

СА-208

С-63

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

С О О Б Щ Е Н И Я
Выпуск VI

Москва 1972

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

СА-708
С-63

С О О Б Щ Е Н И Я
Выпуск У I



ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"
Главная редакция восточной литературы

Москва 1972

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ
РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО СОВЕТА
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

Под общей редакцией
В.Л.СУЧЕВА

Ответственный редактор выпуска
С.М.ЕРЛАШЕВА

Настоящий сборник научных сообщений музея содержит доклады, прочитанные на II всесоюзной конференции по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР. (Тезисы докладов II Всесоюзной конференции по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР. Москва. 1970). Эта конференция проходила с 7 по 11 декабря 1970 года.

В 1967 году музей выступил инициатором и организатором в проведении I всесоюзной конференции, широко охватившей проблемы искусства и материальной культуры народов Советского Востока. На I конференции в январе 1968 г. было принято решение о регулярном созыве таких конференций каждые 3-4 года.

II конференция была проведена в 1970 году в связи с юбилеем 100-летия со дня рождения В.И.Ленина.

На конференции было прочитано 46 докладов представителями музеев и научно-исследовательских учреждений Москвы, Ленинграда, союзных и автономных республик. Свыше 200 человек участвовали в научной дискуссии и обсуждении докладов. Серьезный анализ работы конференции был сделан С.Б. Певнером на страницах журнала "Народы Азии и Африки" № 4, 1971 г.

В данном сборнике представлено 12 докладов, принятых к публикации Ученым советом музея. Главным критерием отбора публикуемых докладов являются новая постановка проблемы и новые материалы, не публиковавшиеся ранее.

Пять докладов, прочитанных сотрудниками нашего музея, были напечатаны в предыдущих выпусках сообщений музея (№ III, IV, V).

Следующую III всесоюзную конференцию предполагается провести в 1974 году.

М. Айвазян
Институт искусств АН
Армянской ССР

ЖАНР НАТЮРМОРТА В СОВЕТСКОЙ АРМЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ

Жанр натюрморта в советской живописи, и в частности армянской, остается до настоящего времени почти не исследованным.

В истории советской армянской живописи жанр натюрморта получил наиболее высокое и многостороннее развитие.

В настоящем докладе на основании изучения материала делается первая попытка коротко обобщить историю развития этого жанра в советской армянской живописи, раскрыть особенности творчества крупных и видных мастеров армянского натюрморта и его общие специфические черты.

Натюрморт, оформившись как самостоятельный жанр в армянской живописи в 80-х годах XIX века в творчестве тонкого мастера живописи Закара Закаряна, был развит Амаяком Акопяном и нашел свое наивысшее выражение в дореволюционном искусстве Мартироса Сарьяна.

В советские годы живописью Мартироса Сарьяна открывается новая и яркая страница в истории армянского натюрморта.

В 1920-1930-е годы, в период поисков нового содержания в искусстве, поисков нового изобразительного языка, натюрморт оставался обособленной сферой, в которой целенаправленно работал лишь один М. Сарьян.

Формирование и развитие этого жанра в первые два десятилетия целиком связано с именем этого патриарха армян-

ской живописи. Заложенный творчеством М. Сарьяна фундамент этого жанра предопределил во многом его дальнейшее развитие, его характер в армянском искусстве.

С конца 1930-х годов и начала 1940-х годов начали работать представители нового поколения армянских живописцев. Такие представители этого поколения художников, как М. Асламазян, Е. Асламазян, М. Афанасьев, О. Зардарян и др. в своем творчестве продолжали развивать жанр натюрморта. Творчество этих художников в целом развивалось в русле сарьяновской монументальной декоративной живописи.

Их ровесниками являются художники Арутюн Галенц, Армине Галенц, О. Асатрян, М. Грдян, А. Гарибян и др., приехавшие в конце 1940-х годов в Армению из разных стран мира. Их творчество — особая страница в армянской живописи. Все особенности их живописной системы проявились и в жанре натюрморта.

В середине 1950-х годов выступило третье поколение художников Армении. В их творчестве наряду с другими жанрами натюрморт занимает существенное место. Среди них К. Вартамян, Н. Гуликехьян, Л. Бажбеук-Меликян, М. Аветисян, Н. Котанджян, А. Капанцян, М. Петросян, В. Галстян, Ш. Шарамбеян, В. Карапетян и др. В начале 1960-х годов к ним присоединился приехавший из Египта живописец Акон Акопян.

Натюрморты молодого Сарьяна, жизнелюба, очарованного красотой мира, созданные в дореволюционные годы покоряют правдивостью и большим обаянием, хотя и не отличаются сюжетным разнообразием. Изображая отдельные немногочисленные предметы, художник стремится связать их между собой смысловым содержанием. Строго подчиняясь закономерностям логического осмысления природы, он умеет "извлекать" из нее то, что нужно для выражения своих мыслей и чувств. Обретаемое им стилистическое единство в 1910-х годах выявляется в декоративной мощи его живописи, цветовой "звонкости", плоскостном принципе построения композиции, ее четкости и монолитности, лаконизме выражения, которые способствуют энергичной передаче смысловой и эмоциональной сути его произведений, экспрессивной выразительности образов.

Выработанные М. Сарьяном принципы живописи, ложатся в основу монументально-декоративного стиля самого мастера,

обретшего новое и глубокое содержание как в творчестве М.Сарьяна послереволюционного периода, так и художников следующих поколений.

Объектом изображения в натюрмортах М.Сарьяна с 1920-х годов становятся цветы, плоды, овощи, фрукты. В натюрмортах начинает выявляться стремление мастера к многоплановости их содержания. Композиции приобретают почти ковровый характер. Теперь редко выступают в натюрмортах М.Сарьяна предметы единичные, отдельные. Мастер целыми массами изображает персики, виноград, гранаты, баклажаны, тыквы, напоенные солнцем, соками родной земли, или взрожденные кропотливым трудом.

Натюрморты М.Сарьяна являются образом не только изображенных предметов, но и всей армянской земли.

Совсем иное направление в истории армянского натюрморта представляет Геворг Григорян, долгие годы работавший в Тбилиси. Это — своеобразный живописец, обладающий суровым мироощущением. Напряженные эмоции его произведений составляют контраст с творчеством многих армянских художников, живопись которых улыбочива, щедра яркими красками.

В жанре натюрморта Григорян начал работать в 1920-е годы и продолжает до настоящего времени. Книжки, катушки, коробки, курительные трубки, иногда фрукты, растения в глиняных горшках — основные предметы изображения, через которые он умеет передать свои переживания и мысли. Живописи художника присущи сочный темный колорит, тяжелые формы, конструктивная четкость композиции.

Представительницей армянской живописи среднего поколения является художница Мариам Асламазян. В ее многожанровом творчестве, натюрморт занимает одно из главных мест на протяжении четырех десятков лет. Ее натюрморты пронизаны светлыми и радостным мироощущением. Тематика их традиционная — цветы, плоды, фрукты, овощи родной земли, их изобилие и красота.

Повышенная красочность, динамичная композиция, открытость эмоций, чувство современности — вот отличительные черты ее живописи.

В последнее десятилетие в натюрмортах М.Асламазян появляется новый подбор предметов быта, принадлежащих разным

народам мира. Интерес к ним не случаен, за ним кроется тяга к более глубокому пониманию современной и древней культуры этих народов. Такая широта в выборе сюжетов натюрмортов художница не отражается на их эстетическом содержании, ее искусства, неизменно раскрывающего радость бытия и красоту мира.

Одновременно с АМ.Асламазян жанру натюрморта много внимания уделяет в своем творчестве Ерануи Асламазян. Ее искусство имеет много общего с М.Асламазян: в мироощущении, принципах живописи, тематике. Но Е.Асламазян лиричнее, более сдержанна в эмоциональных интонациях. Ее живопись обладает декоративной выразительностью. В то же время художница не отказывается от пространственной, светотоневой объемности предметного мира. Характерным принципом построения композиции ее натюрмортов является взгляд сверху и стремление к замкнутому кругу, как и у М.Асламазян, способствующему передаче гармоничности мироощущения художницы.

С середины 1940-х годов в жанре натюрморта начинает работать Мегер Абебян. В традиционную тематику натюрморта он вносит новые штрихи. Это, прежде всего, разнообразные предметы национального быта: ковры, глиняная и металлическая посуда, плетеные корзины.

Образы, созданные в натюрмортах М.Абебяна 1940-х годов, пронизаны светлым, веселым чувством.

После десятилетнего перерыва в середине 1950-х годов мастер, обретший более ясное образное видение, целеустремленность в разработке тем и мотивов, снова обращается к жанру натюрморта. Натюрморты этого периода становятся более монументальными, цвет интенсивнее, а интонация мужественной. Одни натюрморты художника носят чисто декоративный характер, в других сливаются психологическая и декоративная линии.

О.М.Зардарян, известный как мастер крупных тематических полотен, портретов и пейзажей, мало занимается жанром натюрморта. Но и в немногих произведениях этого жанра, он решает те же общие для всего его творчества задачи — отображение и раскрытие новой действительности. В натюрмортах Зардаряна ярче проявляется его живописная манера, особенность его художественного видения.

Если сравнить такие натюрморты О. Зардаряна, как "Дары Араратской долины" 1954 года с "Маками Арагаца" 1965 года, то ясно выявляются стилистические изменения, которые произошли в творчестве художника. В "Маках Арагаца" О. Зардарян отказывается от объемной пластики, фактурных характеристик, строит на плоскости яркий декоративный узор коврового или витражного типа; изображает не самую натуру, а передает общее впечатление от нее; создает иной образный строй, который раскрывает Зардаряновское мироощущение — внутреннюю энергию, мужественную силу, чувство духовной свободы.

Арутюн Галенц — один из замечательных мастеров армянской живописи. Своими камерными произведениями, в частности натюрмортами, он внес витимную лирику в декоративную систему армянской живописи 1950—1960-х годов.

Артистическое исполнение, прозрачность красок, удивительно правдиво передают поэтическое горение, душевную чистоту, гармонию, светлое настроение художника.

Акоп Акопян всего лишь 10 лет работает в Армении. В начале 1960-х годов, когда художник работал еще в Египте, он создал интересный цикл натюрмортов. Этот цикл ясно раскрывает его творческую индивидуальность, эстетические позиции. Искусство А. Акопяна египетского периода проникнуто социальным содержанием. Внимание художника обращено на жизнь простого труженика: его горе, заботы, труд. Достаточно перечислить названия натюрмортов А. Акопяна, чтобы представить их тематическую направленность: "Натюрморт со щеткой и венником", "Натюрморт с корзиной", "Уголок кухни", "Корзина с чесноком" и др. Вещи, еда бедняка, его кухня... Но волею мастера, эти предметы обретают на холстах новую, поэтическую жизнь, сохраняя социальную и гуманистическую направленность произведений художника.

Живопись художника индивидуальна, она "аскетична", монохромна по цвету, несколько "графична". Композиция строится по вытянутой вертикальной или горизонтальной оси холста.

Этими особенностями отличается и натюрморт "Рыбы", первый, написанный в Армении. В нем принципы живописи еще остаются прежними, но теплеют эмоции и краски художника.

В творчестве армянских живописцев младшего поколения

расширилась тематика, разнообразились художественные задачи.

В 1969 г. была организована первая выставка натюрмортов, в которой участвовали представители разных поколений советских армянских живописцев. На выставке ясно выявились новые силы, призванные продолжать этот жанр в дальнейшем. Среди них К. Оганесян, Э. Закарян, братья Элибекияны, А. Ованесян, Анатолий Григорян, А. Габриелян и др.

Обобщая пройденный путь жанра армянского натюрморта от 1920 до 1970-х годов, его образно-художественные особенности, можно прийти к определенным выводам. В армянском натюрморте доминирует растительный образ, мажорно утверждающий радость бытия. Натюрморты армянских художников выражают красоту мира, воспевают родную природу, прославляют плодородные силы земли и созидательный труд человека. Им присущи патристические чувства, не свойственна склонность к жанровой характеристике, они редко раскрывают непосредственный быт, повседневность.

Поэтическое постижение действительности, приподнято-эмоциональный характер, активное восприятие мира, напряженно-энергичное выражение образа, тонкое чувство колорита, развитое орнаментальное мышление — все это делает армянский натюрморт способным к раскрытию мировосприятия нового человека, национального характера народа, его высокого оптимизма и жизненной силы. В натюрморте ярко проявляются связи со сложившимся в народном искусстве пониманием прекрасного.

