительных каналов способствовала усадебному расселению, города были немногочисленны.

Большинство городов VII—VIII веков не превышало по площади 15 гектаров. Государственная раздробленность и соседство кочевых племен заставляли прибегать к укреплению городов и целых районов. Городские стены дополнялись полукруглыми башнями. По гребню под защитой бруствера тянулся открытый ход для стрелков. Вдоль стен, защищавших земельские районы, ставились сторожевые посты — «рабаты».

В мирное время гарнизон этих пограничных крепостей занимался ремеслом, и некоторые из них стали ядром будущих городов.

Облик различного типа зданий определялся как социальными условиями, так и характером строительной техники. Все типы зданий — укрепления, жилища, храмы — возводились из уложенной слоями битой глины — пахсы и сырца. Широко применялись сводчатые покрытия, тоже сырцовые, тяжесть и распор которых требовали стен более метра толщиной. Отсюда массивность построек. Строительная техника, хорошо приспособленная к местным условиям, делала в этот период значительные успехи. Совершенствуются методы кладки арок и сводов, появляются купола, а вместе с тем и переходная угловая конструкция — тромп. Широко применялись и деревянные покрытия.

Своды выполнялись обычным для Среднего Востока методом «поперечных отрезков» — кладка выводилась в виде веера отдельными дугами, причем первый ряд опирался на торцовую стену, а каждый последующий ряд на предыдущий. Подкупольная конструкция была еще несовершенной — тромпы срезали только самые углы четверика, поэтому поперечник купола превышал ширину помещения, образуя на осях стен западающие полки. Тромпы в форме перспективных арочек обогащали внутреннее пространство игрой линий. Арки имели овальный профиль.

Обугленное пожарами дерево позволяет установить характер деревянных конструкций. Покрытия состояли из прогонов, балок и дощатой обрешетки. В парадных залах четыре колонны держали уложенный на прогоны деревянный брусчатый купол, известный и теперь в народной архитектуре под названием «чор-хона» и особенно распространенный в жилищах Западного Памира. Через купольное отверстие поступали свет и воздух. Стены завершались деревянным фризом. Колонна, как и позднее, состояла из базы, или постаментов, круглого, уширенного книзу ствола с шаровидным или кувшинообразным основанием и капителью в форме усеченного конуса. Последняя дополнялась восьмиугольной абакой.

Раскопки древнего Пенджикента выявляют облик городского жилища VII—VIII веков.

В восточной части города раскинулись апартаменты знати. Многокомнатные жилые комплексы образовывали целые кварталы, тянувшиеся параллельно городской стене на сотни метров и разделенные узкими, но прямыми улицами. Каждый такой массив — жилище рода — делился на секции — обиталища отдельной семьи. Здания строились в два, иногда три этажа, связанные пандусами и лестницами. Помещения первого этажа были в большинстве узкие сводчатые, во втором — располагались более просторные комнаты с балочным покрытием. В нижние комнаты пробивался скудный свет через дверную фрамугу, окно под сводом или световой люк; верхние, вероятно, были освещены лучше. Двери навешивались только у входа, помещавшегося в лоджии с потолком на столбах или полусводом. Жилища знати занимали площадь в сотни квадратных метров. Здесь ясно различается деление на две части — жилую и парадную с квадратным четырехстолпным залом. Парадная половина имеет собственный айван и пандус или выделена рядом с входом.

Расположенный в первом этаже квадратный зал площадью до 80 квадратных метров и более освещался через фонарь в потолке. Единственная широкая дверь соединяла его с высоким сводчатым вестибюлем. Стены зала огибала глиняная суфа (подиум) до 50 сантиметров высотой, образуя против двери площадку. Это почетное место зала иногда было углублено альковом. Можно представить все великолепие убранства этих залов. Стены их покрывала живопись; потолки, колонны, наличник двери украшал резной орнамент.

Неподалеку от зала помещалась домашняя капелла с пристенным алтарем. Вход в капеллу выделялся тамбуром с арочкой, в передней стене неподалеку от входа находился алтарь, а между ними — ниша, где, вероятно, хранились связанные с культом предметы; вдоль остальных стен тянулась суфа. Алтарную арку фланкировали глиняные колонки, повторявшие в ми-

ниатюре формы деревянного ордера. Алтарь, по-видимому, завершался опиравшимся на колонки деревянным балдахином. На глинобитной площадке перед алтарем разжигали огонь.

В жилой массив входили своего рода общественные центры, где происходили собрания мужчин данного квартала, вечерние беседы, игры, совместные пирушки и, вероятно, деловые встречи. Это были залы площадью до 100 квадратных метров, прямоугольного плана, с потолком на колоннах. К торцу зала всегда примыкало служебное помещение с кулуарами, пандусами и лоджиями. Жилые кварталы обрастали мастерскими ремесленников.

Дворцы отличались от жилищ знати главным образом размерами и богатством убранства. Залы с плоским покрытием расширялись, получая не только квадратную, но и прямоугольную конфигурацию, умножалось их число. Дворец Афрасиаба (так называлось городище древнего Самарканда) стоял в шахристане. Пенджикентский и варахшинский дворцы помещались рядом с цитаделью, под защитой ее стен. Дворец столицы Уструшаны Бунджиката (близ современного Шахристана), более мощный, чем цитадель, занимал восточный конец города, господствуя над застройкой. В плане его выделяются Т-образный кулуар и прямоугольный тронный зал, где суфа образовала два яруса. Наиболее монументально был построен дворец на Варахше. Его огромный тронный зал шириной 19 метров выходил во двор тремя арками на круглых столбах из обожженного кирпича, покрытых резным стуком. Двор и зал были вымощены обожженным кирпичом. Зал был несомненно частично или полностью покрыт балочным потолком на деревянных колоннах, которые не сохранились. К этой официальной части примыкал комплекс зальных помещений более интимного характера. В руинах дворцовых сооружений найдены ценнейшие памятники изобразительного искусства.

Вокруг города группировались феодальные замки (кёшки) на паховом цоколе до 10 и более метров высоты. План и меньшие размеры отличают их от жилищ рубежа VI века; помещения группируются вдоль коридора, но иногда старая традиция напоминает о себе кольцевым коридором. Фасады замков и цитадели нередко организованы системой мощных полуколонногфр, соединявшихся вверху нишками с перспективными арочками. Стены замков завершал фриз из фигурных кирпичей или ступенчатые зубцы. Эти детали встречаются в раскопках на территории от Бухары до Семиречья.

Для областей Мерва и Хорезма особенно характерны замки-кёшки с гофрированными стенами. Квадратные или почти квадратные в плане, они ставились на высокую платформу-цоколь с покатыми гранями. Крепость Большая Нагим-кала VI—VII веков в Марыйской области была построена в два или три этажа, из которых первый скрыт в толще цоколя. Хорезмийские замки-усадыбы ставились посреди прямоугольного двора, обнесенного крепостной стеной с башнями. Таким был неприступный замок Якке Парсан VI—VII веков.

Крепостные стены с башнями окружал широкий двор; внутри стен поднимался на девятиметровом цоколе кёшк с гофрированными стенами. Комнаты кёшка группировались вокруг купольного помещения. Двор заполняли жилища челяди и служебные постройки.

До ислама население Средней Азии поклонялось разным божествам. Здесь столкнулись четыре мировые религии: зороастризм (огнепоклонничество), буддизм, манихейство и несторианское христианство. Зороастризм к VIII веку не занимал господствующего положения, как и буддизм, вытесненный из Согда к восточным и юго-восточным границам страны. Распространявшееся вдоль караванного тракта христианское вероисповедание еще сохраняло прочные позиции. Сильные христианские общины были в Мерве, Бухаре, Самарканде, Таразе. Преследуемые в Иране манихеи бежали за Аму-Дарью и энергично проповедовали учение Мани, находившее последователей среди широких масс населения. Было распространено дуалистическое учение маздеизма в местных его формах. Наконец, значительную роль играли божества местного пантеона — богиня плодородия Анахит, герой народного эпоса Сиявуш, олицетворявший весеннее возрождение сил природы, а также астральные культы солнца и луны. Образы, связанные с этими культами, широко представлены в живописи и скульптуре. Веротерпимость создавала почву для религиозного синкретизма.

Каждому культу отвечал свой тип храма. В письменных источниках встречаются указания на храмы огня (Бухара, Самарканд), церкви и «дома идолов». По аналогии с иранскими святилищами можно ожидать, что храмы огня представляли квадратную купольную целлу — святилище с кольцевым коридором, лишенную каких-либо изображений и декора. Подобное здание открыто в Нау близ Ленинабада. Остается неясным, какому культу принадлежали «дома идолов», особенно часто упоминаемые средневековыми авторами. Возможно, это были святилища местных культов, вроде храмов древнего Пенджикента.

Два разновременных храма древнего Пенджикента стояли в центре города напротив богатого восточного квартала, отделенные от него площадью. Оба здания похожи, хотя более старое по времени искажено перестройками. Каждый из храмов занимал в свое время середину двора, окруженного цепочкой служебных комнат и капелл. Четырехстолпные квадратные залы храмов имели вид айвана, свободно открытого к востоку. С запада в зал открывалась арка целлы, и по обе ее стороны помещались в нишах глиняные скульптуры. Оба помещения огибала с трех сторон галерея, сообщавшаяся с общим лицевым портиком (илл. 1). Обращенный на площадь восточный фасад ограды с тремя воротами также был затенен портиком. Многокрасочная живопись покрывала стены залов, портиков и дворовых капелл. Отправлявшийся в храмах синкретический местный культ несомненно заключал в себе жизнеутверждающее начало. Восходящее солнце, которому поклонялись люди, озаряло светом красочную игру живописи.

Буддийские храмы Ак-Бешима стояли в рабаде. Как и в Пенджикенте, святилище храмов огибал коридор, но в целом они создают иной архитектурный образ. Большой храм Ак-Бешима, вытянутый с востока на запад, четко делится на три части: привратная группа помещений с глубоким порталом, вестибюлем, квадратной купольной часовней и жилищем сторожа; двор с навесами вдоль стен; собственно храм с прямоугольным залом, квадратным святилищем и обходной галереей. О былом великолепии зала можно судить по ку-

сочкам рельефов и штукатурки с росписью, найденным на полу: восемь круглых деревянных столбов были оштукатурены глиной и покрыты резным, окрашенным синей краской орнаментом с позолотой; потолок, как и стены, был оштукатурен и расписан. Зал освещался через люк в потолке. По обе стороны двери святилища к стене прислонялись гигантские фигуры сидящих глиняных Будд (сохранились стопы ног длиной до 80 см); другие скульптуры размещались на постаментах и в нише северной стены. О конструкции святилища можно лишь догадываться: предполагают, что здесь был деревянный потолок и купол из сырца. Галерея была заполнена скульптурой, стоявшей на суфе вдоль внутренней стены; стены и плоский потолок были расписаны.

Второй храм, в отличие от первого, укладывается в квадратный контур плана с выступающим к северу входом. Своеобразны крестовый с нишами план святилища и двойная обходная галерея. Во всех этих помещениях находилась скульптура и роспись.

Строились и буддийские монастыри. Руины монастыря VII—VIII веков (юг Таджикистана), известные под названием Аджина-тепе, позволили установить, что это была постройка (около 100×50 м) с двумя квадратными дворами и открытыми сводчатыми лоджиями на каждой стороне здания. Композиционная схема Аджина-тепе превосходит пространственно-планировочный принцип средневековых медресе. В монастыре найдено много фрагментов глиняной скульптуры и гигантская статуя лежащего Будды.

Близ Мерва и на Ак-Бешиме открыты остатки христианских церквей VI и VIII веков с небольшими крестообразными в плане купольными капеллами.

Несмотря на разнообразие культов, на всей территории Средней Азии преобладал обряд захоронения костей в керамических гробиках-астоданах (оссуариях) или корчагах. Этот обряд отвечает предписаниям древнего зороастрийского трактата Авесты, согласно которому труп отдавался на растерзание диким зверям и птицам, а очищенные кости собирались в упомянутых сосудах. Астоданы (оссуарии) и корчаги хранились в земле на участке или в самом здании усадьбы или в специальных постройках-наусах. Располагаясь цепочками и группами, наусы образовали обширный некрополь у городских стен Пенджикента. Это были сводчатые постройки, тесные и лишенные декора, с узким лазом, который закрывался деревянным щитком и заваливался камнями. Семейные усыпальницы пополнялись с течением времени новыми астаданами. Более раннюю форму науса являет групповой многокамерный могильник в окрестностях Мерва.

С утверждением ислама в качестве государственной религии основным типом культового здания становится мечеть. Мечети Средней Азии VIII века известны лишь по письменным источникам. Первой из них была, очевидно, соборная мечеть Бени Махан, построенная в центре Мерва сразу после захвата города войсками Арабского халифата. Когда она оказалась тесна для молящихся, построили более просторную у городских ворот, потом еще одну на канале Маджан. В Бухаре мечеть заняла языческий храм на базаре Мох.

Средневековые авторы сообщают и о других типах зданий. Аббасидский эмиссар Абу Муслим построил

в Мерве базар и дом правления. Последний был возведен из обожженного кирпича с куполом в центре и выходящими на четыре стороны порталами. Время постройки этого здания — между 747 и 755 годами.

Торговцы собирались в положенный срок у ворот города. Тут же ставились караван-сарай. Известно, например, что у ворот Пайкенда стоял целый ряд таких построек и каждая обслуживала прибывших из определенного села или города.

Архитектура Средней Азии VI—VIII веков отличается своеобразием. Тип городского жилища и сельских замков не встречает аналогий в соседних странах. Обходная галерея вокруг святилища свойственна сооружениям многих доисламских культов. Акбешимские буддийские святилища близки храмам Восточного Туркестана. Но пенджикентские храмы не находят в сопредельных странах близкого подобия. Оссуарный способ захоронения характерен только для Средней Азии, хотя сводчатые камеры известны в парфянских некрополях Нисы, Хатры и Суз, куда они иногда помещали глиняные гробы с трупом.

Для обогащения архитектурной формы декором зодчие располагали еще ограниченным кругом технических приемов. Это в основном роспись, резьба по дереву, глине и стуку.

Расписной орнамент на стенах играл подчиненную роль, сопутствуя сюжетной живописи: горизонтальные бордюры ограничивали сверху и снизу живописное поле. Полосы орнамента, кроме того, очерчивали в храмах контур и софиты ниш. Наконец, расписной орнамент покрывал своды.

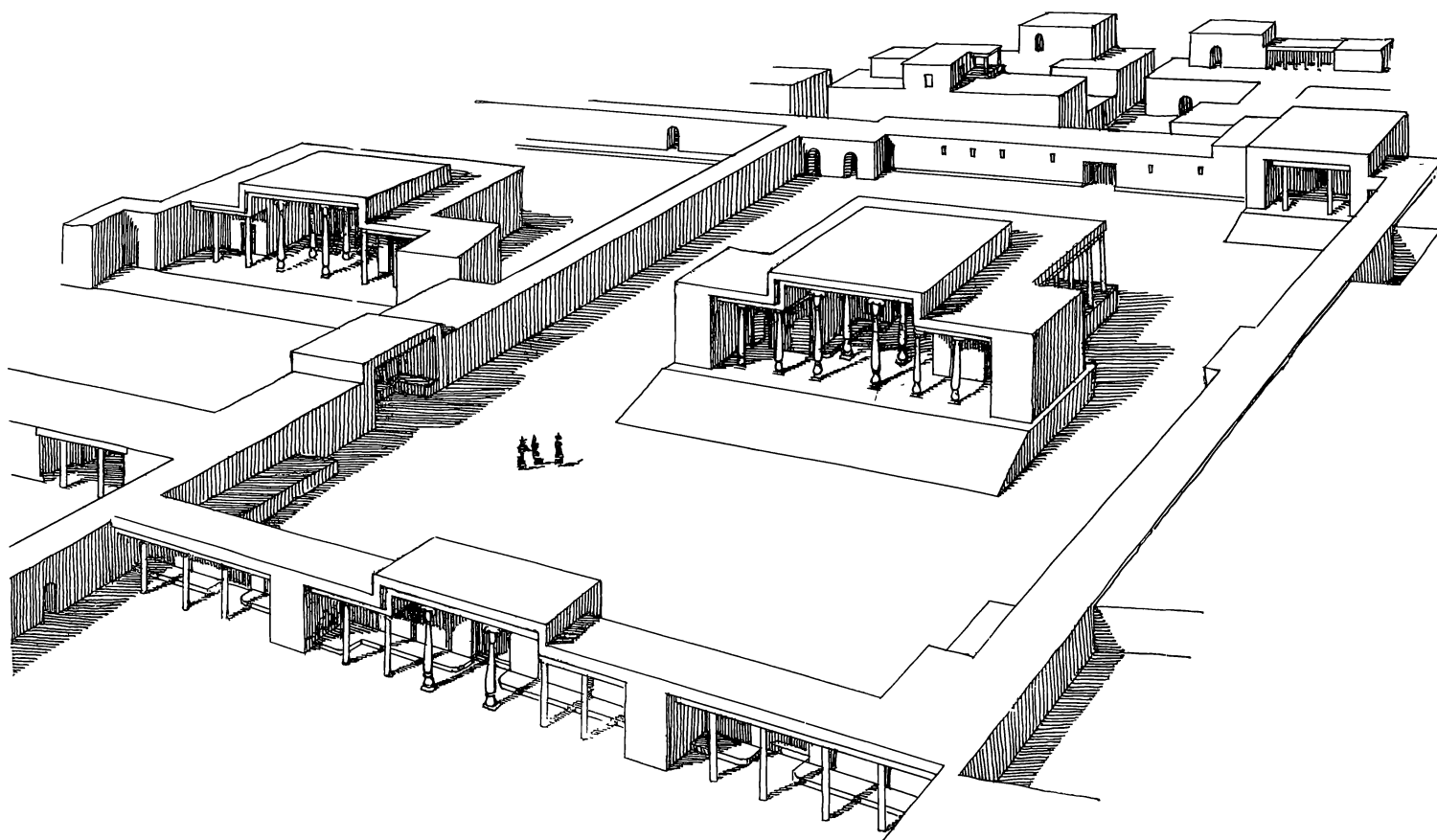
Самый распространенный орнамент бордюров из витков или спиралей имитирует растительный мотив наподобие стебля, но настолько стилизован, что скорее напоминает пенные морские волны. Крутые спирали образованы несколькими цветными полосами — белыми, желтыми, красными, голубыми — с круглыми наростами в отдельных местах. Иногда в таком узоре различаются листья, стебли и даже чашечка цветка, но краски всегда условны. Растительный орнамент может представлять повторение одного и того же несложного элемента. В некоторых пенджикентских бордюрах помещены архитектурные мотивы: гофры с чередованием освещенной и теневой граней, иногда подчеркнутых цветом, ступенчатые зубцы или нечто вроде решетки.

Геометрический орнамент еще только зарождался и представлен в элементарной форме — пояс ромбов, подобие меандра.

Орнамент сводов разбит сеткой с тюльпанами или иным стилизованным растительным мотивом в ячейках. Линии сетки на пересечении скреплены желтым кружком, как золоченой шляпкой гвоздя. Все это написано красной, желтой, черной красками по белому грунту.

Семиречье представляет другую художественную школу — фрагменты росписей Ак-Бешима по краскам и рисунку резко отличаются от образцов Пенджикента или Варахши.

Резной по дереву орнамент наиболее богато представлен в раскопках Пенджикента и Бунджиката, найден в Мадме и других пунктах Таджикистана, а также на юге Узбекистана (Джумалак-тепе). Он покрывал части потолка и колонны, венчающий стены фриз, фрамугу, наличники двери, очевидно и ее створки, а также



1. Храмы древнего Пенджикента. VIII в. Общий вид. Реконструкция В. Л. Ворониной

деревянный помост-сидение — тахт. В орнаменте использовались растительные мотивы с широким привлечением изобразительных сюжетов. Для оформления той или иной детали установился ряд общих приемов.

Орнаментальная полоса прогона, как и фриз, делится по высоте на три части: основной пояс, полоска пальметт, завершающий полуval. Если рисунок основного пояса отличается разнообразием, то орнамента двух последних элементов повторяется, образуя вместе с отделяющими их гладкими полосками мягкий выступающий профиль. Полуval трактуется в виде гирлянды, но ее форма, как правило, упрощена — намеченная резцом косая сетка линий образует систему ромбических чешуек, очень условно выражающих идею орнамента. Пальметты, сопровождающие полуval в опрокинутом виде, тоже сильно упрощены, но каждая всегда имеет пять лепестков и отделяется от соседней круглым глазком. Особое внимание уделялось фризу. Самый нарядный мотив — аркатура, арочки которой, обрамленные перлами или пальметтами, редко оставались пустыми: в арочки вводился растительный орнамент или мифологический сюжет. Иногда они имели форму вогнутой нишки.

Нижний пояс прогона обычно заполнялся узором вьющегося стебля. В деревянной резьбе он прорисован уверенней и гораздо тщательней, чем в росписи. Мотивы орнамента балок разнообразны — кресты и квадраты (то выступающие, то углубленные), розетки, чешуйки и, конечно, гирлянды с пальметтами. Резьбой

украшались и филенки потолка. Средняя часть заключала розетку или рельеф, обрамленный кружком из перлов, углы заполнялись пальметтами. Иногда части потолка покрывались толстыми досками с круглыми чашевидными углублениями и растительным узором.

В резном орнаменте особая роль принадлежит виноградной лозе. Рисунок верно передает характер растения. В особенно утонченных образцах орнамента стебель завязан восьмерками. Эти петли впоследствии прочно вошли в расписной орнамент и удержались до наших дней.

В узких бордюрах и окаймлениях применялись перлы и четырехлепестковые розетки. Наличники дверей огибал валик наподобие гирлянды, иногда в сопровождении пальметт и виноградной лозы.

Изысканно оформлялись лиственным узором капители и абака. Преобладала техника резьбы с выборкой фона на глубину 0,5—0,8 сантиметра и скульптурной моделировкой листьев, ягод, пальметт. Резной орнамент, вероятно, окрашивался; во дворце Бунджиката деревянные части сохранили следы позолоты.

Резное дерево открывает семантику некоторых орнаментов росписи. С этой точки зрения непонятные «наросты» традиционного волнистого стебля представляются трансформацией виноградных усиков.

В одной из домашних капелл Пенджикента найдены упавшие со стены остатки резного по сырой глине фриза. Орнамент его точно воспроизводит все элементы резьбы по дереву — полуval, пальметты и витки ра-



2. Фрагмент настенной росписи дворца на Афрасиабе. VII в.



3. Фрагмент настенной росписи дворца на Афрасиабе. VII в.

стительного узора, но с более объемной и свободной моделировкой. На глиняном фризе из Тешик-кала (Хорезм) повторялись розетки и крупные фигуры — своеобразная интерпретация виноградного листа. Лепной глиняный орнамент был открыт в раскопках Ак-тепе близ Ташкента.

Резной стук для данного периода найден только на Варахше и составлял, видимо, привилегию дворцовой архитектуры. (Ввиду полного разрушения варахшинского дворца его декор собран из кусков, обнаруженных в завале.) В стуквом орнаменте Варахши есть общие мотивы с резным декором Пенджикента, например виноградная лоза. Но в основе своей он сильно отличается от резьбы по дереву.

Стуковый орнамент заполнял большие поля стен, что вытекает из самой природы материала: резной стук — типично настенный декор. Кроме растительных композиций, в нем можно отметить наличие геометрических узоров простейшего типа — сочетание квадратов и кружков. Искусству Варахши еще чужды сложные лучевые геометрические построения, известные впо-

следствии под названием «гирихов». Вместе с тем здесь встречаются изобразительные мотивы — рыбки, играющие в волнах, или куропатки, идущие в ряд, и т. п.

Для заполнения поверхности стен растительным узором в стуке использована знакомая нам по пенджикентским росписям система сетки. Но здесь мотивы более сложные, и плотное заполнение поверхности узором почти не оставляет фона. Рисунок строится на сочетании стилизованных листьев трехлепесткового цветка, перлов, сердечек. Местами растительный орнамент komponуется по лучевой системе, заполняя большие круги. Техника резьбы дает в разрезе зубчатый профиль. Некоторые орнаменты почти совпадают с пенджикентскими. Например, панно, украшенное кольцом перлов с розеткой внутри в сочетании с виноградной лозой (терракота), имеет близкую аналогию в рисунке на досках потолка в Пенджикенте.

Стук Варахши показывает несколько более поздний сравнительно с Пенджикентом этап развития орнамента, но стилистически примыкает к той же школе.

Виртуозный декор VII—VIII веков обнаруживает большую зрелость. Его образцы, особенно в резном дереве, представляют непревзойденные шедевры. Совершенно очевидно, что к этим вершинам орнаментального мастерства вел долгий путь.

Ряд сюжетов орнамента вырастает из устоявшихся представлений эпохи. Тюльпан — символ весеннего возрождения сил природы и в XX веке у таджиков и узбеков предмет особого почитания. Гранат и виноградная лоза символизировали в эмблематике Востока плодородие. Не удивительно поэтому, что все они входят в архитектурную орнаментику. Завоевали всеобщее признание и основы композиции — сетка на плоскостях и кривых поверхностях, волнистый стебель в бордюрах, разделяющие и окаймляющие полосы перлов.

Орнаментика Средней Азии и сопредельных стран нередко имеет общую морфологическую основу. В стенной живописи Ак-Бешима узор на красном фоне сближается с росписями Восточного Туркестана, да и в бордюрах там встречаются знакомые нам мотивы гофр. Сетка с заполнением ячеек широко употреблялась в орнаменте Средней Азии и Ирана в разных материалах как на плоскости, так и на кривых поверхностях, где эта система дает особые преимущества. Филенки потолка с изобразительным рельефом в круге и пальметтами по углам находят полную аналогию в стукловых плитках сасанидского Ирана. Стилизованная гирлянда точно совпадает с трактовкой этого мотива в резном дереве Восточного Туркестана (поселения III века на реке Ния). Общие с Варахшей мотивы встречаются в стуковом декоре парфянского комплекса Кухи-Ходжа, сасанидских памятников, омейядского замка Каср аль-Хайр аль-Гарби. Однако стиль орнамента народов Средней Азии при сопоставлении оказывается самобытным и сходство сюжетов лишь подчеркивает различие в трактовке формы. Многие мотивы архитектурного декора раннего средневековья дожили в народном искусстве до наших дней.

В VII—VIII веках получило высокое развитие монументальное искусство Средней Азии, тесно связанное с архитектурой. Дворцы, замки, дома богатых горожан, общественные сооружения и особенно храмы украшались сюжетной живописью и пластикой. Археологические изыскания последних десятилетий выявили огромное число памятников изобразительного искусства, и с каждым годом прибавляются новые открытия. Яркие краски настенной живописи усиливали декоративный эффект; рельефы и объемная скульптура наполняли здание зримыми образами, определяя его назначение, акцентируя отдельные части, подчеркивая тектонику. Монументальная живопись и пластика сливались с архитектурой, образуя синтез искусств.

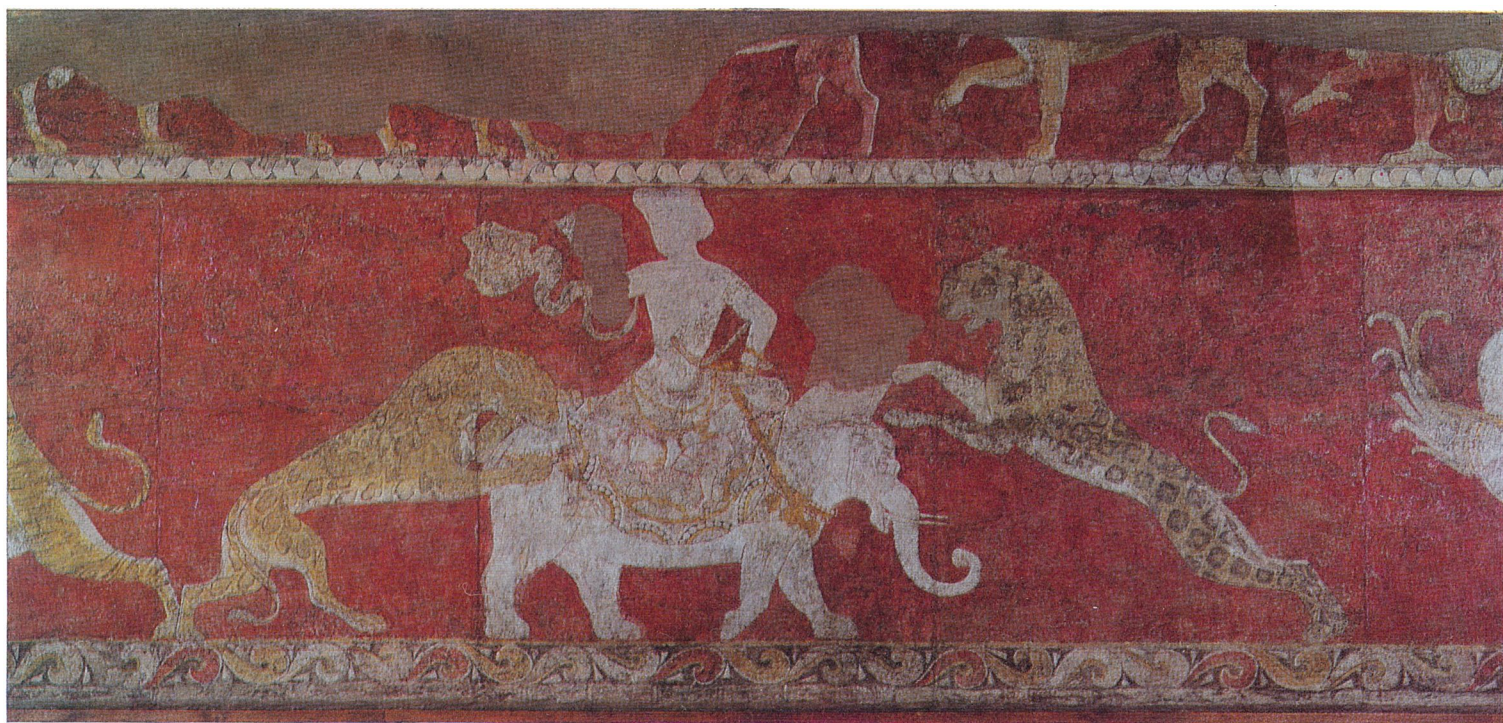
Раннесредневековая живопись Средней Азии привлекала внимание современников. Китайские хроники восхваляли чудесное здание в Кушании, на стенах которого были изображены красками правители разных стран. Советская археология доказала повсеместное распространение живописи в районах оседлой культуры, от Семиречья на востоке до Хорезма на западе, открыв миру великолепные сокровища искусства Средней Азии и Казахстана. Разработанная нашими специалистами методика консервации живописи и снятия ее со стен позволяет сохранять драгоценные произведения искусства.

Помимо высокой эстетической ценности, живопись раннего средневековья представляет исключительной важности историко-культурный документ. Сложные и разнообразные композиции воссоздают перед нами картины жизни: сцены придворного быта, процессий, пиров, охоты, сражений в пешем и конном строю, культового ритуала, погребального обряда, спортивных состязаний. Тщательно прорисованные одежда и утварь восполняют наши представления о материальной культуре той поры. В живописи нашла отражение и высокая духовная культура. Черты ее открываются в сюжетах фольклора, басен и народного эпоса, образах мифологии и даже в кое-где вкрапленных образцах письменности. Историк, социолог, филолог, искусствовед почерпнут в настенной живописи обильный и достоверный материал. Здесь широко представлен животный мир, как реальный (кони, слоны, пантеры, кабаны, лани, обезьяны, птицы), так и вымышленный (полиморфные существа). Пейзаж почти неизвестен, и отдельные его элементы (горы, деревья) лишь изредка сопутствуют сюжетным композициям.

Живопись выполнялась в технике *al secco* по сухому слою тщательно затертой штукатурки из тонкоотмученной глины с мелкорубленной соломой. Обычно краски ложились на очень тонкий слой белого грунта из гипса (возможно, с добавлением каолина), в некоторых случаях — прямо на поверхность лессовой штукатурки. Это были минеральные красители, в основном местного происхождения — охры богатой гаммы, от золотисто-желтых до пурпурно-красных и коричневых, лазурит. В небольшом количестве использовались органические вещества — черная краска (костный и растительный уголь, сажа), изредка — индиго. Краски, интенсивные и стойкие, составлялись на растительном клею.

Техника живописи состояла в нанесении на грунт кистью контурного рисунка, заполняемого ровным слоем краски. Припорохом художник при этом не пользовался — контур наносился сразу на стену разведенной черной краской свободной и плавной тонкой линией. Одно это показывает блестящее мастерство рисунка. В процессе работы допускались незначительные дорисовки и поправки. Лицо и части тела, прорисованные тонкой красной линией, заполнялись розовым, желтоватым, в некоторых случаях красно-коричневым тоном, что указывало на определенную этническую принадлежность персонажей. Части одежды и другие детали композиции окрашивались в чистые локальные тона; примеси белой и черной, соединения разных тонов позволяли разнообразить красочную гамму. Композиция всегда выступает на различно окрашенном фоне — красном, синем, черном. Отсюда условные обозначения вскрытых помещений: красный, синий, черный залы.

Обычно сюжетная композиция свободно заполняла поверхность стены, не прерываясь в углах помещения. Иногда она огибала стены панелью, оставляя сверху незаполненное пространство, или же членилась по высоте на три-четыре яруса. Ярусное распределение живописи находит аналогию в парфянских росписях Дура-Европос; однако сам по себе этот прием гораздо старше — таким способом компоновались еще ахеменидские рельефы Персеполя. По горизонтали живописное поле стены не было стеснено никакими рамками. Над панелью орнаментального или сюжетного харак-



4. Фрагмент настенной росписи Красного зала дворца Варахши. VII — начало VIII в.

тера шел неширокий орнаментальный бордюр. Отдельные ярусы разделялись узкими полосками белых по черному перлов, а панель, в случае сюжетного построения, разбивалась теми же перлами на ряд прямоугольных панно. Художник был не только великолепным рисовальщиком, но и колористом, создававшим смелые и неожиданные сочетания красок. Панель, по контрасту с основным живописным полем, нередко выделена фоном более мягкого оттенка (желтого, белого) и отличается ограниченной гаммой, графичностью, даже эскизностью рисунка.

Рисовальщик хорошо знал анатомию. Фигуры пропорциональны. Каждый поворот тела передан точно, позы, при некоторой иногда манерности, естественны и непринужденны. Голова дается анфас, в профиль или в три четверти. Прекрасно выражена динамика движения. При всех достоинствах рисунка живопись условна. Главные персонажи выделены крупными размерами, слуги в два-три раза меньше. Позы и движения канонизированы. Отсутствует линейная и воздушная перспектива, фон играет роль абстрактной среды. Однако неверно было бы называть эту живопись плоскостной: передача пространства в известной мере достигается компоновкой изображения в двух-трех планах, проработка мускулатуры, деталей фигуры и драпировок одежды моделирует объем. Намечаются попытки выявить объем цветом и светотенью; в ряде случаев, например, верхнее и нижнее веко оттенены красной краской, что делает более выразительной лепку лица.

Наиболее ранний из основных памятников живописи датирован VI веком — Балалык-тепе (Сурхан-Дарьинская область Узбекской ССР). Живопись по стенам па-

радного зала (4,8 × 4,95 м) над огибавшей помещение суфой занимала в высоту 1,8 метра, будучи ограничена сверху деревянным карнизом-полкой с окрашенным лепным по глине орнаментом. Изображена сцена пиршества. Сидящие попарно мужчины (некоторые из них полулежат) и женщины манерным жестом правой руки поднимают кубки. Отдельные фигуры, отступая немного в глубину, как бы на второй план, сокращаются по высоте. Уменьшенные в масштабе фигуры стоящих позади господ слуг с опахалами образуют как бы третий план. Композицию замыкает в правой части восточной стены группа из четырех девушек с музыкальными инструментами. Размер фигур указывает, что они приравнены к рангу слуг. Несмотря на значительное число действующих лиц (сорок семь) и, казалось бы, однообразную их компоновку, сцена не монотонна, ибо для каждого из персонажей найден свой выразительный жест, у каждого свой узор на платье (женщины в накидках). Фон был ярко-синим.

Живопись, обнаруженная при раскопках на городище Афрасиаб в помещении более десяти метров шириной, уцелела на высоту свыше двух метров. Она сразу привлекла внимание научного мира звучностью красок, необычайной тонкостью и выразительностью рисунка, изысканностью и четкой прорисовкой деталей. Белые пояснительные таблички согдийского письма, порой нанесенного и на одежду персонажей, помогают проникнуть в замысел художника: роспись повествует о прибытии к самаркандскому царю тохаристанского посольства. Еще не решено, является ли изображенная картина иллюстрацией к официальной истории царей Согда (одна из надписей сообщает имя чаганианского правителя Туранташа) или отражением





7. Рустемиада. Фрагмент настенной росписи Синего зала. Пенджикент. VIII в.

согдийского фольклора. Основная сцена разворачивается на южной стене (илл. 2, 3):

Справа налево шествует пышная процессия. Впереди белый слон (изображение плохо сохранилось; на спине слона, предположительно, восседала назначенная в жены самаркандскому царю хуннская принцесса). На двух верблюдах едут послы с булавами в руках — белый и краснолицый (белые и красные хунны письменных источников (?)). Впечатляющей силой наделил мастер лицо краснолицего посланца с седыми волосами и бородой, мохнатыми бровями, ярко-синими вы-

пуклыми глазами и хищным оскалом белых зубов; жестокое и властолюбивое, оно запоминается каждому, кто хоть мельком видел афрасиабскую живопись. Рядом по контрасту выделяется холеная бледность другого, чернородого посла. Различие характеристик двух столь несхожих, но связанных по сюжету персонажей подчеркнуто и цветом одежды — белой у первого, красной у второго. За послами следуют конные и пешие дароносцы и свита. Несколько выше изображена вереница диковинных, явно символических белых птиц, напоминающих одновременно лебедя и страуса. Во втором ярусе росписи видны копыта идущих шагом коней. Западная стена представляет как бы дальнейшее раскрытие сюжета — персонажи в богатых одеждах стоят и сидят с дарами.

5. Пир феодалов. Настенная роспись Черного зала. Пенджикент. VIII в.

6. Рустемиада. Настенная роспись Синего зала. Пенджикент. VIII в.



8. Арфистка. Фрагмент настенной росписи Черного зала. Пенджикент. VIII в.

Рисунок ткани, драгоценности, детали конских украшений показаны подробно, как ни в одном произведении среднеазиатской живописи. Глубокий ультрамариновый фон выгодно оттеняет белизну, золото и киноварь одежд.

Живопись в залах дворца Варахши — Красном, Восточном и Западном — можно, видимо, отнести ко второй половине VII — началу VIII века. На панели Красного зала ритмически повторяется один и тот же сюжет: витязь на слоне отражает нападение двух чудовищ (илл. 4). Всего различается десять таких групп, и в каждой художником найдены индивидуальные образы, неповторимые позы, движения и краски. Звери — львы, гепарды, тигры и другие — окрашены желтыми тонами с пятнами и полосами, а крылатые грифоны — белого и розоватого оттенка. В яростном броске они атакуют с двух сторон слона; сидящий на спине слона витязь поражает одно из чудовищ, направляя копье вперед или, обернувшись, назад. Сюжет и его решение, очевидно, навеяны издавна установившейся традицией изображать сцены охоты на слонах. Животное имеет неестественные пропорции: длинный корпус на коротких ногах; бивни растут из нижней челюсти. Снаряжение — стремя, уздечка, чепрак — такое же, как на лошадиной сбруе; окраска слонов — белая, серая или желтоватая в яблоках — соответствует лошадиной масти. Фигура витязя в диадеме, с ожерельем, браслетами и развевающимся шарфом несоразмерно крупна по отношению к слону и сидящему на голове слона погонщику — сказывается условность масштаба, о которой говорилось выше. Не исключено, что в основе своей композиция носит символический характер, отражая борьбу доброго и злого начал. Одноплановость и повторяемость придают ей декоративный характер. У основания росписи тянется узкий орнаментальный бордюр.

Над этой панелью, поверх узкой орнаментальной полосы на том же красном фоне начинается второй ярус живописи, от которой уцелели лишь фрагменты. Крупный, вынутый из завала фрагмент изображал, вероятно, «древо жизни» с причудливо изогнутыми ветвями, трехконечными листьями и плодами, с геральдическими фигурами фантастических зверей.

В соседнем, Восточном зале тематика и колорит живописи иные. К сожалению, она плохо сохранилась.

Основной сюжет росписи развивался на южной стене длиной около 11 метров. В центре композиции находилась огромная фигура царя или божества на троне, покрытом богатыми узорными тканями. Трон опирается на двух крылатых верблюдов. Левее трона коленопреклоненные жрецы совершают ритуальный обряд у жертвенника-курильницы с пылающим огнем. Жертвенник (как указывает желтая краска, — золотой или позолоченный) дает ключ к содержанию «тронной композиции», восполняя утраченные части живописи: царственная фигура держит в руке жертвенник, другая рука покоится на бедре, голова в сложном уборе окружена нимбом, указывающим на божественный характер персонажа. В композиции южной стены Восточного зала, правее трона, различается также тахт с балдахином на колонках, увенчанных фигурками-кариатидами. Панель западной стены заключала батальную сцену с вереницей вооруженных всадников; на восточной, где



9. Всадники. Фрагмент настенной росписи. Сводчатое жилое помещение. Пенджикент. VIII в.

видны стебли камыша, очевидно, была написана сцена охоты. Фон живописи был в этом зале светло-синий.

Среди известных памятников Средней Азии по общему росписей первое место занимает древний Пенджикент, где расчищены, скопированы, сняты со стен десятки квадратных метров настенной живописи. Пенджикентская живопись датируется в границах от второй половины VII до семидесятых годов VIII века. Росписи покрывали стены жилых, общественных и храмовых помещений. Но деление монументальной живописи на культовую и светскую не может быть проведено ни по стилю, ни по содержанию, поскольку культовые сцены встречаются нередко в жилых и общественных комплексах.