Л.С. Бретацкий
Институт архитектуры и
искусства АН Азербайд-
жанской ССР

К ИСТОРИИ ИСКУССТВА МУСУЛЬМАНСКИХ СТРАН

Возникнув в V в. до н.э., ислам в течение, примерно, двух столетий распространился до Пиренейского полуострова на западе и до границ Индонезии на востоке. Охватив огромное пространство, из вероучения сравнительно немногочисленных арабских, преимущественно кочевых, племен он превратился в одну из мировых религий, исповедуемую множеством больших и малых народов. Начиная с раннего средневековья и вплоть до наших дней, ислам играл и продолжает играть важную роль в истории многих народов евразийского и африканского континентов.

Ислам, в значительной мере определив характер культуры народов, его воспринявших, оказал немалое воздействие на развитие архитектуры и искусства. Это способствовало появлению и распространению в искусствоведении двух понятий — "искусство ислама" и "искусство мусульманских стран". Эти наименования, глубоко различные по своей сути, отразили исторически обусловленные научные концепции, которые и по сей день имеют своих сторонников и противников.

Представление о некоем, принципиально едином искусстве ислама, первоначально было связано со скудостью известного ученым фактического материала, а также недостаточной его изученностью. Претерпев некоторую эволюцию, оно сохранилось и поныне, находя отражение в ряде недавно изданных

за рубежом монографий, развернутых статьях энциклопедических изданий и отдельных работах¹.

Суть второй концепции, разделяемой и развиваемой, в основном, советскими учеными, сводится к тому, что, серьезно повлияв на процесс архитектурно-художественного развития, ислам не создал, да и не мог создать художественных образов и эстетических норм, единых для необъятных пространств, заселенных "мусульманскими" народами, с нередко коренным образом разнившимися условиями исторического бытия.

Научная несостоятельность отправных позиций понятия "искусство ислама" коренится в постулативном представлении, что ислам являлся важнейшим, если не решающим фактором развития архитектуры и искусства любого народа, его воспринявшего. Тем самым предопределялась своего рода стилистическая целостность, якобы объединившая искусство всех областей распространения мусульманства. Фактически принижается, а иногда и попросту игнорируется значение других факторов, по сути порождавших черты самобытности, неизменно присущие искусству любой исторической области, независимо от вероисповедной принадлежности населявших ее народов.

Среди таких факторов отметим, в первую очередь, силу сложившихся в доисламскую эру локальных архитектурно-художественных традиций, а также конкретность условий исторического развития страны, после ее "исламизации", в том числе специфику политических, экономических и культурных связей с "христианским" или иным конфессиональным миром.

Ислам, как христианство или буддизм, оказал немалое воздействие на формирование и развитие архитектуры и искусства народов, среди которых распространялся. В любом случае обязательным было возникновение новых видов сооружений, архитектурная организация внутреннего пространства которых была подчинена особенностям обрядов новой религии. Не могла также не повлиять догматика ислама и на развитие изобразительного и декоративного искусства. Однако, круг эстетических представлений и норм, а также архитектурно-художественных образов не был тождественным для необъятной территории распространения мусульманства.

Распространение ислама не было равномерным, ни тем

более гладким процессом. Своёобразно протекал он в Средней Азии и Индии, Закавказье и Дегестане, изобилуя фактами прямого, а когда и несколько завуалированного сопротивления.

В своей "Истории Бухары" Наршахи (X в.) с эпическим спокойствием повествует как ее жители "каждый раз принимали ислам и снова, по уходу арабов, отступали от принятого вероучения. Кутайба трижды обращал их в мусульманство, но они снова отступали и становились неверными. Наконец, в четвертый раз Кутайба после борьбы взял город; с большим трудом он ввел там открытое исповедание ислама и водворил мусульманство в сердцах жителей. Кутайба всячески принуждал их, и все открыто по наружности придерживались ислама, а в душе оставались идолопоклонниками. Наконец, Кутайба принял решение и приказал жителям Бухары отдать половину своих жилищ арабам, чтобы арабы смешались с ними и могли знать о их жизни, и чтобы жители Бухары по необходимости сделались мусульманами. Таким образом, Кутайба водворил ислам и подчинил жителей Бухары постановлением шариата. Он построил мечети, уничтожил признаки идолопоклонства и обычаи Гебров. Вообще, он очень много потрудился; он наказывал каждого, кто нарушал постановления шариата. Он построил соборную мечеть и распорядился, чтобы там совершали пятничный намаз, чтобы Всевышний Бог наградил жителей Бухары за доброе дело в день страшного суда"². Не менее показательна и азербайджанская поговорка, мол "мы из под меча мусульмане".

Естественно, что подобные явления находили своеобразное преломление и в процессе развития культуры, в том числе архитектуры и искусства. Симптоматична антиарабская деятельность "шуубийн", сравнительно широко распространенного в Иране многогранного направления идеологического сопротивления завоевателям в их тенденции к разрушению издревле сложившейся местной культуры, которая привела бы к нивелировке и местной архитектурно-художественной традиции. В этом аспекте действия Кутайбы тождественны более раннему "идолоборческому" указу халифа Иазида II (Уш в.).

Одним из важнейших последствий арабского завоевания в развитии культуры захваченных областей было распростране-

ние ислама, а также арабского языка, значение которого в ту пору вполне сопоставимо со значимостью латинского в Западной Европе³. Широко и упорно внедрившийся ислам в конце концов вытеснил предшествовавшие вероучения и языческие культуры, хотя обряды их пережиточно еще долго бытовали у многих народов халифата.

Однако, влияние ислама в архитектуре и искусстве завоеванных областей прослеживается нелегко. Парадоксален разрыв между обилием сведений письменных источников о материальной культуре того времени, данных о строительстве различных сооружений, подробностей в перечислении продукции художественных ремесел, которыми был славен тот или иной город, и скудостью сохранившихся памятников.

В настоящее время стало очевидным, что зодчество этого периода развивалось преимущественно в русле ранее упрощившихся традиций, независимо от появления в строительстве новых видов зданий, непосредственно связанных с исламом. Продуманность композиций, совершенство архитектурных форм и конструкций таких бесспорно самобытных произведений зодчества как мавзолей Исмаила Саманида в Бухаре (IX-XX вв.) или Арабшаха в Тиме (X в.), хазаринская мечеть Деггарон (XI в.) или минарет Сынык-кала в Баку (XI в.), убедительно говорят, что они являются результатом своего рода кристаллизации распространенных в строительстве архитектурных типов.

Для этого периода характерно приспособление для нужд новой религии старых культовых зданий и широкое использование во вновь строившихся их архитектурных форм и элементов. Впоследствии, при строительстве новых культовых сооружений, нередко применялись ранее сложившиеся типы сооружений. Кроме того, немногочисленность сохранившихся сооружений того времени, а также характер сведений письменных источников говорят, что в завоеванных землях было сравнительно немногочисленных городов, которые являлись центрами обширного монументального строительства и располагали многочисленными кадрами профессионально хорошо подготовленных зодчих.

Империя "великих сельджуков", возникшая после прокатившейся волны тюркских кочевых племен, оказалась неизмеримо более кратковременным, а внутренне еще менее прочным го-

сударственным образованием. Нашествие сельджуков, среди которых преобладали тюркоязычные огузские и иные племена, нередко исповедывавшие ислам, способствовало дальнейшему распространению ислама в качестве государственной религии, а также вытеснению ряда местных языков тюркскими наречиями.

Разгром сельджуками местной родоплеменной знати способствовал подъему городов, превратившихся в центры множества, преимущественно небольших феодальных государств, которые повсеместно возникли в Передней Азии после фактического распада империи. Правившие в них династии не всегда были долговечными, а границы самих государств устойчивыми, но их столичные города превратились в центры административно-политической, экономической и культурной жизни, а также средоточием обширного и разностороннего по тому времени строительства. Естественно, что в подобных городах возникали условия, способствовавшие созданию кадров квалифицированных архитекторов и мастеров художественных ремесел и главное — становлению и развитию локальных архитектурно-художественных школ, значение которых в процессе формирования черт самобытности искусства ряда областей Переднего Востока трудно переоценить. Отметим также, что сведения строительной эпиграфики и письменных источников позволяют полагать, что именно в этот период интенсифицируется процесс выделения из безымянной массы ремесленников людей зодчего или художника — автора архитектурного или художественного замысла, его исполнителя или руководителя работ. В этом сложном процессе решающее значение принадлежало окончательному укреплению феодального способа производства, с присущими ему регламентацией производственных процессов, формированием корпораций ремесленников, традициями сохранения производственных "секретов", упрочением обычая передачи профессии из поколения в поколение.

Процесс архитектурно-художественного развития на длительное время был прерван монгольским нашествием с его ужасными современниками последствиями, которые в начале XIV в. оценивались летописцами, как катастрофические. "Только одна десятая часть владений находится в цветущем состоянии, а все остальное в запустении"... "в разоренных и полуразоренных городах... из десяти домов пять были не-

обитаемы" — писал Рашид-ад-Дин ⁴.

Лепта, внесенная кочевниками сельджукского нашествия в оседлую культуру завоеванных народов, невелика. Отчетливее всего она проявилась в приемах декоративного искусства, в особенности, в специфических мотивах орнаментики. С монгольским нашествием обстояло сложнее. Языческие орды Чингис-хана, в которых растворились немногочисленные группы оседлых тюрк-мусульман (уйгуры, карлуки и др.), попросту сметали все на своем пути. К.Маркс справедливо отмечал, что "...искусство, богатые библиотеки, превосходное сельское хозяйство, дворцы, мечети — все летит к черту..." ⁵.

Созданная Чингис-ханом огромная империя после его смерти немедленно распалась на несколько улусов. Наступила пора возникновения больших государственных образований, со сравнительно устойчивой централизованной властью. Следствием этой тенденции исторического процесса явилось восстановление и дальнейший рост ряда старых городов, а также возникновение новых. Основные "параметры" — численность населения и размеры территории некоторых и ранее крупных городов (Тегриз, Самарканд и др.), в сопоставлении с предшествующим периодом, несоизмеримо возросли, еще более возросло и значение их в административно-политической, экономической и культурной жизни. Рост

Рост городов, подъем городской жизни и характер ее потребностей определяли тенденции развернувшегося в них строительства. Возведение множества оборонительных, дворцовых, гражданских, культовых, мемориальных и иных зданий связано с возникновением новых типов архитектурных сооружений, повысившимся вниманием к архитектурному убранству, совершенствованием архитектурного искусства, известным прогрессом инженерно-строительной техники. Развитию художественных ремесел способствовало значительное увеличение потребностей разросшегося внутреннего рынка, а также расширение и укрепление внешних экономических и культурных связей.

Обширное и разностороннее строительство подобных городов отвечало возросшим и изменившимся запросам городской жизни. Показательны резко увеличившиеся масштабы дворцовых, культовых, а также общественных зданий ⁶, попытки регла-

ментации развития городов⁷, опыты создания архитектурно-целостных ансамблей.

В основе решений возникавших в ту пору архитектурных задач, кстати, для большинства крупных городов принципиально сходных, лежали ранее сложившиеся и упрочившиеся архитектурно-художественные традиции, разумеется, не оставшиеся стабильными, а развивавшиеся сообразно изменению условий и задач строительства. Однако, насильственное перемещение больших групп мастерового люда, а также ставшее более свободным передвижение зодчих и мастеров художественных ремесел в свою очередь способствовало расширению обмена архитектурно-художественным опытом. Почти повсеместно распространяются сходные, а когда и попросту тождественные композиционные схемы, методы и приемы строительства, архитектурно-художественные формы и инженерные конструкции, мотивы и средства убранства.

Таким образом, последствия великих военно-политических потрясений для развития архитектуры и искусства стран Переднего Востока, в ту эпоху тесно связанных своими историческими судьбами, были весьма значительны, породив, однако, совершенно различные явления. Попытаемся их вкратце резюмировать.

Архитектурно-художественная практика периода, наступившего после арабского завоевания, не дает оснований для оценки этого периода, как времени сложения сколько-нибудь единого стиля. Повсеместно сильно ощутимы ранее сложившиеся "доисламские" художественные традиции, и нередко, особенно на первых порах, прямое заимствование архитектурных мотивов и элементов, вплоть до типов сооружений. Однако, подчеркнем, что именно в ту пору складывалась и упрочивалась догматика идеологии ислама, которая легла в основу последующего развития культуры стран мусульманского мира.

Послесельджукский период, условно назовем его эрой феодальной раздробленности, характерен подъемом городов и расцветом городской жизни. Он связан со становлением и развитием богатой локальными особенностями новой архитектурно-художественной традиции, возникновением и подъемом местных архитектурно-художественных школ.

Послемонгольский период, назовем его условной эрой

крупных централизованных государств, характерен огромным разворотом строительства и развитием художественных ремесел в городах, широким распространением в их архитектурно-художественной жизни принципиально сходных явлений.

К ним принадлежит, в первую очередь, повсеместное стремление к парадной представительности архитектурного облика мало-мальски значительных зданий, проявлявшейся в монументализации пространственных композиций, обогащении архитектурного убранства, превращающегося в один из основных компонентов художественного образа, усложнении архитектурно-конструктивных форм, подчас утрачивающих первоначальную тектоническую логику, подчеркнутой декоративности орнаментальных построений, безотносительно геометрических, растительных или эпиграфических и т.д., и т.п. Поверхностное знакомство с памятниками архитектуры и искусства именно этого времени обычно и дает больше всего материала для расуждений с якобы стилистически едином мусульманском искусстве.

Расширение представлений об архитектурно-художественной жизни стран Переднего Востока в эпоху феодализма подтверждает, что термин "искусство ислама" себя изжил. Ислам способствовал сложению нового искусства, являясь его идеологической основой. Однако, определяя тенденции развития этого искусства, он не создал, сколько-нибудь единых норм эстетических представлений, и, тем более, единых для всего мусульманского мира архитектурно-художественных образов. Реальной исторической действительности соответствует понятие "искусство мусульманских стран".

¹ K.Otto Dorn. Kunst des Islam. Baden-Baden. 1964; D.T.Rice. Islamic Art. London. 1965; S.K.Jetkin. Islam mimarisi. Ankara. 1959; J.Noag. L'Architecture islamique. Paris. 1969. etc.

² Мухаммед Наршахи. История Бухары. Ташкент, 1897, стр. 62-63.

³ Арабский и латинский языки были, в основном, "богослужбными", но первый оставался "живым", в то время, как второй уже был "мертвым".

⁴ Рашид-ад-Дин. Сборник летописей, т.Ш. М.-Л., 1946,

стр. 308.

⁵ К.Маркс. Хронологические выписки, - "Архив Маркса и Энгельса", т.У, М., 1938, стр. 221.

⁶ Характерна подлинная грандиозность многих сооружений этой эпохи - мечеть Биби-ханым в Самарканде, дворец Ак-сарай в Шахрисябзе, мавзолей-мечеть Ходжа Ахмеда Ясеви и т.д. См. Н.Бакланов. Три сооружения Тимура, - "Труды Всероссийской Академии Художеств", т.1. Л.-М., 1947.

⁷ Показательны рассказ Рашид-ад-Дина "о любви Газан-хана к благоустройству и о поощрении к тому людей" (Рашид-ад-Дин, ук. соч., т.Ш, стр. 225) и описание Клавихо "устройство базарной улицы" в Самарканде (Рюи Гонзалес де-Клавихо. Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканде в 1403-1406 гг. СПб., 1881, стр. 316).

⁸ Интересно сопоставление сложившихся в ту пору ансамблей (напр., дворцовый ансамбль Ширваншахов в Баку, комплекс культовых сооружений в Ардебиле и т.д.) с сообщениями письменных источников о подобного же рода строительстве. (Рассказы Рашид-ад-Дина о строительстве Урду-и зарин (Золотой ставки) в Баг-и Уджане, или абваб-ал-бирр (комплекс богоугодных сооружений) в Тебризе, Хамадане и т.п. Рашид-ад-Дин, ук. соч., т. Ш, стр. 189, 225).

Э.Т. Газданова
Ставропольский краевой
музей изобразительных
искусств

В ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ В СОВРЕМЕННОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ СЕВЕРНОЙ ОСЕТИИ

Традиции осетинского декоративного искусства богаты и разнообразны. Одни из них уходят корнями вглубь истории - кобанская культура, аланское искусство; другие еще не так давно сопутствовали жизни и быту Осетии - художественная обработка дерева, связанная с изготовлением домашней утвари и деталей архитектуры, золотое шитье, резьба по камню, кости, обработка металла, рога и т.д. Однако Осетия не сумела сохранить эти традиции в том первоначальном виде, как, например, соседний Дагестан. Старые народные ремесла почти полностью изжили себя еще до революции в силу целого ряда причин. После революции основные силы были брошены на развитие осетинского изобразительного искусства - живописи, скульптуры и графики. Декоративному искусству по сути дела вообще не уделялось никакого внимания; если и создавались отдельные вещи, то они носили, как правило, случайный характер. Тем не менее, в последнее десятилетие заметно активизировались силы на этом участке творчества.

В 1966 году, наконец, стала возможной организация Первой республиканской выставки декоративно-прикладного искусства - первая попытка систематизировать, собрать воедино все имеющиеся образцы народного и профессионального декоративного искусства Осетии. Выставка носила ретроспек-

тивный характер. Великолепная аланская керамика, осетинский национальный костюм, золотое шитье, аппликации, богатейшие образцы народного орнамента, изделия из рога, металла, самобытные деревянные "сюжетные" палки и чаши, как бы свидетельствовали о высокой культуре прошлого осетии. Рядом были представлены работы современных авторов — декоративная скульптура, панно, чаши и блюда из дерева, фарфор, керамика, женские украшения и сувениры. Выставка эта сыграла значительную роль в дальнейшем развитии декоративного искусства Северной Осетии. Она дала возможность наглядно убедиться в принципиально неверном подходе большинства современных художников к использованию народных традиций, в чисто формальном, механическом переложении их на современный язык. На выставке изобиловали изображения стилизованных животных, позаимствованных у Кобанской бронзовой культуры, выполненные в несвойственных этим формам материалах (дерево, линолеум, камень). Осетинский орнамент "переселился" на ювелирные изделия, по форме близкие кубачинским, без достаточной творческой их переработки. Часто и один материал подменялся другим, — формы осетинских деревянных чаш перекочевали, например, в глиняные изделия.

Становилось понятным, что основное внимание должно быть направлено не на возрождение традиций в чистом виде, так как уже давно утрачена первооснова их существования. Скорее поиск должен был пойти по пути серьезного, творческого осмысливания этих традиций, умного, тактичного обращения к ним, по пути новаторского развития традиций, с учетом требований сегодняшнего дня. В этом плане и начинался поиск двух ведущих осетинских прикладников Ольги Малтызовой и Маирбека Царикаева, сумевших организовать, сплотить небольшой коллектив осетинских мастеров декоративного искусства.

Уже в 1969 г. на Юбилейной зональной выставке "Советский Юг" лучшие произведения М.Царикаева, О.Малтызовой, Э.Ногаевой, В.Кцоева соединили в себе суровую сдержанную красоту народного осетинского творчества с изысканной простотой современного декоративного искусства. Значительно возрос профессиональный и культурный уровень осетинских художников. Формы создаваемых ими вещей логичны и естест-

венны, выбор материала сознателен и в большинстве случаев оправдан.

Показателен "Набор для пива" М.Царикаева. Никаких навязчивых ассоциаций ни с керамикой, ни с деревянной осетинской посудой, тем не менее обращение к традициям налицо. Это сказывается и в выборе материала (наиболее любимого в народе — дерева) и в характере орнамента (несложного геометрического резного узора, сопровождающего старинную осетинскую мебель). Художник не берет за основу конкретную традиционную форму, а выскивает возможности самого материала, декора, пытается наделить образ создаваемой вещи национальным звучанием.

В несколько ином плане развивается творчество О.Малтызовой. Она обращается ко многим традиционным видам народного искусства, пытается возродить сам материал, зачастую давно забытый и вышедший из употребления, как например — войлоки и аппликации на войлоке, насечку металлом по дереву и др. Конечно, меняется назначение этих материалов войлоки используются в чисто декоративных целях, как настенные ковры, пледы; насечка, употребляемая раньше в орнаментике круглых осетинских столиков, бочонков, блюд и прочей домашней утвари, великолепно вписалась в женские украшения — кулоны, браслеты, подвески. Пробуя свои силы во многих традиционных материалах, Малтызова зачастую отталкивается от старых образцов, но наделяет их новым звучанием, внося и элементы своего индивидуального творческого решения и сообразуясь с требованием времени. Она — тот человек, который всеми силами пытается возродить в Осетии керамику, имеющую столь завидного предшественника — как аланская керамика. Конечно, формы и образы аланской керамики во многом сказались в ее творчестве. Трудно, конечно, говорить об идеальном совершенстве ее керамических вещей, но они сохранили самую суть аланских сосудов, их сложную простоту, их умение не наряжать себя орнаментом, а дополнять, в полную силу использовать богатейшие качества самого материала.

Очень часто работы Малтызовой несут на себе печать поиска, порой трудного, сложного, не всегда увенчанного успехом, но верного в своей основе. Обращает на себя внимание панно из шмота "Мир". Художница как бы возрождает в

близком камню материалу, керамической массе, традиционную технику осетинской резьбы по камню. Стилизованный рисунок, характер рельефа, наконец, сама форма плиты, восходят к образам придорожных камней "дырт", к каменной резьбе на аланских саркофагах. Подобного плана произведения вполне могли бы найти место в современной национальной архитектуре.

При Северо-Осетинском художественном фонде уже несколько лет существует цех росписи тканей. В распоряжении мастериц и художников богатейшее собрание образцов народного орнамента, применявшегося в украшении женского национального костюма. К сожалению, он в большинстве случаев формально, чисто механически переносится на ткань. Однако отдельные художники работают в этой области довольно успешно, с полным пониманием задач декоративного и национального в искусстве. К ним относятся и Малтызова, и молодая художница, недавняя выпускница Ленинградского художественного училища имени В.Мухомовой Э.Ногаева.

Не сковывая себя догмами старых традиций, рамками изобразительного сюжета, Ногаева свободно варьирует орнаментальные мотивы, укладывая их в сложную и вместе с тем ясную, легко читаемую композицию. Ее набойки — красивые, современные вещи, способные обогатить любой интерьер. Умело стилизованный сюжет превращен по сути в великолепно организованный геометрический орнамент. А сочетание черного контура рисунка с серой основой холста и латунными чеканными бляшками создает общий, тускло мерцающий золотистый колорит, придавая тканям сдержанность и благородство старинных материалов. И, хотя в них нет конкретных ассоциаций, на память приходит старинное осетинское золотое шитье.

Здесь мы имеем, быть может, наиболее яркий пример, того, как через интуитивное, духовное переживание богатого наследия прошлого, с опорой на хорошую профессиональную школу, идет процесс создания современного национального стиля в профессиональном декоративном искусстве Осетии.

Сравнительно недавно появилась в Осетии чеканка. Наиболее интересно пока работает в этой области один молодой мастер Владимир Кцоев. Воспитанник и ученик грузинской шко-

лы, используя ее лучшие достижения, он сумел наделить чеканку образным осетинским звучанием.

В пластинках это достигается и за счет введения характерных национальных сюжетов и типов, и в поисках языка более скупого и сдержанного, в уходе от чрезмерной изысканности и декоративности грузинской чеканки.

Но по-настоящему национальными можно назвать его комплекты женских украшений. Иной раз даже трудно сказать, в чем проявляется это национальное своеобразие, в форме ли, в орнаменте? Скорее всего и в том и другом, в органичности, взаимосвязанности, взаимовытекаемости одного из другого. Выполненные из дешевых современных материалов (бронза, латунь, медь) они, благодаря искусной грамотной обработке чеканов, производят впечатление тяжелого благородного металла. Они великолепно сочетаются со строгими линиями современного силуэта одежды.

Серьезного критического анализа требуют изделия ювелирного цеха при художественном фонде, выпускающего как уникальную, так и массовую продукцию. Изделия из металла бытовали у осетин раньше, в основном сосуды домашнего обихода из бронзы, реже из серебра. Но сам факт их существования давно забыт. И современные осетинские мастера — ювелиры работают, опираясь в основном на образцы кубачинских изделий из серебра. Пытаясь внести, очевидно, какой-либо национальный элемент в это искусство, широко используют в декоре осетинский орнамент. Порой орнамент хорошо ложится на форму, подчеркивает, обогащает ее, хотя понятно, что о национальном своеобразии вещи, только по этой причине, говорить еще нельзя.

Хуже бывает, когда мастера начинают искать новую форму. Ломая, деформируя привычные формы, они губят материал, навязывают ему чуждую форму, лишают его естественной красоты и гармонии. Примером может служить сервиз "Коньячный" Палачевых, где естественная форма металла искусственно подменена чуждой ему формой фарфора. Очевидно, не всегда можно вмешиваться в традиционную форму, а уж если видоизменять, то очень бережно и разумно, учитывая все возможности данной традиции.