В жилых домах Пенджикента росписью заполнялись в первую очередь квадратные парадные залы. Композиция ее подчинена определенной системе. Организующим центром являлся участок над эстрадой, где изображалась господствующая по смыслу и масштабам (примерно вдвое больше натуры) человеческая фигура в богатых одеждах, восседающая, скрестив ноги, на золоченом троне в форме животного — как раз этот сюжет раскрывается в живописи Восточного зала Варахши. Царственный персонаж на троне — композиция глубоко каноничная для искусства Средней Азии — встречается также в тореитике. Содержание живописи на других стенах носит повествовательный характер, распадаясь на ряд сцен, где иногда повторяется какое-то определенное действующее лицо. Эти изображения незаметно «перетекают» на главную стену, сливаясь с центральным сюжетом.

В живописи проходит перед нами вереница персонажей: аристократы в расшитых одеждах, с тонкой талией, с висящими у пояса длинным мечом и кинжалом; цари в коронах с золотыми крылышками; изящные женщины; воины в панцирях и кольчугах, вооруженные копьями и луком, конные, пешие; жрецы с жертвенником-курильницей. Золотые предметы и украшения переданы желтой краской. Встречаются и архитектурные мотивы. В композиции следует отметить многоплановость: кони в «летающем галопе», гнедые, вороные, белые, желтые, образуют шеренгу в четыре-пять рядов; человеческие фигуры полускрыты одна другой и даны порой на фоне архитектурных сооружений.

Содержание сюжетной панели, там, где она имеется, тематически не совпадает с основным полотном, развивая обычно ряд жанровых и мифологических сцен.

Великолепный Черный зал выделяется из всех прочих колористическими контрастами золотисто-красных тонов на глубоком матово-черном фоне. Направо от входа, на северной стене, мы видим сцену пиршества феодалов — несколько мужских фигур сидят под легким тентом, укрепленным на шестах; у двух из пирующих в руке чаша, у одного цветущая ветвь; рыцарь склонил колена перед царем; царь сидит на тхте, слуга подает ему чашу; тент с зубчатой каймой как бы колышется ветром, углы его свиваются спиралью (илл. 5).

На соседней, западной стене царь изображен в том же головном уборе, сидящим на складном стуле, перед ним в блюдах и чашах разнообразные яства. Вся эта походная обстановка находит пояснение в дальнейшем развитии сюжета — в сцене, где кипит жаркая битва

конных и пеших воинов. Эта сцена переходит отчасти на южную стену, на оси которой находилась традиционная фигура на троне, к сожалению, не сохранившаяся. Зато слева от нее хорошо видна арфистка, услаждавшая слух правителя музыкой (илл. 8). Роспись Черного зала была снизу окаймлена нешироким орнаментальным бордюром. Над описанными сценами, занимающими северную и западную стены, живопись продолжалась без четкого деления на ярусы; над тентом, под которым пируют феодалы, видны ноги вышестоящей фигуры.

В этом же здании восточного квартала открыт Синий зал, где фантазия художника наряду с реальными породила множество сказочных образов. Здесь роспись разбита на ярусы: невысокая (около 60 см) панель делится полосками перлов на прямоугольные панно, над нею различаются еще три яруса росписи (каждый около метра высотой). В первом ярусе над панелью один и тот же герой верхом на коне сражается то с реальными противниками, то с демоническими существами. Ключевая сцена — единоборство с чудовищем в образе крылатого змея с львиной головой (илл. 6, 7). Герою грозит гибель, над ним разверзлась страшная пасть, змеиный хвост обвил ноги лошади. Исход битвы ясен из следующего эпизода: невредимый герой возглавляет группу всадников, чудовище агонизирует под ногами коня, из разрубленного туловища вырывается пламя. Летит по воздуху несомая крыльями колесница с двумя свирепыми демонами — «дэвами», стреляющими из лука (у стоящего во весь рост «дэва» козлиные рога и копыта), а на земле лежат уже поверженные демоны.

Очевидно, роспись представляет собой эпический цикл подвигов легендарного героя Рустема — согдийский вариант, предваряющий знаменитую «Шах-наме» Фирдоуси. Поразительно, с какой экспрессией художник передает образы, навеянные легендой. Фантастические создания показаны им так убедительно! В них столько движения и жизни, что можно поверить в существование дракона с человеческим торсом или козлоногих демонов. На главной, восточной стене зала, как всегда, помещалось изображение крупной фигуры на троне.

Панель Синего зала наделена совсем иным содержанием. Тематически она разбита на ряд эпизодов, занимающих неравной длины панно. Сценки отчасти носят бытовой характер, частью, как можно догадаться, передают фабулу басен индийского сборника Панчатантра, позднее переведенного в Иране под названием «Калила и Димна». В росписи фигурируют те же животные — бык, лисица, львы, слоны. Среди других сказочных сюжетов, изображенных в панно, запоминается тот, где юноша освобождает девушку, душа которой томилась в древесном стволе. Всего подобных сценок было около двадцати.

Также, видимо, ярусами компоновалась роспись зала жилого здания в северо-западной части Пенджикента. Сохранились нижний ярус и панель, тоже разделенная на панно. Восхитительна игра красок с глубоким синим фоном и яркой киноварью в деталях рисунка. Здесь изображена битва амазонок с массой конных и пеших воинов. Под ногами коней лежат убитые. Очень правдиво показан труп с безжизненно откинутой рукой, запрокинутым лицом, с изгибом корпу-



10. Щит с горы Муг. VIII в.

са, какой бывает лишь у мертвых. Как и в сцене с «дэвами», мастер не боится таких натуралистических подробностей, как вывалившиеся внутренности. На ковре несут раненую амазонку. Роспись панели, как и в Синем зале, отражает сказочные сюжеты, видимо, не связанные друг с другом. Целый мир народных преданий, мифов, басен, легенд спасает от гибели чудесная кисть художника. Но, чтобы их прочесть, полностью восстановить их содержание, нужны годы и годы.

Общественные здания древнего Пенджикента также расписывались. Особенно отличается в этом отношении восточный квартал, где почти все помещения имеют стенопись — зал с двухступенчатой площадкой, сводчатые кулуары и полукупольная лоджия свода. Многосюжетная роспись в зале опять komponуется в несколько ярусов; причем, известная сцена игры в нарды прямо отвечает назначению зала. В торец сводчатого кулуара очень удачно вписана фигура женского божества с эмблемами солнца и луны в поднятых ладонях.

Монументальная живопись играла огромную роль в храмах, отражая содержание культа и характер обрядов. В Пенджикенте росписи сохранились главным образом в северном храме, точнее — на южных его стенах. Росписи покрывали стены зала и айвана, причем в зале они поднимаются на высоту примерно двух метров. Следует особо отметить, что росписи в этом здании нанесены прямо на глиносаманную штукатурку, без гипсового грунта. Центральной темой является, вероятно, сцена оплакивания (на южной стене зала). Тело умершего (по одной версии это персонаж местного культа Сиявуш, по другой — его сын Форуд) покоится в легком деревянном арочном павильоне или катафалке. Рубчатая форма его красного матерчатого купола подчеркнута светотенью. У павильона-катафалка — группа плакальщиц обоого пола (красно-коричневая кожа четырех мужчин указывает на иную этническую принадлежность), рвущих на себе волосы и

надрезающих мочки ушей. Рядом крупный гнедой конь с развевающейся гривой. Слева от павильона четыре крупные женские фигуры с распущенными волосами, из которых две — с зубчатым нимбом вокруг головы. Их присутствие подчеркивает культовый характер всей сцены.

На заднем плане виден фасад городского здания с зубцами и машикулями. Это говорит о том, что действие происходит вне города, может быть по дороге к той «возвышенной вершине», куда в соответствии с правилами Авесты выносили труп.

Настоящий шедевр живописи открыт в 1964 году к северу от храма, в более раннем помещении, почти уничтоженном надстройками. Это женское четырехрукое божество на спине дракона. Голова почти утрачена, но в остальном детали рисунка отчетливы. Фигура окутана плащом, расшитым перлами по синему полю, на огненно-красной подкладке. На руках, груди и косах золотые украшения — на этот раз они показаны не условно желтой краской, а выложены листовым золотом. На ногах с длинной и узкой ступней высокая, до щиколотки обувь, сквозной разрез которой скреплен двумя бантами. Рисунок по мастерству и тщательности прорисовки деталей стоит на уровне живописи Афрасиаба. С неповторимым изяществом и мягким юмором написан дракон — зеленовато-серое тело извивается множеством колец, голова лежит на передних лапах, умные глаза с выражением собачьей преданности смотрят на свою госпожу. Хвост и грива трактованы в виде черного орнаментального рюша. Очевидно, это вариант макара — распространенного в индийской мифологии акватического существа с рыбьим хвостом. В индийской иконографии макара имеет голову крокодила или слона и лишь в ранних образцах — голову рыбы. В данном случае образ отступает от канонических форм как своими внешними чертами, так и позой — голова макара повернута назад, тело



11. Будда. Глина. Храм в Куве. VII в.

многократно свивается в кольца, плавники превратились в легкую, почти кружевную, чисто декоративную оторочку. Но сочетание макара с женским божеством известно и в Индии.

По характеру и художественному уровню росписи северного храма отличаются от господствующего стиля росписей Пенджикента. Здесь рисунок более свободный, но страдает угловатостью и анатомическими неточностями, ему недостает изящества и плавности. Гамма красок ограничена сравнительно небольшим выбором теплых тонов (вероятно, это объясняется отсутствием белого грунта, без которого синие тона потеряли бы чистоту). Те же манера рисунка и техника наблюдаются в росписях некоторых жилых помещений восточного квартала города. Эти части застройки, как и храм, являются по всем данным относительно

более поздними. Но отсюда не следует, что такие же изменения происходили в живописи других городских центров и что они закономерны вообще.

Дворцовые росписи Бунджиката еще только открываются, но уже теперь можно сказать, что они займут видное место в истории искусства Средней Азии. Сильно пострадавшие от пожара, они тем не менее привлекают внимание и мастерством выполнения и содержанием. Волчица, кормящая двух младенцев, заставляет подумать о восточных корнях мифа о Ромуле и Реме. Удивительной впечатляющей силой наделены демонические образы, вплетающиеся в повествовательную ткань сюжетных композиций с бурным действием и множеством персонажей.

Живопись Согда и Уструшаны составляет в стилистическом отношении единую школу, в сферу влияния

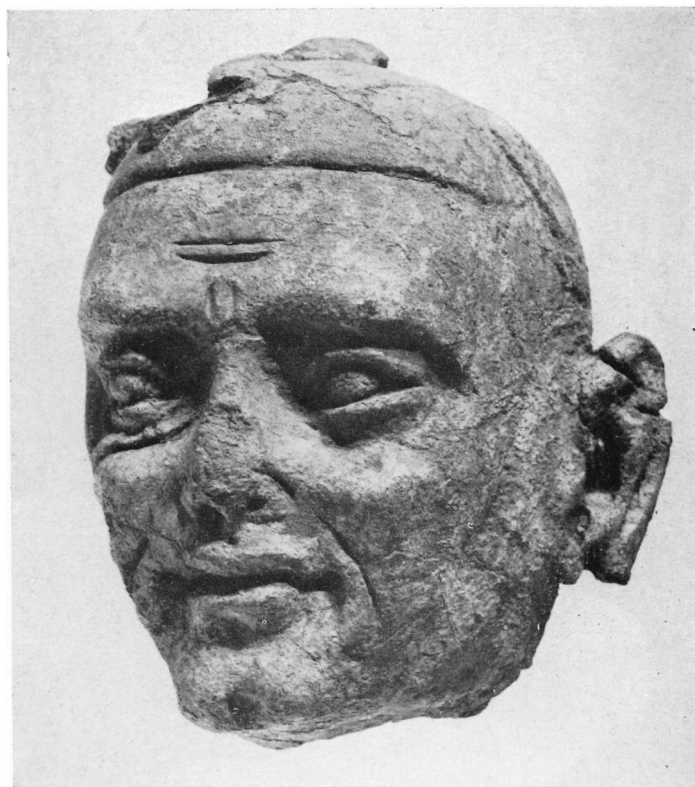
которой попадали и отдаленные районы: росписи Балалык-тепе отличаются от пенджикентских и варахшинских только этническим типом и покроем костюма. Можно отметить лишь одно отличие: лица и руки обведены контуром.

За редкими исключениями живопись отличается повествовательным характером. Она как бы делится на кадры, из которых каждый заключает определенный этап развития сюжета. Господствующей по смыслу и занимаемому месту являлась ключевая композиция, почти обязательная в живописи пенджикентских залов: огромная фигура на золоченом престоле чаще всего наделена чертами божества. Отсюда большие размеры, босые ступни, жертвенник по соседству с фигурой. К этому центру стягивались нити повествования, где широко представлены обрядовые и батальные сцены, быт аристократии с пирами и охотами. Проскальзывают жанровые эпизоды, например сцены борьбы. Большое место занимает тема религиозных культов, глубоко проникавших в быт населения Средней Азии. Стенопись передает иконографию местного пантеона, символику местных верований и, в частности, отражает астральные представления. Пример тому женское божество с символами луны и солнца в руках, образы Митры и Нанайи (четырехрукое божество в сцене оплакивания). Сюжеты с жертвенником встречаются повсеместно. Важнейшей особенностью живописи является ее тесная связь с литературным творчеством. Подвиги Рустема в пенджикентской живописи иллюстрируют созданное на согдийском языке и сохранившееся в отрывке сказание об этом герое.

Можно отметить в композиции росписей своего рода боязнь пустого пространства. Свободные участки по верхнему краю живописного поля заполнены изображениями птицы или крылатого фантастического существа, несущего кольцо или венок с развевающимися лентами. Часто это «сэнмурв» с головой и лапами собаки, крыльями и хвостом дракона. Он встречается неоднократно в росписях Пенджикента. Этот мотив, тематически не связанный с основным сюжетом, носит геральдический характер. В Балалык-тепе роль декоративного заполнения играют фестоны из лент или гирлянд, пропущенные через кружки и веночки.

Закономерно поставить вопрос, в чем выражена творческая индивидуальность мастеров, оставшихся для нас безымянными. Их яркий талант проявился в безукоризненном рисунке и великолепии красок Пенджикента, Афрасиаба, Варахши. Не трудно заметить, однако, что в композиции и рисунке долгой традицией выработан особый язык — позы и движения сведены к ряду своего рода шаблонов, которыми руководствовался художник и которые облегчали в каждом отдельном случае построение сюжета. К числу таких стереотипов относятся жест руки с кубком, «жест удивления» — палец, прижатый к губам, или лошадь в шаге и галопе и так далее. Определенное сочетание аксессуаров наделялось особым смыслом, который был понятен современникам. В этом отношении живопись раннего средневековья была коллективным творчеством, как и более поздние проявления художественного гения народов Средней Азии.

Щит с горы Муг — уникальный пример своего рода станковой живописи. На коже, обтягивающей деревянную основу щита, написан конный воин в панцире, с



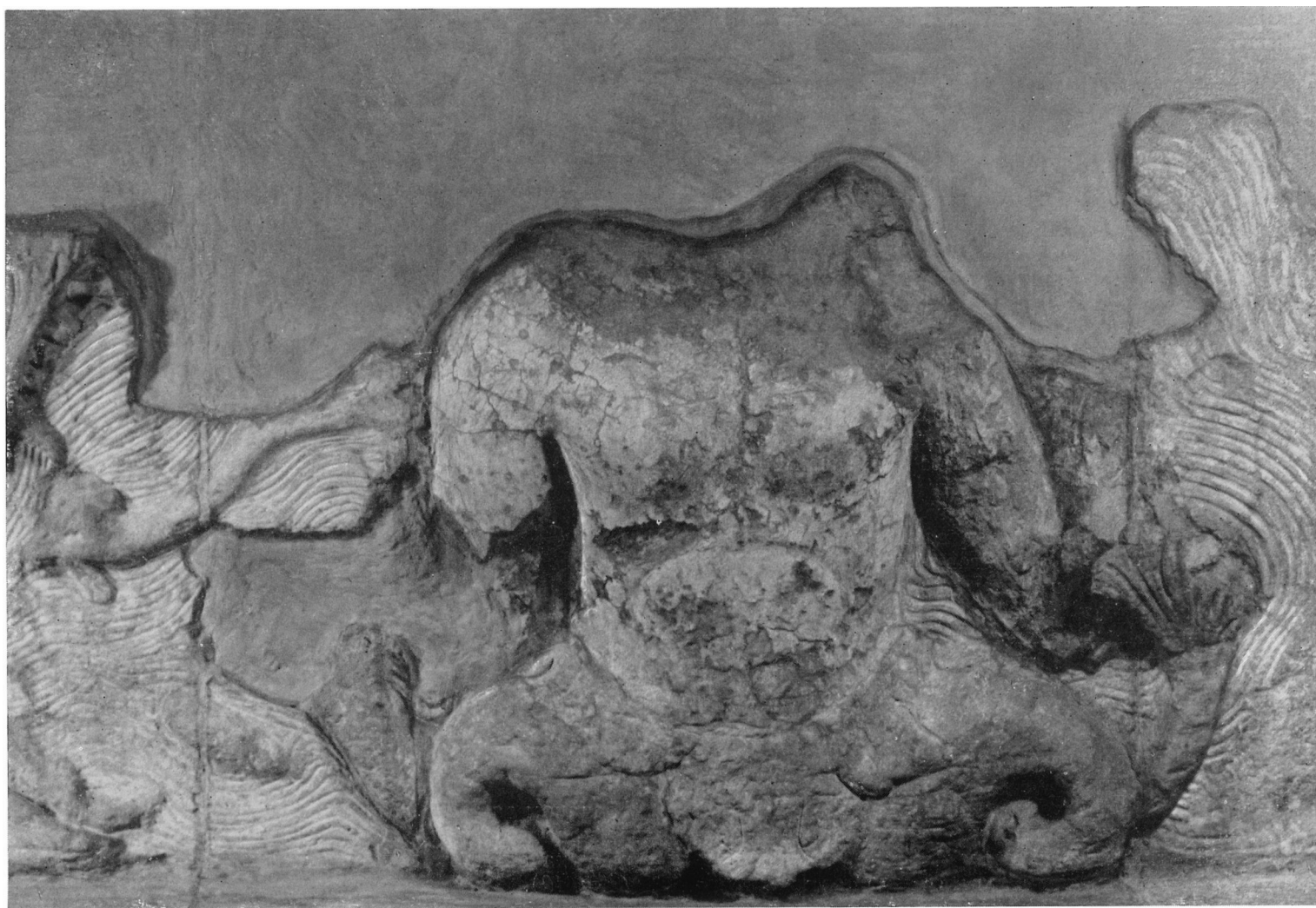
12. Голова монаха из Аджина-тепе. Глина. VII—VIII вв.

копчаном за спиной (голова и ноги утрачены). Палитра красок (желтая, красная, синяя, черная) и манера рисунка следуют приемам пенджикентской живописи (илл. 10).

О широком распространении в Средней Азии скульптуры можно судить по сообщениям раннесредневековых авторов. Резные изображения человеческих фигур украшали ворота замков близ Бухары, на базаре Мох в Бухаре торговали «идолами», а в капищах арабы находили идолов, отлитых из серебра и золота. Если верить письменным источникам, существовали очень крупные статуи, помещавшиеся вне здания. Статуя, находившаяся в самаркандской цитадели, была видна издали. Золотая (золоченая?) статуя 4,5 метра высотой стояла якобы в Иштихане близ Самарканда. На украшения «идолов» шли не только серебро и золото, но и ценные камни — у некоторых статуй вставлялись в глазницы рубины и крупный жемчуг. Открытие подлинных памятников показало, как высоко стояло искусство ваия и как велика была роль монументальной пластики.

Скульптура из серебра и золота до нас, разумеется, не дошла. Уцелели жалкие фрагменты объемных бронзовых отливок — часть львиной фигурки из буддийского храма в долине Санзара и найденный под Самаркандом слепок верблюжьей ноги в натуральную величину (Музей истории Узбекской ССР). Возбуждавший алчность ценный металл расхищался или переплавлялся, лишая мировую художественную культуру уникальных образцов искусства.

Широко стали известны произведения из материалов обыденных, зато и более распространенных — глины,



13. Рельеф панели из Пенджикента. Глина. VIII в.

дерева, стука. Любопытно, что каждый материал как бы находит свою область применения — в храмах скульптура, как правило, глиняная, в жилище — деревянная, в дворцовых сооружениях пластика вся из дерева или резного стука.

Скульптура обильно украшала храмы, особенно буддийские. В жилище, если не говорить о дворцах, сравнительно с живописью она применялась более умеренно. Храмовая скульптура воспроизводит иконографию буддийского и местного пантеонов, образы мифологии. В жилище — более широкий круг сюжетов, хотя не исключены мотивы, связанные с религией и мифологией. Дворцовая скульптура более разнообразна по тематике; она включает целые рельефные картины с фигурами людей и животных на фоне пейзажа, причем эти рельефы разворачивались на поверхности всей стены.

Были известны все виды пластики, от статуарного изображения до плоского рельефа. В этом смысле многое зависело от материала.

Глина — хрупкий материал, и трудно было обеспечить устойчивость статуарной глиняной скульптуры. Фигуры из глины во весь рост, видимо, были редки и,

вероятно, крепились тем или иным способом к стене. Сидящие фигуры встречаются часто. Они внушали меньше опасений в смысле прочности, особенно если поместить их в нишу, предохранявшую их от повреждения. Для скульптур храмовых залов Пенджикента специально сделан выступ в нижней части ниш со ступенькой для ног. Скульптура прислонялась к стене, что гарантировало ее устойчивость. Так скульптура «сживается» со стеной, превращаясь в горельеф и барельеф. Различная высота настенного рельефа диктовалась к тому же композиционными планами.

Иное дело — дерево. Этот материал позволяет выполнять статуарные изображения во весь рост. Произведения из дерева могут играть в здании не только эстетическую, но и конструктивную роль — служить опорой, несущей конструкцией. Так появляется тип кариаиды.

Стуковая пластика известна пока лишь в форме настенных рельефов.

Глина употреблялась для скульптуры в смеси с саманом. Торс фигуры, ноги и руки армировались деревом — палками или брусками, обмотанными травяным жгутом; в пальцы вставлялись камышинки, скреплен-

ные с основным каркасом шерстяной нитью. Выступающие детали — драпировки, локоны и прочее — укреплялись при помощи конского волоса и овечьей шерсти.

Процесс выполнения скульптур был долг и сложен, сопровождался многослойной лепкой и многократной сушкой. Для головы заготавливалась болванка, закрепляемая на туловище посредством шипа, после чего производилась общая отделка скульптуры с проработкой деталей лица и костюма по слою пластичной глины в 1,5—2 сантиметра. Отдельные детали (цветы, ювелирные украшения) штамповались особо, просушивались, иногда подвергались муфельному обжигу и закреплялись на место жидкой глиной. Глиняная скульптура всегда окрашивалась.

Иконография буддийских образов, почти не сохранившихся в живописи, прослеживается в скульптуре. Они строго каноничны — Будда, Бодисатва, сонм других персонажей и демонических образов. О них дают понятие скульптуры храма в Куве (Ферганская долина) и Аджина-тепе (VII—VIII вв.). Размещались они вдоль стен — на суфах и в нишах. Все скульптуры были связаны со стеной, но почти объемны и ярко окрашены в соответствии с канонами буддийской иконографии: тело и лицо — в кремовый, голубой, синий и черный цвета; одежда — в голубой, белый, кремовый; украшения покрыты позолотой разных оттенков. Сохранность скульптур фрагментарна. От гигантского Будды в Куве остались только голова, плечи и правая рука. Канонизированный образ с отрешенным выражением лица и полуприкрытыми веками получил своеобразную деталь — третий глаз на лбу (илл. 11).

Эта особенность, которая встречается и у демонических персонажей в росписях Бунджиката, характерна для определенного круга божеств в пантеоне Бурятии и Монголии. На плечах перевязь с голубыми цветами, на руке — браслеты из драгоценных камней.

Кроме Будды, найдены головы других богов и демонов. Среди них привлекает внимание фрагмент головы богини Шри-дэви, защитницы веры. Окрашенное в черный цвет лицо богини с тонкими позолоченными бровями искажено яростью, на голове — венец из черепов (обычная принадлежность божеств бурятского пантеона). Эта и другие головы из Кувы и Аджина-тепе, если отвлечься от принадлежности некоторых из них к фантастическим персонажам, решены в реалистической манере, с динамической выразительностью мимики лица (илл. 12). Стоит сказать и о том, что во дворе храма найдены фрагменты конной статуи.

Обнаруженная в руинах буддийского монастыря Аджина-тепе гигантская фигура Будды достигала в длину 13 метров. Лежащий Будда открыт и на Краснореченском городище в Киргизии.

Глиняные скульптуры, находившиеся в свое время в храмах древнего Пенджикента, были уничтожены мусульманами. Частично сохранились лишь глиняная панель, огибавшая южную и западную стены айвана у главных ворот северного храма. Содержание ее своеобразно. Действие развивается в волнах потока (илл. 13).

Середину панели южной стены занимает мощный торс полиморфного существа с обнаженным челове-



14. Женщина-птица. Глина. Пенджикент. VIII в.

ским корпусом и парой изогнутых рыбьих хвостов. Это «якша», персонаж индийской мифологии. Слева от него разверзлась клыкастая пасть макара, готовящегося поглотить двух рыбок. Справа — хвост какого-то акватического существа и две человеческие фигуры по пояс в воде. На западной стене сюжет продолжен — в волнах плещутся рыбы и видна еще одна человеческая фигурка, наполовину скрытая водой. Высказано предположение, что сюжет в целом отражает представления о священной реке Зеравшан, что ягненок на руках одной из человеческих фигур, изображенных на южной стене, является жертвенным животным. В рельефе панели более выпукло дана основная в сюжете фигура якши. Волны то струятся вокруг фигур, то свиваются спиралью. Заметны следы былой окраски: волны были голубыми, тела — розоватыми, язык макара — красным.

Близ входа поясная человеческая фигура в тунике (голова утрачена) как бы поддерживает граненый постамент, на который, возможно, опиралась колонна или пиластр, оформлявший вход в храм.



15. Кариатида из Пенджикента. Дерево. VIII в.

Единственный сюжетный рельеф, найденный в раскопках жилища, относится к одной из домашних капелл Пенджикента, где был и орнаментальный глиняный фриз. В рельефе изображены две женщины-птицы, повернутые лицом друг к другу. Их лица печальны, полуоткрытые уста словно вещают людям таинственные откровения (илл. 14).

Отмечая в Мерве постройку с кровлей, лежащей на четырех фигурах, Ибн аль-Факих, бесспорно, имел в виду деревянные кариатиды. Большинство найденных в Средней Азии объемных скульптур из дерева относятся именно к этой категории. Из них самые крупные и наиболее сохранившиеся открыты раскопками древнего Пенджикента и Бунджиката. Фигура из Пенджикента высотой до 2 метров сильно фрагментирована, другие, размерами от одного до 1,3 метра, позволяют в полной мере оценить мастерство ваятеля.

Впрочем, эти скульптуры не являются в точном смысле объемными. Тыльная сторона их, скрытая от зрителя, не обработана и представляет собой плоскость или ребро стойки. Такие фигуры могли поддерживать, например, балдахин тахта или крышу светового фонаря над центром зала. Руки статуй, прикрепленные к туловищу шипами, не сохранились.

Эти деревянные фигуры были мужскими и женскими. Очевидно, они ставились парами и по четыре, что согласуется с сообщением Ибн аль-Факиха. У пенджикентских фигур особенно хорошо различаются тщательно разработанные детали одежды (с нитями перлов и богато расшитым круглым воротом), образующей ниже пояса складки в форме луночек (илл. 15, 16). Одна из фигур одета в камзол с острым вырезом до пояса, из-под которого видна кольчуга. У другой прекрасно сохранилось лицо — глаза со зрачками и ресницами, нос с горбинкой, ухо с серьгой.

Знание анатомии, проявленное пенджикентскими мастерами в живописи, не изменяет им и в скульптуре — так правдиво выражено положение человеческого тела с грузом на голове, с полусогнутой ногой, с еле заметным поворотом корпуса вправо и прогибом вперед.

В замке Чиль-Худжра близ Шахристана и на Бала-лык-тепе найдены небольшие деревянные головки, несомненно принадлежавшие кариатидам.

В деревянных частях зданий нашел широкое применение рельеф. Фризы в простейшем случае изображали вереницу животных. На одном из фризов Бунджиката даны барельефом лежащие лани, на другом — львы во встречном движении к «дреvu жизни». Высота полосы около 25 сантиметров.

Мастер показал себя в этих образцах прекрасным анималистом, резец его уверенно и свободно передал позы и движения зверей. Крупы и плечи ланей и львов помечены солярным знаком в виде вихревой розетки. Наиболее монументален и сложен по композиции фриз из Пенджикента с мифологическими сценами в арках. Под арками тянется бордюр с фигу-

16. Кариатида из Пенджикента. Фрагмент. Дерево. VIII в.

17. Резная деревянная филенка потолка из Пенджикента. Фрагмент. VIII в.

18. Резной деревянный фриз из Пенджикента. VIII в.





19, 20. Фрагменты резного стука из дворца в Варахше. VIII в.

рами крылатых львов. Общая высота фриза составляет 60 сантиметров (илл. 18).

Филенки потолка одного из парадных залов Пенджикента заключали медальон с изображением всадника, поражающего копьем льва. Фигуры витязя в доспехах и коня под богатым чепраком детально проработаны. Упруго сжатое тело льва готово к прыжку. Рельеф так высок, что передняя левая нога коня (движение всегда влево) отделена от плоского фона. Иногда сюжет меняется — изображаются отдельные животные (илл. 17) или групповые сцены.

Самым ценным из памятников резного дерева является, несомненно, большой тимпан из Бунджиката. Сколоченный из толстых досок полукруг диаметром до трех метров помещался над входом в аудиенц-зал дворца правителей Уструшаны. Крупные рельефные фигуры, заполнявшие центральное поле, почти бесследно утрачены, но резьба по периферии достаточно хорошо сохранилась. По краю тимпана в двойной раме из гирлянд и пальметт расположены семнадцать круглых медальонов. Кольцо пальметт заключает сюжеты народного эпоса.

Преобладающая композиция — поединок двух всадников на вздыбленных конях, под копытами которых лежит поверженный воин. Фигуры даны горельефом, причем наблюдается та же особенность, что и у пенджикентских филенок — передние ноги коней и ноги всадников, обращенные к зрителю, отделяются от фона наподобие круглой скульптуры. Сцена наполнена движением, лица дышат экспрессией.

Мельчайшие детали этих миниатюр (поперечник медальонов всего 22 см) прорисованы удивительно достоверно и подробно. Свободное пространство между медальонами заполнено полуобнаженными фигурками.

В этом образце резного дерева исключительно детально проработаны растительные элементы орнамента — листочки гирлянды и пальметт. Художественные достоинства выдвигают тимпан в ряд мировых шедевров.

Раннесредневековая деревянная скульптура в целом отличается реалистическим характером.

Образцы стукерной пластики дает Варахшинский дворец (илл. 19, 20). Вдоль стен аудиенц-зала развешивались на фоне пейзажа сюжетные композиции с крупными, иногда почти в натуральную величину, изображениями людей и животных. Рельеф, местами до 30 сантиметров глубины, крепился к стене деревянными шипами. Фрагментарное состояние рельефов не позволяет восстановить их сюжеты. Можно, однако, разбить их в общем на две группы: оформление целых стен, где фигуры людей и животных выступают на фоне пейзажа с деревьями в 2—3 метра высоты, скалами и водоемами, и сюжетные фризы.

Человеческие фигуры представлены фрагментами торса, головы, рук, ног. Лицо, повернутое анфас, в три четверти или в профиль, дано довольно эскизно, без проработки деталей, скупыми движениями резца. Некоторые головки напоминают персонажей айтрамского фриза. Костюм с нитями перлов, поясом, складками

ткани значительно больше занимал художника. В широком фризе на темы охоты фигурировали конные лучники и бегущие животные — горный козел, кабан. Здесь живо передано движение. Узкий бордюр изображал вереницу куропаatok. В потоках воды, показанных витками и спиралями, резвились рыбы. Как и в живописи, не обошлось без фантастических существ вроде пегаса, женщины-птицы, грифона, дракона.

В Северном зале дворца найдены также рельефы из обожженной глины, среди них женская фигура в свободной одежде. По выполнению эти рельефы значительно уступают стуковым.

Кочевые народы обычно отстают в развитии художественной культуры от оседлых, но и они оставили оригинальные памятники изобразительного искусства.

Каменные изваяния (так называемые бал-балы) Тянь-Шаня и Семиречья представляют собой поминательные стелы тюркских племен. Эти стелы, высотой не более полутора метров, посвящались усопшему. По характеру пластики их можно разделить на плоские, обработанные с одной стороны, и трехмерные. Техника изваяния «точечная», фон и линии выбиты с помощью заостренного металлического орудия. Голова и короткие руки слиты с туловищем. Плоскостное, очень упрощенное и условное изображение передает монголоидный этнический тип, о чем свидетельствуют сросшиеся брови, выступающие скулы, усы, борода клином, а также некоторые детали костюма — отвороты халата, пояс с подвешенным мечом или кинжалом, головной убор, серьги в ушах. Большинство персонажей держат в руках кубок или чашу в знак того, что усопший как бы присутствует на собственных поминках. Иногда изображались убитые покойным враги. Каменные изваяния распространены по азиатским степям от юга Приуралья до востока Монголии (илл. 21).

Тюркам принадлежат и некоторые петроглифы Семиречья — высеченные контуром наскальные рисунки человека и животных.

Высокая художественная ценность произведений живописи и скульптуры Средней Азии VI—VIII веков сама по себе убеждает в самобытности этого искусства. Но при тесной близости соседних стран оно не могло развиваться изолированно.

От сасанидского Ирана сохранилось мало памятников живописи. Но Афганистан и Восточный Туркестан дают обильный сравнительный материал. Живопись монастыря VII века в Фундукистане в некоторых образах по стилю, сюжетам и технике близка пенджикентской, но здесь есть и обнаженные полногрудые женские фигуры чисто индийского характера. Больше общего с пенджикентскими в росписях Восточного Туркестана (пещеры Кизыла), где изображены вооруженные мечами представители аристократии, художники с кистями в руках, конные воины. Надо заметить, что и в Фундукистане и в Восточном Туркестане реалии иные, чем в Пенджикенте и на Варахше, иной покрой платья, отворот кафтанов, прическа. «Всадники» Кизыла, в отличие от «конников» Пенджикента, сидят без стремян.

Многое в скульптуре, как и в живописи, определялось общностью миропонимания, канонами культовой иконографии и мифологии, общностью содержания народного эпоса, в котором всегда четко обозначены характерные черты героя и его окружения. Выше отме-



21. Каменное изваяние из Чуйской долины. VI—VII вв.

чена условность поз, мимики, атрибутов, окраски скульптур буддийских святилищ, которая роднит их с буддийским пантеоном Южной и Юго-Восточной Азии и Восточного Туркестана. В смягченном варианте «буддийский» колорит замечен иногда в живописи Пенджикента. Из Индии занесены в долину Зеравшана образы якши и макара. Образ женщины-птицы («симург», «хума»), связанный с древними космогоническими представлениями, долго жил в Средней Азии, Иране, Афганистане, воплощаясь не только в изобразительном, но и прикладном искусстве средних веков. Большое распространение получил и фантастический образ «сэзмурва» — крылатого создания с головой и туловищем собаки и хвостом павлина. Он встречается



22. «Образок» с Афрасиаба Терракота. VII—VIII вв.

в сасанидском искусстве (ткани, стук), фигурирует в росписях Каср аль-Хайр аль-Гарби. Пожалуй, наиболее древний и распространенный, связанный с представлением о солнце образ,— это крылатый конь, известный уже в искусстве Шумера, игравший такую видную роль в искусстве и мифологии античной Греции.

Что касается формы и манеры исполнения, деревянные скульптуры Пенджикента связываются с более ранним искусством Афганистана. Об этом свидетельствует алебастровая головка из Кундуза греко-бактрийского круга с такой же точно прической собранных вверх, перевязанных лентой волос, завитых на лбу, как «раковина улитки». Варахшинские стукковые скульптуры самостоятельны по лепке, хотя высокий рельеф роднит их с бюстами Киша и Ктесифона, и особенно с пластикой Каср аль-Хайр аль-Гарби, где, как и в Варахше, она многоплановая. Какие-то нити связывают искусство Варахши с Самаррой — чудесные куропатки варахшинского фриза находят себе подобие в

росписях дворца Джаусака, где птицы тоже образуют вереницу и очень сходны по рисунку.

Деревянная скульптура Средней Азии вместе с глиняной и стукковой пластикой VII—VIII веков по художественной ценности выдвигается в первый ряд памятников искусства Востока. Мастерство рисунка и колорита свидетельствует, что Средняя Азия являлась одним из главных очагов развития живописи, в том числе и миниатюры, на Востоке.

К VIII веку высокого совершенства достигли все виды местного ремесла. Достоинства местных изделий отмечены в китайских и арабских хрониках. Продукция мастерских Бухары и Самарканды пользовалась большим спросом далеко за пределами Средней Азии. Бумажные ткани бухарской выделки шли в Ирак, Фарс, Индию; шелка из Бухары и Маймурга и самаркандская парча ценились в Китае. Широкое распространение имели среднеазиатские золотые и серебряные изделия, из которых многие попали в страны Европы. В Самарканде, Пайкенде, Кеше арабы захватили массу золотых и серебряных сосудов, которые были частью переплавлены в слитки, частью отправлены в столицу Халифата. Земельный налог — харадж (подать) нередко выплачивался жемчугом и драгоценностями.

К VII веку, в связи с развитием торгового обмена с сопредельными странами и эмиграцией из захваченного арабскими войсками Ирана, усиливаются сасанидское и византийское влияния. Однако местная художественная культура уже закрепила свои самобытные черты и, находясь на подъеме, не столько впитывала, сколько сама источала влияние на искусство соседних стран. Происходит своего рода переворот в оформлении предметов обихода. В их декоре выражаются вкусы могущественной и богатой феодальной знати. Все виды художественного ремесла проникнуты изобразительностью, и почти в каждом присутствуют элементы пластики.

Для познания различных видов художественного ремесла мы имеем три источника. Записки арабских и местных авторов помогают составить общее понятие о ремесле, его качественном уровне и роли в общественной жизни. Памятники прикладного искусства в глине, металле, текстиле говорят сами за себя. Пробелы в вещественных доказательствах восполняет настенная живопись.

В коропластике мы вновь сталкиваемся со скульптурой, но уже в миниатюрном варианте. В значительной части она и здесь связана с культом. По функции, технике и стилю терракоты разделяются на группы. Они могут представлять самостоятельное произведение или быть связаны с каким-либо гончарным изделием в качестве наклепа. К первым относятся широко известные плакетки — образки и небольшие фигурки.

В Бухаре был базар Мох, рассказывает бухарский летописец X века Наршахи. Два раза в год там продавались идолы, и каждый мог прийти и купить себе идол взамен испорченного. Образки и фигурки как раз и были идолами, которыми торговали на базаре Мох. Возможно, они воспроизводили какие-либо монументальные изваяния богов. Образки, оттиснутые штампом, всегда оконтурены цепочкой перлов или другим орнаментом, очерчивающим контур ниши (илл. 22). Обратная сторона плакетки плоская. В Пенджикенте



23. Головки с Афраснаба. Терракота. VI—VII вв.

найден ряд таких плакеток, преимущественно VI века, выполненных с большим изяществом. Особенно тонко прорисован образ мужского божества с лирой, в короне с крылышками, с языками пламени на плечах. Женское божество с правильным овалом лица, в пышном головном уборе, с ожерельем стоит, сложив руки на груди; ноги богини имеют форму звериных лап. Еще одно божество восседает на троне в виде верблюда, вызывая в памяти золоченые троны владык, воспроизводимые в живописи. Как раз такая форма трона засвидетельствована письменными источниками. Часть образков сохраняет следы окраски, нанесенной после обжига (красной, черной, желтой).

Небольшие статуэтки выполнялись лепкой или с применением штампа. Нередко оба эти приема сочетались — туловище лепное, а лицо штампованное. Фигура иногда моделирована (показаны детали костюма, в руках палица или музыкальный инструмент), но нередко только намечена условным упрощенным объемом с руками-обрубками. Лепные головки с глазами-лепешками, носом-налепом, прорезным или налипным ртом получали гротескный характер. Штампованное лицо, напротив, отличается проработанной лепкой глазного яблока, век, локонов. Выступающий из-под штампа излишек глины превращался в своего рода нимб. В терракотах этой категории преобладают мужские персонажи — воины или вельможи. Обширную группу составляют всадники. В этом случае лошадка грубо лепилась от руки, фигурка всадника оттискивалась в открытой форме и седлообразной лункой закреплялась на конской спине. Многочисленны и просто фигурки животных — лошадей, верблюдов.

Иногда под ручкой сосуда, реже на тулове, делались налесты. Особенно характерны они для оссуариев. Исполненные штампом или от руки, головки даны прямо или в небольшом повороте, часто с приподнятым подбородком. В этой группе терракот особенно заметны изменения в сюжете, манере исполнения сравнительно с предыдущей исторической эпохой. Более того — намечается путь развития коропластики на следующие два с лишним столетия. В иконографии и стиле еще ощу-

тимы черты эллинизма, но преобладает самобытный подход к решению художественных задач. Новая общественная формация выдвигает собственные эстетические идеалы, новых героев, новые выразительные средства и стилистические направления.

По характеру изображений различаются почти портретные образы и типизированные. К первым относятся идущие от канонов античности образы «Силена», «Диониса», «Александра Македонского» и заимствованная от индийской мифологии «Киртимукха» — устрашающая маска с оскаленными клыками и спутанной шевелюрой. Вторые передают черты различных этнических типов — согдийцев, тюрок и социальных групп — воинов, знати. Они дают выразительную характеристику персонажа с нюансами настроения (усмешка, тревога, возбуждение). Многие из них поражают своей жизненностью. Налесты едва ли служили только украшениями. Во многих случаях они, вероятно, имели символический смысл. Киртимукха, например, служила оберегом.