Допустим, гравировка по серебру не очень сродни осе-

тинам. Но ведь обработка рога — древний, национальный живущий и по сей день у народов Северного Кавказа вид искусства. И, когда смотришь старые образцы, поражаешься, как сдержан народный мастер, как не позволяет себе увлечься излишней декоративностью — гладкая отшлифованная поверхность и тактичное оформление металлом со скупым орнаментом — вот и все, т.е. мастер любовался самим материалом, пластическими его возможностями. Современные авторы пытаются все свои возможности и ювелира, и резчика соединить в одном изделии из рога, отчего ему грозит такая перегруженность, что самого рога уже и не видно. Иной раз трудно сказать, чем это объясняется — потерей вкуса или неверным пониманием задач данного материала. Вполне понятно, что рог несет сейчас большую декоративную нагрузку, нежели утилитарную. Понятно, что в силу этого он богаче декорируется. Но чувство меры не должно покидать современных авторов.

Раньше осетины удивительно тактично вводили орнамент в изделие, никогда не утрачивая чувства взаимосвязи его с формой. Сейчас же нередки случаи, когда понятия "национальный", "традиционный" подменяются чисто формальным введением орнамента в форму ни национальную, ни традиционную.

В последние годы значительно возрос интерес к национальной культуре прошлого. Это сказывается и в оформлении быта, и в характере костюма, и в решении общественного интерьера.

Но при отдельных удачах, в оформлении интерьера отсутствует единое стилевое решение. В этом случае декоративное оформление не является логическим продолжением архитектуры, оно существует само по себе, взяв на себя громадную функцию придачу интерьеру современного национального звучания. Сюжеты из древнего осетинского эпоса, обильно введенный орнамент, мебель, имитирующая старую осетинскую — все это не может сделать интерьер "национальным" или "современным". Отсутствует органическая связь архитектуры и декора, что и заставляет человека, попавшего в такой интерьер чувствовать себя, "как в музее". Осетинским художникам необходимо очень серьезно продумывать оформление интерьера, с тем чтобы он не имитировал старый быт, а создавал формы современного национального звучания. Новаторский поиск, современное глубо-

ко переосмысленное понимание традиции, с учетом требований человека сегодняшнего дня. Только такой путь может служить залогом успеха.

При несомненных достижениях отдельных мастеров, осетинское декоративное искусство, в целом, во многом еще не определилось, испытывает большие затруднения в своем развитии. Дальнейшее успешное его существование требует очень серьезной теоретической и материальной базы.

А. Ф. Гольдштейн
Научно-исследовательский
институт теории, истории и
перспективных проблем со-
ветской архитектуры

О СТИЛЕ АРХИТЕКТУРНОГО ОРНАМЕНТА ДАГЕСТАНА

Распространено представление о том, что Дагестану свойствен орнамент "восточного стиля". Однако еще Е. Шиллинг отмечал, что в декоративном искусстве Дагестана различаются два направления: представленное преимущественно растительным орнаментом (родственное искусству Восточного Кавказа и сопредельных стран) и художественное творчество областей Внутреннего Дагестана. Самые ранние датированные памятники первого относятся к XII-XIII вв., второе же уходит в более значительную глубину времени¹.

Что касается архитектуры, то образцы орнаментации, украшающей элементы построек в народном зодчестве Дагестана, разделяются на три стиля. Они различны по сюжетам и характеру рисунка, по композиции, по технике выполнения. Причина такого различия - в их разном происхождении.

Растительный орнамент, генетически связанный с искусством Востока, преобладает в декоре утвари, оружия и других изделий (рис. 1). Орнаментация в этом стиле обычна также для надгробных стел, относящихся к последним векам (рис. 2). Этот стиль характеризуется стилизованными изображениями растительных форм, криволинейными начертаниями, дробностью, сложностью, замысловатостью рисунка со связанными элементами, ритмичностью и регулярностью композиционных построе-

ний. Такой орнамент характерен для средневекового и последующего искусства Передней и Средней Азии (рис. 3).

В архитектуре Дагестана (имеется в виду традиционное народное зодчество) восточный стиль орнамента сказался мало. Если не считать Цахура, архитектурный декор которого проявляет прямое влияние соседнего Азербайджана, то растительный стиль архитектурного орнамента в Дагестане характерен только для одного селения Кубачи (рис. 4).

По некоторым стилевым особенностям средневековые кубачинские барельефы перекликаются с постсасанидским искусством Ирана². "Кубачинские памятники ХУІ-ХУІІІ вв. весьма органично вписываются в общую орбиту переднеазиатского искусства позднего средневековья"³. Представляет также интерес аргументация в пользу того, что кубачинское искусство XII-XIII вв. связано с турко-сельджукским⁴.

Большую роль в формировании стиля орнаментации резных каменных надгробий играла и религия: дагестанские мастера изготавливали надгробные стелы в формах, которые были приняты в мусульманских странах, прежде всего в соседнем Азербайджане.

Другой стиль орнаментации, применявшейся в Дагестане для декора архитектурных деталей - плоская двухплановая резьба, изображающая рисунок плетений (рис. 5). Рисунок "плетенка" образуется переплетением лент, расположенных в форме кругов, квадратов, ромбов, зигзагов, полос. Резьба этого стиля покрывает фасадные плоскости широких коробок окон и дверей, опорные столбы с характерным трапециевидным уширением, а также некоторые надгробные стелы.

Трудно установить точно, когда появился в Дагестане орнамент этого стиля, потому что не сохранилось его старых образцов, которые можно было бы датировать с какой-то степенью определенности. Исходя из некоторых данных, можно предположить, что орнамент в стиле "плетенка" появился в Дагестане в пределах XII-XV вв.

Следующее можно сказать с уверенностью: 1) орнамент стиля "плетенка" появился в Дагестане сразу, в готовом, развитом виде; 2) он был воспринят из Грузии. Действительно, сопоставление кайтаго-табасаранского архитектурного орнамента с грузинским (рис. 6) показывает их идентичность.

Сходные приемы орнаментации "плетенкой" в Дагестане и в Грузии проявляются не только в единичности построения композиции, но и в аналогичности ее рисунка, вплоть до деталей⁵.

Орнамент "плетенка" был весьма популярен в Византии. Отсюда он распространился на Кавказе, в Европе, в России. Этим объясняется удивительное сходство некоторых его образцов на Руси, в Западной Европе и в Дагестане.

Итак, растительный орнамент и орнамент "плетенка" появились в Дагестане в средние века. К гораздо более давним временам относится распространение здесь геометрического орнамента. Уникальный случай предоставил древний образец такой резьбы, который по стилю соответствует изделиям, относящимся к X—XIX вв. (рис. 7б). Именно этот стиль орнамента, господствующий в народном зодчестве Дагестана, особенно в горных районах, является здесь, в отличие от растительного и "плетенки", коренным, усвоенным местной художественной культурой еще в глубокой древности: орнамент геометрического стиля в Дагестане фигурирует на керамике и бронзовых изделиях со II тыс. до н.э. и до средних веков.

В средние века приморские районы Дагестана подвергались, вместе с распространением здесь ислама, сильному влиянию культуры Передней Азии. На художественные вкусы рынка, определявшиеся этой культурой, ориентировались кушачники и ремесленники других пунктов. Но во Внутреннем Дагестане, в труднодоступной горной области, стойко сохранялась самобытная материальная и духовная культура, совершенно не сходная с тем, что мы представляем себе под словом Восток. Это, кстати, и не Закавказье. Это Кавказ, древний самобытный край кавказских горцев, дух которого почти исчез к нашему времени, сохранившись лишь кое-где в Дагестане.

В горах Кавказа местные зодчие работали не на неопределенный рынок, подверженный влиянию моды и иноземных вкусов. Потребителями их искусства были соплеменники, родственные им по крови, по духу, по культуре. Несмотря на имевшие место контакты с внешним миром, несмотря на то, что в XII—XIV вв. во Внутренний Дагестан проникало христианство,

а с XV в. здесь утвердился ислам, горцы жили в атмосфере своей древней культуры. Архитектура горного Дагестана, которую не определяли внешние влияния, развивалась своим путем и сохранялась самобытной до XIX в. Не подверженным внешним влияниям оставался и местный стиль архитектурного орнамента.

Образцы действительно местного стиля архитектурного орнамента Дагестана настолько характерны, что сразу узнаются среди других примеров. Его отличительные черты: нерегулярность общей композиции; геометричность рисунка; глубокая, сочная резьба; крупные, четкие элементы, фигурирующие каждый раздельно, не будучи связанным, сплетенным с другими. Орнамент состоит из набора простых геометрических фигур: розеток, квадратов, треугольников, крестов, зигзагов, спиралей и т.п. (эти изображения являются по своему происхождению магическими символами языческих культов).

Геометрический орнамент Дагестана по стилю весьма сходен с архаической резьбой Грузии (рис. 8), а также России, Прибалтики и Восточной Европы⁶. Корни этого родства духовной культуры, выраженной в искусстве орнамента, восходят к II тыс. до н.э. В тот период имели место массовые миграции обитателей восточноевропейских равнин в горы Большого Кавказа. Некоторые антропологи считают, что это обстоятельство повлияло на формирование горно-кавказского антропологического типа. Действительно, немало кавказских горцев имеют вполне северноевропейский облик.

В Дагестане геометрический орнамент характерен для глубинных горных районов, а чем ближе к приморью, тем больше дает себя знать азиатский стиль. То же явление наблюдается в других местах Кавказа. "В грузинском народном искусстве даны два основных вида орнамента на дереве: а) горный... преимущественно с геометрическим сюжетом и б) долинный... преимущественно с растительным или животным сюжетом. Помимо сюжетов, эти виды орнамента отличаются техникой выполнения (глубокая резьба и пластический рельеф)"⁷. Аналогичное явление наблюдается и в Азербайджане. Здесь прикладное искусство, в том числе архитектурный орнамент, в целом примыкает к художественной культуре средневекового Ирана⁸. Но в Северном Азербайджане (в горах, относящихся

к системе Большого Кавказа) встречается орнаментация иного стиля: с крупным, сочным рисунком геометрических мотивов⁹.

Не следует считать, что этот стиль орнамента обусловлен техникой обработки дерева. Ведь резьба по дереву может иметь совершенно иной характер (рис. 3 б). У народов Дальнего Востока, Полинезии, доколумбовой Америки резьба по дереву непохожа ни на кавказо-европейскую, ни на западно-азиатскую, и нет у них треугольно-выемчатой резьбы¹⁰. И в самом Дагестане можно встретить деревянные изделия, выполненные в разных стилях (рис. 9).

Композиционные особенности дагестанского архитектурного орнамента те же, на которых основаны и архитектурно-композиционные принципы местного зодчества. Это — простота, асимметрия, свобода расположения элементов, отсутствие метричности и рамочности.

Дагестанский зодчий не видит эстетической ценности в симметрии. Дело в том, что симметрия зачастую бывает нарочитой, ничем, кроме стремления к симметрии, не обусловленной, тогда как естественность — первейший творческий принцип дагестанского зодчества и монументально-декоративного искусства. Конечно, симметрия здесь применяется, но не играет роли эстетического канона.

И далее, дагестанскому орнаменту свойственна нерегулярность композиции. В азиатском, как и в классическом европейском, декоративном искусстве один из основных композиционных приемов — расположение на одинаковых расстояниях одинаковых по рисунку и размерам элементов орнамента. В дагестанском орнаменте его элементы не повторяются, будучи различны по рисунку и размерам, а также располагаются на декорируемом поле свободно, не связаны между собой ни линиями, ни метрическим ритмом (рис. 10а). Регулярность, т.е. равномерность расположения элементов целого, вообще не взята на вооружение дагестанским зодчеством, потому что и она зачастую бывает навязанной, не обусловленной внутренней необходимостью, структурой предмета.

Можно как будто счесть, что композиционный прием, согласно которому элементы орнамента одинаковы по размерам, занимают подобное друг другу положение и находятся на равных расстояниях друг от друга, является не более чем формальным приемом, с которым дагестанский мастер не находит

нужным считаться. Однако основы разных подходов к эстетической оценке форм и композиций лежат глубоко. Формальные, как будто, приемы ассоциируются с представлениями о свободе, естественности, непринужденности — или связанности, подчиненности, насильственности. Вероятно, немалая доля истины заключается в мнении Г.Мовчана, считающего, что принцип свободы в композиционных построениях соотносится с ощущением свободы в социальной жизни: "Полагаю, что самая мысль сделать композицию не свободной, а строгой, лишенной случайностей, можно считать связанной с идеологией управления, господства, порядка"¹¹.