В Пенджикенте найден керамический предмет в форме расширенного книзу кольца (возможно, облицовка светового люка). По внутреннему его краю размещались пятнадцать оттиснутых штампом горельефных женских и мужских головок, очеркнутых сверху и между собой строчками налипных розеток; под каждой



24. Мужская голова. Навершие крышки астоdana с Афраснаба. Терракота. VI—VII вв.

головкой прочерчен полумесяц. В налечах заметны черты эллинистического искусства. Женские головки наделены правильными чертами и мягким овалом лица; на волосах, обрамляющих валиком низкий лоб, был какой-то головной убор. Мужчины с пышной бородой и венцом виноградной лозы на кудрях изображали божество дионисийского культа. Хорошо моделированные головки сохраняют тем не менее застывшее выражение лица. Это условные маски.

Особую группу изделий художественного ремесла, обширную по составу, разнообразную по формам и материалу составляют астоданы, или оссуарии. Это гробики-костехранилища, прямоугольные ящички с закруглением по углам, иногда по плану близкие к овалу, прикрытые выпуклой крышкой. Техника изготовления их различна. У прямоугольных — стенки формовались отдельно и затем соединялись между собой и с днищем; овальные лепились целиком. Лицевая стенка и отчасти крышка украшались лепным, прочерченным и штампованным орнаментом. Первый представлял обычные для бытовой керамики накладные валики с защипами, розетки. Вторым пользовались для нанесения разнообразного линейного орнамента. Для третьего характерны составленные из треугольничков розетки; тем же способом оттискивались знакомые по архитектурным завершениям знаки волны и другие элементы узора.

На астоданах изображались, во-первых, человеческие фигуры и маскарены, во-вторых — архитектурные мотивы. В отличие от предыдущего периода целые объемные фигуры на крышках отсутствуют, но можно встретить голову (*илл. 24*) или маленькие примитивные фигурки в качестве ручки. Оба типа изображений соединились в астоданах из Самарканда и близлежащих к нему районов. Широкую известность получили астоданы из Бия-Наймана. Лицевая их стенка изображает аркаду, под которой стоят мужские и женские фигуры, держащие в руках ритуальные предметы вроде алтаря огня, реликвария и тому подобного. Художник позаботился о том, чтобы наклон фигур и положение рук вместе с развешивающимся шарфом составляли

симметричную композицию. Лица повернуты в три четверти, на голове — венец, складки одежды лежат заученной системой клиньев и луночек. Архитектурные элементы переданы очень правдиво — колонки на постаменте с шаровидной базой и конической капителью копируют формы деревянной колонны. Подчеркнуто значение трех сидящих фигур под арками с кариатидами. Аркада в целом заимствована от каких-то сооружений павильонного типа, может быть венчавших крыши домов или украшавших сады. Весь декор астодана выполнен рельефом.

В астоданах нашла применение и объемная пластика. Крышки самаркандских оссуариев иногда увенчивались полый внутри мужской головой с резкими чертами лица. Маленькие примитивные фигурки на крышках были одновременно и ручками. На оссуарии из Мунчак-тепе (Беговат, Узбекская ССР) налеч с зубчиками изображает демоническую маску и гроздь винограда.

Для Хорезма VII—VIII веков характерны алебастровые оссуарии, но попадаются и каменные ящички на ножках с четырехскатной крышкой. На Токкале близ Нукуса найдены алебастровые расписные оссуарии.

Роспись — черная или многоцветная (красный, коричневый, желтый, синий тона), сюжетная или орнаментальная — заполняла лицевую (иногда и боковые) стенку и крышку. Интересна воспроизведенная на некоторых оссуариях сцена оплакивания. Покойник (или покойница) лежит на подстилке в окружении плакальщицков обоего пола, которые рвут на себе одежду и волосы, царапают лицо и грудь. На одной из росписей рядом с покойным сидит жена. Сюжет напоминает известную пенджикентскую сцену оплакивания.

Для истории искусства наивные по выполнению росписи токкалинских оссуариев важны как опыт изобразительного искусства в малых формах — сколок монументальной живописи.

Бытовая керамика образовала четыре основные группы. Это столовая посуда: чаши, кубки, блюда, небольшие кувшины; сосуды для воды и пищи — кувшины, широкогорлые горшки с ручками и без ручек; сосуды для хранения запасов зерна, масла — хумы; котлы для приготовления пищи. С точки зрения техники различается керамика, изготовленная на ножном круге, и лепная.

Несложный домашний инвентарь VI века — чашевидные кубки, сферические кувшины, горшочки — вполне удовлетворял потребителя. Уже сама их четкая форма, хорошо найденные пропорции и очертания профиля ставят их в ряд произведений искусства. Чашки и кувшины часто отмечены широкой полосой красного ангоба в виде креста или кружка, но это не орнамент в собственном смысле, а знак оберега. Лишь изредка делались попытки создать образцы уникальной художественной керамики; к ним относится амфора VI века из Пенджикента с рубчатой нижней половиной и растительным наlepным орнаментом верхней. Ее форма точно повторена в живописи позднего Пенджикента.

К концу VII века складывается новый стиль, ярко выраженный в столовой посуде. Старые формы вытесняются новыми — грушевидными кувшинами, пузатыми чашками с низко посаженной кольцевидной ручкой,



25. Кружка с волнистым краем из Пенджикента. Керамика. VIII в.

тарелками с наlepным орнаментом. Характерна имитация металлических сосудов. Для достижения сходства гончары повторяли шов на спайке плечей и тулова, поверхность изделия покрывалась блестящими слюдами. На стенках кружек и кувшинов оттискивались штампом веточка и плод граната. Значительным центром гончарного производства была в это время Кафыркала под Самаркандом, в районе которой главным образом практиковалась слюдяная обсыпка. «Металлический стиль» продержался примерно до середины VIII века.

Широкогорлые сосуды имели слив в форме бычьей головы. Под ручкой сосуда делались декоративные налепы. Выделялись примитивные зооморфные игрушки, свистульки.

Для Пенджикента конца VII — начала VIII века типичны кружки с волнистым бортом и выпуклым туловом (илл. 25). Хумы украшаются штампованным, прорезанным и наlepным в виде фестонов орнаментом. Штампы заключали в себе круглые или овальные медальоны с растительным мотивом, или человеческим лицом, или устрашающей маской. Медальоны тянутся пояском на плечах сосуда. Расписной ангобированный орнамент встречается редко. Плоские донца низкобортных блюд снабжались несложным орнаментом, выложенным из тонких колбасок глиняного теста. Особую группу составляют антропоморфные кувшины, зооморфные сосуды и водолеи (илл. 26).

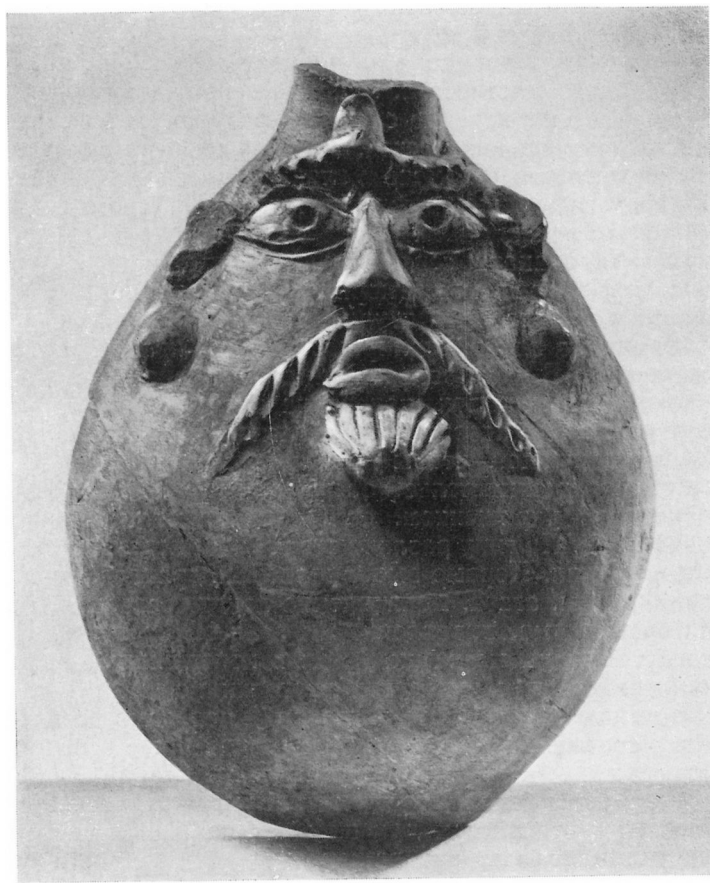
К гончарным изделиям принадлежали масляные светильни в виде плоской чаши с носиком или на высокой ножке, а также ритуальные курильницы-жертвенники в виде чаши на высоком коническом цоколе, украшенном поясами несложного процарапанного орнамента, ажурными прорезями, налепами (курильница из Бала-лык-тепе).

Мерв и Хорезм дают иные формы керамики. Для Мерва характерны полуовальные в профиле чаши и грушевидные узкогорлые кувшины. Формы и орнамент раннесредневековой керамики Хорезма несложны, корчаги и кувшины снабжены процарапанным волнистым рисунком, поясами глиняных валиков на горле и тулове, оттиснутыми пальцами вмятинами.

С середины VIII века уже делались опыты применения глазури. Непрозрачная поташная полива зеленого цвета наносилась иногда на посуду с обычным для безглазурной керамики резным и штампованным орнаментом. Появляются росписи зелено-голубого узора геометрического или растительного характера по серобелому фону.

Стеклоделы выдували флаконы и бутылочки круглого и квадратного сечения. Изящный узкогорлый сферический флакон из Пенджикента украшают круглые налепы-лепешечки.

Арабов поразили в Средней Азии обилие, ценность и великолепие сосудов из драгоценных металлов. Искусные мастера выделяли из золота и серебра также фигурки зверей и птиц (видимо, водолеи и курильницы). Но до последнего времени сами предметы не встречались на среднеазиатской почве. Еще недавно они вообще были неизвестны, но в последние годы доказано среднеазиатское происхождение ряда серебряных блюд и кувшинов из коллекции Эрмитажа, найденных в европейской части Советского Союза. Выполненные чеканом рельефы передают целые тематические



26. Антропоморфный сосуд из Кафыркалы. Керамика. VI в.

сцены. В составе чилекского клада под Самаркандом найдены две ложчатые согдийские чаши.

Одно из серебряных блюд Государственного Эрмитажа изображает поединок двух одетых в кольчуги воинов. Оба витязя обречены на гибель — у одного в груди две стрелы, другой пронзен копьем. В прорисовке фигур и кольчуги много общего с живописью Пенджикента.

Живопись пополняет скудные данные о торевтике VII—VIII веков. Как атрибут персонажей в росписях встречаются бокалы, кувшинчики и иные сосуды. Золото показано желтой краской, серебро — белой. Привлекает внимание неоднократно повторяемое в живописи изображение жертвенника-курильницы. Все детали этого ритуального предмета прорисованы очень тщательно. Конусоидный цоколь увенчан чем-то вроде абажура с колокольчиками или подвесками на цепочках. Над абажуром высится еще одна подставка, а на ней съемная чаша с пылающим огнем. Благовония имеют вид белых шариков. Совершенно очевидно, что этот богато орнаментированный предмет служил прототипом для более грубого воспроизведения в керамических курильницах.

Живопись свидетельствует и о том, как широка была сфера деятельности ювелиров. Не только знатные женщины, но и мужчины носили кольца, серьги, ожерелья, запястья. Жемчуг и ценные камни нашивались на одежду, украшали головные уборы. На пенджикентских росписях владельцы особые изображены в зо-

лотых коронах с крылышками и зубчатых наголовьях, в венцах с жемчугом.

Раскопки дают немало доказательств блестящего ювелирного мастерства. Золотые серьги с камнями и зернью имеют нередко сложную разборную конструкцию из нескольких частей. Золотые перстни заключают неограниченный камень в гладкой массивной оправе. В одном из помещений южного пенджикентского храма было рассыпано на полу свыше трехсот бус из горного хрусталя, граната, сердолика, лазурита, ляпис-лазури и т. д. Найденны миниатюрные бронзовые подвески в форме человеческой фигурки, серпа, кувшинчика.

Одним из видов ювелирных изделий являются геммы-печати. В древности печати ставились на таких непрочных материалах, как глина и воск; поэтому поверхность, на которой вырезался рельеф, делалась слегка выпуклой, чтобы дать заглубленный оттиск и тем предохранить рельеф от повреждения. Гемма была не только украшением: ее оттиск заменял подпись владельца. По типу различаются геммы-перстни и геммы-подвески. Первые выполнялись из граната, сердолика, яшмы, агата. Великолепна пенджикентская гранатовая гемма, вправленная в золотой перстень. На вогнутом круглом камне (1 см в поперечнике) вырезан мужской профиль согдийского типа с резкими чертами лица и схваченными диадемой волосами до плеч. Игра света вызывает в глубине камня яркие вспышки пламени. Геммы-подвески резались из кварца, халцедона, агата и имели форму так называемого ложного перстня с отверстием для шнура и овальным срезом, где и помещалось изображение. Печати-подвески отливались также из бронзы и серебра, причем их овальный щиток дополнялся сверху выступом, образующим при оттиске ямку. Форма печати круглая, овальная, многоугольная, реже прямоугольная со срезанными углами. Изображался мужской или женский профиль, но в большинстве геральдические фигурки животных или более сложная композиция «древа жизни» с зеркальным повтором льва, терзающего оленя. Миниатюрное поле печати заставляло мастера изображать животных с согнутыми ногами.

Многие геммы известны только по оттискам на хумах и глиняных печатях, скреплявших документы. По назначению следует, видимо, различать печати высокопоставленных лиц (может быть, они-то и снабжались профилем владельца), представителей различных слоев общества (изображение алтаря, возможно, указывает на жреческий сан), наконец, государственные печати. К последним можно отнести печати с согдийскими надписями из Пенджикента. Многоугольные и овальные, они заключают рисунок кабана среди камышей, фигуру юноши с пальмовой ветвью и т. д. Поразительная тонкость выполнения гемм ставит их в ряд с шедеврами античного ювелирного искусства.

К числу поделок, обыденных и малоценных, принадлежат многочисленные орнаментированные и гладкие бронзовые и медные кольца, пряжки, наконечники ремней и тому подобное.

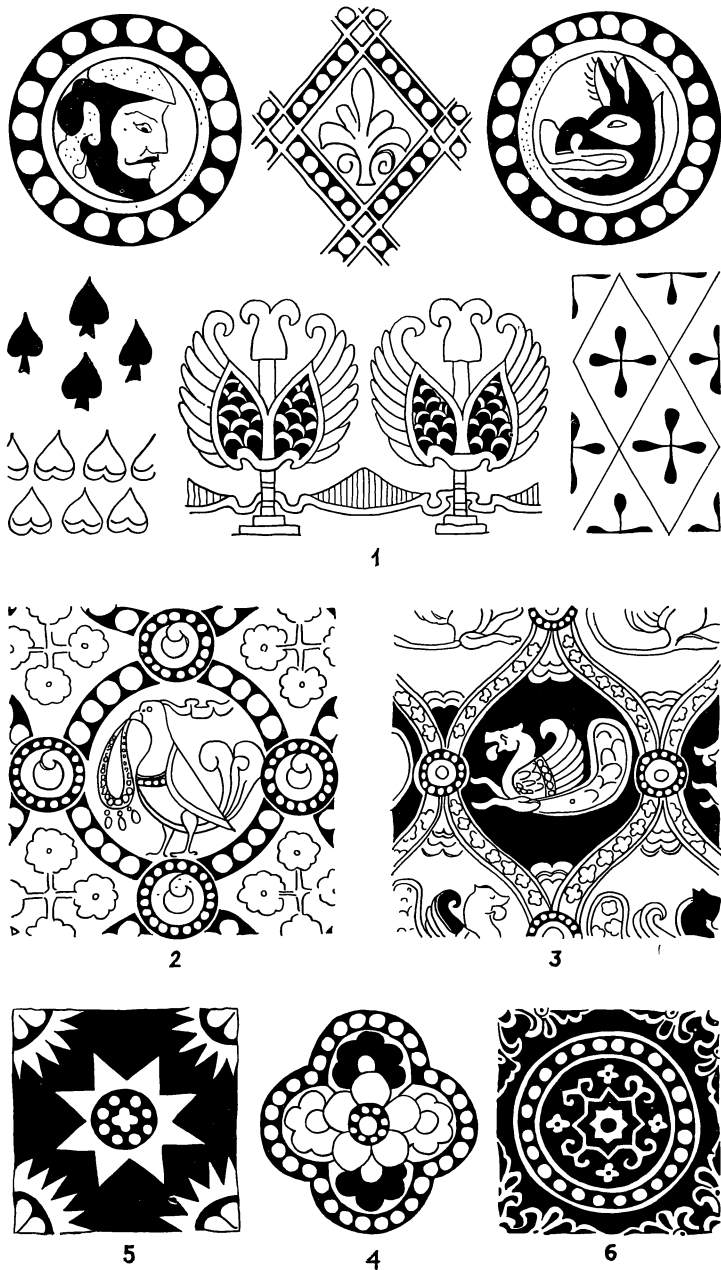
Обширное поле применения творческих сил давало текстильное ремесло. По словам Наршахи, селение Зандана близ Бухары прославилось добротными бумажными и шелковыми тканями, получившими по имени селения название «занданачи». Производство их освоили и другие селения Бухары. В самом городе бы-

ла мастерская, в которой изготовлялись особо ценные ткани. О богатстве тканей позволяет судить настенная живопись, где знатные персонажи облачены в узорные платья.

Редкой удачей является находка фрагментов тканей — вещественных памятников ткацкого искусства столь отдаленного времени. Одиннадцать кусков ткани «занданачи» хранятся в музеях Европы, из них одна датируется VI, остальные VII—VIII веками. Они орнаментированы тканым красочным узором с геральдическими мотивами (животные, распространенный на Среднем Востоке символ «древа жизни»), внутри обрамленных перлами кругов. На горе Муг собраны сотни обрывков ткани, среди них 47 шелковых и один шерстяной. Мугские шелка разноцветны — белые, красные, синие, желтые, фиолетовые, зелено-коричневые. Многие из них типа «камки», то есть несут одноцветный, двусторонний орнамент, полученный техникой плетения. Некоторые украшены тканым красочным узором — желтым на голубом фоне, зеленым на желтом фоне, желтым на фиолетовом. На другой стороне ткани соотношение тонов соответственно меняется. Самый интересный образец узора — круги с перлами и розеткой, промежутки между которыми заполнены четырехконечными растительными виньетками: шерстяной кусок красный в синюю и желтую полоску. На Балалык-тепе обнаружен образец одноцветной шелковой ткани с выткаными шевронами, на Якке-Парсане — фрагмент желтой шелковой ткани с набивным растительным узором. Все эти обрывки тканей знакомы с техникой ткачества и довольно разнообразным рисунком орнамента. Не найдено пока ни одного образца вышивки, но она, безусловно, бытовала.

Настенная живопись Афрасиаба, Пенджикента, Варахши и особенно Балалык-тепе расширяет наши представления об орнаменте тканей раннего средневековья. Это ромбическая сетка, розетки и растительные комбинации, иногда карточные фигуры «пик» и «червей»⁵, но особенно характерны круги, обрамленные перлами, заключающие растительный мотив, изображения птиц, звериных и человеческих голов. Круги чередуются по квадратной сетке или в шахматном порядке. В живописи Варахши показаны ткани с похожей на голубя птицей, держащей в клюве ленту; круги с птицей соединяются меньшими кругами тоже с перлами и голубыми колечками. Роскошная одежда афрасиабских персонажей украшена кругами с головой кабана или сэнмурвами. Особенно интересны узоры костюмов на персонажах росписи Балалык-тепе, где в кругах заключены профильные изображения человеческой головы ассириидного типа и зверя со стоящими, как у собаки, ушами (илл. 27).

Орнамент, составленный из кругов, вводит среднеазиатские ткани в область традиций ткачества Ближнего Востока (сасанидский Иран, Сирия) и Византии. Из Средней Азии мотив этот проник в Восточный Туркестан, где получил отражение в росписях Кизыла. Орнамент легко транспортировался через ткани, попадавшие караванными путями за многие тысячи километров от места производства. Не удивительно поэтому, что узоры кругами занесены в Древнюю Русь, о чем свидетельствуют фрески киевской Софии и Новгорода. В Средней Азии мотив круга удержался до наших дней в народных вышивках «сузани».



27. Узоры тканей. VII—VIII вв. Реконструкция по настенным росписям Балалык-тепе (1), Варахши (2), Афрасиаба (3), Пенджикента (4). Фрагменты тканей с горы Муг (5, 6)

В живописи Пенджикента встречаются персонажи, восседающие на коврах, судя по узору — ворсовых, разрисованных сеткой с розеткой в ячейках, многие оторочены каймой из полукругов с перлами.

К текстильным изделиям надо причислить также плетеные орнаментальные сетки для волос, найденные на горе Муг.

Искусство Средней Азии к моменту арабского завоевания накопило большие ценности. Его отдельные ветви развивались в гармонии, взаимно дополняя друг друга. Зодчие, умело используя возможности материала — необожженной глины, достигали простейшими средствами выразительности, пластичности, монументальности архитектурных форм.

Большой зрелостью отличаются скульптура и живопись в союзе с архитектурой, коропластика, торевтика, ремесла.

Арабы опирались в управлении страной на местную знать, и вошедшие в состав Халифата среднеазиатские земли получили автономию. Стремилась к самостоятельности выходцы из Гератской области Тахириды, правившие с 821 года Северным Хорасаном и Мавераннахром (так называли арабы среднеазиатское Двуречье). Особенно выделился таджикский род Саманидов, члены которого состояли наместниками Самарканда, Шаша, Ферганы и Уструшаны. Со временем в руках этого рода оказалась и Бухара, где в 888 году Исмаил Самани основал самостоятельную династию, объединив в своем государстве не только Мавераннахр, но также Хорезм, Хорасан и Восточный Иран. На севере саманидские владения граничили с тюркской кочевой степью, где большую роль играли огузы, а на северо-востоке, в Семиречье еще с 766 года утвердились тюрки-карлуки. Исмаил Самани создал хорошо сложенный центральный аппарат и многочисленное постоянное войско.

После полуторавекового гнета Арабского халифата, подавления местной культуры начинают восстанавливаться и строиться заново города, распахиваются поля, расцветают горное дело и ремесла. Преодолев вызванный арабским вторжением кризис, Средняя Азия заняла в экономике одно из первых мест на феодальном Востоке. Со времен Омейядского халифата возникли ее теснейшие хозяйственные и культурные связи с Передним Востоком. Владения Саманидов пересекались караванными путями во всех направлениях — из Багдада в Китай, из Ирана в Булгары.

Самая суть централизованного государства выражена фразой, которую источники приписывают Исмаилу Самани: «Пока я жив, я — стена Бухары»⁶. Руководствуясь этим положением, Исмаил нашел возможным отменить постройку стен, еще возводимых первыми Саманидами, и содержание уже существующих, ложившееся тяжелым бременем на население.

Время правления Саманидов вошло в историю страны как эпоха культурного подъема, концентрации духовных и творческих сил, когда складывались основы средневековых наук и искусства. Основоположник алгебры, математик и астроном IX века аль-Хорезми был выходцем из Хорезма. Столица государства Бухара стала в X веке средоточием учености, дворцовая библиотека по количеству книг не имела равных, кроме ширазской. В Бухаре сформировался как ученый Абу Али Ибн Сина (известный в Европе под именем Авиценны), там протекали его молодые годы. В Бухаре жил и творил «отец таджикской поэзии» Рудаки. Он слагал свои касыды на родном таджикском языке, вытеснившим в литературе арабский. Позднее другой таджикский поэт X века, Дакики, положил начало составлению гигантской эпопеи «Шах-наме» — Книги царей. Исключительное значение имели IX—X столетия для истории зодчества. Именно тогда формировались отвечающие новым социально-политическим условиям новые творческие идеи, новые типы зданий.

Развитие феодальных отношений меняло облик и топографию городов. Пульс городской жизни переме-

щается в рабады, где раскинулись обширные шумные базары. Различные виды ремесел группируются в отдельных торговых рядах и кварталах. Шахристан при этом оказывается в стороне (Мерв) или в центре города (Бухара), что определяет его дальнейшие судьбы. Цитадель заключает в своих стенах административный аппарат, дворец правителя, тюрьму и мечеть, которая, впрочем, скоро выделяется по соседству с цитаделью, потом закрепляется рядом с базаром. Но цитадель теряет свое оборонное значение и у многих городов отмирает, как было с Мервом, где ее территория возделывается под бахчи. Общая стена неправильной конфигурации охватывает растущую площадь города. Особенно ширятся в это время границы Бухары, новую стену которой прорезают одиннадцать ворот.

В городе и за его стенами строятся в большом числе жилые и общественные здания. Все многообразие храмовых построек сменяется единым видом здания государственного культа — мечетью. По формам и размерам мечети распадаются на несколько типов. Соборные мечети для отправления пятничной молитвы заняли место рядом с базаром; вне городской черты отводилась обширная площадь — намазга для годовых праздников Курбан и Фитр; в каждом квартале ставились малые приходские мечети. В стене мечети молитвенная ниша — михраб определяла направление на Мекку, рядом помещалась кафедра — минбар. Призыв на молитву возглашался с минарета. Появляются новые здания, известные в настоящее время лишь по письменным источникам. Таковы были в первой половине X века училища богословия — медресе. Наршахи называет бухарское медресе Фарджек. В X веке дает ростки мистическое учение суфизма. Аскеты суфии (название от белых плащей) собираются и проповедуют свое учение в специальных учреждениях — ханака. Из письменных источников известно, что ханака были в саманидской Бухаре, а также Самарканде и Фергане. Как мы уже видели, локализуется и получает вид постоянного сооружения, или скорее квартала, базар, а на перекрестке торговых улиц уже ставятся рыночные купола — чорсу (по крайней мере можно думать, что таким был Рас ат-так, по Истахри — самое оживленное место Самарканды). Караван-сарай, в VIII веке сгруппированные у городских ворот, ныне попадают в городскую черту и примыкают к базарам. Кроме того, они ставятся на караванных трассах, обводных колодцами, цистернами и мостами. Необходимой принадлежностью городского комфорта становятся бани, всегда отмечаемые в сочинениях средневековых авторов. Наконец, оформляется архитектурный тип мавзолея. Общий строй форм был подсказан квадратными в плане купольными постройками VII—VIII веков, где уже использовались несущие угловые тромпы (древний Пенджикент, Ак-тепе близ Ташкента, хорезмийские усадьбы). Усыпальницы становятся одним из главных объектов зодчества, формы которого отражают лучшие достижения эпохи в области конструкций и декора.

Хотя основным строительным материалом остаются сырец и битая глина, зодчие в совершенстве овладевают мастерством кладки из обожженного кирпича, выполняя из него отдельные здания. Это кирпич-плитняк квадратной формы на алебастровом растворе. Важным достижением была разработка подкупольно-

го пояса, который получает в плане контуры правильного восьмиугольника. Тромпы перемежаются арочными нишами или окнами. Арки и своды получают стрельчатый контур. Как пишет Наршахи, пожар Бухары погубил множество зданий; отсюда можно заключить, что большое распространение имели каркасные конструкции стен и балочные кровли.

О типе городского жилища можно в какой-то мере судить по раскопкам Варахши, которые свидетельствуют о появлении к этому времени планировки дома с помещениями, окружающими небольшой дворик. Загородные усадьбы по-прежнему носят крепостной характер и сохранили в Мерве черты прошлого — высокий покатый цоколь и гофрированные фасадные стены. Квадратные и прямоугольные в плане сырцовые здания делятся на сводчатые и купольные помещения. Примером может служить двухэтажный Харам-кешк в семи километрах от Гяур-калы, то есть мервского шахристана. В постройке еще сохранились покрытия, в частности, купола на тромпах в форме перспективных арок. Любопытно покрытие коридора по типу ложного свода с ярусами выступающего прямо и углом квадратного сырца. Эта хитроумная форма дает одновременно конструктивный и декоративный эффект.

Саманидские дворцы украшались живописью и резным стуком, витражами из мелких стекол в оправе из алебаstra. Загородные дворцы и усадьбы тонули в кущах садов. Разбитые искусными мастерами сады Джуи-Мулиан у стен Бухары с их цветниками, рощами, фруктовыми насаждениями и сетью каналов воссоздает Рудаки, а Наршахи уподобляет раю.

Мечети имели в большинстве балочную кровлю на деревянных колоннах. Такова была сгоревшая при пожаре 937 года мечеть Бухары. Руины мечети в Данденакане и открытые расчисткой фрагменты первоначального здания Магоки-Аттари в Бухаре показывают борьбу местных традиций и иноземного опыта.

В Данденакане раскопками открыта часть плана мечети арабского типа, то есть с галереями вокруг двора; арки галерей покоились на круглых столбах. Единственная уцелевшая мечеть-усыпальница Шир-Кабир представляет квадратную купольную постройку с высокими нишами по три в каждой стене, из которых средняя, южная, включает михраб, одна из северных — дверь. Есть основания думать, что на месте ниш, за исключением михрабной, были первоначально открытые проемы, впоследствии заложенные — в таком случае постройка повторяла схему ранних иранских мечетей-киосков.

Под полом мечети XII века Магоки-Аттари в Бухаре вскрыты остатки более ранней постройки с круглыми колоннами, предположительно четырехстолпной. В этом случае строители следовали местной традиции четырехстолпных залов.

Важнейшая деталь мечети — михраб всегда концентрирует максимум архитектурного декора. Классической формой михраба становится ниша, увенчанная арочкой или полукуполом и фланкированная парой декоративных колонок. Михрабная ниша часто представляет углубление более широкой внешней ниши, и вся композиция очерчивается рамой каллиграфического письма — обычно текста из корана. Общая идея композиции могла быть унаследована от доисламских домашних алтарей.

Минареты ставились при мечети не всегда. От данного периода они сохранились лишь кое-где в руинах. Круглые в сечении, они, как и мечети, дополнялись деревянными частями. Так, Наршахи сообщает о минарете с деревянным верхом при соборной мечети, построенной в 918—919 годах.

Эпоха средневековья подарила истории памятник зодчества мирового значения — фамильную усыпальницу Саманидов в Бухаре. Сохранившаяся на притоке двери надпись содержит имя Насра, внука Исмаила (914—943 гг.), но само здание датируется большинством исследователей рубежом IX—X веков.

Строго центричная по композиции квадратная в плане постройка имеет очень толстые стены, сложенные из обожженного кирпича на алебастровом растворе, и одинаковые фасады (илл. 28). Слегка уширенный книзу объем с массивными угловыми колоннами, опирающийся на гладкий цоколь и увенчанный легкой ажурной галереей, завершается чашей купола в окружении четырех декоративных куполов по углам. Четыре фасадные арки на колоннах обрамляют в глубине такие же по очертанию арочные проемы, из которых один служит дверью, а другие забраны решеткой из обожженного кирпича. Углы проемов оформлены трехчетвертными колоннами. Все угловые колонны представляют цилиндрический ствол без баз и капители. Стены выполнены внутри и снаружи фигурной кладкой, меняющей рисунок на уровне пят арок; тимпаны арок с рельефной фактурой в рамке из перлов украшены по фасаду орнаментальными алебастровыми вставками. Арочки галереи в рамках переплетающихся линий покоятся на миниатюрных алебастровых колонках резного узора (жгуты, зигзаги), а над аркатурой тянется полоска перлов (илл. 29, 30).

Ажурная галерея открывается внутрь через пояс тромпов, прорезанных парой окошечек и перемежаемых арками с фигурной решеткой из кирпича. Углы пояса тромпов отмечены декоративными колонками, на этот раз с базой и капителью, а углы получившихся тимпанов восьмигранника занимают круглые медальоны. Тромпы получили здесь особую форму: от углов к вершине арки поднимается полуарка, наглядно выражающая статическую работу конструкции. Основание купола слегка стрельчатого профиля подчеркнуто бордюрами геометрического рисунка, среди которых выделяется пояс крупных перлов; на вершине прорезан узкий люк с фонариком для вентиляции. Геометрические узоры кладок, которыми выполнены мельчайшие детали (кирпич углом, веером, в елочку и т. п.), смягчаются кое-где введением растительных мотивов, таких, как четырехлепестковые розетки (терракота), пальметты вставок на внешних тимпанах, мотив резанного по алебастру побега некоторых колонок аркатуры и угловых полуарок (илл. 31).

Формы и пропорции здания благородны, детали изысканны, орнамент гармоничен. При относительно небольших размерах (около 10×10 м) постройка выглядит монументальной.

Мавзолей Саманидов, этот общепризнанный классический образец среднеазиатской архитектуры, достойный удивления по выразительности форм и декора, стяжал мировую известность. Здесь нашла наглядное воплощение идея незыблемости, прочной государственности. В стилистической характеристике мавзолея

важно выделить следующие основные черты: единство формы и содержания, формы и конструкции, конструкции и декора, не маскирующего частей здания; предельную строгость и простоту форм; зрелое и уверенное мастерство в композиции, деталях и орнаменте. В облике мавзолея покоряет ажурность, игра света и тени в рельефе стен, насыщенность воздухом внутреннего пространства, пронизанного светом, проникающим через решетки галереи.

Всем строем архитектурного образа мавзолеев связан с местной доисламской традицией. Особенно наглядно выражены согдийские корни архитектуры мавзолеев в деталях пояса тромпов: стройные колонки повторяют формы рельефов биянайманских оссуариев и деревянных колонн древнего Пенджикента. В довершение сходства над колонками бежит полоска четырехлепестковых розеток, украшавших биянайманские терракоты, обычная для резного дерева. Щипцы арок над проемами воспроизводят частый в орнаменте древнего Пенджикента мотив «сетки», вставки с пальметками — композицию филенок потолка. Таким образом, строитель мавзолея опирался на опыт согдийской школы, на традиции местной художественной культуры.

Немногие другие памятники того же круга могут быть отнесены к данному периоду. Мавзолей Ак-Астана Сурхан-Дарьинской области (X в.) по духу архитектуры довольно близок мавзолею Саманидов. Но стены его глухие, а формы и орнамент предельно упрощены. К рубежу X—XI веков относится усыпальница Мир-сеид-Бахром в Кермине. Ее роднит с мавзолеем Саманидов фигурная кладка трехчетвертных колонн фасада и колонок интерьера, но отличается выделение главного фасада в виде портала, эпиграфический бордюр вокруг арочного входа, решение интерьера, где четырнадцать колонн несут арки. От этого пояс тромпов нарушен и все внутреннее пространство читается восьмигранником; поверхности стен внутри здания лишены орнамента. В этой постройке намечился путь дальнейших исканий в архитектуре.

Портальный мавзолей Араб-ата в Тиме по формам далеко отошел от бухарского, примыкая к архитектуре XI века. Подкупольная двухъярусная система арок и парусов напоминает конструктивные системы иранского зодчества XI—XII столетий (илл. 32). Проставленная в надписи портала дата 367 хиджры, то есть 977 год с указанием месяца Раби относится, по-видимому, к смерти погребенного лица, тогда как здание возведено несколько позже⁷.

Караван-сарай IX—X веков лежат в руинах. Обнесенные глухой стеной с башнями и единственным входом, они заключали помещения для людей, животных и груза, окружающие квадратный или почти квадратный двор. При общей дворовой схеме план и формы их несколько менялись в зависимости от назначения и выбора строительных материалов.

Опираясь на солидный опыт строительства во дворцах омейядских и аббасидских халифов, сооружались бани с подпольной системой обогрева помещений и воды в цистернах. Остатки бани X века открыты в раскопках Афрасиаба.

В отличие от VI—VIII столетий начинает играть значительную роль декор фасадов. В архитектурном декоре необходимо различать материал, место в общей композиции и, наконец, узор. Фигурная кладка мавзо-

лея Саманидов производит впечатление своим объемным рельефом, игрой светотени, разнообразием, но не рисунком орнамента, который, по существу, отсутствует. Такая кладка образует богатую фактуру с повторением пластических элементов. Но узор, построенный на геометрических или растительных мотивах, еще только рождается в рисунке перлов и четырехлепестковых розеток. Это отнюдь не снижает достоинств удивительного памятника, который таит в себе секреты мастерства, покоряющего каждого, кто его видит. Со всем иное — усыпальница Мир-сеид-Бахром, где игра воображения орнаменталиста развернулась в простом, но уже довольно затейливом узоре геометрических линий.

В это время практикуется и сочетание кирпича с резным алебастром несложных растительных мотивов, скупое вкрапленных как вставки между уложенными парами кирпичей. Ставились опыты применения облицовочной терракотовой плитки. Венчающие фасад зубцы и круги — прежде объемные тяжеловесные элементы — оттискиваются теперь на тонкой терракотовой плите (находки в Джамбуле). Для обрамлений и фризов служили плитки с оттиском перлов, крестов, побега (найжены близ мавзолея Саманидов). Резной стук, выступая как самостоятельное средство декора, покрывал панно, панели, своды и михрабы — особенно ответственную деталь, где мастер демонстрировал все свое умение и изобретательность.

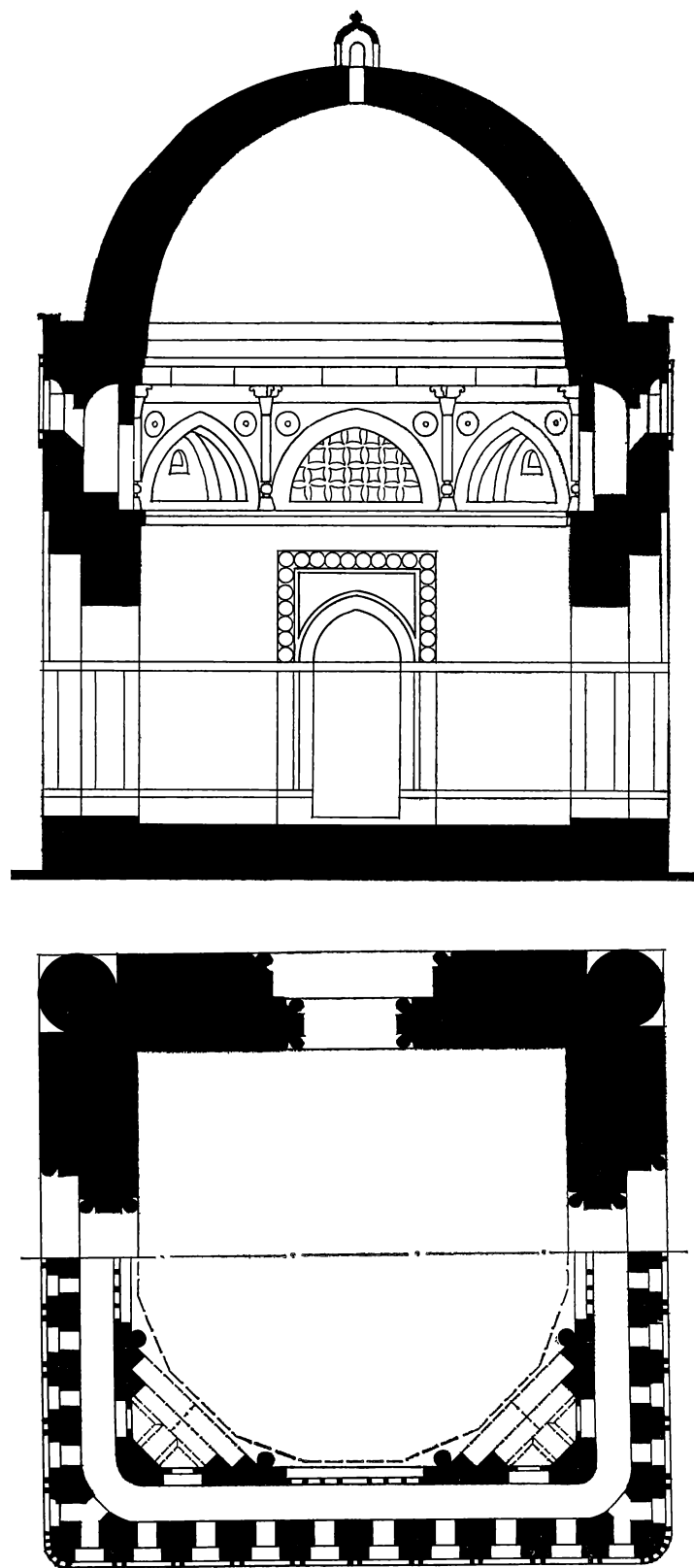
Если резной стук является принадлежностью в основном уникальных дворцовых и культовых зданий, то резное дерево оставалось широко распространенным видом декора, украшавшим, хотя и в разной мере, мечети и жилища, дворцы и хижины. Богатейшей резьбой покрывались колонны, михрабы, фриз, вероятно, и прочие части зданий, которые до нашего времени не дошли. В источниках сохранилось упоминание о золоченом и инкрустированном ценными камнями михрабе мечети Пайкенда, который был, видимо, из дерева.

Что касается собственно орнамента, он пополняется новыми видами. Это, во-первых, геометрический узор, во-вторых, эпиграфика, возведенная в степень орнаментального искусства.