Асимметричность, нерегулярность, свобода расположения элементов меньше всего свойственны декоративному искусству Азии. Эти композиционные характеристики, как и геометричность орнамента, позволяют сопоставить декоративно-прикладное искусство Дагестана с древними традициями Запада (рис. 10 б).

Для художественной культуры Азии характерна не только композиционная связанность, но и рамочность орнамента. Рамочность — один из канонов "связанной" композиции. Поэтому дагестанский мастер избегает ее. Характерна в этом отношении упомянутая резная деревянная доска II тыс. до н.э. (рис. 7а): декоративные ленты по периметру идут полосами, не замыкаясь в рамку. Рамочность (которая характерна для подражательного искусства оформления намогильных стел, см. рис. 2) настолько не соответствовала местным эстетическим представлениям, что от нее иногда отказывался даже мастер, работающий в "восточном стиле" (рис. 10 б).

Различие дагестанского и восточного стилей орнамента не только в рисунке, но и в колорите. Больше богатство красок, чем в искусстве Передней Азии, не встречается нигде в мире. В Дагестане положение прямо противоположное. Архитектурный орнамент Дагестана не знает цвета совершенно (если не считать единичных подражаний, навеянных Азербайджаном и появившихся не ранее XX в.).

Сложность, симметрия, упорядоченность, повторность, рамочность, полихромия — эти композиционные принципы, достигшие высокой степени разработанности, были восприняты на Ближнем Востоке культурой Древней Греции, а через нее —

Древним Римом и затем всей Европой. И в последующем, в средние века, Европа подвергалась воздействию азиатской художественной культуры. Но последняя осталась чужда само-бытному монументально-декоративному искусству Дагестана.

Эти две художественные концепции настолько различны, что одна может вытеснить другую, но слиться они не могут. Несмотря на влияние иранской культуры, которому, как и все Восточное Закавказье, с VI в. вплоть до начала XIX в. подвергнулся Дагестан, несмотря на влияние в Дагестане культуры стран Ближнего Востока, обязанное связям, устанавливаемым на почве общности религии, — архитектурная орнаментация, базирующаяся на принципах художественной культуры Азии, проявляет себя в Дагестане лишь отдельными очагами. В целом же архитектурный орнамент Дагестана сохранил архаический характер в стиле древних традиций Восточной Европы и горного Кавказа.

¹ Е.М.Шиллинг. Изобразительное искусство народов горного Дагестана, — "Докл. и сообщ. ист. ф-та МГУ", IX, М., 1950, стр. 46.

² Э.В.Кильчевская. Декоративное искусство аула Кубачи. М., 1962, стр. 13.

³ Э.В.Кильчевская. От изобразительности к орнаменту. М., 1968, стр. 15.

⁴ A.Salmony. Daghestan sculptures, — "Ars Islamica", vol. X, p. 153.

⁵ Р.О.Шмерлинг. Грузинский архитектурный орнамент. Тб., 1954.

⁶ Н.Th.Bossert. Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin, 1935. Band VI, S. 355, Abb.3-5.

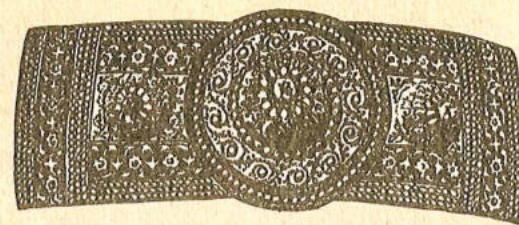
⁷ Г.С.Читая. Мотив "древа жизни" в лазском орнаменте, — "Изв. Ин-та ист. мат. культ. АН ГрузССР", X. Тб., 1941, стр. 321.

⁸ См., напр.: Н.С.Аскерова. Архитектурный орнамент Азербайджана. Баку, 1961.

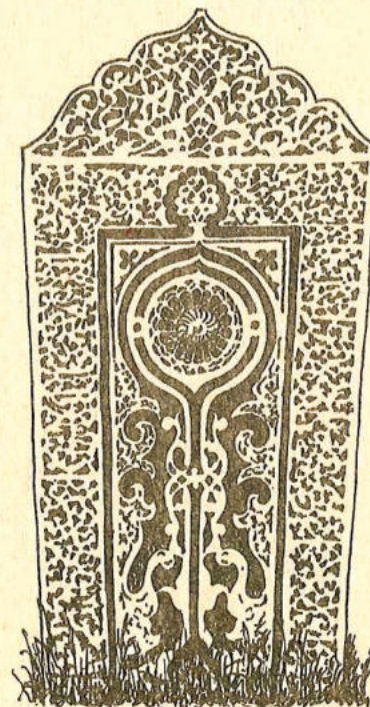
⁹ Г.М.Ализаде. К изучению народного зодчества Азербайджана, — "Изв. АН АзССР", № 4. Баку, 1953, стр. 101.

¹⁰ См. напр.: F. Voas. Primitive art. Oslo. 1927.

¹¹ Г.Я.Мовчан. Жилище нагорного Дагестана в XIX—XX вв. Канд. дисс. М., 1945—1950. (рукопись). Т. I, стр. 112.



1. Дагестанские ювелирные изделия:
кинжал и пряжка женского пояса



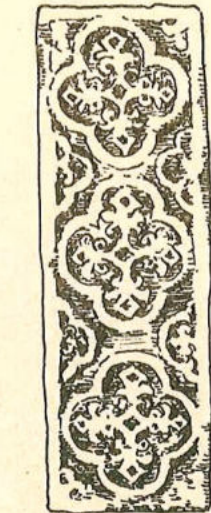
2. Намогильная стела;
сел. Калакорейш,
Дахадаевский район;
XVII—XVIII вв.



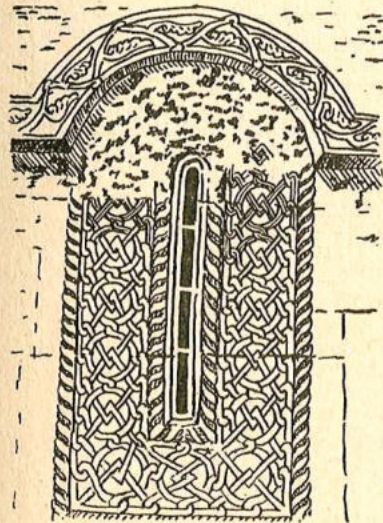
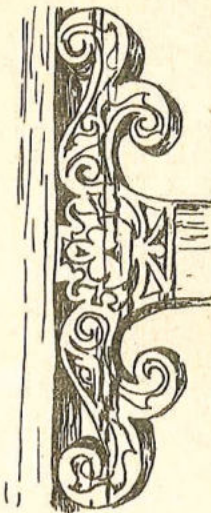
резьба по камню, Сирия, VIII в.; резьба по дереву, Согд, VIII в.



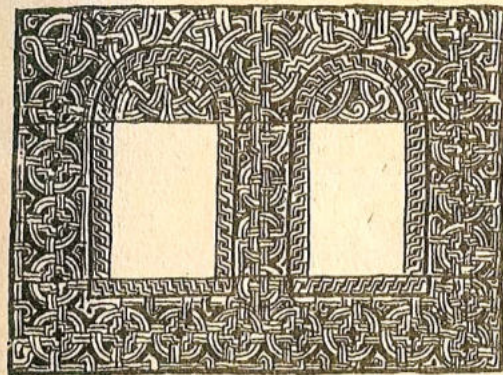
3. Стиль архитектурного орнамента в Передней и Средней Азии:



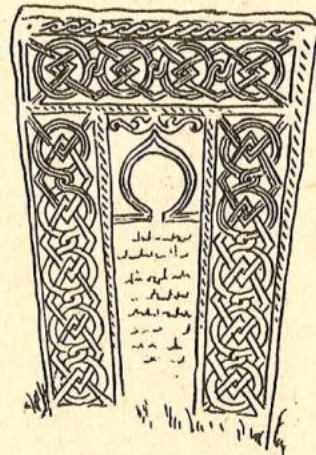
4. Резной камень в кладке стены и резьба деревянной подбалки; сел. Кубачи, Дахадаевский район ДАССР

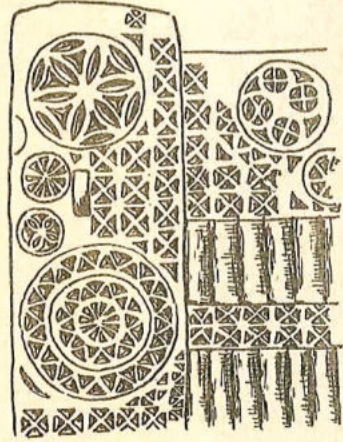
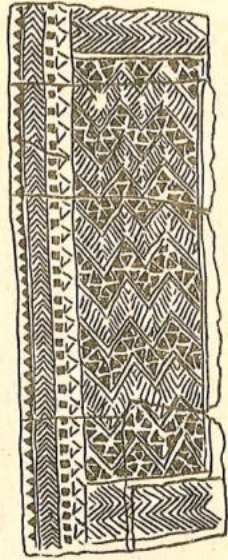


6. Орнаментальная резьба в стиле "плетенка": окно церкви XI в. в Никорцминда, Грузия, и надгробная стела VIII в. в Кайтаге, Дагестан

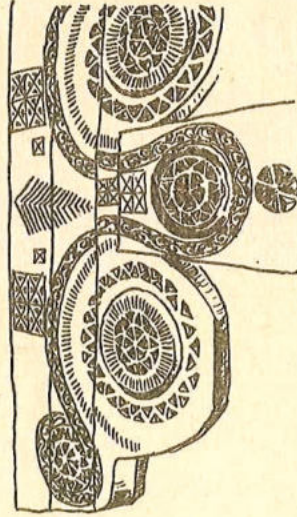


5. Резьба оконных коробок и опорных столбов мечетей в табасаранских селениях Дагестана, XVIII-XIX вв.

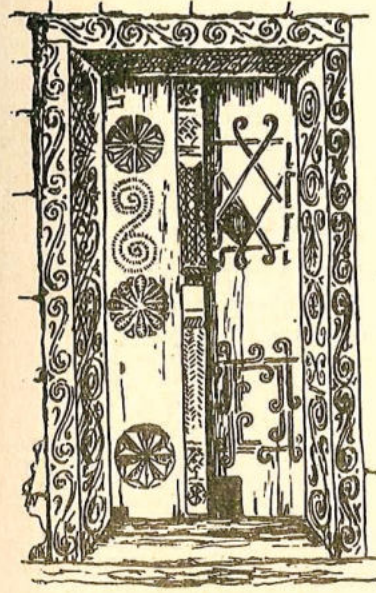




7. Резная деревянная доска ларя, обнаруженная в гробнице конца II тыс. до н. э. в районе г. Буйнакская, и резьба деревянного ларя XIX в.



8. Треугольно-выемчатая резьба по дереву XVI-XVII вв. в Дагестане и в Грузии



10. Дверь мечети в сел. Тама, Кайтагский район ДАССР, XII-XIII вв., и надгробный камень в Ирландии, II тыс. до н.э. (М.Носглер)



9. Резные деревянные сосуды (Даг. музей краеведения, г. Махачкала)

Г. А. Кошеленко
Всесоюзная центральная научно-
исследовательская лаборатория
по консервации и реставрации
музейных художественных
ценностей

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ЗОДЧЕСТВЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ
АНТИЧНОГО ПЕРИОДА
(некоторые вводные замечания)

Одной из сложнейших проблем в истории искусства древней Средней Азии является проблема синтеза искусств.

В изучении этой проблемы остается еще много нерешенных вопросов и неверных суждений, часто порождаемых несколько упрощенным подходом к проблеме, особенно к вопросу об идейной общности искусств, как основе синтеза¹.

Целью всякого произведения искусства является создание художественного образа. Однако в применении к тем произведениям, которые мы пытаемся исследовать, художественный образ — это более или менее полное воплощение определенной идеи или комплекса идей, поскольку с синтезом искусств мы, в первую очередь, сталкиваемся либо в сооружениях сакрального характера, либо дворцового, которые точно так же имеют сакральный аспект в силу того обстоятельства, что в эту эпоху именно религиозная санкция становится главным идеологическим основанием царской власти. И все средства искусства призваны были воплотить эту идею.

Однако очень часто, рассматривая произведения древнего искусства, мы как бы переводим их (целиком или частич-

но) на другой язык, молчаливо подразумевая, что характер нашего восприятия этих произведений адекватен восприятию человека древности².