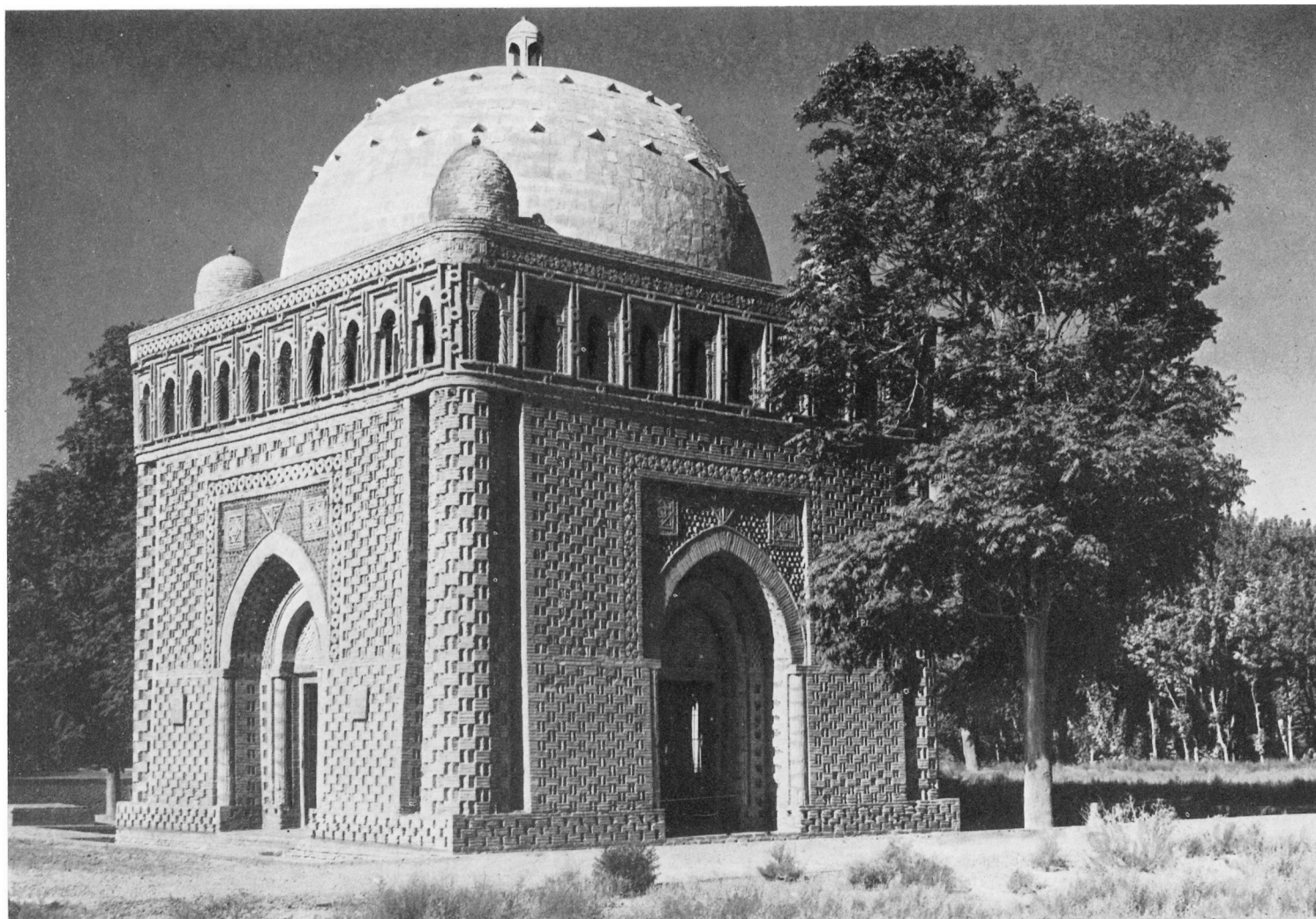
Старая традиция оставила зрелую школу орнамента, который в дальнейшем становится все более изысканным и сложным, но отходит от ясных форм раннего средневековья. Ислам влиял на развитие орнамента: изобразительные прежде сюжеты резьбы превращаются в зооморфные мотивы, затем постепенно растворяются в растительном узоре, а этот последний становится все более отвлеченным. Великолепные образцы зеравшанского резного дерева показывают данную фазу эволюции этого искусства.

Мастерство геометрического орнамента делает первые шаги. Это в большинстве несложные комбинации прямых и кривых линий, построенные на квадратной или прямоугольной сетке. Лишь в виде исключения появляется сложный геометрический узел «герих», построенный на лучевой сетке. Выступая в качестве своего рода канвы для растительного узора, организующей сетки или обрамления, геометрический орнамент образует с последним почти неразрывное целое.

Наконец, эпиграфический орнамент являлся своеобразной формой пропаганды ислама. Ленты письма, огибая арку михраба, образуют рамку всей компо-



28. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв. Разрез и план



29. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв.

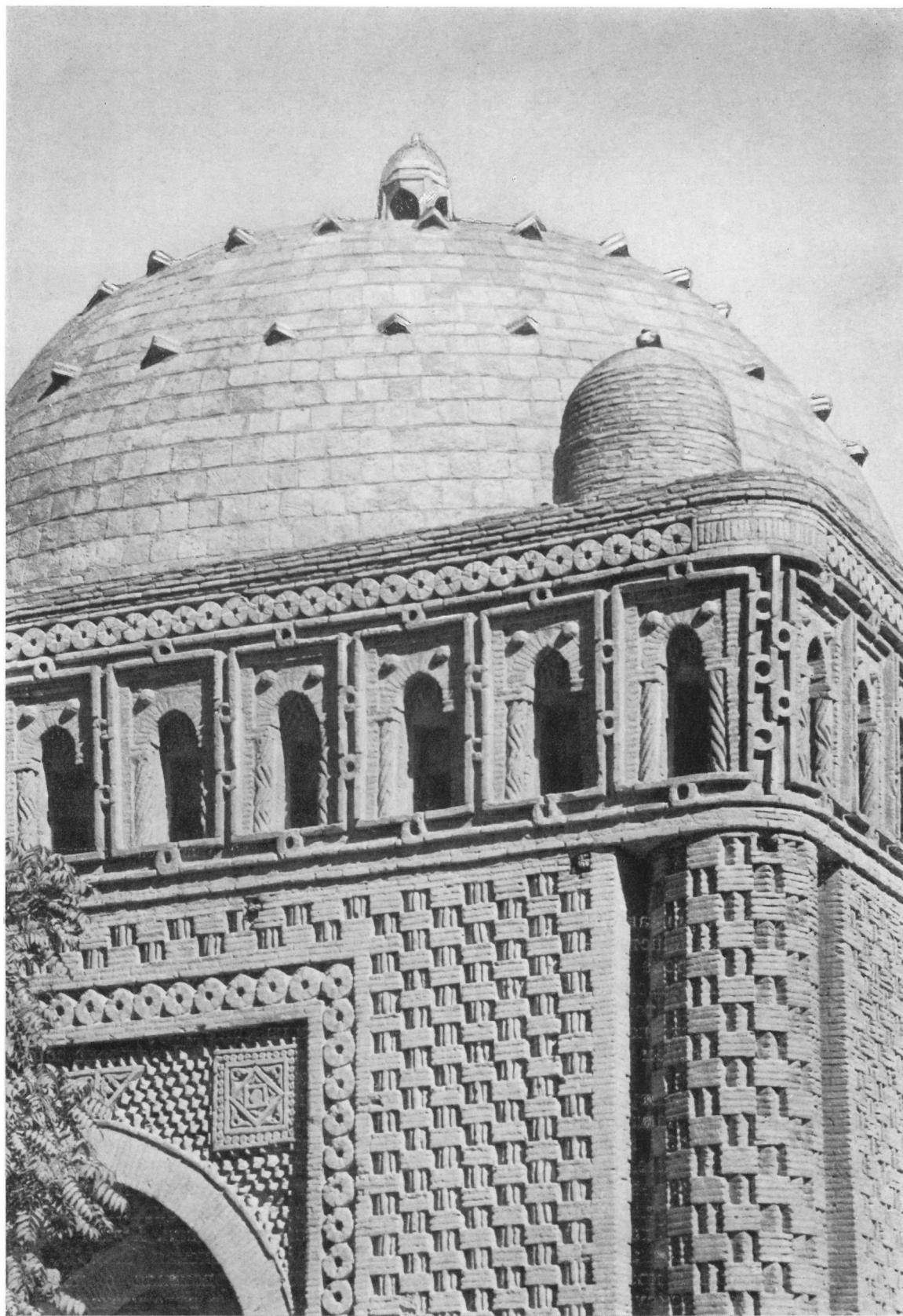
зиции, обрамляют арку входа, очерчивают поле портала. Содержание надписей в большинстве — формулы корана, восхваление аллаха и пророка его Мухаммеда; иногда это имя почившего в мавзолее правителя, имя лица, на чьи средства построено то или иное здание. Нет нужды, что масса населения не умела читать эти строки. С тем большим почтением взирали люди на эти тексты.

Надписи вырезались по стуку и дереву, выполнялись в кирпиче. Самым ранним видом каллиграфического почерка был «куфи», ведущий якобы происхождение из Куфы — города на Евфрате. Прямолинейное в основном начертание букв делает куфи необычайно удобным в архитектурном орнаменте, поскольку надпись можно было набирать из кирпичей. Впоследствии для этих же целей использовались изразцы. Стилистическая эволюция куфического письма проходит определенные фазы: буквы получают закругления, концы букв заостряются, потом дают как бы почку и «прорастают», выделяя растительные мотивы, заполняющие пространство между буквами. Но среднеазиатский куфи X века еще не успел «зацвести». В этом же столетии появляется и гибкий изящный почерк —

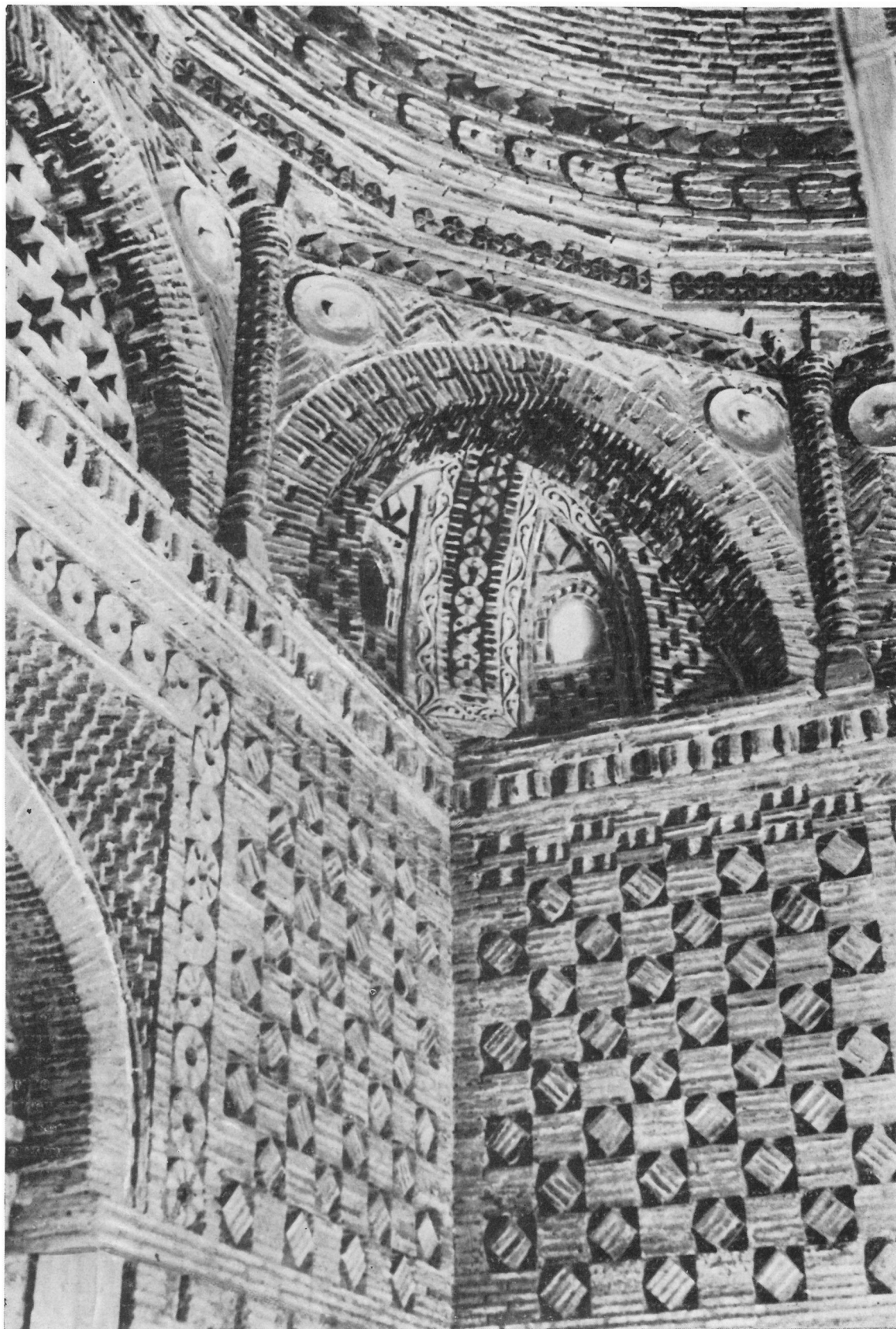
«несхи», менее употребительный в архитектурном декоре того времени.

Помимо образцов декора, связанных с определенными памятниками IX—X веков, сохранились чудесные произведения резного дерева Зеравшанской долины и Хивы, детали из Ашта и других мест.

В селениях Верхнего Зеравшана собрана ценнейшая коллекция деревянных деталей, в основном IX—X веков. Памятники Зеравшанской долины прежде всего дают понятие о формах деревянного ордера этого времени. В селениях Оббурдон, Фатмев, Курут и Урмитан найдены великолепные резные колонны. Первая из них еще в 1925 году перевезена в ташкентский музей, курутская и урмитанская экспонированы в пенджикентском музее имени Рудаки. Лучше других сохранились курутская и оббурдонская (илл. 33, 34). Они массивны (особенно оббурдонская с поперечником ствола в 48 см); капитель в виде усеченного конуса и суживающийся кверху ствол разделены валиком. Эти части в общих чертах отвечают ордеру, сложившемуся еще в VII—VIII веках, но шаровидного «куза» у основания ствола здесь нет. Капители и полочки резные, но круглый ствол оставлен гладким, за исключением широкого



30. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв. Деталь



31. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв. Пояс тромпов

орнаментального пояса в нижней части. У фатмевской колонны сохранилась лишь капитель того же типа, как у двух первых, но более стройная. Изящная и тонкая урмитанская колонна, сохранившаяся тоже лишь в верхней части, отличается от прочих наличием над капителью квадратного импоста; кроме того, судя по остаткам ствола, она расширялась вверх, а не вниз. Под капителями курутской и урмитанской колонн выступают с четырех сторон резные полочки для светильников.

Резьба колонн, по преимуществу желобчатая, рельефная, достигает глубины 3—4 сантиметра. Орнамент совершенно уникален фантастическим соединением растительных и зооморфных сюжетов. Ими предельно насыщена резьба оббурдонской и урмитанской колонн, где проглядывают стилизованные изображения птиц, рыб и животных. В результате узор носит какой-то нереальный характер. На капители оббурдонской колонны видны резные птичьи головки и крылышки. Под нависающими углами импоста урмитанской колонны прячутся исполненные весьма реалистически петушьи головки, валик под капителью изображает играющих рыб, ниже на колонне выступают четыре фигурки сов. Поверхность крупных фигур и прихотливо изогнутых листьев орнамента разработана фактурой в виде чешуек, сеточки, крестов, точек и запяток. Основание оббурдонской колонны огибает пояс из восьми арок с листовым заполнением.

Найдено также несколько консолей своеобразных форм, которые тоже передают какой-то животный прототип. Консоли селения Зосун богаче оббурдонских по орнаменту, но основа везде одна: волнообразное «брюшко» в средней части, подчеркнутое с боков змеевидной лентой с «хвостом» на конце. В передней части консоли «головки» в двух вариантах, из которых одна походит на бычью, виден даже глаз.

Пластический орнамент зеравшанского резного дерева таит в себе целый мир доисламской мифологии. В нем оживают образы, тесно связанные с верованиями Согда. Так, например, бык фигурирует в зороастрийском трактате Авесты; петух в символике маздеизма играл роль предвестника утренней зари; рыбы были связаны с культом орошаемого земледелия и плодородия; змеи служили знаком оберега почти до наших дней.

Из зеравшанского селения Искодар происходит единственный сохранившийся от раннего средневековья деревянный михраб Средней Азии (илл. 35). Это образец столярной работы, собранный в шпунт, без гвоздей и клея из многих, порой очень мелких, покрытых резьбой частей. Прямоугольная ниша михраба завершена довольно плоской конхой, которая обрамлена арочкой с килевидным внешним контуром и слегка подковообразным внутренним краем, отороченным кружевными фестонами с зубцами из трилистников. Арочка опирается на пару колонок с базой и конусовидной капителью. Ствол их закруглен у основания. В отличие от колонн древнего Пенджикента закругление слито с телом колонок, что характерно для деревянного ордера вплоть до наших дней. Здесь шаровидная форма как бы разрезана в горизонтальной плоскости на половинки, которые поменяли местами: ствол опирается на встречную округлость, а эта последняя покоится на постаменте со слегка намеченной

пологой кривой — скоцией. Округлость ствола обнимают листья, направленные и вверх и вниз. Ствол покрыт узором из крестиков-меандров. Над каждой капителью по две консоли — эта деталь впоследствии в михрабах не воспроизводится. Формы консолей имеют нечто от оббурдонских (глазок и усики). Тимпаны заполнены витками лозы. Над аркой в какой-то из поздних ремонтов вставлен квадрат с полушаровым выступом посередине; выполнен он грубо, но строй орнамента отвечает стилю зеравшанской резьбы и, видимо, представляет упрощенную имитацию первоначального варианта. Вся эта композиция обрамлена узенькой орнаментальной рамкой, за которой по обе стороны арки укреплены ажурные брусочки необычного мотива, а квадрат охвачен с трех сторон гирляндой. Все в целом заключено в тройную рамку из пояса ромбов с резными филенками, куфической надписи и плоского полушария с листовым узором, имитирующим гирлянду. Бордюр сердечек подчеркивает основание всей композиции. Дробностью частей и орнамента михраб отличается от зеравшанских колонн. Но частью мотивов (на брусках, филенках) тесно к ним примыкает, а кое в чем (лоза конхи) возвращается к пенджикентской орнаментике. Куфи надписи, строгий и простой, отделяет кое-где цветочные почки. Хронологически этот шедевр искусства стоит на грани X и XI столетий.

Зеравшанское резное дерево самобытно по орнаменту, и лишь отдельные элементы находят параллели в самой Средней Азии и за ее пределами (лиственные мотивы резного дерева Самарры). Нигде зооморфные мотивы не достигают столь непосредственной трактовки, как в уникальном зеравшанском комплексе, пока непревзойденном в истории мирового искусства.

К X веку относится часть другого большого комплекса резного дерева, а именно — четыре колонны и две капители Соборной мечети в Хиве (илл. 36, 37).

Две колонны Соборной мечети и одна капитель хранятся в ташкентском Музее истории Узбекской ССР. Как произведения искусства они не уступают зеравшанским. Но художественная система здесь иная: зооморфные элементы отсутствуют, растительный орнамент выступает уже в союзе с геометрическим и эпиграфическим. «Кузаги» прикрыты набегающими сверху четырьмя щитовидными листьями. Суженный кверху ствол колонны покрыт в нижней половине орнаментальной резьбой, завершенной широким кольцом надписей. Орнамент, составленный из витков трилистника, геометрического плетения лент и двойных линий с растительным заполнением, почти целиком повторяется на «кузаги»; на лопастях рисунок везде растительный. Лиственные мотивы, близкие зеравшанским, здесь выглядят иначе, поскольку желобчатая резьба нанесена невысоким рельефом (трилистник выполнен с выборкой фона). Зато резьба капителей и рисунком и техникой очень близка зеравшанскому стилю. Надписи дают классический образец монументальной каллиграфии, причем фон заполнен витками растительного узора, не связанного с буквами. Надпись сообщает имя дарителя, некоего Факиха Абуль-Фадла аль-Мухаммеда-Ляйси.

В Самаркандском музее хранятся стуковые панели афрасиабского дворца IX—X веков. Их девять — целых и во фрагментах. Рисунок каждой индивидуален,



32. Мавзолей Араб-ата в Тиме. XI в.

но подчинен единому принципу: спаренные линии геометрического узора составляют основу, заполненную растительными мотивами. Канву образуют круги, квадраты, многоугольники и звезды; в местах смыкания фигур получаются кое-где круглые узлы. Растительные стебли с трилистником на конце представляют рудимент виноградной лозы (иногда сохраняется даже гроздь из трех ягод). В некоторые медальоны введена симметричная композиция наподобие «древа жизни», углы заполнены пальметтами и виньетками. Стебли отделяются, вырастают из геометрической сетки, которая тем самым выдает свой растительный прототип. Перед нами интересный момент эволюции растительного орнамента в геометрический (илл. 38).

Орнамент в геометрических рамках с растительным заполнением встречается в очень отдаленных точках арабского Востока и Запада и датируется в довольно широких границах. Интересно отметить деревянную панель второй половины VIII века из Такрита (Месопотамия), где рисунок очень близок одному из афрасиабских образцов: круг с шестиконечной звездой и четыре малых круга по углам. Но растительный узор

такритской панели более мелкий и детализированный. Большое сходство с афрасиабским стуком обнаруживает стукковая панель из Седраты (X—XI вв., Алжир), обрамленная полосками перлов: ее квадратное панно представляет круг с концентрическими кольцами и малыми кругами по углам, заполнение с мотивом пальметты по сравнению с афрасиабским стуком неразвито. В целом построение панелей с делением на квадраты, круги и прямоугольники, очевидно, заимствовано из орнамента раннесредневековых книжных переплетов, генетически связанного с коптским искусством.

Не менее богатый стукковый декор обнаружен в другом жилом здании Афрасиаба. В двух помещениях этой постройки стук был ярко окрашен («красная» и «желтая» комнаты), в третьем, купольном, оставлен белым. Рисунок орнамента тесно связан с художественными традициями Согда и резьбой долины Зеравшана. В частности, сохранился нетронутым мотив виноградной лозы с гроздьями и пятидолными листьями.

Не пренебрегали мастера и старым испытанным материалом — сырой глиной. Из селения Ашт (Фергана)



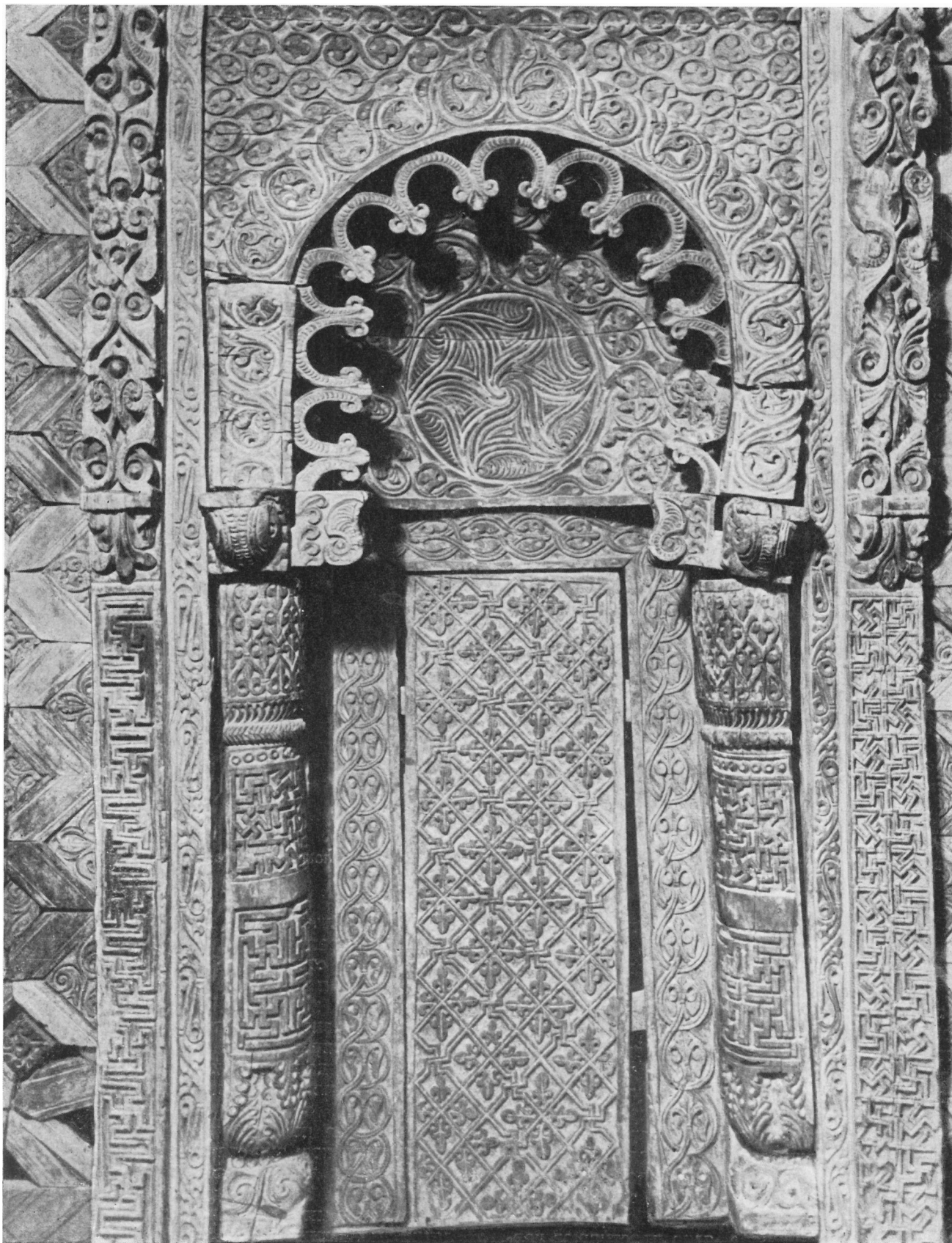
33, 34. Резная деревянная колонна из селения Оббурдон. IX—X вв.

происходит уникальный михраб с резным по глине орнаментом (хранится в Институте истории Академии наук Таджикской ССР). Формы его просты — прямоугольного плана ниша увенчана слегка стрельчатой конхой. Орнамент изысканный. Задняя стенка ниши обведена полосой волнообразного узора, завитки которого как бы сталкиваются посередине, где был прочерчен контур фестончатой арочки (от нее уцелела лишь верхняя часть с замочком в форме пары листочков или крылышек). Тимпаны заняты множеством растительных завитков. На правой щековой стенке остаток бордюра с крутыми замкнутыми петлями; каждая из них заключала миндалевидную, слегка выпуклую фигуру с орнаментальной фактурой в сеточку из квадратиков и треугольничков. В конхе основу рисунка составляет круг, обрамленный узкой рамочкой перлов и в пышном ореоле из «миндалин». Все эти элементы слегка выпуклы и моделированы геометрической сеточкой или пальметтами, а круг заполнен крестообразным узором геометрического и растительного характера. Конху обегает валик гирлянды, дополняемой полукруглыми фестонами растительного узора. По фасаду конху обрамляла куфическая надпись.

Композиция среднеазиатских михрабов (как и в Иране) нередко строилась перспективно, объединяя последовательно две или даже три ниши, как, например, в Шир-Кабире. В данном случае в михрабе Ашта вторая ниша дана условно, то есть рисунком в глубине.

Первое впечатление от декора михраба — сходство с искодарским: мотив виноградной лозы в узоре тимпанов, конха с круглым диском, фестоны в контуре внутренней арки, крестики-меандры — все, как на колонках искодарского памятника. Этот узор, как можно заметить, вообще тесно связан с михрабами — он фигурирует, в частности, на угловых колоннах михраба мечетей Шир-Кабир и Данденакана (XI в.).

Второе впечатление — связь с орнаментикой VII—VIII столетий. Прежде всего замечаешь, что орнамент рамки в нише явно скопирован с типичного «витого стебля», так часто представленного в росписях Пенджикента и Варахши. При этом система расходящихся от витка веерных усиков упрощена и заменена чем-то вроде щеточки или метелочки. Здесь повторяется и еще одна неотъемлемая деталь орнамента того времени — гирлянда, листочки которой превратились в ром-



35. Искодарский михраб. Фрагмент. Дерево. X—XI вв.



36. Деревянная резная колонна Соборной мечети в Хиве. X в.



37. Капитель колонны Соборной мечети в Хиве. X в.

бическую насечку, а также крестики диска, комбинированные с четырехлепестковой розеткой.

По словам старожил, лет 70 назад мечеть в селении Ашт, которой принадлежал михраб, была цела и стена ее имела еще два подобных михраба. Стены завершались деревянным фризом, из кусков которого была потом сколочена дверь нынешнего мазара. Фрагменты этого фриза двухплановой резьбы глубиной около одного сантиметра относятся к лучшим памятникам резного дерева. Плетение выпуклой ленты, как на оббурдонской колонне, очерчивает ряд прямоугольников с арками, оставшиеся поля заполняет «лоза». Фриз завершается карнизом с гирляндой и пояском пальметт. Каноническая для VIII века система здесь более детально разработана. Таким образом, в этой части здания, как и в михрабе, ясно проступают черты, свойственные одновременно VIII и X столетиям. К X веку, очевидно, относился комплекс в целом.

Создания творческого гения, немногочисленные, но яркие и неповторимые — мавзолей Саманидов как ше-

девр строительного искусства, зеравшанское и хивинское дерево как образец декора — наглядно убеждают, что в IX—X столетиях был заложен прочный фундамент развития зодчества последующих веков.

Несмотря на иконоборческую позицию ислама, в Средней Азии IX—X веков существовало и изобразительное искусство. На это указывают и письменные источники и данные археологии. Ибн Хаукаля в свое время поразили деревянные скульптуры на площадях Самарканда. «Из кипариса, — пишет он, — вырезаны удивительные изображения лошадей, быков, верблюдов и диких коз: они стоят одно против другого, будто осматривают друг друга и хотя вступить в бой или состязание»⁸. Это сообщение говорит о многом. Отсюда можно судить, во-первых, о существовании в X столетии монументальной скульптуры; во-вторых, ясно, что эта скульптура играла видную роль в городском ансамбле; в-третьих, резные из дерева фигуры воспринимались настолько живо, что их художественные достоинства очевидны. Поскольку скульптуры стояли



38. Стуковая панель из дворца Саманидов на Афрасиабе. IX—X вв.

одна против другой, можно предположить, что они образовывали нечто вроде ведущей на площадь аллеи.

Что касается живописи, фрагменты ее, обнаруженные на городищах Семиречья, слишком ничтожны, чтобы судить о сюжете и композиции. Но в раскопках Афрасиаба найден фрагмент росписи, где все же частично были видны фигуры стоящих и сидящих людей. Подлинник не удалось сохранить, но уцелел эскизный рисунок, судя по которому характер живописи, вероятно дворцовой, был близок образцам VIII века. По сути дела, полноценных памятников живописи и скульптуры Средней Азии времени Саманидов мы пока не имеем. Зато вполне можем судить о миниатюрной пластике — производство керамических фигурок животных и всадников продолжалось, и немало их найдено на Афрасиабе, в Хорезме и других районах Средней Азии.

Художественное ремесло осваивает все новые рубежи. Такие гончарные изделия, как хумы, котлы, горшки, кувшины, снабжаются орнаментом — наlepным, резным и прочерченным (жгуты, елочки, зубцы и треугольники, волны и розетки), штампованным и расписным (завитки, зубцы). От руки и на гончарном круге

выполняются сосуды-водолей с горлом и носиком, соединенными дугой ручки. Керамические столики-дастарханы с полый ножкой в форме усеченного конуса покрывались орнаментом с нижней стороны, поскольку в опрокинутом виде они выполняли роль блюда или же потому, что после использования эти столики прислонялись к стене на ребро орнаментированной стороной наружу.

Орнамент карлукской керамики (Южный Казахстан) сближается с резным по кости, металлу и дереву узором кочевников-скотоводов; характерны налeпы в виде ребристой пирамидки.

Интересен керамический сосуд из Ахсикета в коллекции А. И. Смирнова (Государственный музей искусств народов Востока, предположительно датируется X веком). Формы сосуда уникальны: довольно крупный (26 см высоты и 18 см в поперечнике) широкогорлый кувшин имеет две ручки и два слива в виде лошадиных голов. Те и другие образуют в профиль прямой угол. Сочетание этих прямолинейных элементов, направленных попарно то к венчику, то наружу, придает композиции изысканность. Сосуд стоит на трех ножках. Его украшают налeпы в виде круглых лепешечек, положенных цепочками по венчику и на

сливах, тулово покрывает незатейливый узор из собранных в прямоугольный штамп вдавленных розеток, на плечах нанесены штрихи гребенчатого рисунка. На верхней части ручек поднимаются наклепные пирамидки. При всей несложности орнамент оставляет впечатление богатства и разнообразия. Сероватая глина отличается приятным теплым оттенком (илл. 39).

Крупным достижением в керамическом производстве были глазурь и полихромия. Известное в Средней Азии с древности применение глазури широко распространяется с IX века. Благодаря поливе стал возможен расписной орнамент. Прозрачная свинцовая глазурь покрывает черепок поверх росписей, сохраняя чистоту красок и защищая их от повреждения. Применялись земляные и металлические краски: окись меди давала зеленые и голубые тона, окись марганца — коричнево-фиолетовый тон, окись железа — темно-коричневый и черный. Для красного и черного фона брали земли, богатые железистыми соединениями.

Поливные изделия имели вначале ограниченный выбор — блюда, чаши типа пиалы, затем ассортимент расширяется — появляются кувшины и вазы разнообразных форм и размеров, изящная парфюмерная посуда, светильники.

В орнаменте поливной керамики Мавераннахра (IX—XI вв.) можно выделить некоторые основные группы. Это, во-первых, отдельные мелкие элементы узора — точки, стилизованные листья и цветы, редко и свободно разбросанные по светлому одноцветному фону. Во-вторых, свободно положенные пятна краски с растеками — в основном на кувшинах и графинах. Часто этот декор на блюдах и чашах связан с гравированным узором в разнообразных вариантах — от простейшего абстрактного до развитых растительных форм. В-третьих, тесемочный, или ленточный орнамент оливково-зеленого и красно-коричневого тонов образует плетенку и обрамляет медальоны.

Определенный круг керамики известен в археологии под именем «афрасиабской», поскольку первые находки происходят с городища раннесредневекового Самарканда (илл. 40, 41). Но продукцию этого типа выпускают многие мастерские Мавераннахра. Для нее типична строгая гамма белых, черных и кирпично-красных тонов, изысканность орнамента. Геометрический узор образуется игрой прямых и кривых линий, переплетенных в звезды и многоугольники; в растительном узоре листья, побег и витки перекликаются с архитектурным орнаментом; встречается гранат. Рисунок птиц и рыб носит условный стилизованный характер. Но иногда изображения получаются удивительно живыми. Например, три голубя на фрагменте афрасиабского блюда, написанные черной краской и покрытые орнаментальной фактурой крестиков; головки их даны в изящном естественном повороте, глазок будто смотрит на зрителя.

Главный эффект создает эпиграфический орнамент. Куфические надписи по внутреннему краю блюд и чаш или на донце содержат пословицы, благожелательные и поучительные сентенции. Белый фон заполнен красным или черным крапом, контуры букв и рисунка обведены широкой белой каймой. Каллиграфия и рисунок покоряют четкой и в то же время непринужденной манерой исполнения, композиции

отличаются утонченным вкусом. Этот стиль образует на периферии (Хорезм, Семиречье) свои локальные варианты.

В Государственном Эрмитаже и республиканских музеях собраны большие коллекции стекла IX—X веков. Из стекла выделялись графины, чаши, бокалы, флаконы с накладным рельефом и узорной фактурой (зернь, сетка), полученной посредством выдувания в специальную форму. Крохотные сосуды служили для парфюмерии и лекарств. Из стекла выполнялись и ритоны (например, варахшинский ритон, отделанный кольцами и фестонами стеклянной нити). Из стеклянных баночек составлялись чернильницы, вмонтированные в алебастровую подставку с тисненым орнаментом геометрического, растительного и эпиграфического характера. Каждый прибор заключал от одного до пяти стаканчиков. Мастера владели искусством цветного стекла (красного, синего, желтого), а также огранки.

Памятники тореvтики для данного времени почти неизвестны. Выдвинуто предположение о датировке IX веком серебряного с позолотой аниковского блюда, считавшегося до сих пор более ранним, и о его происхождении из Таласской долины. В сложном многофигурном рельефе, изображающем осаду крепости, поражает детальная прорисовка архитектурных форм. Менее удалась мастеру фигуры собравшихся у подножия крепостных стен всадников. Детали рисунка убеждают в том, что он неоднократно копировался. Все в целом воспроизводит скорее сюжет прошлого, чем данного столетия. Симметричная по массам, насыщенная и монументальная композиция заполняет все поле блюда или, скорее, плоской чаши. Можно предположить, что блюдо происходит из Семиречья и трактует сюжеты христианской мифологии (илл. 43).

Значительную статью экспорта составляли ткани — хлопчатобумажные и шелковые, в том числе парча, выделяемые в Мерве, Бухаре, Самарканде и других ремесленных центрах. Пять фрагментов ткани происходят из мервских ткацких мастерских «тиразов» X века. Славилась ткань селения Вedar, из которой шили платья эмиры и визири Хорасана. Большая ткацкая мастерская была в Бухаре у ворот цитадели. Возможно, что в этой мастерской и изготовили шелковую ткань, два фрагмента которой хранятся в Лувре. В богатом ее орнаменте соединились изображения живых существ, растительный и геометрический узор, надписи. Центральное поле занимают крупные фигуры двух слонов в зеркальном повторении. Животные очень схематизированы, контуры ног и туловища обведены орнаментальной каймой, хобот стилизован в форме ветви, завивающейся на конце спиралью. Центральное поле обрамлено широким бордюром, по которому шествует вереница двугорбых верблюдов; бордюр в свою очередь выделен орнаментальными полосками, отсекающими в углах квадраты с изображением петуха. Под ногами слонов отделена полоской сердечек арабская куфическая надпись (почему-то в перевернутом виде; может быть, сверху была такая же?). В надписи указано имя владельца — саманидского военачальника Бухтегина, что позволяет датировать ткань серединой X века. Техника выделки (киперное переплетение) сближает эту ткань с тканями «занданачи», сюжеты и орнамент — с ис-



39. Керамический сосуд из Ахсикета. IX—X вв

кусством предшествующего периода. Здесь, как и в росписях Красного зала Варахши, соединяются изображения слонов и грифонов, хотя уже в статической позиции и сильно схематизированные, что в значительной степени объясняется материалом. Сердечки и побег с листочками в бордюрах уводят к орнаментике раннего средневековья (илл. 42).

В искусстве Средней Азии IX—X веков происходит энергичный формообразующий процесс, тесно связанный с традицией VII—VIII столетий и в то же время отвечающий новым социальным условиям и более высоким техническим возможностям. Появляются не известные до того типы зданий; кругозор зодчего расширяется, творчество его становится более смелым и изобретательным. Для художественного ремесла значительным качественным скачком было освоение в керамике глазурей. Прежде керамика несла в основном утилитарные функции. Теперь сероглиняная и поливная посуда занимает место в ряду высокохудожественных изделий. Новое направление в орнаментике ознаменовано введением эпиграфического узора.

Искусство IX—X веков может быть с полным правом названо среднеазиатской классикой.

Когда Саманидское государство находилось еще в зените расцвета, в Семиречье назревали события, таившие зародыш его скорой гибели. В кочевой среде тюрков совершается переход к феодальным отношениям, а одновременно беднейшая часть кочевников пе-

реходит к оседлому земледелию. В результате консолидации тюркских племен к 90-м годам X века сложилось государство Караханидов, включавшее также Кашгар.

Как это было в свое время у арабов, процесс становления феодализма толкнул тюрков на захват новых земель. В 999 году под их напором пала Саманидская держава, и Караханиды утвердились в Мавераннахре.

В 20-х—30-х годах XI столетия на политическую арену выдвигается третья сила — тюрки-сельджуки. Выходцы из низовий Сыр-Дарьи, сельджуки, или, точнее, сельджукиды создали собственное государство и начали свой победный марш на юг и запад.

В XII веке политическая обстановка еще более осложняется. Последний из сельджукидов — султан Санджар с 1130 года фактически распоряжался судьбами караханидского дома. С востока надвигаются кочевники каракитаи, осевшие в Семиречье. Набеги каракитаев на Мавераннахр подтачивали основы не только Караханидского, но и Сельджукского государства, закончившего существование со смертью Санджара. В результате происходит возвышение Хорезма, который при Текеше (1172—1200 гг.) становится мощной империей Хорезмшахов.

Падение дома Саманидов повлекло серьезные перемены в политической и социальной сфере: централизованное государство рушилось и сменилось в Мавераннахре удельной системой управления. Повсеместно ускорился и завершился начавшийся еще при Саманидах распад крупного землевладения, сходит со сцены класс земельной аристократии — «дехкане». В смысле этническом наблюдается значительный приток в города тюркского населения.

Культурная жизнь Средней Азии XI—XII веков не дает цельной картины развития. Однако традиции саманидской культуры нашли здесь достойных восприимчивиков. При дворе Мамуна II в Ургенче собрался цвет средневековой науки: аль-Бируни, Абу Али Ибн Сина и многие другие. Время правления Хорезмшахов ознаменовано строительством ирригационных сооружений, обширных караван-сараяв, роскошных усыпальниц. Процветает в XII веке и Северный Хорасан — нынешняя южная Туркмения. Мерв сделался сельджукидской столицей.

Верхушка караханидского общества предпочитала кочевой образ жизни. Но в управлении государством Караханиды опирались на аппарат, созданный еще Саманидами. Больше того, они понимали и ценили значение городской культуры и в известной мере ею пользовались, имея в некоторых городах дворцы. Арслан-хан (1102—1130 гг.) даже прославился как строитель многих зданий. Со времени согдийской колонизации знакомые с достижениями оседлой культуры Мавераннахра, они и теперь охотно пожинали ее плоды, не внося сколько-нибудь заметных перемен.

В XI—XII столетиях наступает период расцвета феодального города. Растут старые города и возникают новые. Особенно интенсивной жизнью выделяются Ургенч, Мерв, Бухара, Самарканд, Ахси, Термез. Мерв играл видную роль как хорасанская резиденция сельджукидов. Еще в IX—X веках оформилось на канале Маджан к западу от шахристана ядро нового средневекового города. В XI веке его вытянутая в меридиональном направлении, несколько неправильной конфи-



40. Поливной сосуд с Афрасиаба. IX—X вв.

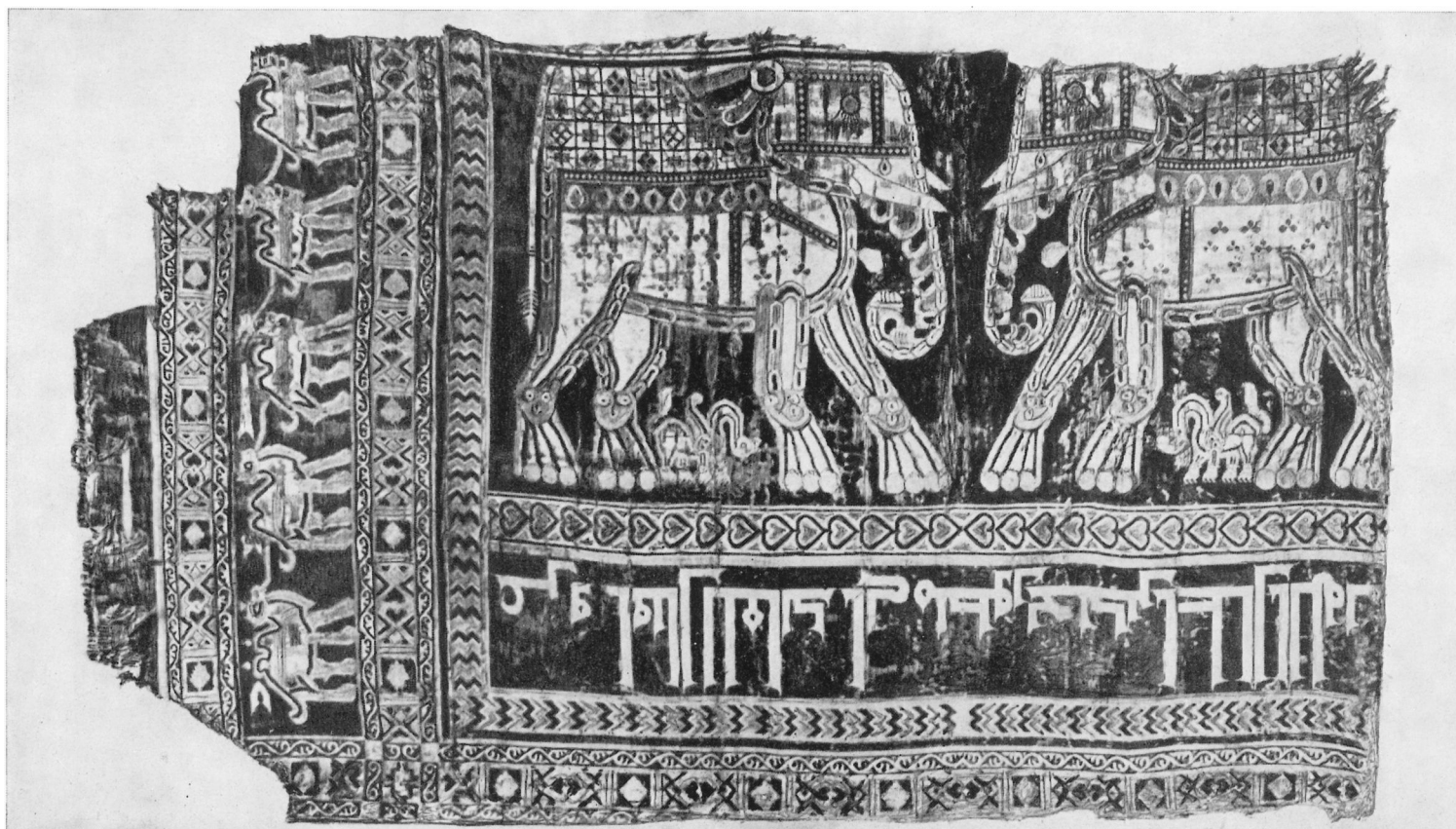


41. Поливное блюдо с Афрасиаба. IX—X вв.

гурации территория была обнесена стеной. Этот город, ныне известный под именем Султан-калы, по площади намного перерос прежний шахристан. Его пересекали главные улицы, у скрещения которых стояли дворец, соборная мечеть и мавзолей Санджара. Письменные источники упоминают другие мечети и ряд крупных медресе. На восточной стороне отделялась стеной цитадель — «шахриар-арк». Пригород с его рынками, торгово-ремесленными кварталами, домами, усадьбами и садами вдоль каналов вышел за пределы древней стены Гилякин Чильбурдж; против западных ворот Султан-калы находилась мечеть-намазга.

Самарканд был самым крупным городом во владениях Караханидов. Интенсивно растущая застройка выходит за границы старых стен, и именно в это время складывается «внешний город», столь прославленный позднее блестящими постройками Тимура и Тимуридов. Его территорию очерчивает неправильный контур стен, прорезанных шестью воротами, откуда берут начало сходящиеся в центре главные магистрали.

Бухарская цитадель в XI—XII веках многократно разрушалась и восстанавливалась, стираются контуры шахристана, растут и укрепляются новой стеной предместья. К этому времени относится сложение в



42. Ткань Бухтегина. X в.

Бухаре радиальной уличной сети. Украшению города способствовал Арслан-хан, по приказу которого возведены две роскошные бани и две мечети, построена большая соборная мечеть, а рядом с ней вознесся над крышами величавый минарет Калян.

Городская фортификация усложняется. Совершенствование осадных орудий заставляет выдвинуть вперед боевые рубежи обороны, где особое значение отведено дополнительной стенке-брустверу и системе выносных башен-барбаканов, обеспечивающих круговой обстрел. Выносные башни соединяются с основными посредством подъемных мостов.

Городские стены по-прежнему возводились из глины. Глина и сырец оставались главным материалом и в жилищном строительстве. Но все большие права завоевывает обожженный кирпич, применяемый в культовых, мемориальных и жилых постройках для облицовки стен, настила полов и в качестве основного строительного материала. Прочность обожженного кирпича дает возможность увеличивать пролеты и облегчать конструкции, портативный тонкоплиточный формат позволяет усложнять и варьировать формы; алебастровый раствор придает конструкциям эластичность.

Крупный шаг вперед сделала инженерная мысль, совершенствуя прежние и изобретая новые конструкции. Получают широкое распространение своды так называемого типа балхи, сложенные отрезками от углов к середине. Преимуществом сводов балхи является их криволинейный профиль и небольшой подь-

ем. Выкладываются покрытия на подпружных арках с выведенными на них узкими поперечными сводиками. Такая система разгружает щечковые стены, позволяя устраивать в них окна.

Разрабатываются многочисленные варианты подкупольной конструкции. Тромп из перспективных арок уже не удовлетворяет зодчего. Угловой переход от квадрата основания к кольцу купола совершается двумя способами: путем арочной конструкции, которая в общем виде может быть определена как тромп, и при помощи паруса с постепенным выносом рядов кирпича. Несущей частью тромпа является только арка; оболочку его составляют полуциркулярный в плане конх или половина сомкнутого свода. Парус получает сотовое строение, образуя первую фазу развития сталактитовых систем, характерных для позднейших столетий. В западных областях (Северный Хорасан, Хорезм) купола монументальных зданий возводятся двойными — внешняя оболочка защищает внутреннюю от непогоды и осадков.

От XI—XII веков сохранилось много памятников разнообразного назначения, составляющих блестящую главу истории зодчества Средней Азии.

Тип жилища подчинен локальным традициям. Вместе с падением класса крупных дехкан исчезает монументальный укрепленный замок-кёшк, формы жилища воссоздают в более скромных масштабах многие черты архитектуры VIII—X столетий.

Сырцовые дома Северного Хорасана сохраняют компактный объем, уширенный к основанию. План,



43. Серебряное блюдо с изображением осады замка. X в.

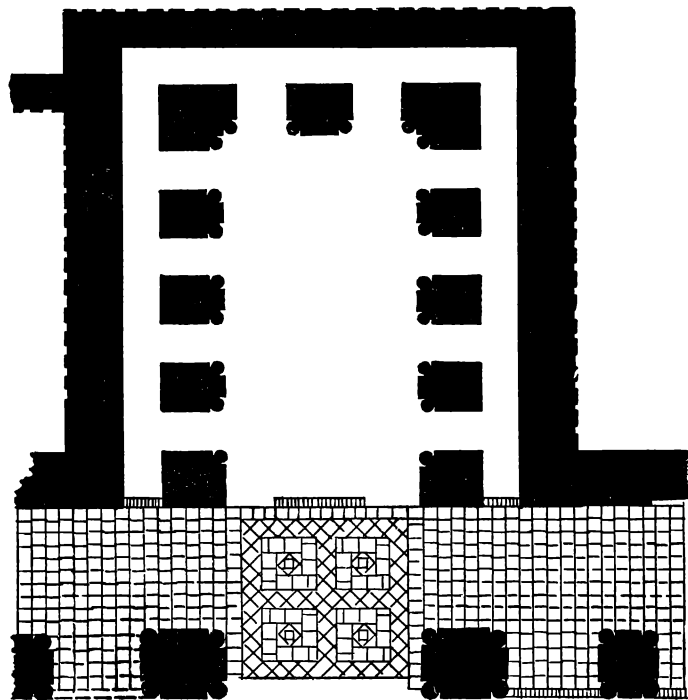
как правило, квадратный, сводчатые помещения в два этажа объединяются центральным купольным залом. Скромность внутреннего убранства с глиносаманной штукатуркой стен и сводов искупается гармоничной слаженностью форм. Мощные гофры фасадов верхнего этажа лопатками на панели с декоративными ступенчатыми арками; внутрь ведет арка первого этажа. Обрез стены венчался скромным бордюром из обожженного кирпича, образующего простейшие геометрические комбинации. Это дом не городского, а усадебного характера.

Усадьбы Хорезма этого времени замечательны особыми пристройками, получившими название «кап-

тар-хона» («голубятня») за многочисленные нишки, которыми испещрены внутри глинобитные стены строения. Жилые помещения усадьбы объединились в прямоугольный объем; «каптар-хона», построенные более солидно, принимали самую неожиданную конфигурацию — угла, креста, восьмиугольника и т. д. Фасады «каптар-хона» изысканно отделаны резьбой по глине или гофрами, повторяющими в миниатюре формы прошлого. Функции этих любопытных построек еще загадочны. Можно допустить, что они отвечали названию — в селах Ирана и Афганистана до сих пор ставятся нарядно украшенные голубятни с нишками для птиц, где крестьяне собирают удобрение для полей.

Облик дворцового здания наиболее полно открывает резиденция правителей Термеза XI—XII веков. Как обычно для сооружений этого типа, удалось выявить лишь формы капитально построенной официальной части с аудиенц-залом, тогда как находившиеся рядом жилые помещения исчезли бесследно. Комплекс тронного зала замыкал с восточной стороны длинную садовую аллею. Портал вел в окруженный портиком прямоугольный двор, куда свободно открывалось пространство зала с двумя рядами уходящих в глубину массивных пилонов вдоль стен. Размеры зала $13,5 \times 11,5$ метра. Перекрытие было сводчатым, с широким средним нефом, узкими сводами между стеной и пилонами (их было по пять в боковых рядах и один у восточной стены). В XI веке сырцовые стены и пилоны были декорированы фигурным обожженным кирпичом, а в XII веке — резным стук. У основания столбов и стен тянулась панель с узором декоративной аркатуры, над ней стены опоясывала широкая полоса геометрического узора. Выше чередовались орнаментальные панно и арочки с изображением фантастических зверей. Разнообразные геометрические узоры с растительными вставками дополнялись надписями, вырезанными почерком несхи и заключающими различные благопожелания. В портик открывались цветные витражи, стены его покрывала роспись. Фасад украшали стеклянные медальоны с рельефными изображениями.

Формы тронного зала находят близкую аналогию в газневидском дворце Лашкаргах на реке Гельменд (Афганистан), относящемся приблизительно к тому же времени, что свидетельствует о творческом общении архитектурных школ по обе стороны Аму-Дарьи (илл. 44, 45).



44. Дворец термезских правителей. XI—XII вв. План

В соответствии с новыми вкусами приобретают характерный облик монументальные культовые и общественные здания. Вход обычно подчеркивается порталом с аркой, опирающейся на поставленные в четверть цилиндрические колонны. Арку входа, очерченную прямоугольным контуром, огибает лента орнамента или надписи либо ее фланкируют плоские декоративные ниши. Тимпаны арки украшают круглые, реже квадратные медальоны. Боковые фасады членятся лопатками и плоскими арочными филенками, причем арки нередко опираются, как и входная, на колонки — их округлость создает игру светотени, смягчая строгие геометрические линии фасада. Плоскость фасада оживлена фигурной кладкой из кирпича, образующей геометрические узоры. Эти узоры выполняются или заподлицо с плоскостью стен, или выступают, или западают. Такая же узорная кладка украшает интерьер зданий. Основным фоном стенных поверхностей служит характерная кладка из спаренного кирпича. Входной портал, вначале почти или совсем не выступавший из массы здания, со временем выделяется в самостоятельный объем, акцентируемый повышением над линией фасада, и обогащается рядом деталей. В XII веке получает распространение шлифованный кирпич и резная терракота, применяемые для отделки фасадов; внутри зданий преобладает резной стук. Большая роль в объемном решении отводится куполу, парадной шапкой покрывающему здание. Общий характер архитектуры — органическое слияние формы и конструкции, отсюда их логическая тектоника и покоряющая гармония.

В XI—XII веках еще функционировала перестроенная и заново отделанная прекрасным резным стуком дворовая мечеть Данденакана. Дворовый тип более отвечал потребностям большого пятничного богослужения. Мечети меньшего объема ставились с куполами на четырех столбах. К этому типу относится мечеть Деггарон в селении Хазара начала XI века. Ее круглые массивные колонны имеют базы с круглыми подушками на квадратном плинте и деревянные квадратные абаки. Между колоннами перекинуты арки, украшенные поперечным трехлопастным рельефом, — имитация в кирпиче фестонов, резанных по дереву в искодарском михрабе. Сырцовые стены резко уширены книзу. Купола, числом девять, выведены из обожженного кирпича, в центре и по углам кольцевые, по четырем сторонам — типа балхи. Главный купол опирается на тромпы в форме сомкнутого полусвода, угловые купола — на сталактитовые паруса, а балхи по торцам выдвинуты на карнизах со своеобразными консолями из целого кирпича. Мечеть лишена декора (илл. 46, 47).

Стиль Северного Хорасана XI столетия хорошо представлен мечетью Талхатан-баба в 40 километрах к югу от города Мары (Туркмения). Здание, расчлененное на три части — квадратную среднюю под куполом и узкие боковые под сводами балхи, — открывается на фасад тремя арками (илл. 49, 50). Задний и боковой фасады разделены плоскими нишами с арками на колоннах. Основные плоскости стен интерьера и фасадов выполнены кладкой из спаренного кирпича с введением кое-где узорных клиньев, так называемых бантиков; тимпаны арок, прямоугольные зеркала между тромпами, пояса внутри тромпов за-



45. Панно резного стука из дворца термезских правителей. XII в.

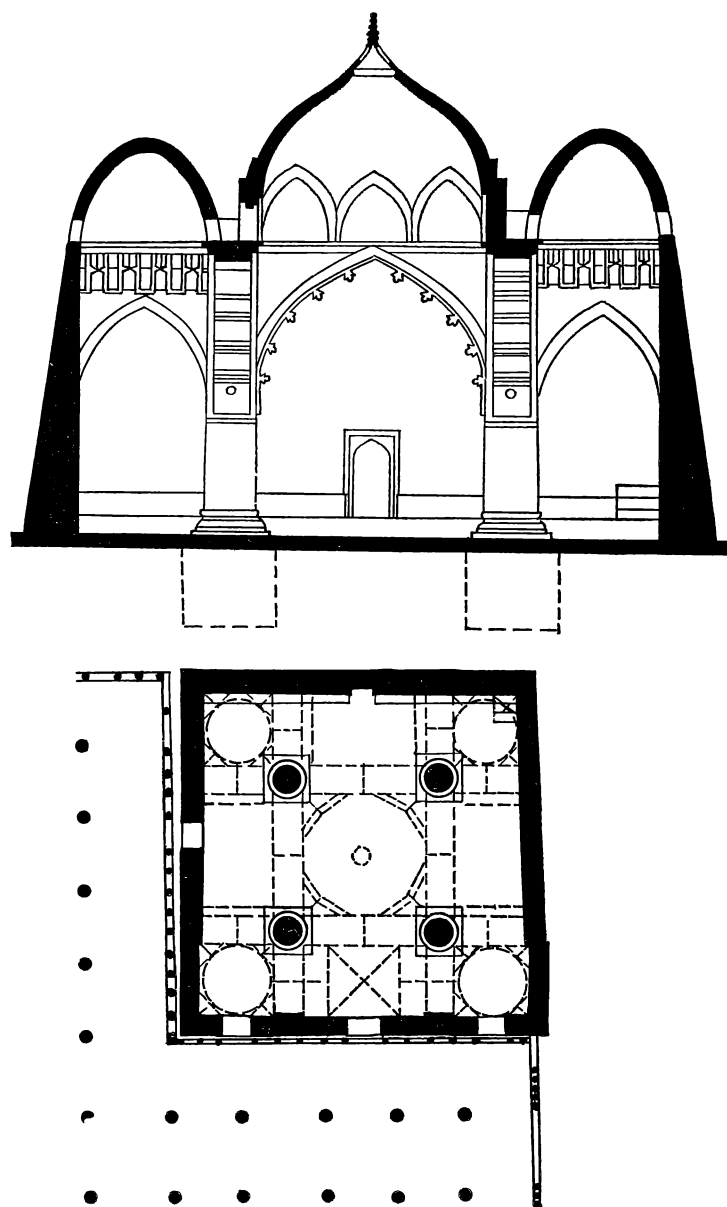
полнены кирпичным узором. Массивный купол и прекрасные пропорции придают этому относительно небольшому зданию гармоничную цельность и монументальность образа. Декор одновременно строг и наряден. Композиция Талхатан-баба определила развитие в Средней Азии типа мечетей — «намазга», впоследствии более обширных, но сохраняющих основную схему построения: стена с михрабами и купольная галерея ориентировали к Мекке молящихся, собиравшихся во дворе перед зданием.

От бухарской намазги XII века, отремонтированной и дополненной в XVI веке, осталась лишь стена с михрабами. Три михраба отделаны шлифованным кирпичом и резной терракотой. Все они имеют вид плоских ниш со стрельчатой аркой на колонках, а над главным михрабом со сталактитовым полукуполом введены рельефные поливные плитки с надписями. Для иранских мечетей XI—XII веков композиции подобного рода неизвестны.

Шестистолпная бухарская мечеть Магоки-Аттари (XII в.) интересна необычайно богатым, пластичным, подчеркнуто праздничным решением портала. Арка и

широкая полуарка портала покрыты мелким, вырезанным в терракоте курсивом надписей. Углы portalной ниши заняты сталактитами, образующими в совокупности подобие конхи. Пилоны портала оформлены встречными четвертными колоннами, кривая поверхность которых выложена парным шлифованным кирпичом с бантиками и поясом очень drobных кирпичиков вверх. Нишу портала обегает пояс геометрического, резного по алебаstrу узора. Портал Магоки-Аттари возрождает старую систему гофр в новом декоративном решении. Кирпичная кладка образует валики, которые через определенные интервалы переплетаются друг с другом (илл. 48, 51).

Близ мечетей — не всех, но более значительных, — ставились минареты. Внутри башни вокруг центрального столба вьется спиральный ступенчатый ход, начинающийся с уровня земли или через переброшенную с крыши мечети арку и выводящий в окруженный аркатурой фонарь. До сих пор стоят многие минареты XI—XII столетий, но из них уцелели полностью лишь два — в Бухаре (1127 г.) и Вабкенте (1196—1197 гг.). У остальных верхушка сброшена подземными толчка-



46. Мечеть Деггарон в селении Хазара. XI в. Разрез и план

ми, поэтому высота этих сооружений не установлена. А была она значительна. Бухарский минарет Калян, основание которого скрыто вековыми наслоениями, и теперь высится на 45,6 метра. Но минарет в Узгене был, вероятно, выше, так как нижний поперечник его шире (9 и 9,4 м). Ствол минаретов опоясывали кольца выложенных из кирпича орнаментов. Горизонталь этих поясов уравнивали вертикальную направленность формы, придавали ей зрительную устойчивость. Ширина поясов кверху уменьшалась, и этим зрительно усиливалось перспективное сокращение.

Полное представление о формах среднеазиатских минаретов того времени дает минарет Калян в Бухаре, принадлежащий соборной мечети, которая перестроена в XV—XVI веках. Могучая башня своим силуэтом и пропорциями, а также разнообразием фактур орнамента производит впечатление удивитель-

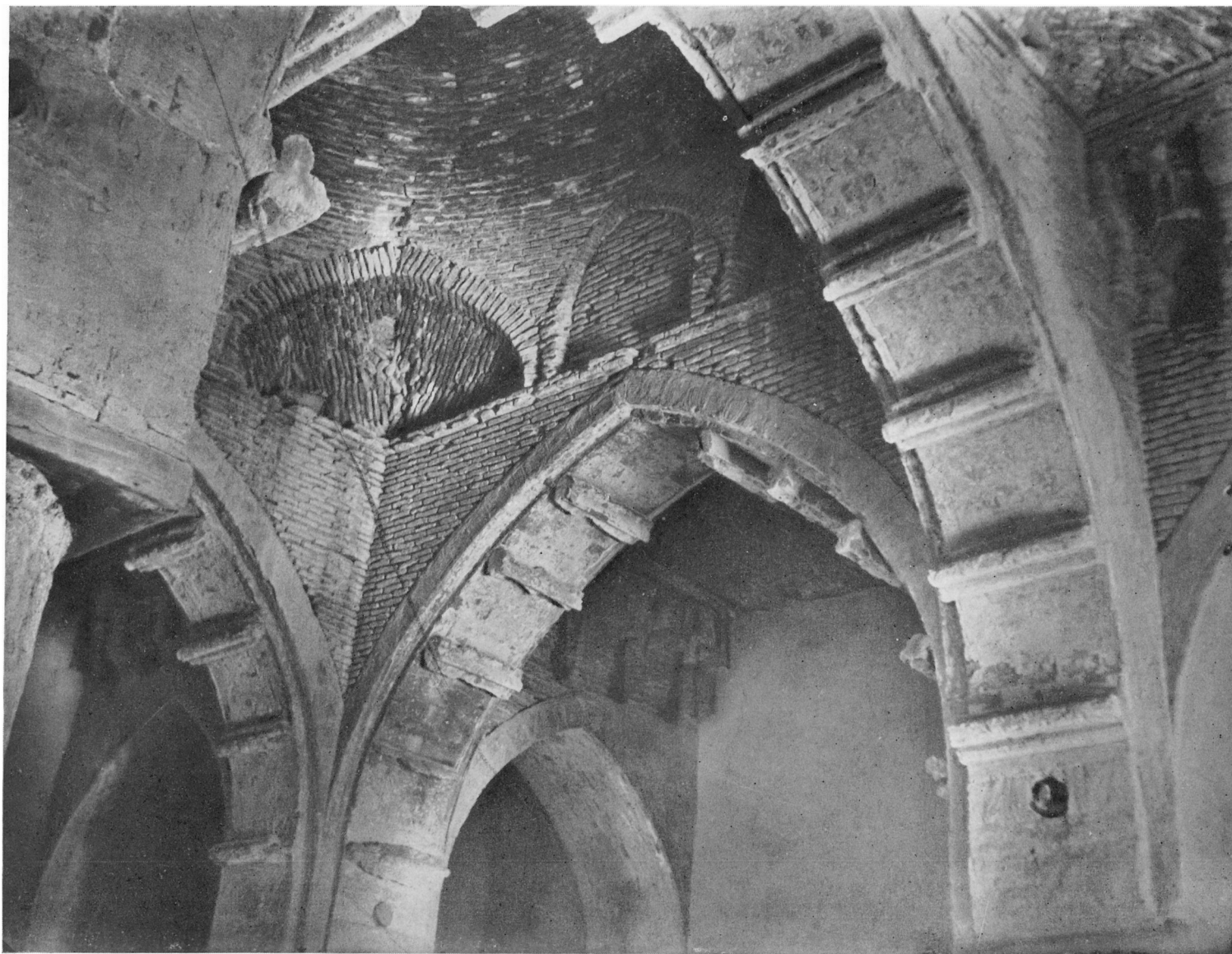
ного благородства. Насчитывается десять основных поясов узора, если не включать в их число выделенных кладкой на ребро промежуточных полос. Несложные геометрические линии узора напоминают вышивку крестом. На середине высоты тянется надпись из обожженного кирпича с именем Арслан-хана и датой постройки. Шестнадцать арок фонаря под сталактитовым венцом опираются на тонкие граненые колонки (илл. 52, 53).

Минарет в Джар-Кургане в 35 километрах от Термеза уникален по формам. Ствол его представляет как бы пучок полуколонн, связанных сверху арочками: старый мотив гофр на этот раз возрождается не на плоскости, а на круглой башне. Нет лучшего способа подчеркнуть устремленность ввысь, выразить зрительно упругую напряженность работы статических сил. Это впечатление усугубляется кладкой в елочку, образующей на каждом ребре заострение вверх. Над первым ярусом гофр видно начало второго — они разделены поясом куфической надписи. В панно восьмигранного цоколя на терракоте вырезаны дата (1108—1109 гг.) и имя зодчего — Али ибн Мухаммед из Серахса (илл. 54).

Вертикаль минарета составляла прекрасное динамическое дополнение к округлым объемам куполов, подчеркивая их статичность, покой. Наконец, минареты играли огромную роль в городском ландшафте, контрастируя с плоскостной застройкой и создавая неповторимый силуэт города.

Число сохранившихся мавзолеев XI—XII веков велико, их формы многообразны. Роскошные усыпальницы строились уже не только для правителей и их приближенных, но и для видных духовных лиц. Можно выделить некоторые локальные типы мемориальных сооружений. Развивается портално-купольная композиция. Для западных районов Северного Хорасана и Хорезма характерен квадратный план с четырьмя неширокими нишами по сторонам помещения, с небольшим, но заметно выдвинутым порталом входа. Для восточных районов — квадрат со слабо выраженными нишами и порталом, занимающим всю ширину здания и превышающим его по высоте. И там и здесь сохранился также центрический тип здания с равноценными фасадами, но в отличие от мавзолея Саманидов глухими.

К лучшим памятникам рассматриваемой эпохи принадлежат мавзолеи в Узгене — три разновременных квадратных здания, поставленных в одну линию, вплотную друг к другу. Первым выстроен в XI веке средний мавзолей (около 12×12 м). Он имел два портала, обращенных к югу и западу. В декоре, изысканном и строгом, соблюдено равновесие внешнего и внутреннего оформления, выполненного в кирпиче и стукке. Стены выложены в интерьере парным кирпичом с вертикальной зубчатой расшивкой швов. Этот мавзолей был обстроен с севера (1152—1153 гг.) и юга (1186—1187 гг.) двумя меньшими по размерам, причем фасады образовали сплошную стену, а угловые колонны среднего мавзолея получились общими. И хотя характер декора в постройках менялся, зодчие позаботились о сохранении единства стиля. Все мавзолеи имели порталную арку на колоннах с круглыми медальонами в тимпанах; порталы огибали полосы, различные по орнаментации. Декор, в основном эпигра-



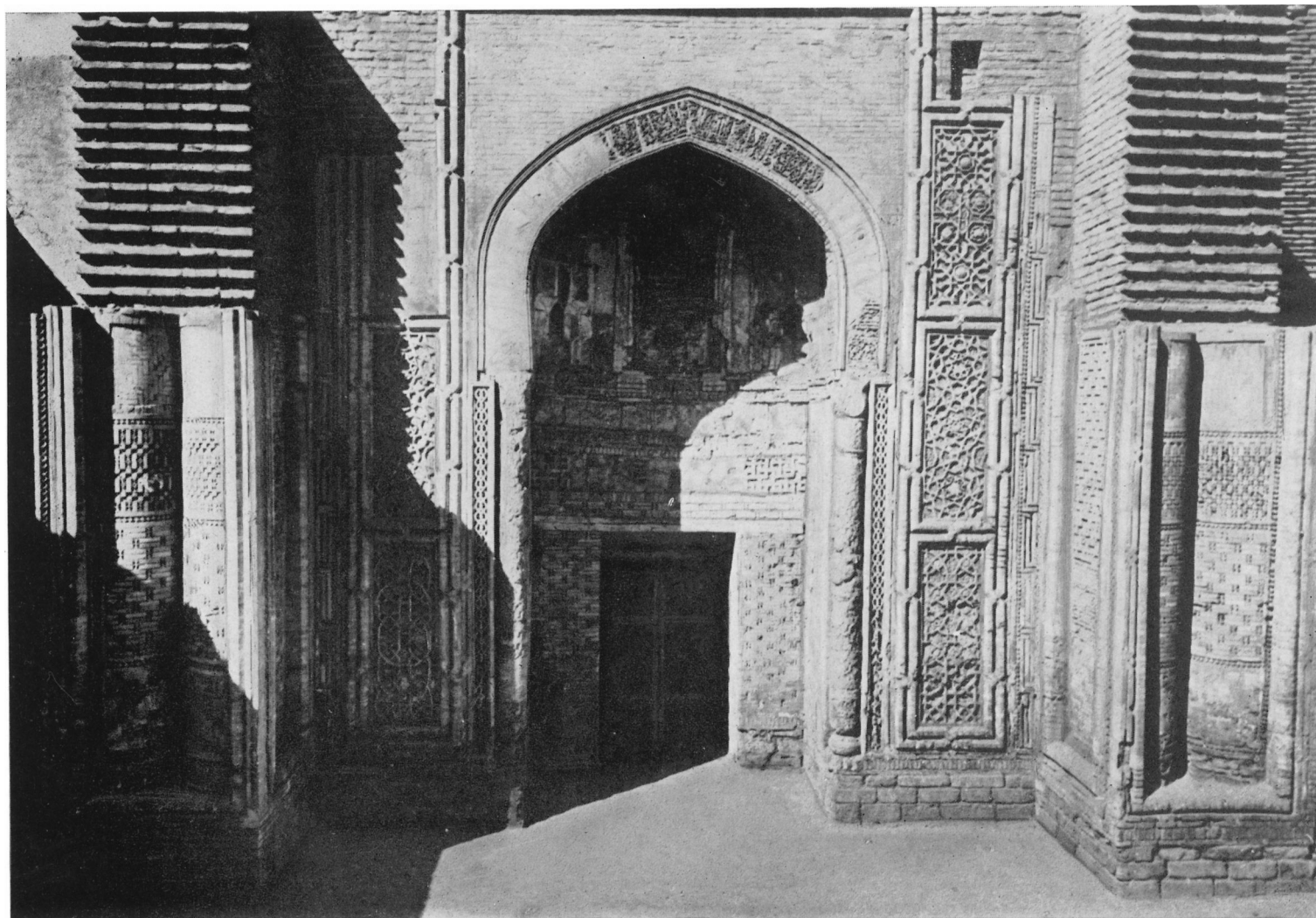
47. Мечеть Деггарон в селении Хазара. XI в. Интерьер

фический, выполнен уже не в кирпиче, а в резной терракоте. И если в северном мавзолее колонки облицованы резной терракотой, в южном они сложены из массивных цилиндрических терракотовых блоков. Характерны формы колонок — база из шара и двух полушарий и капитель в виде тюльпана. Архивольт арки у северного и южного мавзолеев украшают надписи. Блестящие образцы каллиграфии — надписи на фасадах — выполнены в терракоте курсивным почерком, за исключением той, которая занимает выкружку южного мавзолея и вырезана очень декоративным почерком куфи, где буквы сплетаются в узлы и флероны. В интерьере оформлен лишь средний мавзолей с кладкой из парного кирпича и вставками резного стука, остальные лишены отделки (илл. 55—58).

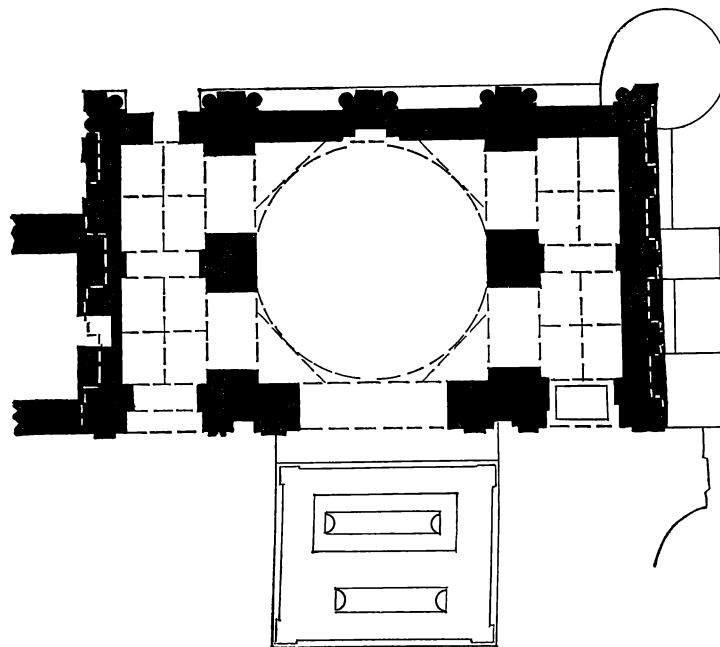
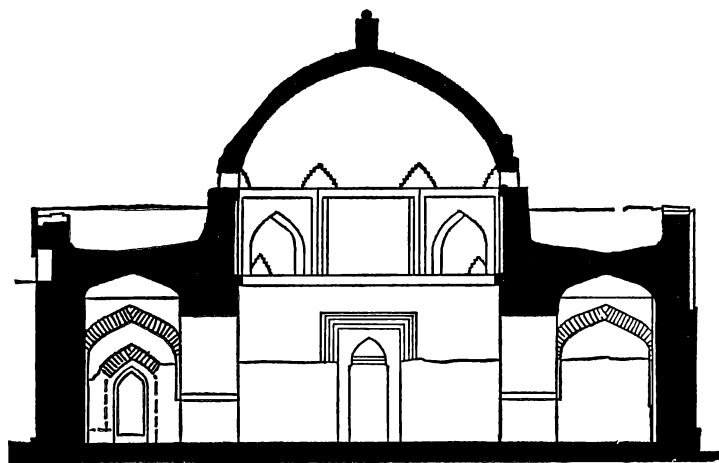
Для характеристики архитектуры Северного Хорасана XI столетия важны два памятника, очень близкие по типу: мавзолей Абуль-Фазля в Серахсе и Абу-Саида в Меана. Обе постройки имеют общие черты:

квадратный план, двойной купол и подкупольную галерею, открытую внутрь четырьмя окнами и сообщающуюся с внешним пространством. В этих памятниках возрождается традиция мавзолея Саманидов, но былая воздушность уже исчезает. Облегчая инертную массу стен, галерея гасила распор купола. Вход мавзолея Абу-Саида подчеркнут небольшим порталом; серахский мавзолей первоначально не имел портала и получил его лишь в XV веке. Фасады расчленены плоскими арочными нишами и лопатками в двух вариантах — по всей высоте здания (Серахс) и на уровне галереи (Меана); в мавзолее Абу-Саида имеется, кроме того, и декоративная аркатура внутри под поясом тромпов.

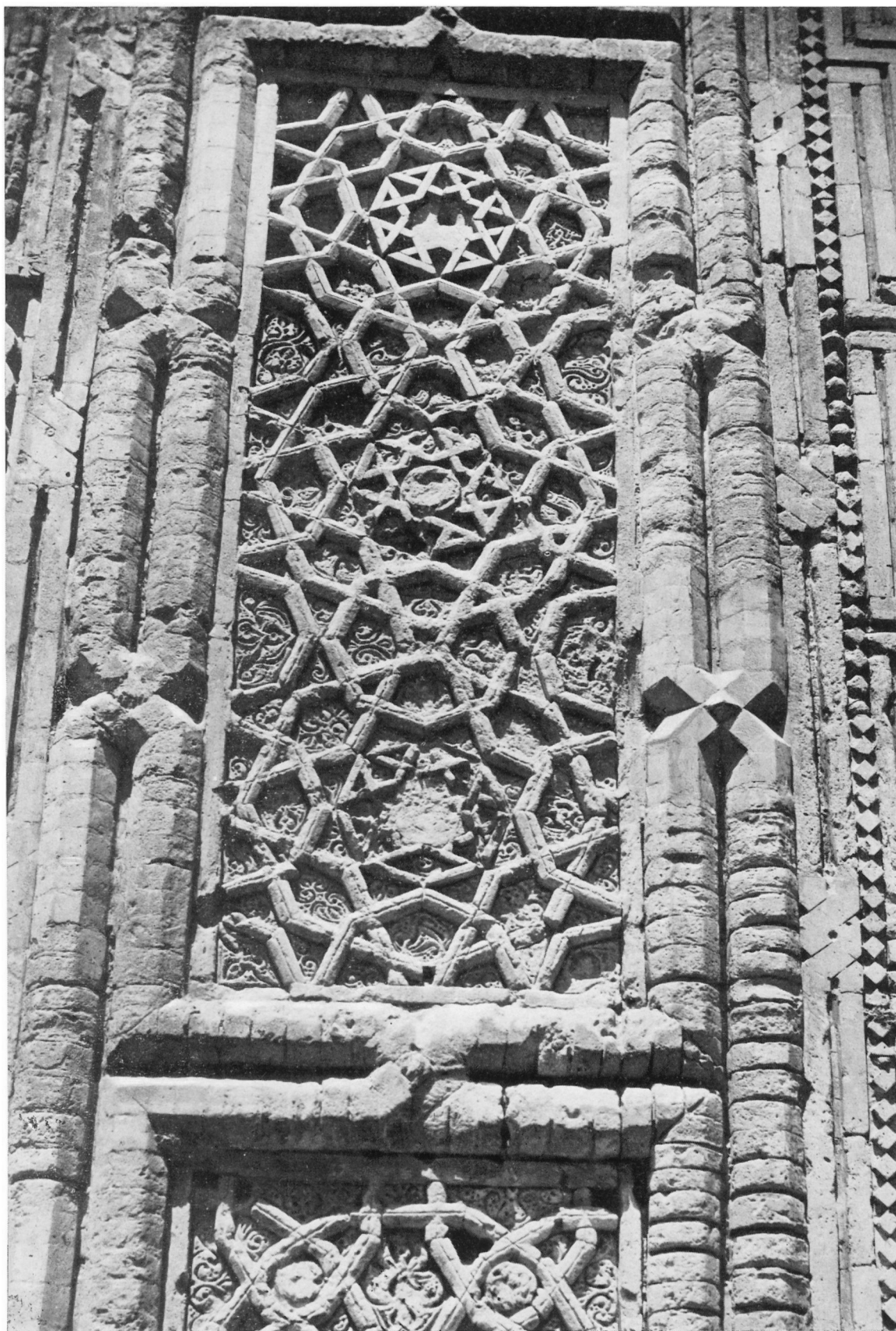
Достижения архитектуры и строительного искусства увенчаны в середине XII столетия сооружением мавзолея султана Санджара. Эта постройка в мервской Султан-кале оставляла неизгладимое впечатление внушительными массами, гармонией форм и рос-



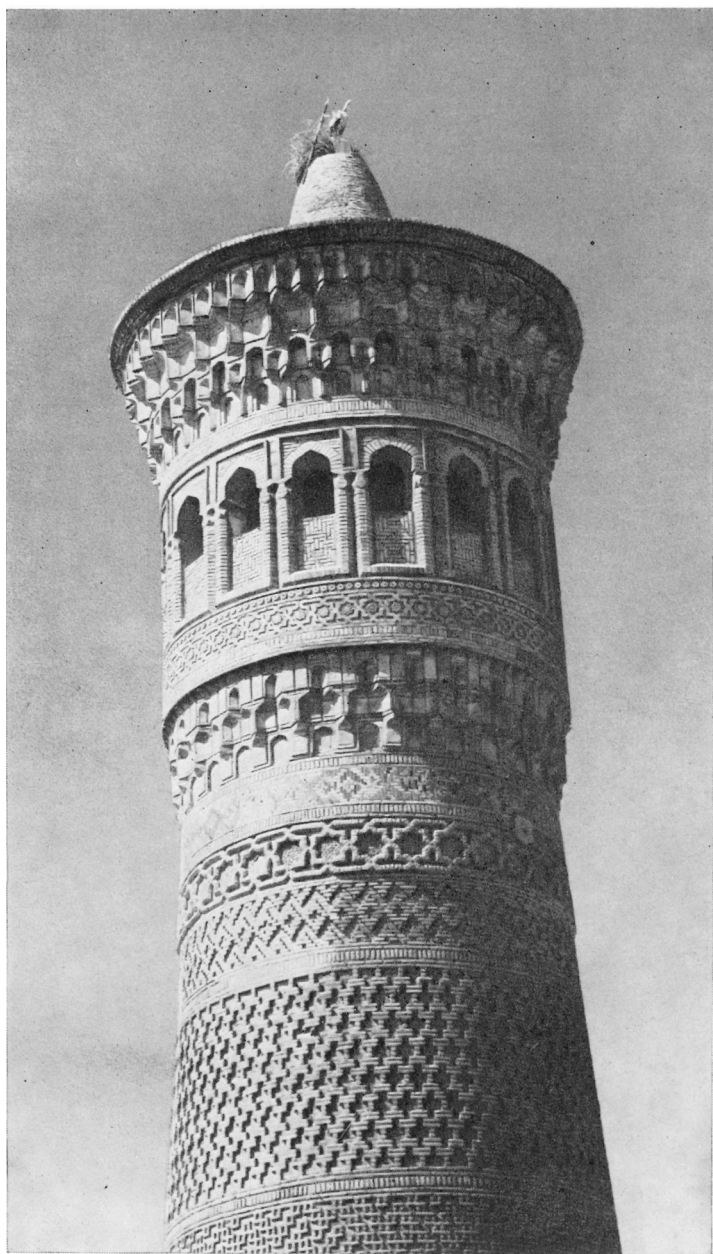
48. Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре. XII в. Портал



49, 50. Мечеть Талхатан-баба. XI в. Разрез и план



51. Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре XII в. Деталь портала



32. Минарет Калян в Бухаре. 1127 г. Деталь

кошного убранства. Даже теперь, после разрушений, здание поражает своим монументальным величием. Четверик пятиметровой толщины стен со стороны 27,3 метра лишен портала, и вход не выделен сколько-нибудь заметно. Тромпы образованы тремя перспективными арками, а на углах в пазухе прорезаны окна, обведенные арочками трехлопастного очертания. От углов восьмерика со сталактитовыми парусами поднимаются пучки нервюр, переплетенных в купольной оболочке и образующих в центре звезду. Между нервюрами у основания купола введены плоские трехлопастные ниши. Извне пояс тропов окружен ажурной галереей, состоящей из серии контрфорсов, прорезанных арками. Система контрфорсов образовала три яруса различной конструкции. Они настолько разру-

шены, что их первоначальный вид является предметом дискуссии. Бесспорно лишь то, что в нижней своей части контрфорсы были связаны сводами с фестончатой аркой, а их полые оболочки маскировались по фасаду узорными решетками из кирпича. На галерею открываются окна восьмерика. Все в целом с минимальной затратой материала блестяще решает конструктивную задачу такого масштаба. Вместе с тем великолепно решены и формы. Ажур венчающей галереи оттеняется суровой гладью кирпичных стен. Над галереей поднимался купол, облицованный бирюзовыми изразцами, — именно таким видели его современники и описали средневековые авторы. Здание выросло на 36 метров. Своды галереи украшал изысканный резной стук. Росписи растительного узора с бордюрами, медальонами и широким эпиграфическим фризом насыщали интерьер красками. Узор нервюр придавал воздушность огромной чаше купола. Строительная надпись сообщает имя зодчего — Мухаммед ибн Атсыз из Серакса (илл. 62—65).