Однако, необходимо учитывать, что сам процесс восприятия не может сводиться только к чисто чувственному восприятию объектов. В процессе восприятия имеют место акты мышления, сопоставление чувственного впечатления с ранее накопленными знаниями, нахождение связей, как внутри самого объекта (в данном случае произведения искусства), так и между ним и ранее познанными объектами и явлениями и т. д. Особое место в данном процессе принадлежит ассоциациям, прямо влияющим на характер восприятия содержания и образов художественного произведения. Именно посредством использования ассоциативности, как одной из важнейших черт художественного мышления, художник может добиться ясного и отчетливого раскрытия той идеи, которую он воплощает в своем произведении.

Для нас, людей другой эпохи, пытающихся понять образ, созданный древним художником, начинаются значительные трудности. Мы часто не знаем, иногда забываем или еще не можем знать, какая цепь ассоциаций порождалась тем или иным художественным образом или, чаще, тем или иным элементом, система которых и выражала идею, ясную современнику. Опасность непонимания во много раз увеличивается при рассмотрении проблемы синтеза искусств, где важен не только язык каждого из искусств, но и понимание строя их взаимодействий, которое также может расходиться с нашим.

Эти опасения приложимы, в принципе, к любому древнему искусству. В отношении же Средней Азии античной эпохи мы сталкиваемся еще с одной трудностью. Как показывают недавние открытия³, греческие культурные традиции играли значительную роль в художественной культуре Средней Азии. Вследствие этого мы сталкиваемся с новой трудной проблемой — пониманием характера взаимодействия двух принципов художественного мышления⁴. Необходимо, прежде всего понять — означает ли перенесение художественного образа или приема вместе с тем заимствование и идейного содержания его (или хотя бы некоторых представлений, связанных с ним), или в готовую художественную форму вливается свое местное содер-

жание, в силу тех или иных причин как-то созвучное ей, или, наконец, (видимо, наиболее частый случай) — происходит взаимодействие идейных концепций пришельцев и местного населения.

В связи с высказанными выше соображениями нам хотелось провести анализ некоторых рядовых сюжетов изобразительного искусства и некоторых композиционных приемов, свойственных архитектуре Средней Азии античного периода.

Безусловно, это даст возможность решить более узкую задачу — выяснить для избранных нами примеров ассоциативный круг идей и некоторые особенности механизма его воздействия. При этом необходимо особо подчеркнуть, что для древнего искусства идеи и образы, взаимодействующие в процессе восприятия произведения искусства с непосредственным впечатлением, часто приходят не из сферы искусства, а из иных сфер интеллектуальной жизни общества.

Простейший пример этого — скульптурное или живописное изображение Будды на буддиста воздействует не только благодаря художественной силе образа, но и благодаря тому, что он в процессе своего участия в конфессиональной жизни получил определенную сумму знаний, обязательную для верующего буддиста. Художественный образ, в силу этого, воспринимается, так сказать, не в чистом виде, а в "оболочке" из представлений, почерпнутых из литературы, устной проповеди и т.д., а восприятие (если этот термин употреблять в его широком значении) характеризуется сочетанием как восприятия, идущего непосредственно от произведения искусства, так и ассоциативных идей, пришедших не от изобразительного искусства.

При рассмотрении произведений древнего искусства необходимо учитывать две возможности. В первом случае — произведение создается в соответствии с каким-либо твердо установленным канонам, выработанным определенной религиозной идеологией, точнее определенной церковной организацией. В таком случае границы, в пределах которых возможен свободный поиск, свободное творчество художника, достаточно узки. Очень многое, если почти не все, определяется канонам с присущей ему строгой регламентацией. Примерами этого (в применении к интересующему нас региону и периоду) могут служить некоторые

области буддийского искусства. Известно, что для определенных периодов зафиксированы детально установленные канонам. Например, строго предписывалось, какие цвета могут быть использованы для окраски определенных деталей ступа, какие сюжеты допустимы в их декоре⁵.

В искусстве этого круга очень многое зависит от канона, поэтому и художник и лицо, воспринимающее произведение искусства, видят в нем, прежде всего, выражение каких-то априорных идей, выполненное в соответствии с заранее данными правилами, знание которых у всех считается само собой разумеющимся. В силу этого возможно то явление, с которым мы часто встречаемся в письменных источниках: восхищение определенными произведениями со стороны людей, придерживавшихся той же самой (или близкой) идеологической концепции и полное отвержение их как "безобразных идолов" со стороны людей, придерживавшихся иной идеологии, независимо от того, какова бы ни была (теперь уже с нашей, современной точки зрения) общечеловеческая ценность произведения искусства.

В связи с этим, естественно, самой первой задачей исследования должно быть изучение канона (если он сохранился) или попытки реконструкции его (в том случае, если он не дошел до нас), а затем уже интерпретация произведения. Обнаружение тех или иных несоответствий канону — чрезвычайно важно, ибо оно помогает выявить эстетические нормы народных масс, часто не совпадающие с официальной эстетической доктриной, воплощенной в каноне⁶.

Более сложен второй вариант, когда собственно канон отсутствует, а существует очень широкий круг идей, заключенный в определенных художественных формах или сюжетных композициях. Сложен он и для современного исследователя и для самого художника древности. Одно и то же произведение искусства в пределах одного идеологического комплекса могло получить совершенно различные акценты в процессе его восприятия. В данном случае единственно возможный путь исследования — тщательное изучение идеологии и направления ее эволюции.

Как известно, скульптуре принадлежит особое место в комплексе дворца в Халчаiane. Как показывает реконструкция Г.А.Пугаченковой, скульптура располагалась в интерьере в

два регистра ⁷. Фриз решен достаточно просто: свисающие цветочные гирлянды, поддерживаемые различными персонажами дионисийского круга. Появление их не может вызвать особого удивления, поскольку дионисийская тема достаточно широко распространена в искусстве Средней Азии античного времени ⁸.

Но, с другой стороны, довольно странным, на первый взгляд, кажется сочетание сюжета фриза и сюжета зофора, заполненного скульптурными группами, воспроизводящими славные деяния предков Гераева рода. Как трактовать это сочетание дионисийского фриза и зофора, основным содержанием которого является прославление царственной доблести предков династии — как эклектическое соединение двух не связанных внутренним идейным родством композиций или эта связь все же существовала, и создатель интерьера ее прекрасно сознавал, так же как и обитатели дворца, для которых, в таком случае, дионисийская тема и идея прославления царственных предков были как-то внутренне связаны.

Нам представляется верным предположение о наличии какой-то идейной общности между двумя скульптурными циклами. Прежде всего, необходимо отметить, что письменные источники донесли до нас свидетельства о связи культа Диониса с царским культом в эллинистическую эпоху ⁹. Эти связи были многообразными. Культ Диониса, как божества плодоносящей силы природы, получил широчайшее распространение по всему эллинистическому миру, синкретизируясь с функционально близкими ему древними местными культурами. Очень ярко заметно это явление, например, в Индии ¹⁰. Среди ираноязычных народов этот культ приобрел еще один аспект, объясняемый тем, что теологические представления о хаосе усложнились и появилась идея о двух видах хаоса, один из которых являл собой проявление в материальной форме хварено небесного Аша ¹¹. Ритуальное значение вина у ираноязычных народов достаточно хорошо засвидетельствовано в письменной традиции. Мы в связи с этим отметим только одно свидетельство, обычно не привлекаемое, но которое, как нам кажется, имеет связь с выделенной Л.А.Кэмпбеллом идеей о воплощении в хаосе небесного хварено (фарна): согласно свидетельству Филострата (Philostr. Vit. Apoll. I, 24), сатрап Вавилона предлагает Аполлонию вино со следующими знаменательными

словами: "Возьми вавилонского вина амфору, его ведь царь пьет за здоровье нас, десяти сатрапов".

Таким образом, вырисовывается один путь возможной внутренней, идейной связи между кругом представлений о божественных предках династии и дионисийским культом.

Однако, возможен и иной подход. Если мы обратимся к греческой литературе эллинистической эпохи, то практически во всех повествованиях, связанных с Александром Македонским, постоянно присутствует Дионис, как предшественник Александра. Согласно греческим мифам, Дионис выступает и как великий завоеватель Востока, своеобразный предтеча Александра, и этот круг идей в эллинистическую эпоху особенно популярен. Александр постоянно сравнивается с Дионисом, иногда эти сравнения в пользу македонянина, иногда наоборот, но, во всяком случае, представления о Дионисе, как божественного, божественно-победоносного — чрезвычайно сильны и популярны в эллинистическую эпоху ¹². В таком контексте объединение воедино двух скульптурных циклов, то-есть то, что мы видим в Халчагане, выглядит оправданным.

Предшествующий пример касается скульптуры, однако наши рассуждения справедливы и в отношении архитектуры. Целый ряд архитектурных форм имел в древности глубокое смысловое звучание, и сам факт применения той или иной архитектурной формы очень часто диктовался именно культурной традицией, требовавшей для сооружений определенного назначения строго фиксированного архитектурного объема, влекшего за собой определенную цепь ассоциаций. Более простой случай в этом отношении представляет, например, форма ступа, где соотношение между используемым архитектурным объемом и стоящим за ним кругом идей выступает удивительно отчетливо. Другой, гораздо более сложный пример представляет так называемый "Круглый храм" Старой Нисы. При анализе этого памятника постоянно необходимо иметь в виду, что сооружения подобного плана, как правило, имели достаточно строго ограниченные функции, с которыми согласовывался круг определенных идей ¹³, выражавший иногда довольно отвлеченные концепции.

Не рассматривая подробно этот вопрос, отметим только, что главным в развитии символического значения зданий подобного плана, был переход от представлений хтонических к пред-

ставлениям астално-солжрым I⁴. Сопоставление с данными письменной традиции вообще и архитектурными сооружениями грубо современными "Круглому храму" позволяет более ясно понять как функцию самого храма, так и основной круг идей, который был воплощен в данном сооружении.

По отношению к "Круглому храму" таким "ключевым" литературным сообщением может явиться известное описание парфянского царского дворца в Вавилоне (Philost. Vit. Apoll. I, 25) I⁵. "Говорят, что во дворце есть мужской покой, кровля которого устроена как у толосов, наподобие неба и покрыта сапфирами - этот камень ярко-синего цвета, небесного оттенка, - а наверху водружены статуи богов, которых чтут вавилоняне, сверкая золотом, эти статуи словно парят в небе. Царь творит суд в этом покое, и четыре золотых птицы-вертишейки свисают с потолка, чтобы он не превозносился над людьми - говорят, их приладили там маги, которые имеют доступ во дворец; птиц этих называют языками богов".

Если сравнить это описание с описанием дворцов некоторых римских императоров, в частности, Нерона и Септимия Севера I⁶, можно отметить следующие совпадения: 1) единство функции - в обоих случаях залы служат, прежде всего, помещениями для официальных церемоний; 2) единство конструкций - круглый план и перекрытие, имитирующее небесный свод или купол; 3) единство характера и места скульптурного декора, занимающего верхний ярус стен и проецирующегося на поверхность перекрытия зала; 4) единство символической интерпретации архитектурных форм - когда земной правитель выступает в качестве своеобразного отображения небесного владыки, центра, вокруг которого вращается мир, всеобщего судьи, повторяющего на земле небесного судью.

Почти столь же ясными кажутся и сопоставления дворца в Вавилоне с "Круглым храмом" Нисы. К сожалению, мы не имеем письменных источников, которые бы позволяли нам предсказать назначение "Круглого храма", но сопоставление архитектурных и скульптурных форм этих двух зданий убеждает нас в том, что назначение и символическая интерпретация их должны быть если не идентичными, то достаточно близкими: мы имеем в виду и круглый план и шатровое перекрытие (не конструктивно, а в смысле символической интерпретации яв-

ляющееся прямым предшественником сводчатых и купольных перекрытий), наличие и место скульптуры в интерьере.

Таким образом, рассмотрев эти некоторые примеры, мы можем с большой долей уверенности считать, что многие элементы, создающие художественный образ сооружения, особенно такого, как дворец и храм (в которых наиболее полно воплотились принципы синтеза искусств), имели для современного им человека не только собственно художественное значение, но и определенное смысловое звучание (не всегда ясно выраженное с точки зрения современного наблюдателя), порождающее определенную цепь ассоциаций, влияющих на сам характер восприятия этого художественного образа. Рассмотрение эволюции синтеза искусств в Средней Азии античного времени, в силу этого, должно постоянно сопровождаться учетом именно этого обстоятельства, часто не менее важного, чем функциональные, конструктивные и т.п. особенности сооружений.

Мы можем считать, что в сооружениях такого рода, как дворец и храм, где наиболее полно проявлялся синтез искусств, идеологическая доктрина играла главнейшую роль и определяла характер искусства. А ее изменение определяло изменение всех форм и всего характера искусства в целом.