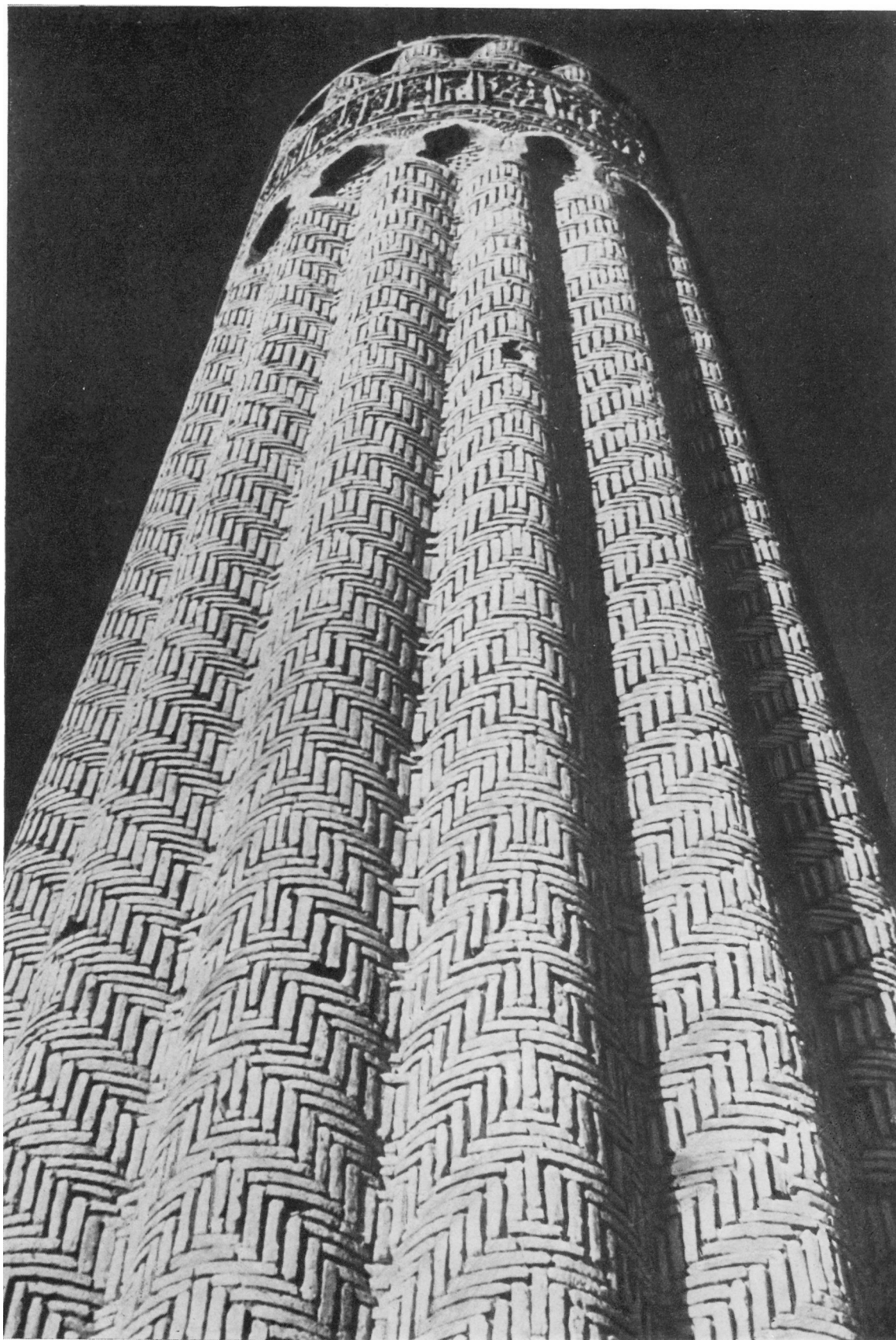
Глубоко традиционная идея венчающей галереи получила в мавзолее Санджара новое звучание. В противоположность мавзолею Саманидов галерея, более раскрытая и воздушная, противопоставлена обширной инертной плоскости глухих стен. Формы мавзолея Санджара не находят полной аналогии в Средней Азии и еще менее в зарубежных странах. Размах инженерной мысли в мервском мавзолее далеко превзошел масштаб строительства своего времени.

Мавзолей Шах-Фазиль в Сафид-Буленде (Киргизия), как и мавзолей Санджара, принадлежит к центрическому типу. Внешне аскетичный, лишенный декора, он привлекает игрой объемов: усеченная пирамида четверика, барабан с чередованием отвесных и ступенчатых граней, заостренный кверху купол. Все богатство декора сосредоточено в помещении: стены покрыты кружевным узором резного стука очень своеобразного характера — вертикальные полосы плетенок с рисунком фестончатых арочек меж ними. Стены венчает фриз с медальонами и пояс надписи выпуклым куфи с заостренными кончиками букв и лиственным узором между ними. Конховые тропы, как и промежуточные плоские ниши, оконтурены фестончатыми арочками, тимпаны и арки заняты круглыми орнаментальными медальонами. Купольная оболочка делится на доли сходящимися в зените нервюрами (илл. 66).

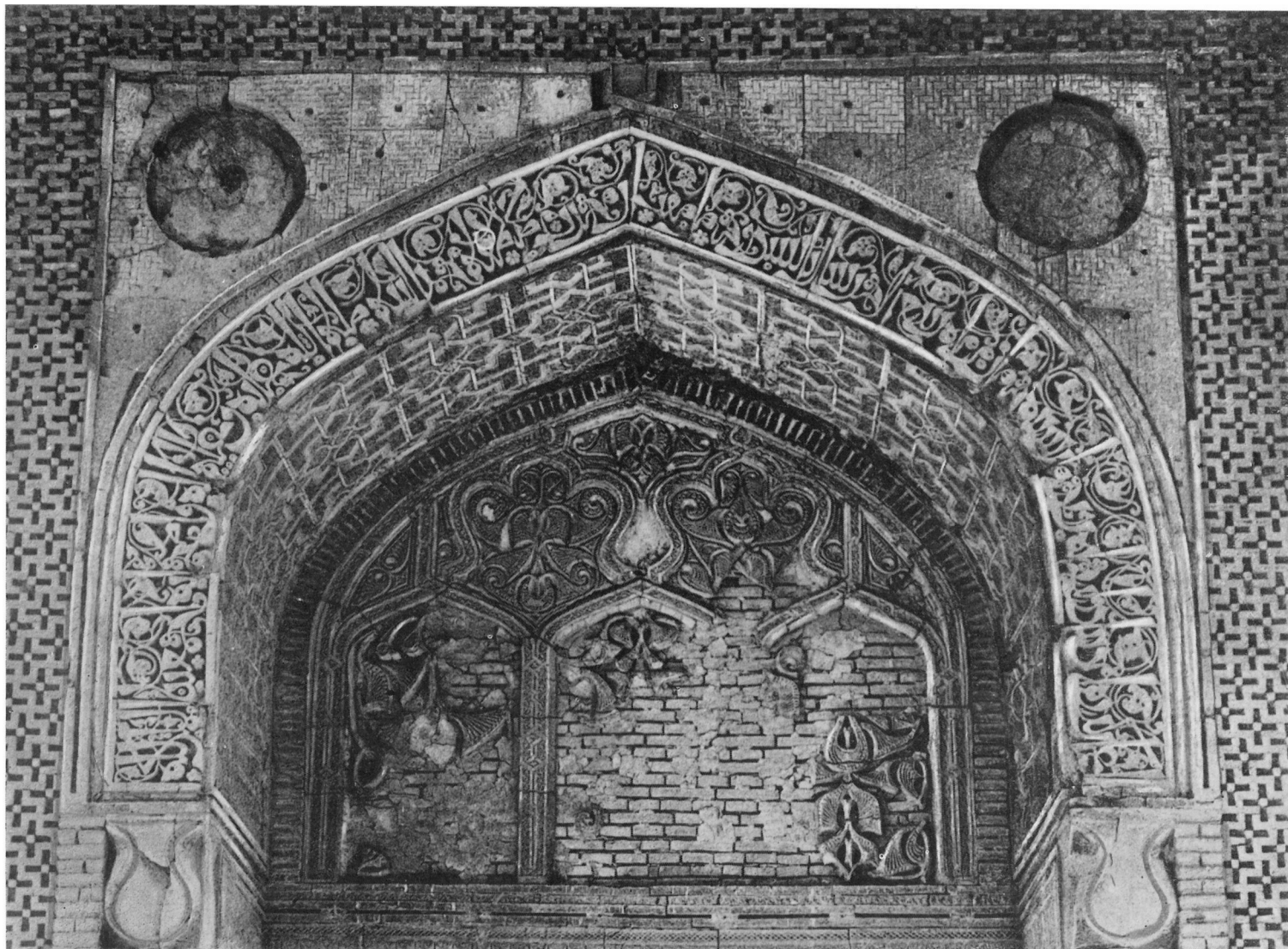
В Семиречье (селение Головачевка в Казахстане) стоит полуразрушенный центрический мавзолей Айша-биби (XI — начало XII в.). Этот интересный памятник воспроизводит в основных чертах композиционно-декоративный строй мавзолея Саманидов с привлечением местной «кочевой» традиции искусства. Квадратная постройка с угловыми гильдеста, выступающими за контур стен, открывалась на фасад четырьмя арками на декоративных колонках. Детали фасада решены здесь по-своему: угловые гильдеста имитируют формы деревянной колонны с утонением ствола, конической капители и разделяющим их валиком, колонки входов увенчаны затейливыми капительками (илл. 67). Плоскость стен, как и в мавзолее Саманидов, делится по уровню пят арок на две части с разным характером декора из керамических плиток: внизу они квадрат-



53. Минарет Калян в Бухаре 1127 г.



54. Али ибн Мухаммед из Серахса. Минарет в Джар-Кургане.
1108—1109 гг.



55. Северный мавзолей в Ургене. 1152—1153 гг. Деталь портала

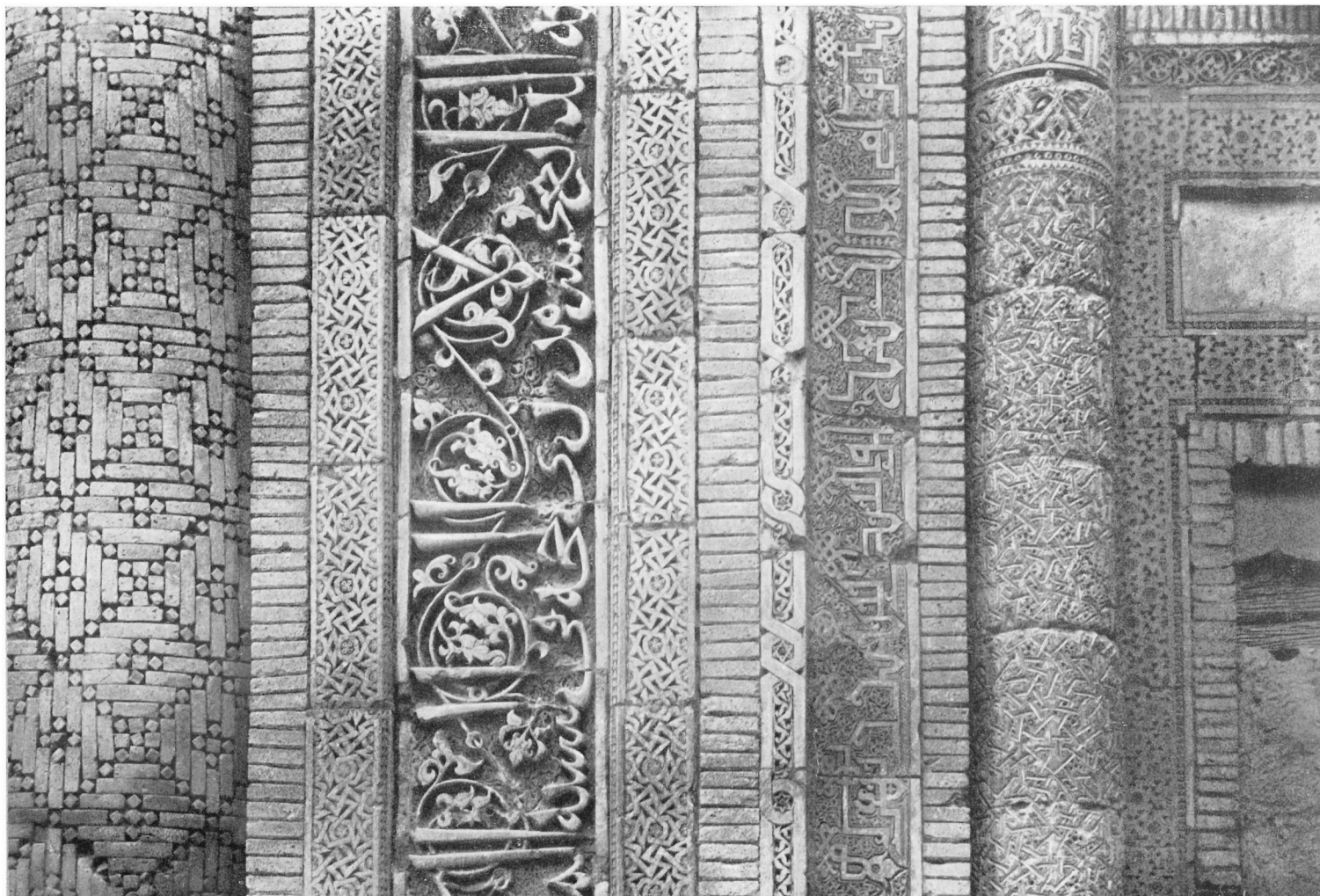
ные, сверху — крестовидные и звездчатые. От линии раздела начинается огибающая арку орнаментальная рамка, профилированная по внешнему краю выкружкой. Орнамент плиток, резной и штампованный, геометрического и растительного рисунка, во многом заимствован из мотивов орнаментики кочевого населения и часто напоминает узор кошмы, а ствол гильдаста опоясывают ряды плиток с надписями (прием навеян декором деревянных колонн). Архитектурный облик мавзолея Айша-биби уникален среди памятников зодчества Средней Азии.

В западных районах был распространен тип мавзолея-ротонды, круглого или октагонального плана, с порталом. Таковы мавзолеи Дахистана, дополняемые купольным или сводчатым вестибюлем. Круглые мавзолеи иногда снабжены двугранными и полукруглыми контрфорсами. Восьмиугольный мавзолей-ротонда Шабурган-ата Бухарской области был прорезан по сторонам арками.

Кое-где возникает шатровая форма внешнего покрытия, тогда как внутренняя оболочка сохраняет сферо-

коническую форму. В Хорезме мавзолеи с таким покрытием имеют вытянутый вверх объем, эти особенности роднят их с башенными мавзолеями Хорасана и иранского Азербайджана. Из них к данному периоду относится небольшой мавзолей Фахр ад-Дина Рази в Куня-Ургенче с очерченными ступенчатой аркой сталактитовыми парусами; его строгий трехарочный фасад отделан в тимпанах и бордюрах резной терракотой (растительный и эпиграфический узор — *илл. 59, 60*). Мавзолей султана Текеша датируется уже началом XIII века. Постройка имеет значительные размеры и торжественные формы, подобающие усыпальнице основателя династии Хорезмшахов. Приземистый четверик с помещением 11,45 × 11,45 метра и стенами толщиной до 3,5 метра несет на себе грузный барабан с острыми ребрами, соединенными рядом ячеистых сводиков. Величавый конический купол с каймой ромбических фигур у основания был покрыт бирюзовыми изразцами (*илл. 61*).

Шатровый купол наблюдается и в Семиречье. В мавзолее Бабаджи-хатун (XI в.) внешняя оболочка



56. Южный мавзолей в Узгене. 1186—1187 гг. Деталь портала

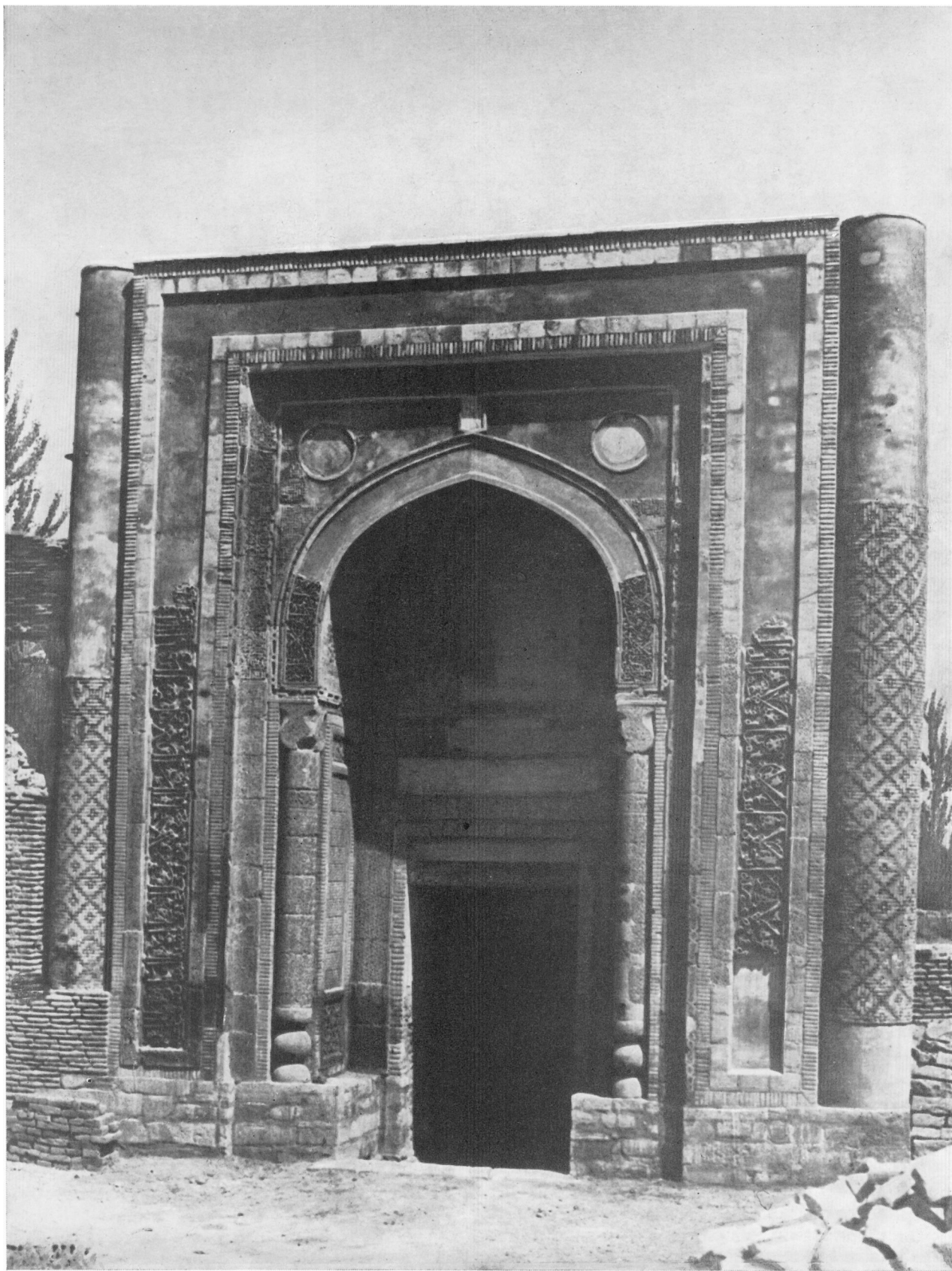
купола разрушена, уцелел внутренний рубчатый купол; в этом здании портал только еще намечен углублением ниши входа и соответствующим повышением парапета.

Особый локальный тип усыпальниц складывается в Термезе и южных районах нынешнего Таджикистана — парные мавзолеи, связанные общим свободно открытым на фасад сводом-айваном, образующим преддверие ансамбля. Такую группу составляют мавзолеи XI столетия термезского некрополя Султан-Саадат и Ходжа Машхад в Саяте. Сложенные из обожженного кирпича мавзолеи Саята оставляют сводчатый проход во двор. Расположенные вокруг двора сводчатые кельи и четыре айвана по осям отвечают планировочной схеме медресе, хотя не исключено, что здесь помещалась ханака. Эти здания были довольно многочисленны.

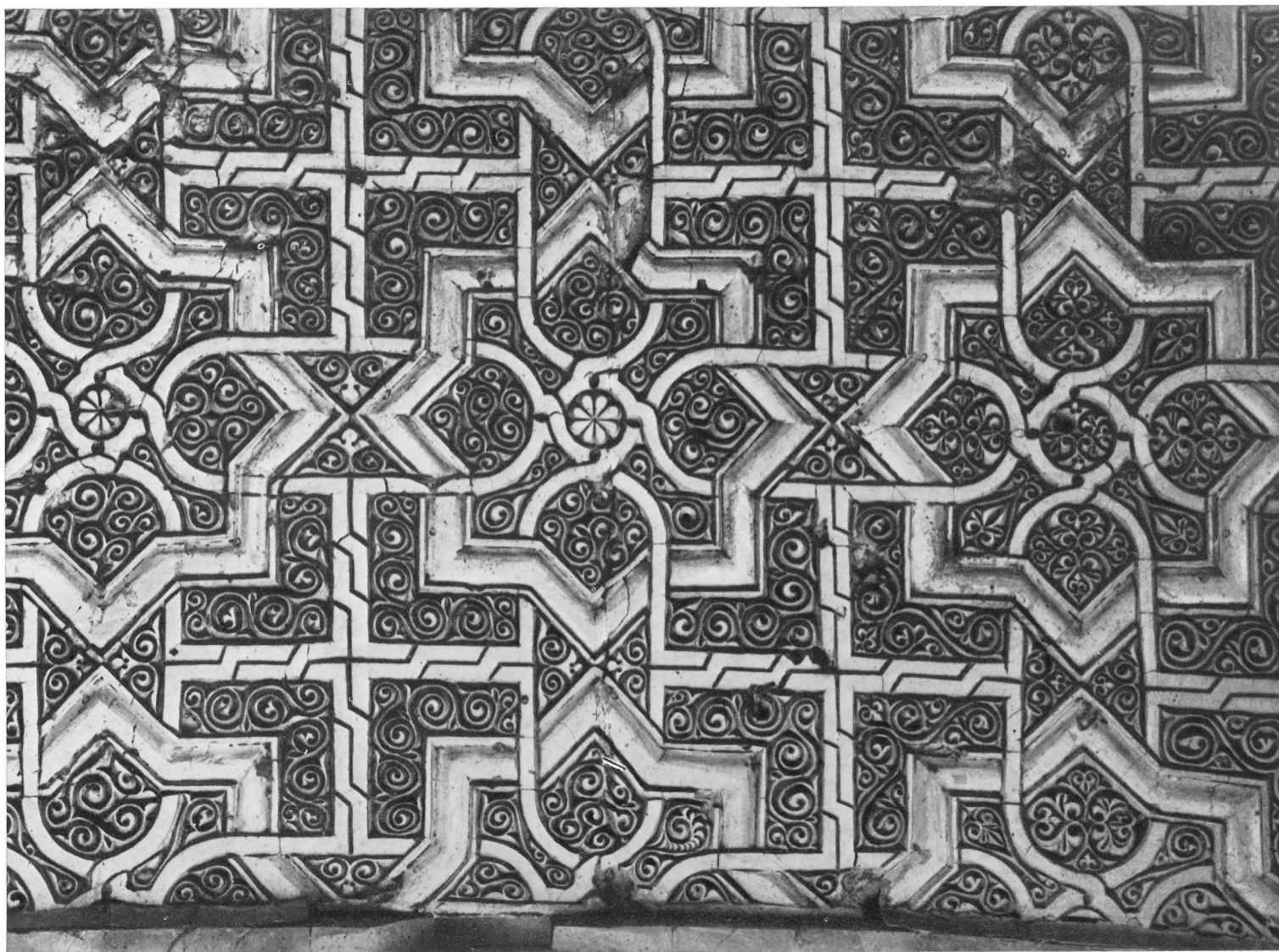
Среди хлопковых полей близ Термеза стоят руины крупного двухэтажного здания, известного под именем «Кырк-кыз». В плане оно представляет квадрат около 50×50 метров, разрезанный накрест широкими коридорами на четыре части, с круглыми угловыми башнями. Четыре входа затенены глубокими свода-

ми — айванами. Каждая обособленная коридором часть здания делится на помещения с собственным узким коридором. Конструкции покрытия представлены вариантами: поперечные отрезки в коридорах, подпружные арки в айванах и примыкающих к ним вестибюлях, своды балхи, купола на арках и пилонах. Особенно интересно покрытие прямоугольных залов системой подпружных арок и двумя полукуполами на тропях с прорезанными в пазухе оконцами. Ступенчатые арки окон собираются на щипцах айванов в живописные группы (илл. 69). Облик здания говорит о его общественном назначении. Процветавший в XI—XII столетиях Термез вполне мог иметь крупную ханаку, куда стекались бродячие дервиши-суфии с обоих берегов Аму-Дарьи.

Сводчатые системы и арки «Кырк-кыз» встречают близкую аналогию в руинах сырцовых построек Сеистана (Афганистан) предположительно XI—XII веков. Это лишнее доказательство культурного общения правобережья Аму-Дарьи и газневидских владений и довод в пользу датировки «Кырк-кыз» этим временем. Ступенчатые арки привязывают памятник также к мервской архитектуре данного периода⁹.



57. Южный мавзолей в Ургене. 1186—1187 гг. Портал



58. Северный мавзолей в Узгене. 1152—1153 гг. Деталь портала

Интенсивно строились караван-сарай, разнообразные по рисунку плана и разработке форм.

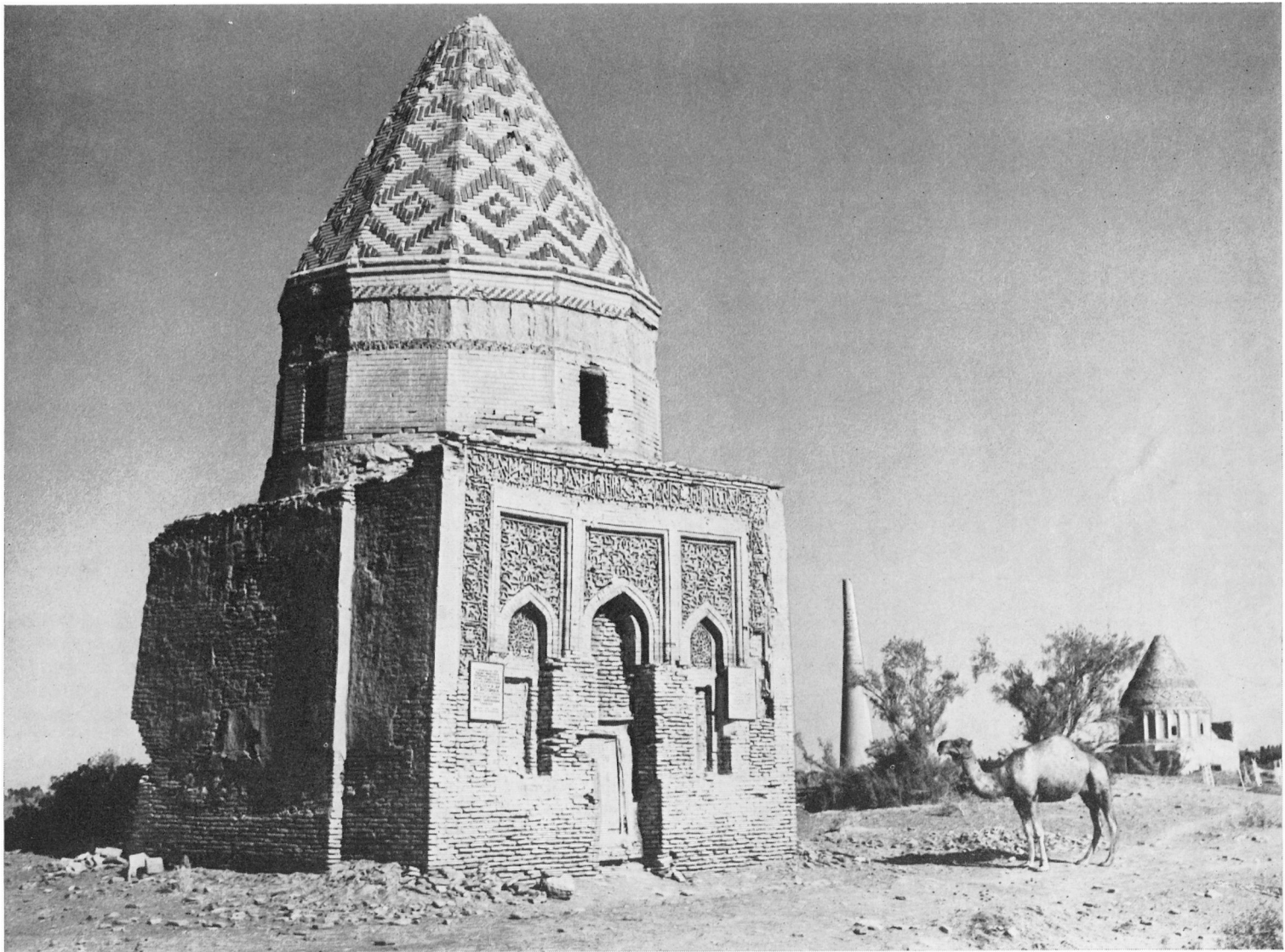
Во второй половине XI столетия на полпути между Самаркандом и Бухарой был поставлен большой караван-сарай Рабат-и-Малик. От него уцелели лишь портал и одна из угловых башен, но еще недавно стояла стена главного фасада, сложенная из сырца в рубашке обожженного кирпича. Мощные полуколонны придавали фасаду монументальную пластичность. Гофры связаны были, как и некогда, перспективными арками, стену завершал фриз геометрического рисунка из кирпича. Чередование полуколонн с плоской гладью стены и встречные, как в Магоки-Аттари, парные закругления помогали избежать монотонности в решении фасадной плоскости (илл. 68).

План Рабат-и-Малика еще ждет выяснения путем раскопок. Но выявлена планировка караван-сараев Северного Хорасана, всегда прямоугольных. При ясно выраженном, особенно в придорожных постройках, оборонном характере зданий их внутренняя органи-

зация напоминает медресе системой окружающих двор комнат, затененных аркадой и четырьмя сводчатыми порталами. К этому типу относится Дая-Хатын на левом берегу Аму-Дарьи с узорной кладкой обожженного кирпича по фасаду. В Хорезме строились круглые караван-сарай. Руины таких построек стоят вдоль Узбоя, сухого русла Аму-Дарьи (Талайхан-ата и др.).

Бани стали для горожан своего рода клубом, местом деловых встреч и дружеской беседы. Баня в Таразе была украшена настенными росписями геометрического узора, резным по стуку декором стен и сводов.

Орнаментальное искусство XI—XII веков открывает все новые и новые композиционные возможности. Прежде всего получает развитие искусство геометрического орнамента: утвердился в своих основах «гирх» (буквально — «узел»), построенный на лучевой сетке. Принцип узора заключается в том, что он разбит на прямоугольные раппорты и каждый из них



59. Мавзолей Фахр ад-Дина Рази в Куня-Ургенче. XII в.

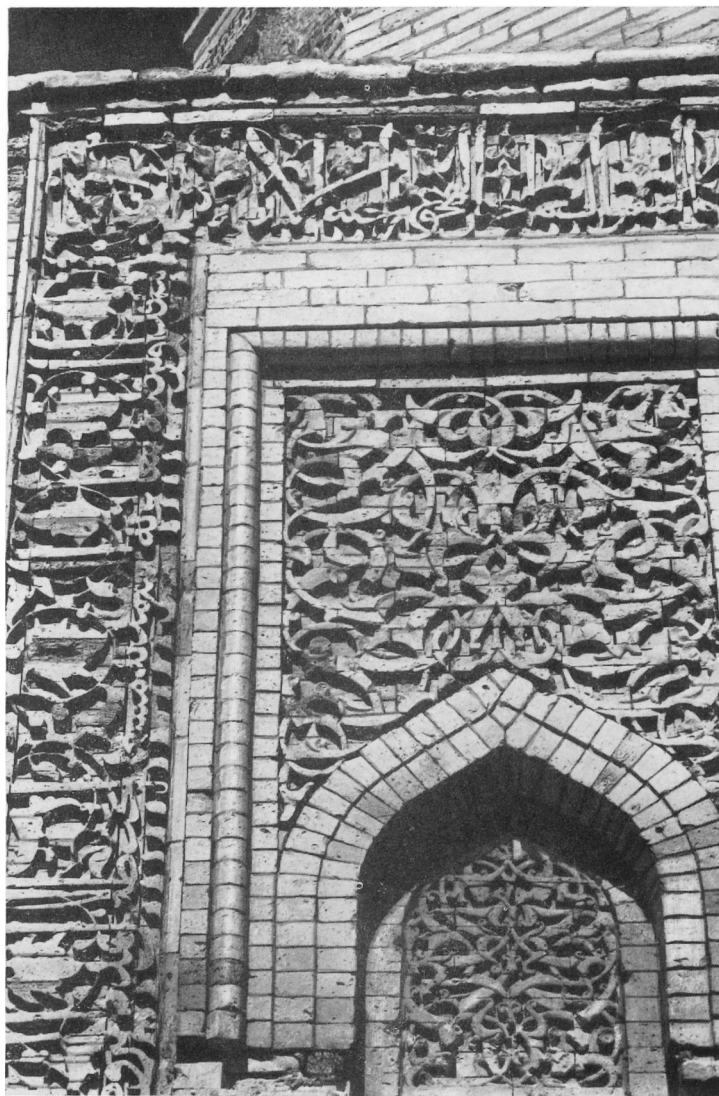
строится на лучевой системе линий, связывающих угол и стороны прямоугольника. Различные комбинации раппорта дают калейдоскопическое разнообразие вариантов узора. В таком виде метод построения орнамента дошел до наших дней в свитках припорохов, выполненных народными мастерами.

Декор обогащался новыми материалами и техникой. Вводилась орнаментальная кладка узорного и шлифованного кирпича, резной терракоты, наконец, поливного кирпича и поливной резной терракоты.

В мавзолее Саманидов кирпичная кладка создавала пластическую фактуру поверхности стены. Теперь из кирпича выполняются геометрический узор и надписи. Узор представлен в двух вариантах — плоскостном и рельефном, то есть комбинациями кладки кирпича плашмя и на ребро. Прежде фигурная кладка покрывала стены сплошным ковром, теперь наблюдается разделение на фон однообразного рисунка (кладка парами, в елочку, включение клиньев-бантиков) и пятна более интенсивного декора с гладким

или рельефным узором. Кладка первого типа распределяется на крупных поверхностях. Кладка второго типа акцентирует портал, щипец и тимпаны арок, пояс тромпов, декоративные ниши, михраб. Но как и в IX—X веках, орнамент образуется из обычного строительного кирпича, связанного с конструкцией и воспринимающего нагрузку вышележащих частей. Для отдельных элементов архитектуры и орнамента (колонки, розетки, медальоны) употребляется лекальный криволинейный кирпич.

Штучный фигурный кирпич, получаемый выпиливанием на его грани различных фигур — перлов, ромбов, зигзагов, полудужий, восьмерок, 3-, S- и Z-образных рисунков, открывает путь к составлению множества комбинаций из незначительного числа элементов. Из фигурного кирпича выполняются фризy и бордюры. Клинья квадратного и многоугольного сечения дают орнаменты разнообразного рисунка. Короткие клинья-бантики чередовались в кладке парного кирпича — их узор в большинстве случаев действи-



60. Мавзолей Фахр ад-Дина Рази в Куня-Ургенче. XII в. Деталь фасада

тельно напоминает бантик. Самое расположение бантиков в кладке образует иногда крупный геометрический узор. Нередко кирпичный узор фасада сочетался с резным стук, которым, в частности, заполнялись широкие отвесные зазоры в кладке парного кирпича. Фигурная кирпичная кладка однотонного охристого цвета создает на фасадах игру светотени, умеряя отражение слепящих солнечных лучей. Этот вид декора как нельзя лучше согласован с климатическими условиями Средней Азии.

В XII столетии появляется облицовочный шлифованный кирпич. Его тонкие плитки подгоняются без раствора, составляя идеально ровную поверхность. Плоскостной узор из шлифованного кирпича ускользал бы от зрителя, не будь он выделен цветом: в кладке сочетаются розовый и охристо-желтый тона. Блестящий образец этой техники дает бухарская намазга и отчасти Магоки-Аттари, где цветовая гамма несколько приглушена.

В XII веке достигает небывалого расцвета техника резной терракоты. Резной орнамент наносится на глину до обжига. Плиты резной терракоты квадратного и прямоугольного формата идут на облицовку портала. Из таких плит составлены фасонные детали стальных карнизов в минарете Калян, паруса в мавзолее Фахр ад-Дина Рази, портал Магоки-Аттари, а также цилиндрическая облицовка и блоки угловых колонн в северном и южном мавзолее Узгена. Узор терракоты, не стесненный более стандартом кирпича, принимает разнообразные формы, сочетая геометрические, растительные и эпиграфические орнаментации. В узор включаются отдельные плитки голубой глазури, прекрасно гармонирующей с мягкой желтоватой и матовой фактурой обожженной глины. Сам резной орнамент в отдельных деталях покрывается поливой. Зодчий стремился выделить таким способом надписи, например под фонарем минарета Калян, в архивольте портала Магоки-Аттари.

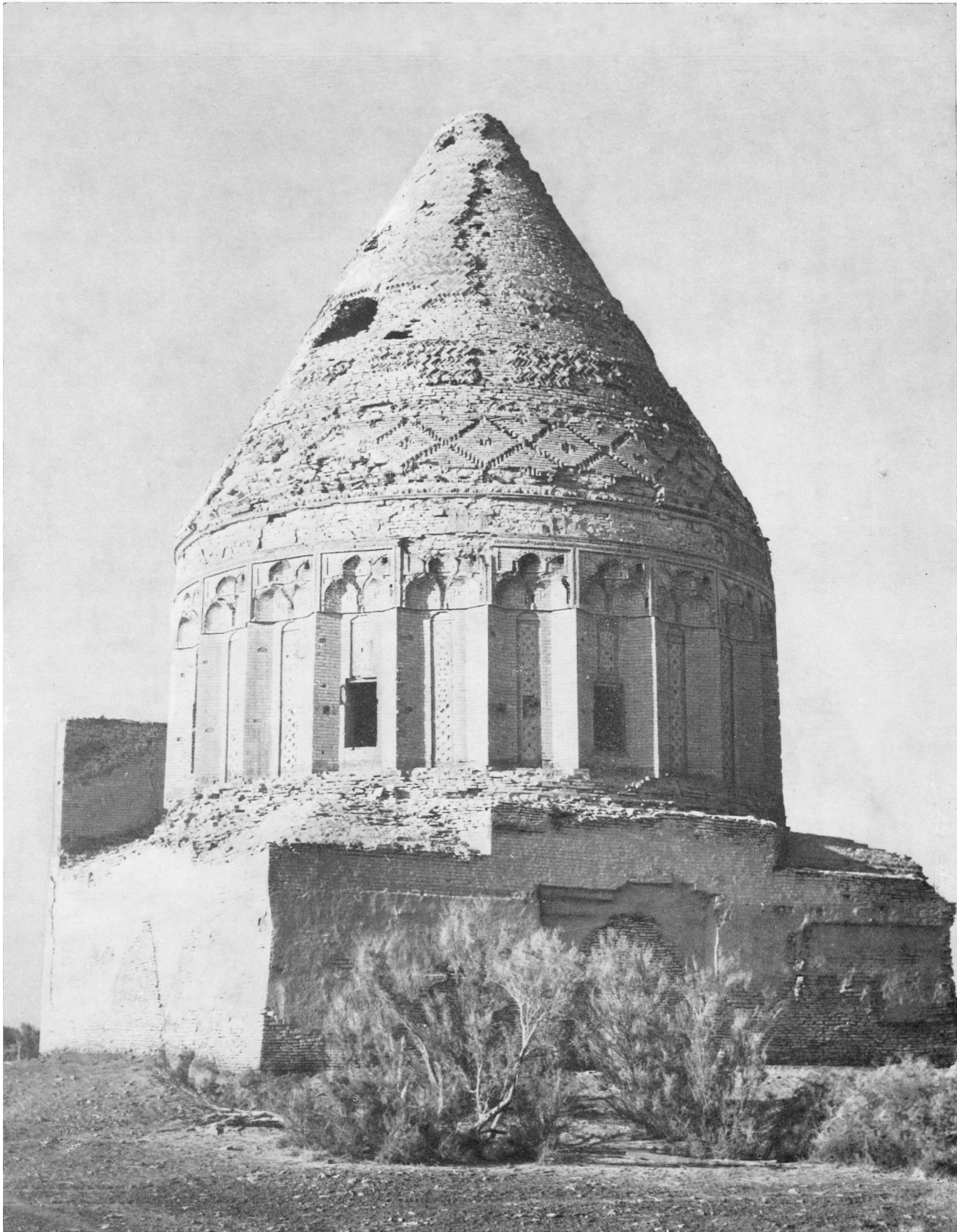
Мавзолей Санджара был, вероятно, первым в Средней Азии сооружением под бирюзовым куполом. Поливные кирпичики имеют трапециевидное сечение. Помимо великолепного зрительного эффекта, поливная облицовка наделена важной функцией — защищать конструкцию от осадков и непогоды.