I Д. Аркин. Архитектура и проблема синтеза искусств, - в сб.: Вопросы синтеза искусств. М., 1936, стр. 12.

2 Кроме того, необходимо иметь в виду и другое обстоятельство - значительную разницу между восприятием рядового индивидуума и профессионала. Неадекватность их хорошо была показана недавно на примере архитектуры (см.: С. И. Соколов. Психологические аспекты восприятия города, - в сб.: Художественное восприятие, сб. I. Л., 1971). Несомненно, то же самое верно и в отношении изобразительных искусств. Таким образом, и в этом отношении можно уверенно констатировать, что между восприятием нашего современника - искусствоведа или археолога - и восприятием рядового индивидуума времени создания произведений искусств должны существовать определенные, видимо, достаточно значительные различия.

3 P. Bernard. Ai-Khanum on the Oxus; a hellenistic city in Central Asia (Proceedings of the British Academy, vol. LIII). London, 1967; Б. А. Литвинский, Х. Мухитдинов. Антич-

ное городище Саксанохур, - С А, 1969, № 2.

⁴ Мы сознательно элиминируем от факта определенных различий в художественной культуре отдельных областей Средней Азии. С нашей точки зрения, преобладающим было сходство, порожденное этнической близостью населения основных областей оседлой Средней Азии, близостью их исторических судеб в предшествующее время, и, наконец, безусловным сходством их культуры на более ранних этапах развития.

⁵ A. Barea. La construction et le culte des stupa d'après les Vinayapitaka, - ВЕФЕО, t. 50, fasc. 2, 1962.

⁶ См., например: Г.А. Кошеленко. Из истории становления эстетических воззрений раннего христианства, - ВДИ, 1964, № 3; где исследуется вопрос о взаимоотношениях формирующейся официальной эстетической доктрины христианства и раннехристианского искусства.

⁷ Г.А. Пугаченкова. Античная скульптура Узбекистана, - "Творчество", 1968, № 12.

⁸ Г.А. Пугаченкова. Дионисийская тема в античном искусстве Средней Азии, - "Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae", t. XV, fasc. 1-4, 1967.

⁹ Можно указать, например, на свидетельство 2-ой книги Маккавеев, в которой при описании ситуации в Иерусалиме после взятия его Антиохом IV, особенно выделяется введение языческих празднеств, из которых особенно одиозными в глазах автора являются празднества, связанные с обожествлением царя и культом Диониса (2 Масс. 6, 7). необходимо также отметить провозглашение понтийского царя Митридата VI Евпатора "новым Дионисом", изображение Птолемея IV на монетах в виде Диониса и т.п.

¹⁰ M. X. Carter. Dionisial aspects of Kushan art, - "Ars Orientalis", vol. VII, 1968.

¹¹ Leroy A. Campbell. Mithraic iconography and ideology. Leiden, 1968, стр. 219. Интересно отметить, что попытки поставить в связь культ Диониса с царским культом предпринимались и в Египте. См. S. K. Eddy. The King is dead. Lincoln, 1961, с р. 277.

¹² Любопытно отметить, что в антигреческой пропаганде

в Египте особое место также принадлежало Дионису. Здесь наиболее популярной была идея, что культ Диониса - исконно египетский, а в Грецию принесен Орфеем. См. S. K. Eddy, ук. соч., стр. 273.

¹³ В данной работе мы оставляем в стороне вопрос о том, что первично, а что вторично в этом объединении: архитектурная форма - идея. Для целей нашего исследования достаточным представляется само наличие подобной тесной связи.

¹⁴ См. L. Hautecoeur. Mystique et Architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole. Paris, 1954. См. также: F. Robert. Thymélé. Recherches sur la signification et la destination des monuments circulaires dans l'architecture religieuse de la Grèce. Paris, 1939.

¹⁵ В настоящее время общепринято мнение, что у Филострата был в распоряжении очень добросовестный в смысле описания реалий источник. Иное дело, что по канве этого источника Филострат вышивал роскошнейшие цветы подвигов и чудес Аполлония, рисуя его образ в соответствии с идеями и программой своего кружка.

¹⁶ Вопрос о символических значениях архитектурных форм римских императорских дворцов подробно рассмотрен в кн.: H. P. L'Orange. Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo 1953. См. также: L'Orange. Domus Aurea: der Sonnenpalast, Symbolae Osloenses, II, 1942, стр. 68-100. Проблема соотношения литературных описаний и остатков (в применении к дворцу Нерона) рассмотрена в кн.: W. L. MacDonald. The Architecture of the Roman Empire, vol. I, New Haven - London, 1965 (там же приведена основная библиография).

Л.А. Лелеков
Всесоюзная центральная
научно-исследовательская
лаборатория по консерва-
ции и реставрации музейных
художественных ценностей

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ В ОРНАМЕНТИКЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ, ЗАКАВКАЗЬЯ И ДРЕВНЕЙ РУСИ

Средние века явились периодом невиданного расцвета орнаментики. В культовом синтезе искусств средневековья ее роль подчас превосходила значение живописи и скульптуры, причем не только на Востоке, но, к примеру, во Владимиро-Суздальской Руси XII-XIII вв. Указанная тенденция отчетливо проступала здесь в развитии сложных орнаментальных композиций на фасадах местных храмов.

Архитектурный орнамент занимал господствующее положение в орнаментальном искусстве стран Ближнего и Среднего Востока, Закавказья, восточной и отчасти романской Европы. Прежде всего потому, что архитектурный орнамент по сравнению с узорами на бытовых изделиях давал многоэлементные монументальные композиции, опиравшиеся на массу форм и значений, переплетавшихся по определенным правилам. Именно архитектурный орнамент венчал сумму изобразительных средств в синтезе искусств, где он, как уже говорилось, оспаривал первенство у т.н. главных (в нашем, но отнюдь не средневековом понимании этого слова) искусств — живописи и круглой пластики. Объяснить данное обстоятельство на почве традиционного понимания орнамента как чистого декора, ук-

рашения, художественная форма которого вытекает из одних только внутренних закономерностей ее свободного развития в духе А.Ритля или Г.Вельфлина, едва ли возможно. Для этого необходимо обратиться к семантике орнамента. Единственная серьезная трактовка этой проблематики развернута в работах Л.И.Ремпеля¹.

Особое место у Л.И.Ремпеля занимает вопрос "узурности", т.е. орнаментализации всего средневекового искусства, как следствие повышенной духовности мира в общественном сознании того времени, отобразить которую могли только условные художественные средства, способные нести отвлеченно-символическую нагрузку. Живопись и особенно круглая пластика, в силу своей художественной специфики слишком близко следовавшие конкретным и потому единичным в их индивидуальности формам действительности, не годились для образной фиксации абстрактных концепций средневековья. Как раз этим, а не профессиональными запретами объясняется исчезновение круглой пластики, полное в искусстве ислама и почти полное в восточнохристианском мире. Прогресс орнаментики лишней раз доказывает старую истину: форма определяется содержанием. Содержание средневекового искусства сводилось к отвлеченным умоизрительным истинам, и соответственно этому художественная форма подчинялась геометризирующей стилизации, обнажающей идею за счет отбрасывания излишне конкретных и вещественных признаков внешнего подобия. Античные натуралистические формы уступали место условным знакам и символам. Знаковая репрезентация позволяла при минимуме изобразительных средств вместить максимум содержания, например, передать идею космологической структуры мира, что совершенно не по плечу той же круглой пластике.

Искусство средневековья стремилось свести зыбкую относительность феноменального мира к постоянным абсолютным началам, упорядочить хаос чувственных впечатлений. Только орнамент мог наглядно воплотить идею строго упорядоченной и неизменной вселенной. Естественно, что его наполняли символы неизбежности, вечности, того, что существенно².

При изучении развития орнаментальных систем средневековья обращает на себя внимание тот факт, что в Закавказье, Средней Азии и залесской Руси прослеживается определенный

параллелизм эволюции, прежде всего в архитектурном декоре. Если же брать орнаментiku целиком, то сходные процессы можно отметить в прикладном искусстве Византии и арабского Переднего Востока. Общим для всех этих культурно-исторических зон будет возрастание количества и сложности растительных мотивов в орнаментике. Такова общая тенденция, давно известная, но тем не менее требующая объяснения.

Построение растительного орнамента тоже одинаково в указанных зонах: композиции по существу одни и те же, совпадает и характер стилизации — от реальных объемных форм к плоскостной геометризацией. В этом плане напрашивается сравнение Дмитриевского собора во Владимире с Георгиевским в Юрьеве-Польском. Точно, так же в Закавказье декор IX-X вв., лучшим примером которого является храм Креста в Ахтамаре, сменяется несколько суховатым каменным кружевом XII-XIII вв. знаменитых армянских хачкаров.

В этом же промежутке времени архитектурный декор на Руси и на Востоке перестает явно подчиняться объемам и пропорциям храмов; он ложится по стенам сплошным ковром, причем по всем фасадам. Не лишне будет заметить, что сами постройки во всех случаях, будь то христианская церковь или восточный мавзолей, формально мусульманский, но на самом деле продолжающий тысячелетние традиции тагискенского периода, представляют собой в обязательном порядке центрическую композицию с купольным завершением, т.е. образ вселенной, симметрично построенной вокруг мировой оси. В эту же группу центрально-купольных космологических моделей должны быть отнесены буддийские ступы, сасанидские дворцы и чортаки.

Но вернемся собственно к орнаменту. Для Владимиро-Суздальской Руси его часто выводят из романских параллелей³. И действительно, точки соприкосновения есть. Но где? На низшем уровне единичных элементов. А вот системная группировка этих элементов в декоре соборов XIII в., Георгиевского и Рождественского в Суздале находит параллели только на Востоке, но никак не в романской Европе. Романский декор не знал ковровых независимых от архитектуры композиций. Его место было лишь на западных фасадах романских храмов, всегда в строго выдержанном подчинении сетке

пропорциональных членений. В нем преобладали изображения человека и животных; растительные мотивы вплоть до конца романской эпохи занимали самое скромное место. Наконец, экспрессивный натурализм романских рельефов постепенно превращал последние в настоящую круглую пластику ранней готики. Ни о какой геометризующей обобщающей стилизации типа владими́ро-суздальской, не говоря уже о Закавказье или, скажем, мавзолеях Ургена, не может быть и речи.

Следовательно, все тенденции романской орнаментики на системном уровне совершенно не совпадают с тем, что мы знаем хотя бы для одного лишь Георгиевского собора, сверху донизу одетого ковром растительной вязи по каждому фасаду. Это — наглядный образец единства изобразительного фольклора Восточной Европы, Кавказа и Средней Азии⁴, истоки которого уходят в ту же темную еще глубь евразийских верований, откуда были почерпнуты космологические уподобления храма, дворца и мавзолея. Если религиозная структура обитаемого коллективом пространства вполне удовлетворительно могла быть передана кругом, вписанным в квадрат, обязательными в планах буддийской ступы, зороастрийского чортака или в сердцевине восточнохристианского храма, равно как и среднеазиатского мавзолея, то с тем же успехом несложный растительный мотив в орнаментике, образ вечного обновления жизни, иначе собственно вечности, указывал на высшую истину бытия. Для столь фундаментальных концепций было довольно весьма простых, но емких изобразительных средств, притом обязательно условных, обобщающих мысль в лаконичной символической формуле. И живопись, и скульптура беспомощны перед такой задачей. Поэтому в крайних своих формах — на Востоке — синтез искусств вполне обходился без них. Идейный замысел архитектурного комплекса на Востоке, культура которого, кстати, в X-XIII вв. далеко превосходила европейскую, находил себе адекватное воплощение в планировке и декоре. Этого было достаточно, чтобы выразить теоцентрическую концепцию бытия и мира.

Орнамент не только язык символов. Формальными отношениями он мог выразить, помимо мысли, и чувство, настроение, всю полноту ощущения жизни⁵. Ведь кроме орнамента в X-XIII вв. на Востоке ничего не было, следовательно, он удовлетворял

и эмоциональные запросы общества. Мы, разумеется, не можем постичь этого в ощущении, так как наш подход к орнаменту продиктован классической античностью и Возрождением, не знавшими космологического символизма. Для этих эпох орнамент был декором и только, но не образом истины.

Основные мотивы средневековой орнаментики повсюду одни и те же, поскольку они пришли из бронзового века. В этом смысле нет особой разницы между Востоком, Византией и Европой. И все же многие исследователи отмечали удивительную близость сходных образов ранней Руси и Средней Азии в искусстве, народном творчестве и художественном ремесле⁶. Это — близость идейного порядка, во-первых, и художественного подхода, во-вторых. Зооморфная и растительная орнаментика и на Руси, и на Востоке функционально тождественна, она олицетворяет единство всего живущего в отношении к источнику бытия. Идейный подтекст орнаментальных композиций на владимирских соборах в общих чертах тот же, что в Ахтамаре или Термезе — "все одухотворено и все возможно".