Выступая на фасадах лишь в сочетании с орнаментом из кирпича, резной стук отвоевывает ведущую роль в убранстве интерьера. Даже там, где разрушены самые постройки, уцелели великолепные образцы резного по стуку декора. Стуковый декор обнаруживает многообразие локальных школ.

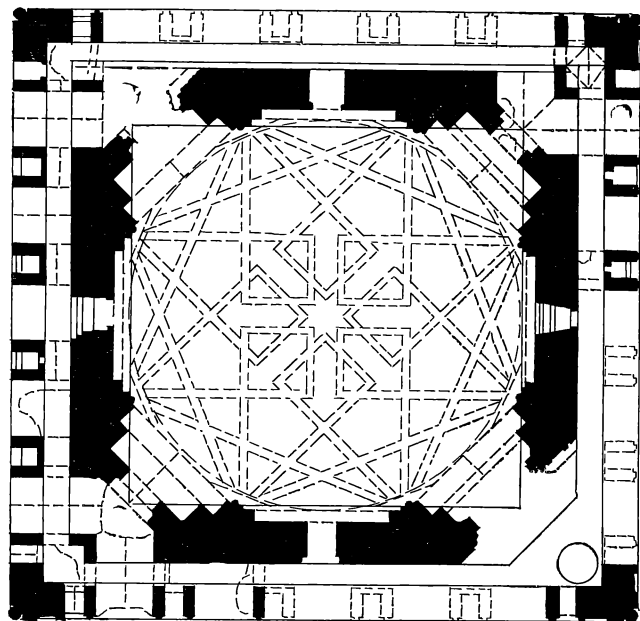
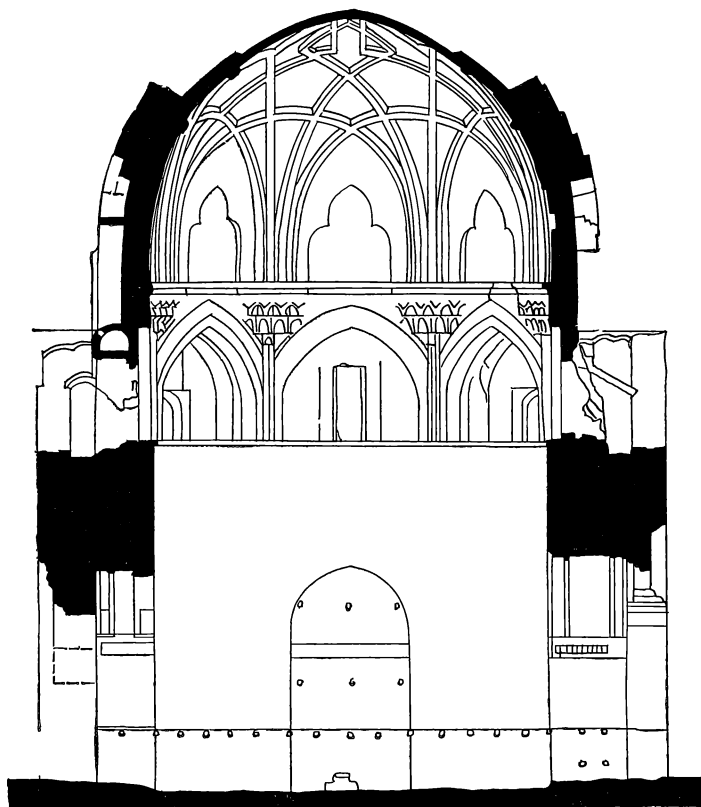
К концу XII века одевается белым стуковым узором зал дворца термезских правителей. Рисунок нанесен острым желобком на плоском поле, и лишь кое-где выступают округло-рельефные линии. Основную ткань орнамента составляют геометрические линии в сложных и изысканных сочетаниях — это уже расцвет гириха. Лиственное заполнение очень стилизовано. Новый в своих основах орнамент кое в чем возвращается к истокам IX века: панель членится линией пересекающихся арок, как в поясе оббурдонской колонны. Над панелью располагались панно геометрического рисунка, а между боковыми арками и на своде — изображения крылатых львов, грифонов, фантастического существа с двумя повернутыми в противоположные стороны телами и общей головой анфас. Эти образы, связанные с космогоническими представлениями, даны в геральдической трактовке.

Другой, близкий территориально и хронологически, исключительно богатый образец резного стука дает мавзолей Хакима аль-Термези. Купол его украшают круги и вазоны на фоне растительной вязи.

Резко отличается от термезского стук дворца в Хульбуке. Здесь мясистые лиственные элементы выпуклого сечения покрыты фактурой из отсиснутых ромбов, запятых, треугольников. Крутые завитки, скульптурность сообщают узору барочный характер. Однако обрамление перлами и так называемая сельджукская цепь из продолговатых звеньев и ромбиков (последняя очень близка стуку Шир-Кабир) роднят его с афрасиабским и термезским стук. Стук из Хульбука несет следы окраски в желтый, розовый, синий цвета.



61. Мавзолей Текеша в Куня-Ургенче. Начало XIII в.



Мечеть Данденакана была в XI столетии перестроена, причем вдоль переднего ряда колонн зала возведена тонкая стенка, отделившая зал от двора. Посередине этой стены сделан михраб, аналогичный дворовым михрабам «аназа» в мечетях Марокко. Стенка и михраб декорированы изысканным резным стуком с крупным листовидным узором, элементы которого разделены фактурой из треугольников и шестиугольников. «Сельджукская цепь» бордюров усложнена и местами удвоена. Надписи манерным куфи, связывая арочки панели, огибают двойной рамой внутреннее панно михраба, обрамленного в целом еще и третьей рамой надписи несх. Арочки панелей и михраба опираются на колонки. Элементы орнамента михрабной ниши (крестовый узор колонок, круглый медальон полукупола, окруженного куфической надписью и заполненного звездчатым узором с растительными вставками) связывают его с искодарским и аштским михрабами. Но капитель колонок очень самобытна. В надписи михраба — дата, утерявшая последнюю цифру, и имя мастера, очевидно резчика, — Абу-Бекр.

По-прежнему ornamentировались резным узором деревянные части зданий. Некоторые из колонн соборной мечети в Хиве могут быть датированы XII веком. Из семнадцати колонн — три украшены резьбой на всю высоту, остальные — до половины. Сохраняя формы и членения колонн той же мечети X века, они отличаются более сухим и плоскостным орнаментом. Рисунок изящный, но дробный, менее выразителен, чем прежде.

В горном селении Чорку на реке Исфаре сохранилось хрупкое произведение народной архитектуры — деревянный айван-порттик над могилой местного «святого». Ограниченный с двух сторон глухими стенами, айван открывался к югу и западу колоннадой. Это миниатюрное сооружение (4 × 4,75 м) поражает исключительным своеобразием деталей, тонкостью и изысканностью орнамента. Его полуколонны-пилястры связаны с вырезанными из цельного дерева стойками прямоугольного сечения. Формы колонн обычны для деревянного ордера Средней Азии. Колонны и обращенные внутрь помещения плоскости стоек были покрыты резьбой растительного характера. Огибающий помещение фриз образует ленту надписи с замысловатыми узлами куфического письма на фоне растительного узора; на фасаде ей отвечает полоса более простого письма. Над фризом внутри помещения выступают восемь резных консолей; те из них, которые лежат над прогоном, вырезаны из цельного бруса и выходят одним концом на фасад. На консоли опираются четыре гладких прогона, разделяющих потолок на девять квадратов. Внутренних несущих опор не было, и скрещение прогонов отмечалось дощатыми крестовинами с восьмиугольными медальонами по углам и шишечкой на пересечении. Фасадные просветы между прогонами заполнялись наборными решетками геометрического узора, дощатые плафоны украшал накладной геометрический орнамент.

Резное дерево Чорку можно отнести к XI—XII векам. Но орнамент его связан с более ранней традицией. Консоли с характерным прогибом средней части и «головкой» на конце повторяют зооморфные мотивы зеравшанского резного дерева с прихотливыми извивами змей и рыбок. Теперь мотивы эти уже заглу-



63. Мухаммед ибн Атсыз из Серахса. Мавзолей султана Санджара в Мерве. XII в.

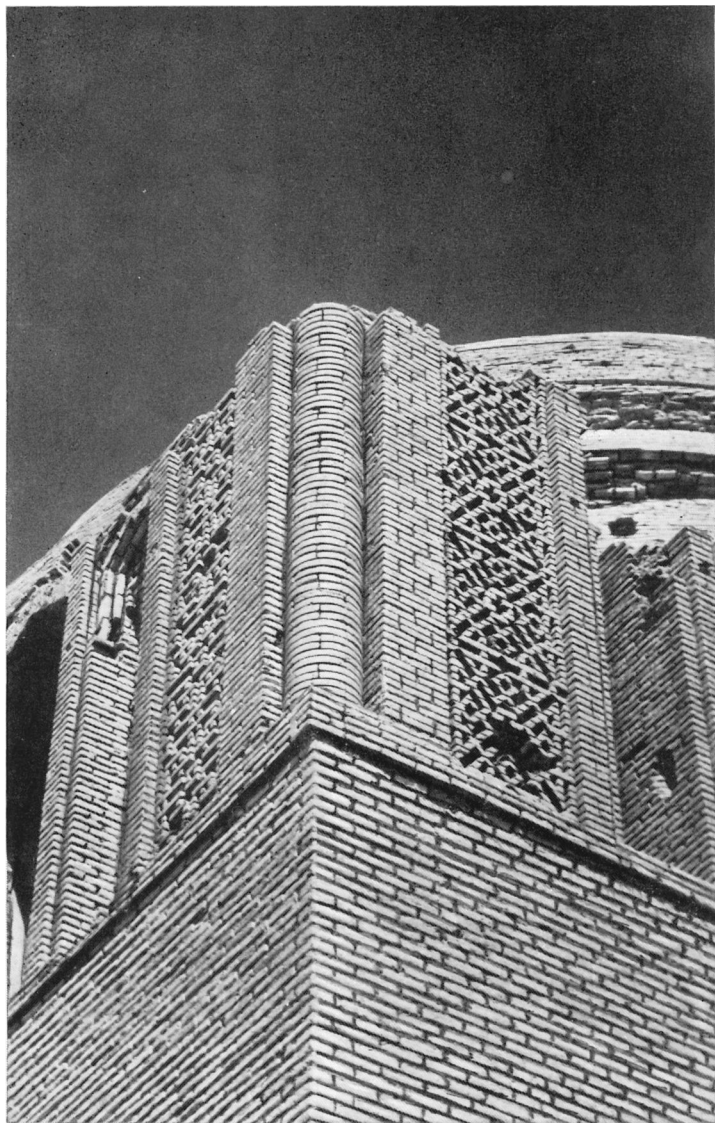
шаются растительным орнаментом, получившим решительный перевес, узор предельно уплотнен и перенасыщен. Иная и техника резьбы — глубиной до 4 см, с выборкой фона. Однако бесспорно, что искусство двух смежных долин, Ферганской и Зеравшанской, принадлежало единой художественной школе, что древняя традиция жила здесь столетиями, свято хранящая мастерами народного творчества. С другой стороны, многие элементы орнамента и приемы резьбы сродни стилю декора соборной мечети Хивы XI—XII веков. Отсюда следует, что местная школа обнаруживает широкие стилистические связи. Что касается фриза Чорку с его сложнейшими узлами и сплетением букв, то он является непревзойденным памятником эпиграфического орнамента не только Средней Азии, но и всего средневекового Востока.

В XI—XII столетиях художественное ремесло Средней Азии достигло большого совершенства в керамике, стеклоделии, торевтике, да, вероятно, и в других отраслях, продукция которых не сохранилась. Для из-

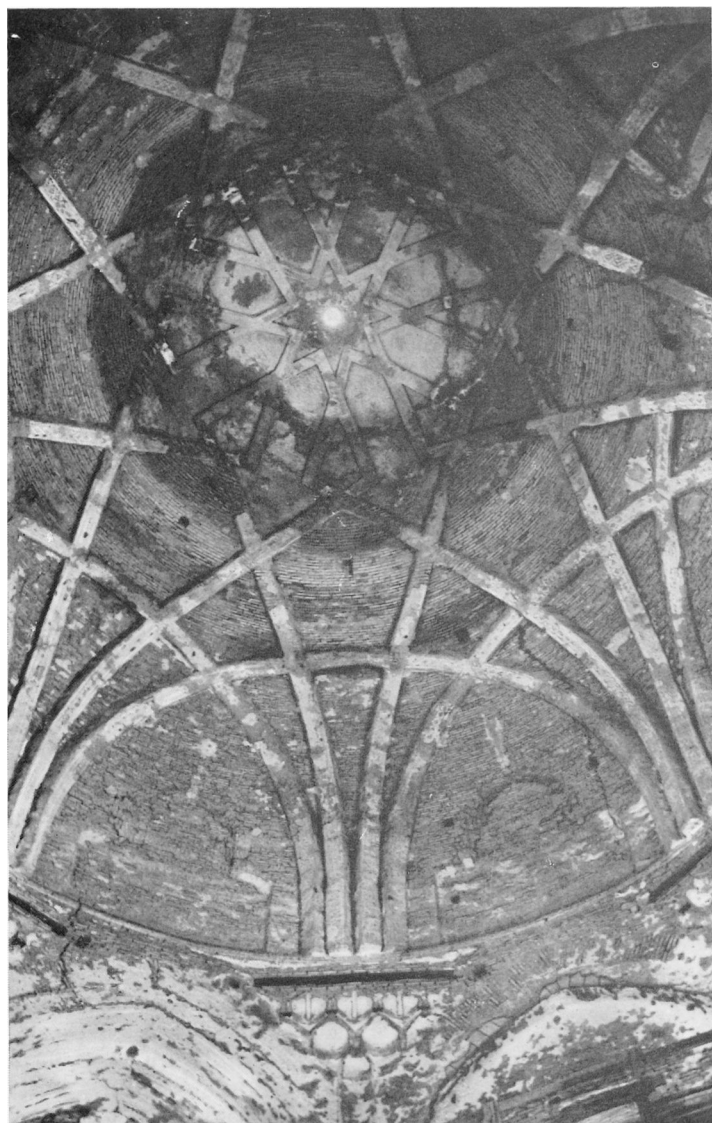
делий разных видов ремесла характерно насыщение орнамента эпиграфическими, а также зооморфными мотивами. Образы живой природы, изгнанные из монументального искусства, находят себе приют на предметах домашнего быта, отражая реальный и фантастический мир, геральдику и народные поверья.

Гончарные изделия по-прежнему украшаются наклепными валиками, резьбой, штампом и росписью. Заметное предпочтение отдается штампу, растительный орнамент при этом усложняется. Красноангобный и черный расписной узор состоит из кругов, завитков, спиралей, сетки и штрихов, иногда в сочетании со штампом и резьбой. Как и ранее, употребляются круглые плоскобокие фляги (илл. 70) для перевозки воды, украшенные резьбой, штампом, наклепами, а также расписные сосуды-водолеи.

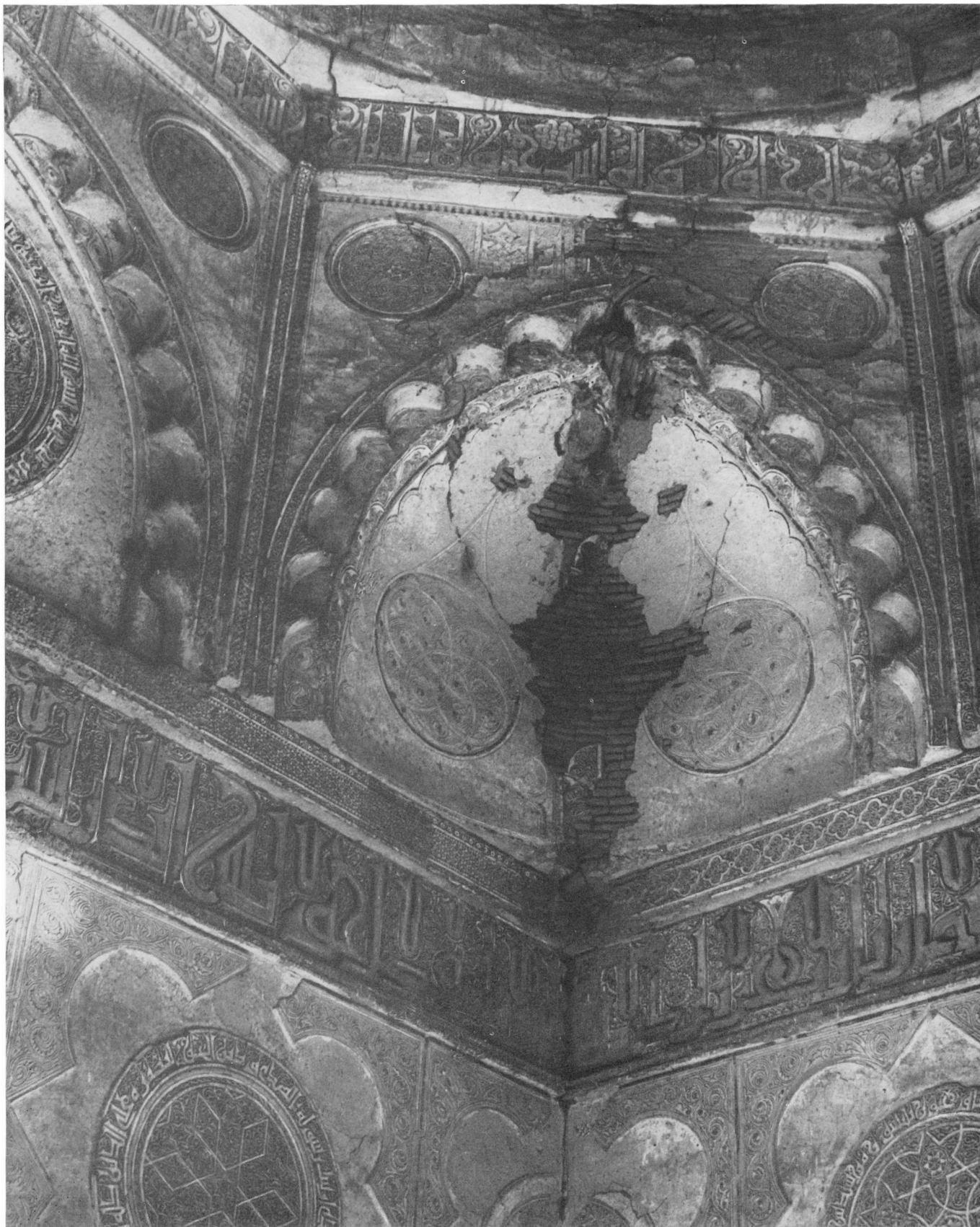
Если в IX—X веках мастера искали новых путей в технологии глазурей и обжиге, теперь они расширяют репертуар и палитру орнамента, оттачивают рисунок



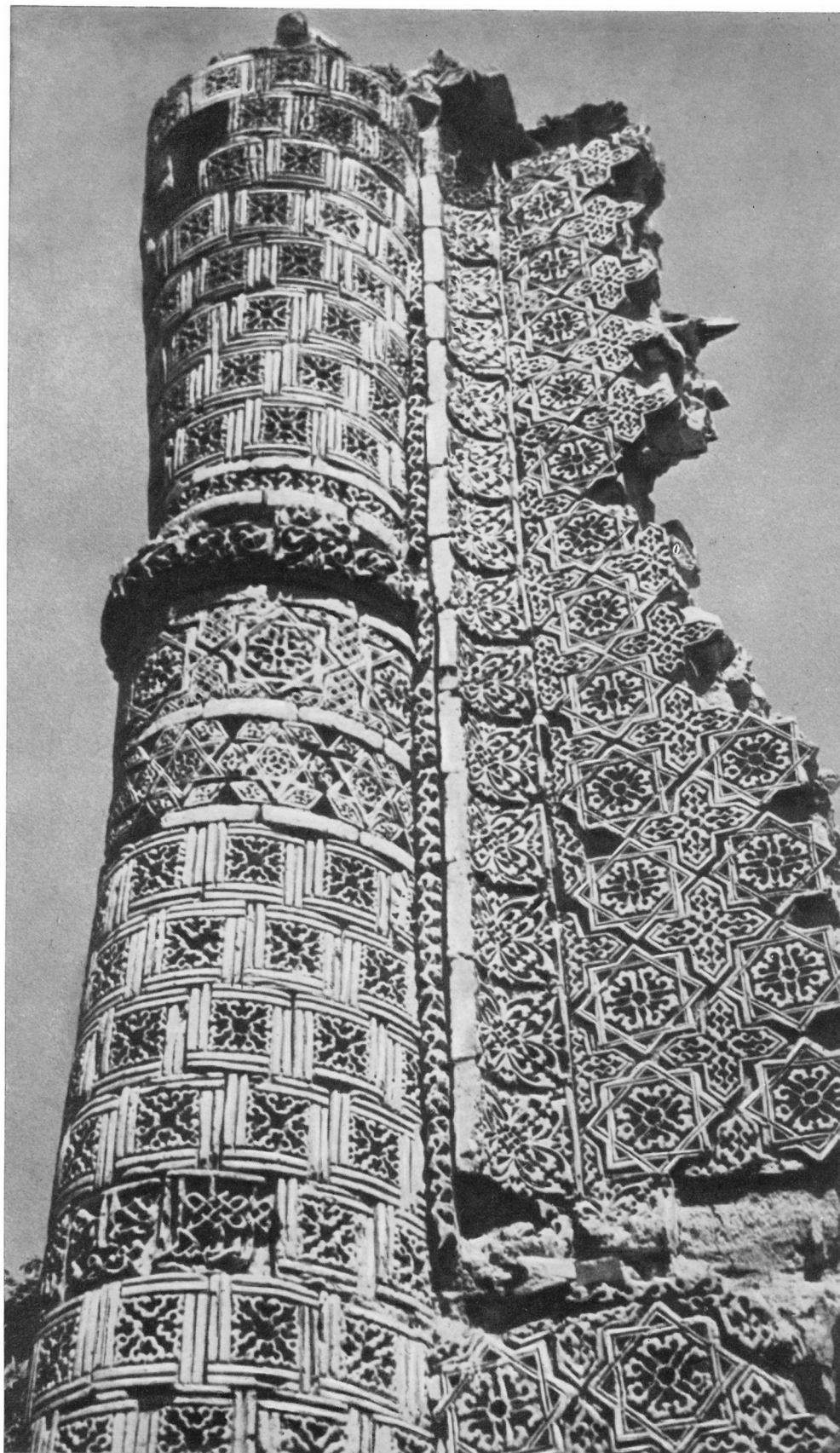
64. Мавзолей султана Санджара в Мерве. XII в. Деталь



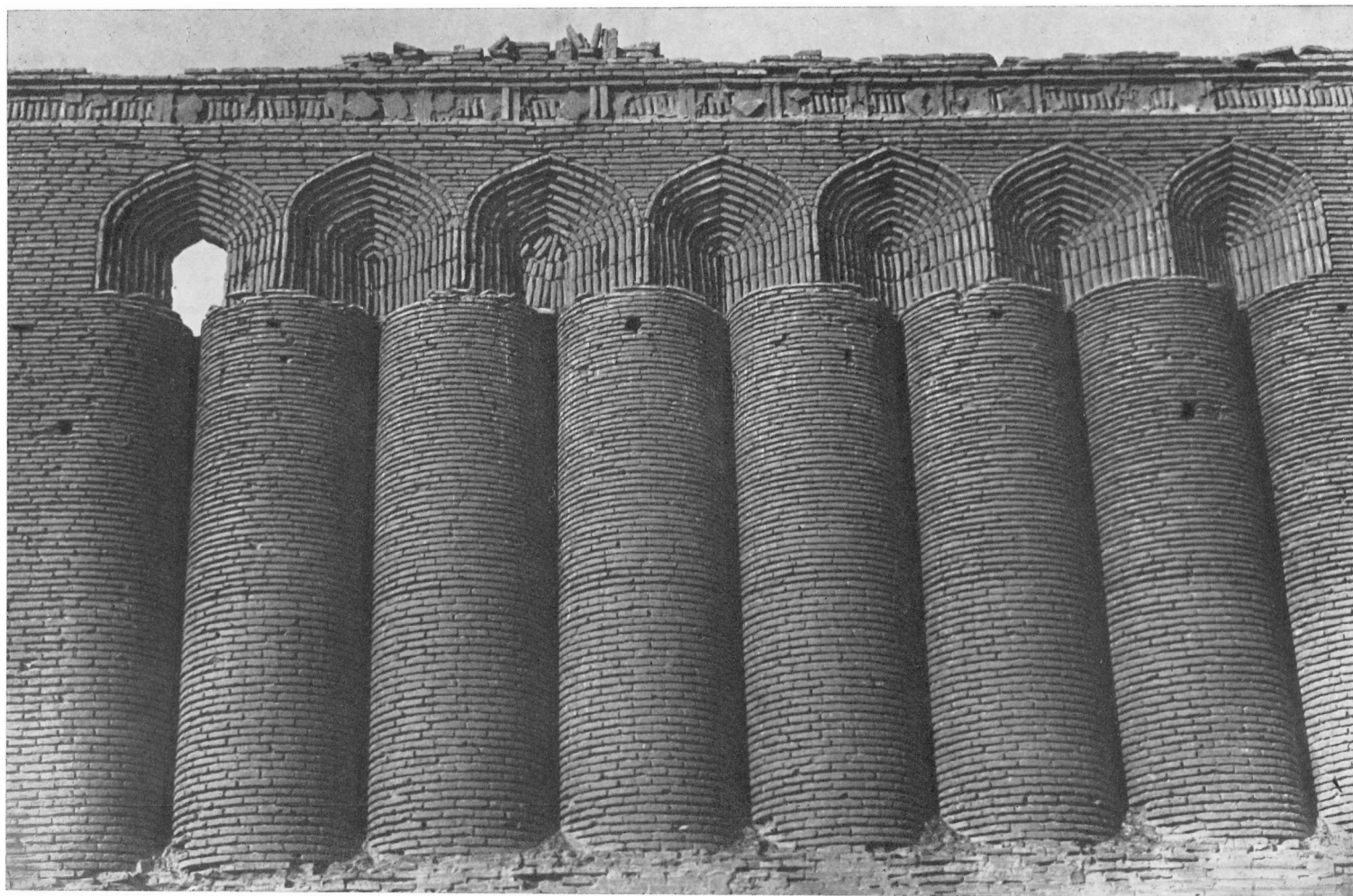
65. Мавзолей султана Санджара в Мерве. XII в. Купол изнутри



66. Мавзолей Шах-Фазиль в Сафид-Буленде. XII в. Тромп



67. Мавзолей Айша-биби в селении Головачевка. XI — начало XII в. Угловая колонна



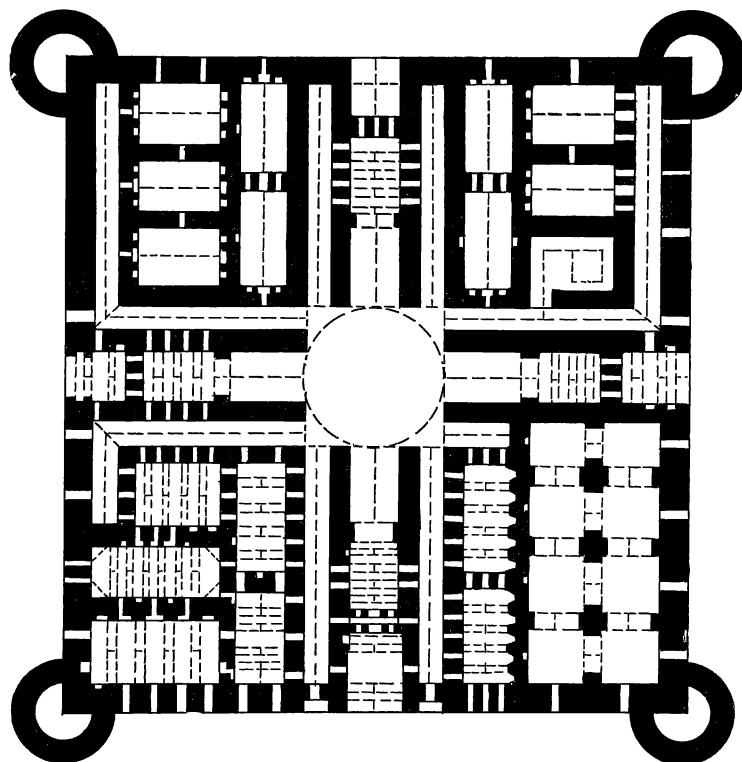
68. Караван-сарай Рабат-и-Малик. XI в. Часть фасада

69. Кырк-кыз близ Термеза. XI—XII вв. План

и формы, создавая настоящие шедевры этого рода искусства.

Достижением гончарного производства была великолепная сероглиняная посуда (илл. 71). Эта группа изделий охватывала избранный круг керамики — кувшинчики, вазы, фляги с богатым углубленным и рельефным орнаментом. С IX века этот вид керамики производится в Средней Азии повсеместно — в Нисе, Мерве, Самарканде, Хорезме, Фергане. Особый нежно-серый или кремовый цвет черепка получался подбором глин с известковыми примесями и обжигом в богатой углеродом среде. В качестве орнамента служили все виды узора — растительный, зооморфный, геометрический, эпиграфический. Техника исполнения — резьба, гравировка, штамп. Некоторые детали орнамента (кружки, рубчики) и технические приемы говорят о том, что этот вид керамики воспроизводит металлические изделия из бронзы или серебра. Действительно, жемчужный оттенок посуды в какой-то мере напоминает серебряные предметы.

Расцвет производства тонкостенной сероглиняной керамики падает на XII век. Формы сосудов — небольшие кувшины, сферические или с нижней поло-





70. Фляга из района Ташкента. XI—XII вв.

виной в виде усеченного конуса, с низким широким или высоким и узким горлом, иногда полусферические чаши. Части сосудов формировались в матрицах с углубленным узором или на круге с орнаментацией при помощи прокатки цилиндрической печаткой и отдельных штампов, затем соединялись. От горловины на плечо опускается ручка. Орнамент выявляет исключительное богатство тематики — растительный и геометрический узор, надписи, порой в орнамент вводится разнообразный мир живых существ, реальных и сказочных, целые жанровые сценки. Обильный орнамент распределяется поясами и медальонами, благопожелания почерками куфи и несхи кольцами ложатся на плечи сосуда.

Главным центром производства был Мерв, откуда продукция шла не только в другие города Средней Азии, но и за рубеж. Обширные гончарные мастерские Мерва занимали сотни квадратных метров, и мастера нередко ставили автограф. Одним из самых искусных керамистов был Мухаммед Али, или Иноятхон.

Особую группу гончарных изделий составляют сероглиняные толстостенные сфероконические сосуды с узким горлом. Назначение их не установлено. Существуют различные версии. По одной из них сфероконики были метательными снарядами — наполненные горючей смесью и зажженные, они вызвали пожар в осажденном городе; по другой версии, они служили для транспортировки ртути и благовоний. Так или



71. Сероглиняный сосуд. XI—XII вв.

иначе, сфероконики принадлежат к изделиям художественного ремесла, будучи орнаментированы процерченным и штампованным узором, а иногда сформованные в виде рыбки.

К изделиям из обожженной глины относится не только посуда, но также очажки, обильно украшенные резным и рельефным орнаментом. Их декор отражает в миниатюре элементы архитектуры — колонки в соединении с аркой или архитравной перемычкой, в простенках между ними рассеяны ромбики, сердечки, розетки, растительный узор. По форме очажки сближаются с современными бытовыми очагами и по существу это, видимо, реликт доисламских домашних алтарей. В жилище они занимали почетное место. Можно предположить, что помещались они в михманхоне, где собиралось вечерами за беседой и трапезой мужское общество. Один из таких очажков найден на Мунчак-тепе в слое XII века, где он занимал угол квадратного зала.

Ферганская посуда орнаментирована гравированным и расписным красноангобным узором растительных форм. Лепная расписная керамика характерна и для Южного Казахстана. Несложный узор — штрихи, спирали, волны, растительные мотивы — наносился черной и красной глиной при помощи волосной кисти.

В поливной керамике сохраняются почти все виды орнамента, свойственные IX—X векам, — ленточный,

гравированный, растительный в соединении с геометрическим и, разумеется, эпиграфический. Особое место занимают излюбленные керамистами XII столетия замысловатые узлы и плетенки. Изображения птицы на чашах и тарелках выступают главным образом в двух вариантах: крупные занимают центральное поле, мелкие птички, стилизованные в виде стручка, заполняют поле как повторный элемент орнамента. Встречаются изображения животных — коня, верблюда. Краски всегда условны. В составе красок нередко розовато-коричневые, фисташковые и оливково-зеленые тона. Довольно характерно сочетание оранжевого и красного фона с черным и оливковым рисунком (илл. 72, 73).

В Мавераннахре не изготовлялась люстровая керамика, появившаяся в Иране с X века и характерная для XI—XII веков. Однако среднеазиатские мастера ей подражали — не в технике, а в рисунке подглазурной росписи, что выражалось главным образом в моделировке отдельных частей на фигурках птиц и животных штриховкой, сеткой, крапом.

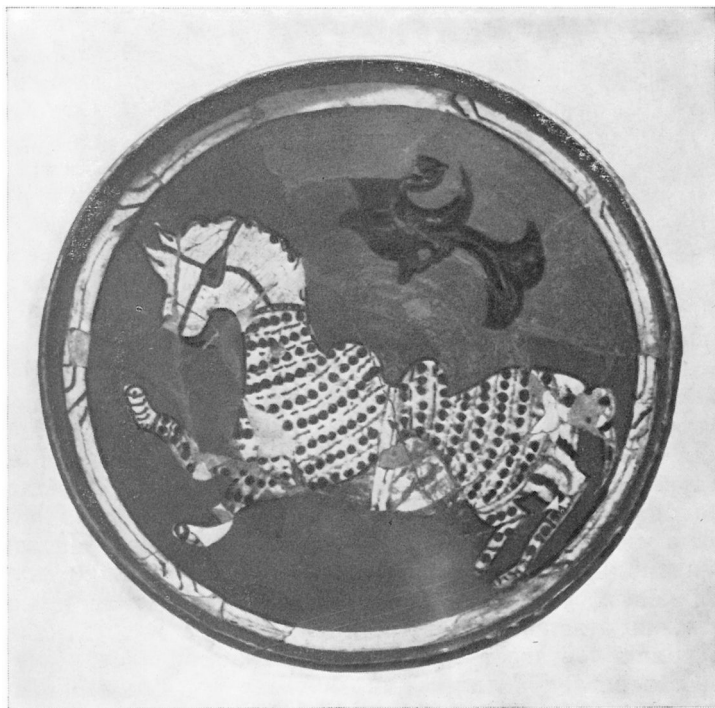
Многочисленны были изделия с одноцветной голубой или ярко-зеленой поливой. К ним принадлежат в первую очередь светильники «чираги». Они в этот период приобретают вид маленького круглого, а чаще граненого сосуда с длинным носиком и ручкой, перекрытой листовидным щитком со штампованным узором. Изготавливались многорожковые керамические подвесные люстры. Люстра зеленой поливы с серией чашечек по кольцу экспонирована в Самаркандском музее.

Большого мастерства достигли стеклоделы, производившие оконное стекло в виде дисков, графины, кувшинчики с ручкой, флаконы с широким или узким горлом, шаровидным или призматическим туловом,

кружки, рюмки, стаканы и блюда. Рельефный орнамент получался либо выдуванием в форме, либо тиснением и штамповкой. Мотивы орнаментики — сетка, ромбы, жгуты, реже растительный и зооморфный узор. Гравировка несложная, с преобладанием прямых и волнистых линий. Охлажденное изделие обвивалось цветной стеклянной нитью. Налепы-жгутики вокруг горла или тулова сосуда символизируют змею — знак оберега. Гамма оттенков стекла богата — желтое, красное, малиновое, вишневое, фиолетовое, оливковое, черное. На бытовой посуде преобладала синеватая или зеленоватая окраска. Налепы голубого и зеленого стекла ложатся иногда пятнами с гравированной выборкой фона по типу сграффито. Выдувались из стекла и безделушки в форме человеческой или звериной головы, делались изящные стеклянные ложечки (илл. 74—76).

К лучшим произведениям стеклоделов относится блюдо из Хульбука на восьми четырехгранных ножках. По внешнему краю размещались рельефные фигуры четырех распластных в беге коней. Схематично показаны седло и сбруя. Блюдо полностью не сохранилось. Там же найден фрагмент цилиндрического сосуда с рельефными изображениями сэнмурва.

Необычайно разнообразны и красочны бусы из прозрачного и непрозрачного стекла. Превратившиеся в глинистые холмы, остатки поселений этого времени заключали порой такое обилие бус, что получили название «мунчак-тепе» (мунчак — бусы). Форма бусин сферическая, цилиндрическая, биконическая и т. д. Особенно характерны крупные цилиндрические с закругленным ребром многоцветные бусины черного или синего непрозрачного стекла, инкрустированные яркой цветной стеклянной нитью или «глазками».



72 Блюдо с изображением коня в броне. X—XI вв.



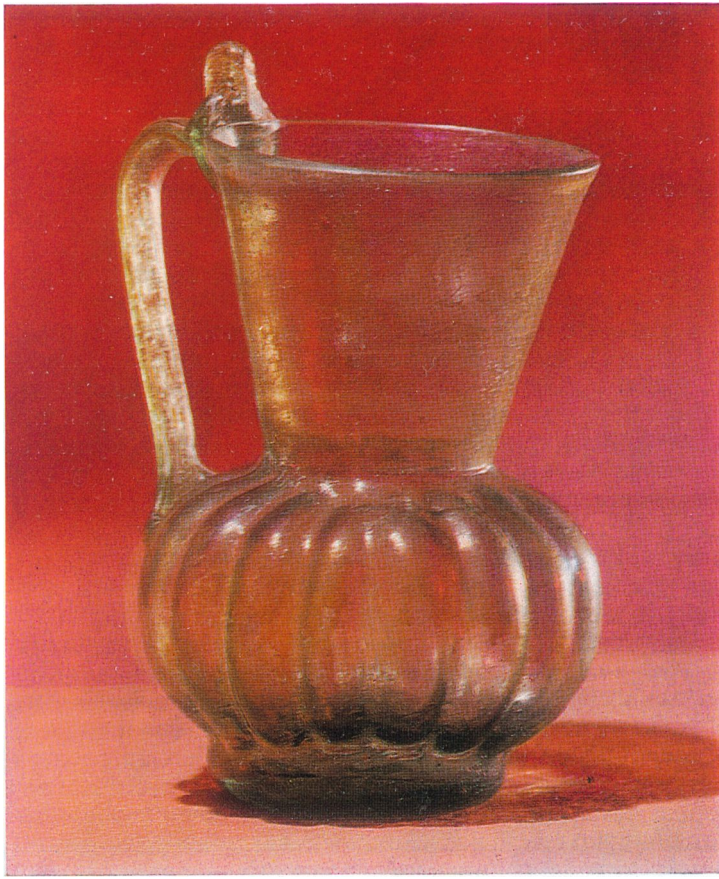
73. Поливное блюдо. XI—XII вв.



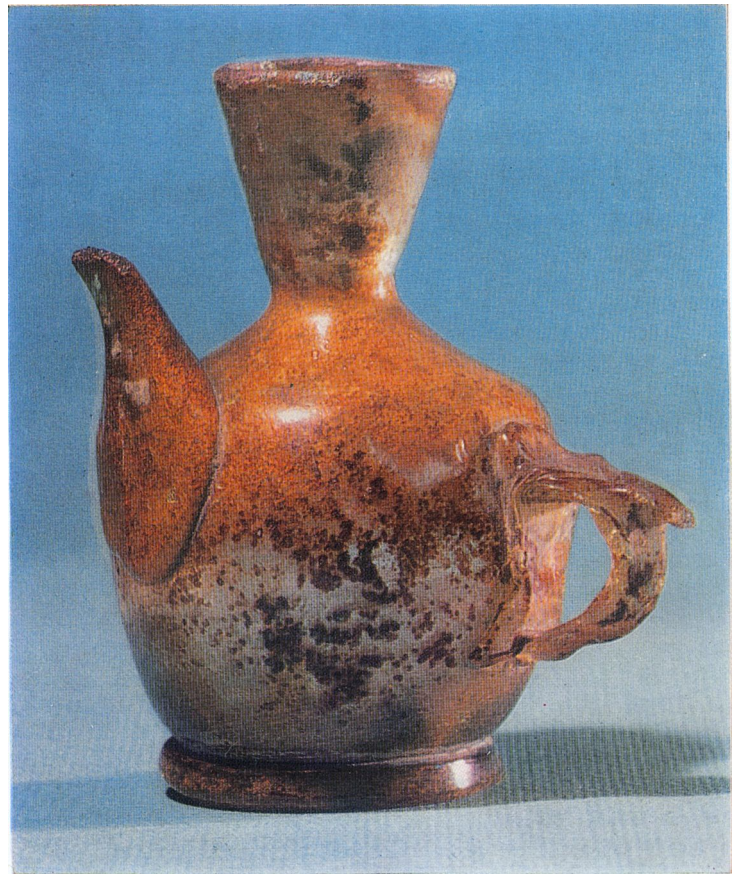
74. Стекланный зооморфный сосуд с Афрасиаба. XI—XII вв.

В большом ходу была посуда и другие предметы обихода из бронзы и меди, которые мастера с большим искусством покрывали гравировкой, чеканом, инкрустацией. В массе своей это подносы, обычно круглые, украшенные по краю орнаментальными кольцами и фестонами, а в центре медальоном, заключающим сюжетную композицию. В рисунке круглого медальона преобладают сказочные сюжеты — женщина-птица или грифон, окутанные завитками растительного узора. Бронзовые кувшины с высокой ручкой гравировались растительным, геометрическим и зооморфным рисунком с надписями по горлу или на плечах. В мемориальном Музее Джамбула хранится водолей светлой бронзы со сливом в форме волчьей морды.

В XI—XII веках пользовался успехом тип светильника в форме торшера. Бронзовый цилиндрический или граненый полый стержень покоится на выпуклом круглом щитке с тремя ножками, отлитыми в виде лап хищного зверя. Щиток орнаментирован гравированным узором с медальонами; стержень, расчлененный шаровидными или вогнутыми вставками, частично или полностью украшен прорезным узором. Детали отливаются отдельно и спаиваются, причем конструкция в целом достигает 1,5 и более метров. «Торшер» служит подставкой для съемного диска или блюда поперечником 12—25 сантиметров. На блюдо ставились курильницы и светильники различных форм. Подставки такого типа найдены в Данденакане, Таразе, Ахси-



75. Стекланный кувшин с Афрасиаба. XI—XII вв.



76. Стекланный сосуд с Афрасиаба. XI—XII вв.

кете. В Таразе особенно богато представлены сами светильники — бронзовые многорожковые, с прямоугольным и круглым резервуаром под ажурной крышкой. Их прорезной орнамент на мотивы виноградной лозы отличается тонким и уверенным рисунком. Аналогичны среднеазиатским торшерам экземпляры из Герата (Эрмитаж) и Газни (Кабульский музей). Ареал их распространения удивительно широк — подобные подставки из Ирана и Египта имеются в коллекциях Британского музея. Форма подставки-треножника, завоевавшая общее признание в обиходе Ближнего и Среднего Востока, явно передает черты прототипа из античного Средиземноморья (этрусские курильницы).

Орнаментованы и многие другие бытовые предметы из металла, например литые чернильницы — круглые баночки с крышкой. К тулову чернильницы припаивались фигурные ручки для переносного ремешка. Бронзовая чернильница с Мунчак-тепе (Наманганский музей) с изображением сидящих человеческих фигур в узоре плетеного рисунка и медальонов украшена инкрустацией из меди и серебра.

Тонкими листами тисненой и гравированной бронзы оковывались ларцы и сундучки. Крышка одного из них хранится в собрании Самаркандского музея. Прямоугольное верхнее поле и скошенные боковые грани разделены рубчиком с насечкой, по углам круглые шишечки. По краю тянется бордюр с побегом, поля заполняют изобразительные сценки на мотивы «Шахнаме». Фигуры выступают рельефом на фоне с насечкой

пунсоном. Хотя рисунок далек от совершенства, в целом композиция с фигурами на фоне, заполненном витками растительного мотива, создает прекрасное зрительное впечатление.

В ходу были поделки из кости — вилки, ложки, игральные кости, шахматы, украшенные резной и прорезной орнаментикой. Кость применялась и в инкрустациях.

К XI веку народы Средней Азии и зарубежного Востока накопили солидные познания в минералогии. В совершенстве было изучено искусство огранки (хотя алмазы в то время еще не обтачивались), термической и химической обработки камней. Цвет камня усиливался или ослаблялся прокаливанием. Оникс варили в меду для выявления слоистости. Блеск камней усиливался вымачиванием их в растительных маслах. Мастера умели устранять изъяны и подчеркнуть достоинства того или иного камня. Надписи и орнамент наносились посредством травления определенным химическим составом. Гениальный хорезмийский ученый аль-Бируни, родом из Кята, закончил к середине XI столетия капитальный труд, где собраны сведения по добычанию камней, их употреблению и обработке.

Вместе с успехами минералогии совершенствовались свое мастерство и ювелиры, используя местные и привозные камни. В горах Бадахшана добывались знаменитые бадахшанские «лалы» — шпинели, «биджази» — гранаты, лазурит, горный хрусталь; в долине Ангрена — бирюза; в долине Кафирнигана — аметист.

сты; близ Самарканда велись разработки малахита. Широко употреблялись привозные яшмы, нефрит, агат, оникс, сердолик. С Персидского залива и южных морей ввозились кораллы и жемчуг. Соединение и низка камней составляли особое тонкое искусство — жемчуг, например, перемежался золотыми бусинами, бросавшими на него теплые, сияющие блики.

Оправленные в золото драгоценные камни украшали головные уборы, жезлы и посохи правителей, оружие и ножны, седла, мужские перстни, женские венцы и ожерелья, кольца и браслеты. Середина ожерелья отмечалась подвеской. Оттенки камней различались — более светлые в женских уборах и темные в мужских. Камни ценились не только за их природную красоту, но и как средство от «дурного глаза», поэтому почти все взрослые и дети носили хотя бы скромные украшения или амулеты из камня. Камни вставлялись в конскую сбрую. Употреблялись они, как и прежде, для печатей, в виде перстня или подвески (преимущественно сердолики). Но в отличие от более ранних печатей всегда делались теперь с плоской поверхностью, что связано с широким распространением бумаги; на них вырезались только надписи — имя владельца или изречение из Корана.

Драгоценными камнями инкрустировали утварь, золотые и серебряные чаши и сосуды, изделия из нефрита, агата, горного хрусталя. Как полагают, именно в Средней Азии изобретен способ украшать нефритовые чаши вставками из нефрита и бирюзы, всверленными в стенки сосуда или закрепленными оплетающей их ажурной сетью из золота. Из цельного кристалла горного хрусталя вытачивались чаши и флаконы, получавшие нередко затейливую форму рыбки или зверька.

Датировка многих памятников VI—XII столетий не может быть пока точно установлена, и это мешает проследить полно и последовательно этапы развития тех или иных видов искусства Средней Азии. Но общая линия эволюции ясна.

За семь столетий архитектура обогатилась новыми конструкциями и формами. Язык форм VI—VIII веков скуп и лаконичен. Его элементами были глухие плоскости стен, арка, свод, редко купол, ребристые и ступенчато-балочные покрытия. Не надо забывать при этом, что скрытые извне плоской кровлей сырцовые своды, выполняли роль объемно-пространственных элементов интерьера, ничего не давали силуэту здания. Позднее внешний облик зданий приобретает скульптурную выразительность. Достаточно представить себе величавый купол мавзолея Санджара или многорбый силуэт мечети Деггарон. Композиция ансамбля становится динамичной благодаря минарету, вертикаль которого контрастирует с распластанными очертаниями соборных мечетей, поднимается над крышами домов и городскими стенами. На рубеже X века творческую мысль венчает шедевр центрической композиции — мавзолей Саманидов, открытый зрителю со всех сторон. В дальнейшем это композиционное решение остается как один из возможных вариантов, но основное внимание направляется на совершенствование портала, где сосредоточены главные сокровища орна-

мента. Одной из причин выделения главного фасада могло быть стремление к представительности и возрастающая плотность застройки, оставлявшей видимым лишь один фасад. Интерьер также претерпевает изменения: появляются различные виды сводов и тремов, многостолпные залы. Здания связываются с внешним пространством не только колоннадой, но и аркадами. Открываются все новые приемы декора: узорная кладка жженого кирпича и резная терракота служат красивым и прочным покровом фасада, бирюзовые изразцы радуют глаз.

Но вместе с тем рушилась гармония, связывавшая в VII—VIII веках отдельные виды искусств, из их круга выпало важное звено. Монументальному изобразительному искусству был нанесен тяжелый урон исламом, осуждавшим изображение живых существ, особенно человека. Эти образы удержались лишь в художественном ремесле. Если в IX—X веках мастера ищут неизведанных путей, разрабатывают новые виды и технику ремесла, то в последующие два столетия они расширяют диапазон форм прикладного искусства, создают богатую гамму орнамента.

Развитие искусства огромной страны в условиях географической расчлененности и феодальной раздробленности не протекало, конечно, в едином русле. Намечаются две основные архитектурные школы — Мавераннахра и Северного Хорасана. Первая росла и крепла на строительном опыте Согда. Для нее характерны четырехстолпные сооружения, разработка портално-купольной композиции и ведущая роль портала. В Хорасане привились иранский и арабский тип мечетей. Семиречье, принимая архитектурные формы Мавераннахра, одевает их орнаментом в духе кочевых народов. Заметны локальные различия и в художественных ремеслах.

Художественные традиции Средней Азии и сопредельных стран слагались в постоянном историко-культурном контакте. Сходство природно-климатических условий содействовало появлению общей конструктивно-тектонической схемы в зодчестве, близких сюжетов в искусстве. Но ясна и самостоятельная среднеазиатская линия развития художественной культуры. В архитектуре это четырехстолпный план, полукупол с осевой аркой, исключительное богатство резной терракоты; в изобразительном искусстве — высокие достижения скульптуры из дерева; в художественном ремесле — сероглиняная керамика.

Только в Средней Азии получили распространение астаданы, очажки. Среднеазиатские народы принесли в культуру Востока немалую долю ярких и самобытных достижений.

Движущей пружиной изменений в искусстве Средней Азии, как и в других странах, была смена экономических, социальных и политических условий, а вслед за тем формирование новых идеалов, вкусов и требований к искусству. Но эти требования породили далеко не одинаковые явления в искусстве различных районов Средней Азии. И если общее направление искусства подсказывалось «социальным заказом», то в локальных школах складывались особенности творчества отдельных народов. Уже тогда, в период средневековья, намечались пути образования национальных художественных культур.

- ¹ Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21. М., 1961, стр. 314.
- ² См.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л.—М., 1967, стр. 84—108.
- ³ Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1966, стр. 296.
- ⁴ В. В. Бартольд. История Туркестана. Соч., т. II, ч. 1. М., 1963, стр. 113, 114.
- ⁵ Карточные фигуры (сердечки) заполняют фон в стенной росписи дворца Топрак-кала. IV в. (См.: С. П. Толстов. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция АН СССР. 1945—1948 гг. Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции, т. I. М., 1952, рис. 25, 28).
- ⁶ М. Наршахи. История Бухары. Ташкент, 1897, стр. 47.
- ⁷ История Узбекской ССР, т. I. Ташкент, 1967, стр. 342.
- ⁸ В. В. Бартольд. Туркестан в эпоху монгольского нашествия. Соч., т. I. М., 1963, стр. 142.
- ⁹ В современной литературе установилась датировка данного памятника IX—X веками. См., например: А. М. Прибыткова. Архитектура Средней Азии IX—X вв.; Всеобщая история архитектуры, т. VIII. М., 1969, стр. 207.
- ¹⁰ Материалы о Двине взяты из книги К. Кафадаряна «Город Двин и его раскопки». Ереван, 1952 (на арм. яз.).
- ¹¹ От первоначального двухэтажного здания усыпальницы в Ахце сохранился нижний, подземный этаж.
- ¹² Историк архитектуры Т. Тораманян считает, что Текор первоначально был языческим храмом. См.: «Материалы по истории армянской архитектуры», т. I. Ереван, 1942, стр. 210—211 (на арм. яз.).
- ¹³ См.: «История епископа Себеоса». Тифлис, 1919, гл. 25, стр. 141 (на арм. яз.).
- ¹⁴ Существует и другая реконструкция Звартноца, предложенная С. Х. Мнацаканяном. См.: «Звартноц». М., 1971.
- ¹⁵ Цит. по кн.: В. К. Чалоян. Армянский ренессанс. М., 1963, стр. 150, 144.
- ¹⁶ С. Мнацаканян указывает на близость этих рельефов с концевыми миниатюрами Эчмиадзинского евангелия.
- ¹⁷ От росписи в Татевском храме почти ничего не сохранилось. В Государственной картинной галерее Армении в Ереване имеется копия, исполненная в 1942 году под руководством Л. Дурново.
- ¹⁸ До недавнего времени Евангелие Млке датировалось 902 годом. Ныне принята новая дата — 862 год. Таким образом, Евангелие Млке является наиболее древней из датированных армянских рукописей. Рукопись хранится в монастыре св. Лазаря в Венеции (№ 1144).
- ¹⁹ Хоран — здесь этот термин употребляется в смысле апсидообразного украшения таблиц «Канонов согласия» евангельских текстов.
- ²⁰ Маргинальный знак — первоначально цифровая отметка номера главы в рукописи, которая постепенно превратилась в орнаментальный мотив, окружающий номер — цифру.
- ²¹ Ишатакаран — памятные записи, в которых давались сведения о местонахождении рукописи, имена писца, художника и заказчика.
- ²² Григорий Нарекаци, из Нарека (951—1003) — философ и поэт. Составил молитвенник, который по его имени называется «Нарек».
- ²³ Византийские рукописи типа «Псалтыри» Британского музея (№ 19352); Евангелие Парижской национальной библиотеки (№ 74), Евангелие Венской национальной библиотеки (№ 154), «Слово Григория Назианзина» (Ленинград, Публичная библиотека им. Салтыкова-Шедрина) — все рукописи второй половины XI века, то есть времени расцвета византийской миниатюры.
- ²⁴ Пять из них хранятся в Иерусалиме, в библиотеке армянского монастыря св. Акопа, одна находится в Константинополе и одна — в Балтиморе (США).
- ²⁵ Датировка дана Б. Аракеляном. См.: «Города и ремесла Армении в IX—XIII вв.», 1958 (на арм. яз.). Кроме изделий, рассматриваемых в данной книге, известны еще два чеканных оклада — один 1256 года от Бамбердского евангелия находится в армянском монастыре Антиласы (около Бейрута), другой от Евангелия (№ 2566) в библиотеке монастыря св. Акопа в Иерусалиме.
- ²⁶ Указанная датировка представляется спорной. Судя по стилистическим признакам, эта скульптурная группа создана в XIII—XIV веках.
- ²⁷ Бокаран — шерстяная ткань. По-видимому, здесь имеются в виду ковры.
- ²⁸ Около Антиохии было обнаружено 13 церквей и монастырей, принадлежащих грузинам; в Египте была выявлена церковь, которая, по мнению исследователей, построена грузинскими духовными деятелями в V веке. Несколько лет тому назад итальянские ученые раскрыли древнейший грузинский монастырь в Иудейской пустыне, в Палестине.
- ²⁹ Г. Чубинашвили. Болнисский сион. — Известия Института языка и материальной культуры Грузинского филиала АН СССР, т. IX. Тбилиси, 1940, стр. 143—144.
- ³⁰ Храм Бана, по-видимому, подвергся восстановлению в X веке. Некоторые исследователи относят его к X веку. Однако анализ стилистических особенностей дает основание датировать этот памятник VII веком.
- ³¹ В статье Г. Абрамишвили высказывается мнение о принадлежности этой группы рельефов ко времени ремонта Атенского сиона в X веке.
- ³² Название условно, так как собственно фресковая техника встречается в Грузии в виде исключения, обычно стенные росписи делались темперой по сухой штукатурке (секко).
- ³³ Л. А. Мацулевич. Открытие мозаичного пола в древнем Питиунте. — «Вестник древней истории». М., 1956, № 4, стр. 146—153.

ОБЩИЕ ТРУДЫ

- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I—II. М., 1967.
- В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969.
- Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? Полное собрание сочинений, т. I. Всемирная история, т. III. М., 1957.
- История СССР с древнейших времен до наших дней, т. I. Первоначальнообщинный строй. Древнейшие государства Закавказья и Средней Азии, Древняя Русь (до нач. XIII в.). М., 1966.
- Очерки истории СССР. Кризис рабовладельческой системы и зарождение феодализма на территории СССР. III—IX вв. М., 1958.
- Очерки истории СССР. Период феодализма. IX—XV вв., ч. I. М., 1953.
- Очерки по истории философской и общественно-политической мысли народов СССР, т. I. М., 1955.
- Всеобщая история архитектуры, т. 3. Архитектура Восточной Европы. Средние века. Л.—М., 1966; т. 8. Архитектура стран Средиземноморья, Африки и Азии. VI—XIX вв. М., 1969.
- Всеобщая история искусств, т. II; Искусство средних веков, кн. I. М., 1960; кн. 2. М., 1961.
- Брунов Н. Очерки по истории архитектуры, т. I—II. М.—Л., 1935—1937.
- Исследования по истории культуры народов Востока. Сборник в честь академика И. А. Орбели. М.—Л., 1960.
- Исторические памятники ислама в СССР (текст на русском, английском, французском, арабском, иранском и тюркском языках). Ташкент.
- Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. I—II. М., 1947—1948.
- Материалы по археологии Кавказа. Вып. I—XIV. М. 1888—1916.
- Baltrusaitis G. Études sur l'art médiéval en Georgie et en Arménie. Paris, 1929.
- ## ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА
- Абдуразаков А. А., Безбородов М. А., Заднепровский Ю. А. Стеклоделие Средней Азии в древности и средневековье. Ташкент, 1963.
- Альбаум Л. И. Балалык-тепе. Ташкент, 1960.
- Архитектурные памятники Туркмени, вып. I. Составил Н. М. Бачинский. М.—Ашхабад, 1939.
- Архитектурные памятники Средней Азии. Бухара, Самарканд. Альбом. Автор текста и составитель В. Воронина. Л., 1969 (на русском и английском языках).
- Ахраров И., Ремпель Л. Резной стук Афрасиаба. Ташкент, 1971.
- Бартольд В. В. История культурной жизни Туркестана. Соч., т. II, кн. I. М., 1963.
- Бернштам А. Н. Архитектурные памятники Киргизии. М.—Л., 1950.
- Бернштам А. Н. Историко-археологические очерки Центрального Тянь-Шаня и Памиро-Алая.—«Материалы и исследования по археологии СССР». М.—Л., 1952, № 26.
- Ворогина И. Ф. Мавзолей Астана-баба.—«Архитектурное наследство», 20. М., 1972, стр. 162—168.
- Булатова В. А. Древняя Кува. Ташкент, 1972.
- Веймарн Б. В. Искусство Средней Азии. М.—Л., 1940.
- Веймарн Б. В. Проблема изобразительности в искусстве феодального Востока.—«Искусство», 1968, № 5, стр. 61—67.
- Воронина В. Л. Колонны соборной мечети в Хиве.—«Архитектурное наследство», 11. М., 1958, стр. 145—180.
- Воронина В. Л. Раннесредневековый город Средней Азии.—«Советская археология». М., 1959, № 1, стр. 84—104.
- Воронина В. Л. Синтез искусств в зодчестве Средней Азии.—«Архитектурное наследство», 17. М., 1964, стр. 215—226.
- Воронина В. Л. Ислам и изобразительное искусство.—«Народы Азии и Африки». М., 1965, № 5, стр. 121—126.
- Воронина В. Л. Резное дерево Чорку.—«Архитектурное наследство», 16. М., 1967, стр. 174—182.

- Воронина В. Л. Резьба по дереву в долине Исфары.—«Архитектурное наследство», 18. М., 1969, стр. 176—180.
- Гудкова А. В. Ток-кала. Ташкент, 1964.
- Денике Б. П. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1939.
- Живопись древнего Пянджикента. Сборник статей. М., 1954.
- Засыпкин Б. Н. Архитектура Средней Азии. М., 1948.
- Засыпкин Б. Н. Своды в архитектуре Узбекистана.—«Архитектурное наследство», 13. М., 1961, стр. 139—168.
- Зяблин Л. П. Второй буддийский храм Ак-Бешимского городища. Фрунзе, 1961.
- Кожемяко П. Н. Раннесредневековые города и поселения Чуйской долины. Фрунзе, 1959.
- Крюков К. С. Реконструкция Среднего Узгентского мавзолея.—«Архитектурное наследство», 16. М., 1967, стр. 165—173.
- Лавров В. А. Градостроительная культура Средней Азии. М., 1950.
- Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-тепе. Архитектура, живопись, скульптура. М., 1971.
- Маргулан А., Басенов Т., Мендикулов М. Архитектура Казахстана. Алма-Ата, 1959.
- Мешкерис В. А. Терракоты Самаркандского музея. Л., 1962.
- Наршахи М. История Бухары. В переводе Н. Лыкошина. Ташкент, 1897.
- Негматов Н., Хмельницкий С. Средневековый шахристан. Душанбе, 1966.
- Неразик Е. Е. Сельские поселения афригидского Хорезма. М., 1966.
- Нильсен В. А. Монументальная архитектура Бухарского оазиса XI—XII вв. Ташкент, 1956.
- Нильсен В. А. Становление феодальной архитектуры Средней Азии (V—VIII вв.). Ташкент, 1966.
- Нурмухаммедов Нагим-Бек. Искусство Казахстана. М., 1970.
- Памятники архитектуры Средней Азии. Альбом. Автор текста и составитель А. М. Прибыtkова. М., 1971 (на русском, английском, французском, немецком, итальянском языках).
- Прибыtkова А. М. Памятники архитектуры XI в. в Туркмении. М., 1955.
- Прибыtkова А. М. Роль строительной техники в сложении архитектуры Средней Азии XI—XII вв.—В сб.: «Архитектура и строительная техника». М., 1960, стр. 223—254.
- Прибыtkова А. М. Здание Кырк-кыз как образец строительной техники IX в.—«Архитектурное наследство», 13. М., 1961, стр. 169—180.
- Прибыtkова А. М. Мавзолей Фахр ад-Дин Рази в Куня-Ургенче.—«Архитектурное наследство», 13. М., 1961, стр. 189—198.
- Пугаченкова Г. А. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма. М., 1958.
- Пугаченкова Г. А. Мавзолей Араб-ата. (Из истории архитектуры Мавераннахра IX—X вв.).—В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», II. Ташкент, 1963.
- Пугаченкова Г. А. Искусство Туркменистана. М., 1967.
- Пугаченкова Г. А. и Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1958.
- Пугаченкова Г. А. и Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960.
- Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусства Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века. М., 1965.
- Резьба по дереву в долине Зеравшана. Альбом средневековых орнаментов. Предисловие А. Мухтарова. М., 1966.
- Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961.
- Скульптура и живопись древнего Пянджикента. Сборник статей. М., 1959.
- Толстов С. П. Древний Хорезм. М., 1948.
- Толстов С. П. По следам древнехорезмской цивилизации. М.—Л., 1948.
- Толстов С. П. По древним дельтам Окса и Яксарта. М., 1962.

- Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Под ред. Г. Ф. Дебеца, т. II. М., 1959.
- Труды Согдийско-Таджикской археологической экспедиции. Под ред. А. Я. Якубовского, т. I. «Материалы и исследования по археологии СССР». М.—Л., 1950, № 15.
- Труды Таджикской археологической экспедиции. Под ред. А. Ю. Якубовского, т. II. «Материалы и исследования по археологии СССР». М.—Л., 1953, № 37; т. III, 1958, № 66; т. IV, 1964, № 124.
- Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Под ред. С. П. Толстова, т. I. М., 1952; т. II. М., 1958; т. IV. М., 1959.
- Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции. Под ред. М. Е. Массона. Ашхабад, т. II, 1953; т. V, 1955; т. VIII, 1958; т. XI, 1962; т. XII, 1963.
- Хмельницкий С. Г., Негматов Н. Н. Михраб в с. Ашт.—«Советская археология». М., 1963, № 2, стр. 192—202.
- Шер Я. А. Каменные изваяния Семиречья. М.—Л., 1966.
- Шишкин В. А. Варахша. М., 1963.
- Шишкин В. А. Афрасиаб—сокровищница древней культуры. Ташкент, 1966.
- ИСКУССТВО ПЛЕМЕН И НАРОДОВ ЮЖНОЙ СИБИРИ**
- Евтюхова Л. А. Археологические памятники енисейских кыргызов (хакасов). Абакан, 1948.
- Евтюхова Л. А. Каменные изваяния Южной Сибири и Монголии.—«Материалы и исследования по археологии СССР». М.—Л., 1952, № 24, стр. 72—120.
- Евтюхова Л. и Киселев С. Чаатас у села Копёны.—«Труды Государственного Исторического музея», XI. М., 1940, стр. 21—54.
- Евтюхова Л. А., Киселев С. В. Отчет о работах Саяно-Алтайской археологической экспедиции в 1935 г.—«Труды Государственного Исторического музея», XVI. М., 1941, стр. 75—117.
- Киселев С. В. Древняя история Южной Сибири. М., 1951.
- Кызласов Л. Р. История Тувы в средние века. М., 1969.
- Минорский А. И. Древние наскальные рисунки Горного Алтая.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры», XXXVI. М.—Л., 1951, стр. 184—188.

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

- Агабабян Р. Композиция купольных сооружений Грузии и Армении. Ереван, 1950.
- Аракелян Б. Н., Арутюнян В. М., Мнацаканян С. Х. О некоторых вопросах истории армянской архитектуры. Ереван, 1969.
- Армянская миниатюра. Альбом. Вступ. статья и объяснения к таблицам Л. А. Дурново. Ереван, 1969 (на армянском, русском и французском языках).
- Арутюнян В. М. Город Ани. Ереван, 1964.
- Арутюнян В. М., Сафарян С. А. Памятники армянского зодчества. М., 1951.
- Бунятян Н. Г., Яралов Ю. Я. Архитектура Армении. М., 1950.
- Древнеармянская миниатюра. Альбом. Предисловие, вступ. статья и объяснения к таблицам Л. А. Дурново. Ереван, 1952 (на армянском и русском языках).
- Декоративное искусство средневековой Армении. Альбом. Составители Н. Степанян, А. Чакмакчян. Вступительная статья Н. Степанян. Л., 1971.
- Дурново Л. А. Стенная живопись в Аруче (Талиш).—«Известия АН Армянской ССР», I. Серия общественных наук. Ереван, 1952, стр. 49—66.
- Дурново Л. А. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957.
- Еремян А. Храм Рипсиме. Ереван, 1955.
- Измайлова Т., Айвазян М. Искусство Армении. М., 1962.
- Марр Н. Я. Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища. Л.—М., 1934.
- Марр Н. Я. Ереверуская базилика. Армянский храм V—VI вв. в окрестностях Ани. Ереван, 1968.
- Мнацаканян С. Х. Архитектура армянских притворов. Ереван, 1952.
- Мнацаканян С. Х. Звартноц. Памятник армянского зодчества VI—VII веков. М., 1971.
- Оганесян К. Л. Зодчий Трдат (X—XI вв.). Ереван, 1951.
- Орбели И. А. Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар. Избранные труды, т. I. М., 1968, стр. 15—204.

- Очерки по истории искусства Армении. М.—Л., 1939.
- Памятники армянского искусства. Ани—Дворцовая церковь. Под ред. акад. Н. Я. Марра. Петроград, 1915.
- Памятники архитектуры в Советской Армении. Альбом. Авторы текста и составители С. Мнацаканян и Н. Степанян. Л., 1971 (на русском и английском языках).
- Саян А. А. Новые данные об архитектурном облике Эчмиадзинского собора. «Труды двадцать пятого международного конгресса востоковедов» (Москва, 9—16 авг. 1960), т. III. М., 1963, стр. 568—578.
- Саян А. А. Архитектурные памятники Гарни и Гегарда. Ереван, 1969.
- Свирин А. Н. Миниатюра древней Армении. М.—Л., 1939.
- Токарский Н. М. Гегард (Армения). М., 1948.
- Токарский Н. М. Архитектура Армении IV—XIV вв. Ереван, 1961.
- Халпахчян О. Архитектура армянских трапезных.—«Архитектурное наследство», 3. М., 1953, стр. 130—147.
- Халпахчян О. Х. Конструкция и форма в армянской архитектуре. IV—XIV вв.—В сб.: «Архитектура и строительная техника». М., 1960, стр. 187—222.
- Халпахчян О. Х. Архитектура Киликийской Армении.—«Вестник истории мировой культуры». М., 1961, № 1, стр. 127—136.
- Халпахчян О. Х. Санаин. М., 1973.
- Шелковников Б. Керамика и стекло из раскопок города Двина.—«Труды Государственного Исторического музея Армении», т. IV. Ереван, 1952, стр. 5—111.
- Шелковников Б. А. Поливная керамика из раскопок города Ани. Ереван, 1957.
- Шелковников Б. А. Средневековая белоглиняная поливная керамика Армении и свидетельство Идриси.—«Советская археология». М., 1958, № 1, стр. 214—227.
- Якобсон А. Л. Очерк истории зодчества Армении V—XVII вв. М.—Л., 1950.
- Якобсон А. Л. Из истории зодчества средневековой Армении. Агарцин, Сагмосаванк, Нор-Гетик.—«Ежегодник Института истории искусств». М., 1952, стр. 317—356.
- Яралов Ю. С. Аштарак. М., 1947.

- Աղաբաբյան Ր. Ռ. Կիլիկիայի մանրանկարչություն, 12—13 դդ., Երեւան, 1964
- Առաքելյան Բ. Ն. Հայկական պատկերաբանականները 4—7 դդ., Երեւան, 1949
- Արզումանյան Բ. Հ. Հայկական եկեղեցիները, աղբյուր. Սոֆիա, 1970
- Բաբայան Լ. Մ., Հովհաննիսյան Կ. Լ., Մնացականյան Ս. Խ., Սահյանյան Ա. Ա., Ավարկ հայ ճարտարապետության պատմություն, Երեւան, 1964
- Թորոմանյան Թ. Հ. Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Երեւան, հատ. 1, 1942, հատ. 2, 1948
- Խալիփախչյան Հ. Խ. Հայաստանի արտադրական կառուցվածքները, Երեւան, 1961
- Հարությունյան Վ. Մ. Դվինի 5—7 դարերի ճարտարապետական հուշարձանները, Երեւան, 1950
- Հարությունյան Վ. Մ. Միջնադարյան Հայաստանի քարավանատները ու կամուրջները, Երեւան, 1960
- Հովսեփյան Գ. Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակութային պատմության, հ. 1, Երուսաղեմ, 1935, հ. 3, Նյու-Յորք, 1944
- Հովսեփյան Գ. Խաղաղությանը կամ Պոռթյանը հայոց պատմության մեջ, Վաղարշապատ, 1928
- Հովսեփյան Գ. Մի էջ հայարվեստի մշակութային պատմությունից, Հալեպ, 1930
- Ղաֆադարյան Կ. Գ. Հովհաննիսյանը և նրա արձանագրությունները, Երեւան, 1948
- Ղաֆադարյան Կ. Գ. Հաղպատ, Երեւան, 1968
- Ղաֆադարյան Կ. Գ. Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երեւան, 1952
- Մարունյան Մ. Զվարթնոց և զվարթնոցատիպ տաճարներ, Երեւան, 1963
- Մնացականյան Ս. Խ. Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երեւան, 1971
- Մնացականյան Ս. Խ. Պողնի տաճարը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երեւան, 1961, № 3—4
- Մնացականյան Ս. Խ. Սիսավանի տաճարը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երեւան, 1965, № 4
- Մնացականյան Ս. Խ. Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը, Երեւան, 1960
- Սահյանյան Ա. Ա. Էջմիածնի Մայր տաճարի սկզբնական տեսքը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երեւան, 1966, № 3, էջ 71—94

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Храмы древнего Пенджикента. VIII в. Общий вид. Реконструкция В. Л. Ворониной
2. Фрагмент настенной росписи дворца на Афрасиабе. VII в.
3. Фрагмент настенной росписи дворца на Афрасиабе. VII в.
4. Фрагмент настенной росписи Красного зала дворца Варахши. VII — начало VIII в.
5. Пир феодалов. Настенная роспись Черного зала. Пенджикент. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
6. Рустемиада. Настенная роспись Синего зала. Пенджикент VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
7. Рустемиада. Фрагмент настенной росписи Синего зала. Пенджикент. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
8. Арфистка. Фрагмент настенной росписи Черного зала. Пенджикент. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
9. Всадники. Фрагмент настенной росписи. Сводчатое жилое помещение. Пенджикент. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
10. Щит с горы Муг. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
11. Будда. Глина. Храм в Куве. VII в.
12. Голова монаха из Аджина-тепе. Глина. VII—VIII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
13. Рельеф панели из Пенджикента. Глина. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
14. Женщина-птица. Глина. Пенджикент. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград.
15. Кариатида из Пенджикента. Дерево. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
16. Кариатида из Пенджикента. Фрагмент. Дерево. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
17. Резная деревянная филенка потолка из Пенджикента. Фрагмент. VIII в.
18. Резной деревянный фриз из Пенджикента. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- 19, 20. Фрагменты резного стука из дворца в Варахше. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
21. Каменное изваяние из Чуйской долины. VI—VII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
22. «Образок» с Афрасиаба. Терракота. VII—VIII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
23. Головки с Афрасиаба. Терракота. VI—VII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
24. Мужская голова. Навершие крышки астодана с Афрасиаба. Терракота. VI—VII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
25. Кружка с волнистым краем из Пенджикента. Керамика. VIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
26. Антропоморфный сосуд из Кафыр-калы. Керамика. VI в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
27. Узоры тканей. VII—VIII вв. Реконструкция по настенным росписям Балалык-тепе (1), Варахши (2), Афрасиаба (3), Пенджикента (4), Фрагменты тканей с горы Муг (5, 6)
28. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв. Разрез и план
29. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв.
30. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв. Деталь
31. Мавзолей Саманидов в Бухаре. IX—X вв. Пояс тропов
32. Мавзолей Араб-ата в Тиме. XI в.
- 33, 34. Резная деревянная колонна из селения Оббурдон. IX—X вв. Музей истории Узбекской ССР. Ташкент
35. Искодарский михраб. Фрагмент. Дерево. X—XI вв. Государственный республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительного искусства. Душанбе
36. Деревянная резная колонна Соборной мечети в Хиве. X в. Музей истории Узбекской ССР. Ташкент
37. Капитель колонны Соборной мечети в Хиве. X в. Музей истории Узбекской ССР. Ташкент
38. Стуковая панель из дворца Саманидов на Афрасиабе. IX—X вв. Самаркандский республиканский музей истории культуры и искусства народов Узбекской ССР
39. Керамический сосуд из Ахсикета. IX—X вв. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
40. Поливной сосуд с Афрасиаба. IX—X вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
41. Поливное блюдо с Афрасиаба. IX—X вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
42. Ткань Бухтегина. X в. Лувр. Париж
43. Серебряное блюдо с изображением осады замка. X в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
44. Дворец термезских правителей. XI—XII вв. План
45. Панно резного стука из дворца термезских правителей. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
46. Мечеть Деггарон в селении Хазара. XI в. Разрез и план
47. Мечеть Деггарон в селении Хазара. XI в. Интерьер
48. Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре. XII в. Портал
- 49, 50. Мечеть Талхатан-баба. XI в. Разрез и план
51. Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре. XII в. Деталь портала

52. Минарет Калян в Бухаре. 1127 г. Деталь
53. Минарет Калян в Бухаре. 1127 г.
54. Али ибн Мухаммед из Серахса. Минарет в Джар-Кургане. 1108—1109 гг.
55. Северный мавзолей в Узгене. 1152—1153 гг. Деталь портала
56. Южный мавзолей в Узгене. 1186—1187 гг. Деталь портала
57. Южный мавзолей в Узгене. 1186—1187 гг. Портал
58. Северный мавзолей в Узгене. 1152—1153 гг. Деталь портала
59. Мавзолей Фахр ад-Дина Рази в Куня-Ургенче XII в
60. Мавзолей Фахр ад-Дина Рази в Куня-Ургенче XII в. Деталь фасада
61. Мавзолей Текеша в Куня-Ургенче. Начало XIII в
62. Мавзолей султана Санджара в Мерве. XII в. Разрез и план
63. Мухаммед ибн Атсыз из Серахса. Мавзолей султана Санджара в Мерве. XII в.
64. Мавзолей султана Санджара в Мерве. XII в. Деталь
65. Мавзолей султана Санджара в Мерве. XII в. Купол изнутри
66. Мавзолей Шах-Фазиль в Сафид-Буленде. XII в. Тромп
67. Мавзолей Айша-биби в селении Головачевка. XI — начало XII в. Угловая колонна
68. Караван-сарай Рабат-и-Малик. XI в. Часть фасада
69. Кырк-кыз близ Термеза. XI—XII вв. План
70. Фляга из района Ташкента. XI—XII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
71. Сероглиняный сосуд. XI—XII вв. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
72. Блюдо с изображением коня в броне. X—XI вв. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
73. Поливное блюдо. XI—XII вв. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
74. Стекланный зооморфный сосуд с Афрасиаба. XI—XII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
75. Стекланный кувшин с Афрасиаба. XI—XII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
76. Стекланный сосуд с Афрасиаба. XI—XII вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- 77, 78. Костяные накладки на луку седла. Алтай. Могильник Кудыргэ. Конец VI — начало VII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
79. Наскальные рисунки. Алтай. VII—VIII вв.
80. Каменное изваяние. Тува. VII—IX вв.
81. Рукоять плети. Резная кость с чернью. Алтай. Курайская степь. VII—VIII вв. Государственный Исторический музей. Москва
82. Наскальные рисунки. Писаная гора, Сулек, Хакасская автономная область
83. Сцена охоты. Писаная гора, Сулек, Хакасская автономная область. VII—VIII вв.
84. Угон стада коров. Рисунок на камне. Курган в хакаских степях. VII—VIII вв.
85. Батальные сцены. Рисунки на Соляной горе. Сулек, Хакасская автономная область. VII—VIII вв.
- 86, 87. Изделия кыргызских ювелиров. Копенский чаатас. Хакасская автономная область. VII—VIII вв. Государственный Исторический музей. Москва
88. Кыргызская ваза. Глина. VII—VIII вв. Государственный Исторический музей. Москва
89. Золотое блюдо. Копенский чаатас. Хакасская автономная область. VII—VIII вв. Государственный Исторический музей. Москва
90. Золотой сосуд. Копенский чаатас. Хакасская автономная область. VII—VIII вв. Государственный Исторический музей. Москва
91. Бронзовые рельефные фигурки из сцены охоты, украшающие седло. Копенский чаатас. VII—VIII вв. Реконструкция. Государственный Исторический музей. Москва
92. Бронзовые рельефные фигурки из сцены охоты, украшающие седло. Копенский чаатас. VII—VIII вв. Деталь
93. Храм в Текоре. V в. Южная галерея
94. Базилика в Ереулке. V в. Вид с юго-запада
- 95, 96. Собор в Эчмиадзине. V в. Интерьер (роспись более поздняя) и план
- 97, 98. Храм Рипсима в Эчмиадзине. 618 г. Общий вид и план
99. Общий вид Звартноца. 641—661 гг.
- 100, 101. Храм Звартноц. Общий вид (реконструкция Т. Торамянана) и план
102. Храм Звартноц. 641—661 гг. Капитель с изображением орла
103. Стела из Талина. Камень. VII в. Государственный исторический музей Армении. Ереван
104. Стела надгробного памятника в Одзуне. V—VI вв.
105. Борьба со зверем. Рельеф на плите гробницы Аршакидов в Ахце. Камень. IV в. Государственный исторический музей Армении. Ереван
106. Рельеф из храма Звартноц. Камень. VII в.
107. Сбор фруктов. Рельеф из Двина. Камень. V в. Государственный исторический музей Армении. Ереван
108. Рельеф южного входа храма в Мрене. Камень. VII в.
109. Фреска церкви св. Стефана в Лмбате. VII в. Копия. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
110. Поклонение волхвов. Концевая миниатюра из Эчмиадзинского евангелия. VI в. Матенадаран (Государственное хранилище рукописей Армянской ССР имени Месропа Маштоца) Ереван
111. Оклад из слоновой кости. Эчмиадзинское евангелие. VI в. Матенадаран. Ереван

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. <i>О. И. Сопоцинский</i>	5	ИСКУССТВО НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КAVKAZA. <i>Э. В. Кильчевская</i>	299
ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И KAZAXCTANA. <i>В. Л. Воронина</i>	9	ИСКУССТВО KPYMA. <i>А. Л. Якобсон</i>	305
ИСКУССТВО ПЛЕМЕН И НАРОДОВ ЮЖНОЙ CИБИРИ. <i>Л. А. Евтюхова</i>	83	ИСКУССТВО ДРЕВНИХ CЛAВЯН. <i>В. М. Василенко</i>	317
ИСКУССТВО АРМЕНИИ. <i>А. А. Саинян</i> (архитектура IV—VII вв.), <i>Б. Н. Аракелян</i> (введение, скульптура, жи- вопись, прикладное искусство IV—VII вв.), <i>С. Х. Мна-</i> <i>цаканян</i> (архитектура VIII—XIII вв.), <i>Л. А. Дурново</i> (монументальная живопись, миниатюра, скульптура VIII—XIII вв. Материалы подготовлены к печати <i>Р. Г. Дрампяном</i>), <i>Б. А. Шелковников</i> (керамика IX— XIII вв.), <i>Р. Г. Дрампян</i> (торевтика X—XIII вв.), <i>С. С. Давтян</i> (ковроделение, вышивка)	95	ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ. <i>О. И. Сопоцинский</i> , <i>В. М. Василенко</i> (декоративно-прикладное искусство) .	327
ИСКУССТВО ГРУЗИИ. <i>В. В. Беридзе</i> (введение, архи- тектура), <i>Н. А. Аладашвили</i> (скульптура), <i>Т. Б. Вирса-</i> <i>ладзе</i> (монументальная живопись), <i>Э. П. Майсурадзе</i> (керамика), <i>С. В. Барнавели</i> (глиптика), <i>Р. И. Кения</i> (ювелирное искусство), <i>Р. О. Шмерлинг</i> (миниатюра) .	173	ИСКУССТВО НАРОДОВ ПРИБАЛТИКИ. <i>С. М. Чер-</i> <i>вонная</i>	403
ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА. <i>Л. С. Бретаницкий</i> (введение, архитектура, прикладное искусство), <i>Н. Н. Наджафова</i> (керамика)	255	ПРИМЕЧАНИЯ	414
		SUMMARY	417
		БИБЛИОГРАФИЯ	419
		СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	425
		LIST OF ILLUSTRATIONS	433
		УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ЗОДЧИХ, ЖИВОПИСЦЕВ, СКУЛЬПТОРОВ И МАСТЕРОВ ПРИКЛАДНОГО ИС- КУССТВА	441