Те же орнаментальные мотивы в романском искусстве звучат совершенно иначе. Они ближе к аллегории, чем к символам. Моральные сентенции, дидактика, назидания, а то и вопиюще откровенная сатира — вот чем дышат романские рельефы, абсолютно чуждые древним пантеистическим воззрениям Востока. В архитектурном декоре восточной Европы, Кавказа, Средней Азии, арабских стран, Ирана тождественный строй образных представлений полностью исключал не только сатиру, но вообще всякий намек на злобу дня. Ничего преходящего, всюду символы вечности, единства мира и природы, величия. Таинственные фантастические твари как правило воплощают идею благого начала, тогда как в романской пластике это чаще всего олицетворения зла.

Идейная структура восточной орнаментики, сводимая в целом к индоевропейскому трактованному понятию вечности как высшей правды бытия, по существу исключала возможность использования аллегорического атрибутивного орнамента позднеримской эпохи, пережиточно сохранившегося в романской орнаментике. Атрибутивный орнамент подчеркивал единичные и даже изолированные значения отдельных элементов, в духе аллегории, а на Востоке композиция была важнее составляющих

ее мотивов, именно она несла основную смысловую нагрузку.

В средневековой орнаментике исследователей больше всего привлекали зооморфные образы. Им посвящены интересные и подчас обширные труды Ю. Балтрушайтиса, А. Поупа, Ф. Акарман, У. Летаби, Дж. Джайразбоя, Р. Эттинггаузена, Е. Шредера и многих других. Примерно такое же положение наблюдается и в советской литературе, где кроме Л. И. Ремпеля видное место в разработке круга вопросов зооморфной орнаментики принадлежит И. Орбели, Г. К. Вагнеру, Э. В. Кильчевской, В. П. Даркевичу, С. В. Иванову и др. Символизм отдельных образов зооморфной орнаментики, таких, например, как сцены терзания, сфинксы, львы, единороги, птицы-сирины, так называемый гон зверей и тому подобное, не раз был предметом тонкого анализа.

Меньше повезло в этом отношении растительной орнаментике. Если формальный и композиционный анализ фитоморфных мотивов орнаментики имеет за собой длительную традицию и определенные достижения, то в области семантического сделано очень мало. Причиной тому, можно думать, два обстоятельства: более общий характер содержания при чрезвычайном обилии стилистических средств его выражения, которые могут взаимозаменяться без ущерба для смысла, а также укоренившееся отношение к растительной орнаментике как откровенному нефункциональному декору.

Между тем вся растительная орнаментика древности и средневековья так или иначе варьирует тему древа жизни, центральный образ первобытной евразийской мифологии, многократно переосмыслившийся в процессе исторического развития общества вплоть до нового времени.

Сложный символизм древа жизни исключительно древен. Вокруг древа жизни группировались главные темы творения, воскресения, искупления и спасения души, ибо мировое древо было всеобщим источником обновления жизни, оно являло принцип бытия вообще, принцип природы и даже общества⁷. Прямые указания на связь спасения души с мистическим древом встречаются в текстах Упанишах /Svetasvatara Uр : IV. 6-7/ и в пехлевийской литературе, где воспевается древо жизни Хом, "воскреситель мертвого и делающий бессмертным живого"⁸.

В целом весь растительный орнамент указывал на идею

спасения души. Этим и вызван бурный рост числа растительных мотивов в средневековой орнаментике, когда данная идея окончательно и официально утвердилась как краеугольный камень в системе духовных ценностей общества.

Из общей группы фитоморфных символов средневековья заметно выделялся один — сердцеобразная, так называемая сасанидская пальметта. Именно она чаще всего выступала в качестве символа спасения души, что явствует из ее расположения в различных системах орнаментального декора, где она всегда занимает самые ответственные места. Например, в убранстве Дмитриевского собора во Владимире она декорирует апсиду, алтарную часть, непосредственно обозначая функцию последней. Эта же пальметта отпечата на крышках биянайманских оссуариев, как известно равным образом предназначенных для обеспечения усопшему благой участи на том свете. Ритуалы различны, но суть их едина, как едина символика. Еще нагляднее семантика этой пальметты в росписях Палатинской капеллы, в сцене крещения Савла. Здесь купель, явное орудие спасения души, сплошь изукрашена орнаментальной сеткой, сплетенной из вписанных одна в другую сердцевидных пальмет.

х х
х

Рассмотренные выше примеры наглядно показывают всеобщность, международный характер основных иконографических формул на уровне отдельных элементов. Различия между ними принято искать в стилистической окраске. Именно стиль, художественная специфика выдвигаются как ориентиры в системе бесконечного разнообразия ограниченного числа элементов⁹. Однако традиционный искусствоведческий подход практически всегда игнорирует проблематику содержания орнаментального искусства.

Представляется более целесообразным в этом плане различать не единичные элементы, не их художественную интерпретацию, всегда более или менее независимую, но системы семантической группировки этих элементов. На системном уровне с наибольшей отчетливостью начинает выделяться собственный облик орнаментального искусства. Например, если на уровне отдельных элементов древнерусское искусство обнаруживает некоторые, порой и стилистические параллели с романским, то на

системном уровне между ними нет ничего общего. Наоборот, в последнем случае выступает бесспорная общность древнерусской и восточной орнаментики, единство основных композиционных, а стало быть и идейных законов ее построения.

Орнамент владими́ро-суздальской Руси группирует свои элементы в сплошной орнаментальной сетке без центральных осей симметрии, вне строгого, на романский лад, подчинения ее рамкам архитектурных членений. В нем выдерживается первый принцип восточной орнаментики — равномерное заполнение плоскости. Короче говоря, налицо типичное ковровое развертывание композиции с преобладанием растительных мотивов.

Характер системной группировки объединяет владими́ро-суздальский декор с искусством Средней Азии даже в большей степени, чем с закавказским, где ковер растительных мотивов намечался, но не получил такого широкого развития. Преобладание зооморфных мотивов в орнаментике архитектурных памятников Закавказья, особенно Армении, в какой-то степени ближе к тенденциям романского мира.

В рамках общесредневекового семантического параллелизма относительно близкая манера построения орнаментальных композиций в искусстве Средней Азии, владими́ро-суздальской Руси и отчасти Закавказья представляет случай достаточно специфический. Теория вероятности запрещает случайные совпадения многоэлементных систем. Следовательно, отмеченное явление должно быть следствием известной общности процессов исторического и художественного развития, а также прочных культурных связей, притом давних, восходящих к тому времени, когда "Средняя Азия была прямым продолжением Восточной Европы".

¹ Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961; Архитектурный орнамент южного Туркменистана X — начала XIII века и проблема "сельджукского" стиля, — ТЮТАКЭ, XII, Ашхабад, 1963; К изучению стилей в искусстве Средней Азии (Орнаментика XI—XIII вв.), — "Общественные науки в Узбекистане", Ташкент, 1963, № 8, стр. 45—48.

² W. Worringer. Form in Gothic. London. 1957, pp. 16—19.

3 V.N.Lazarev. L'Art de la Russie Medieval et l'Occident XI-XV siècles. Moscou, 1970, pp. 20-22.

4 Л.И.Ремпель. Проблемы синтеза в художественной культуре народов Средней Азии, - в кн.: Искусство зодчих Узбекистана, Ш. Ташкент, 1965, стр. 8.

5 SPA, I, p. 33.

6 Л.И.Ремпель. Архитектурный орнамент Узбекистана, стр. 515, 522.

7 E.O.James. The Tree of Life. Leiden. 1966, p. 1.

8 К.В.Трезвер. Собака-птица Сэнмурв и Паскудж, - в кн.: Из истории докапиталистических формаций. М.-Л., 1938, стр. 301.

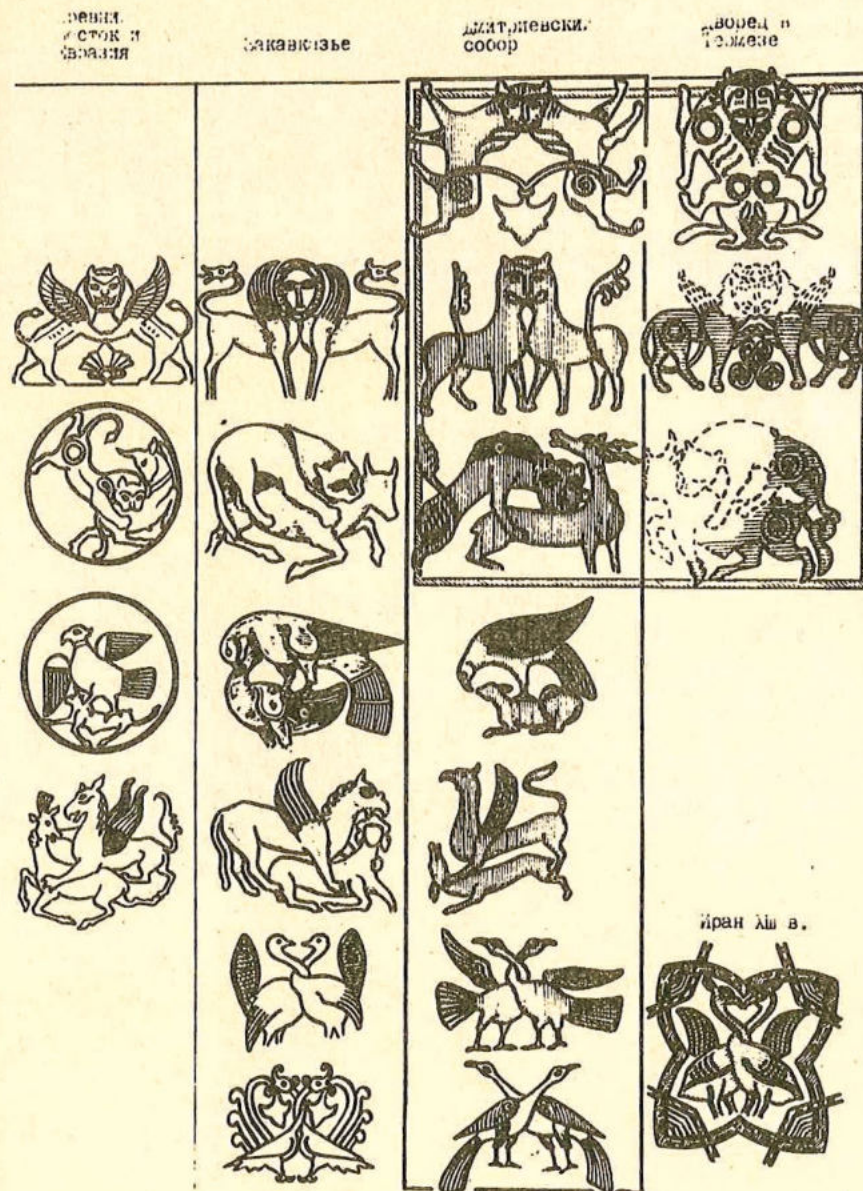
9 Л.И.Ремпель. Архитектурный орнамент Узбекистана, стр. II2-II4.

Список иллюстраций

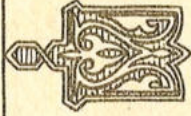
I. Зооморфные мотивы средневековой орнаментики и их прототипы в искусстве Древнего Востока и Евразии; штрихованной рамкой обозначены мотивы одного памятника, совпадающие с группой аналогичных мотивов другого.

II. Различные варианты т.н. сасанидской пальметты в искусстве Средней Азии, Древней Руси и Закавказья; вверху показан тот же мотив эпохи переселения народов.

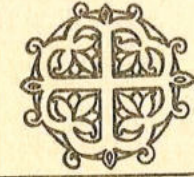
III. Примеры семантического аспекта мотива сердцеобразной сасанидской пальметты.



...ПОХА
переселенцев
НАХОДЯТ



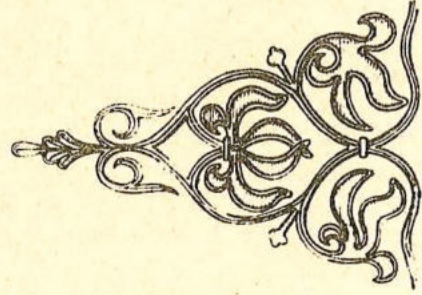
...ОТДѢЛ
...А...И



...А...И...И...И



...ОТДѢЛ
...А...И...И...И



...И...И...И...И

...И...И...И...И



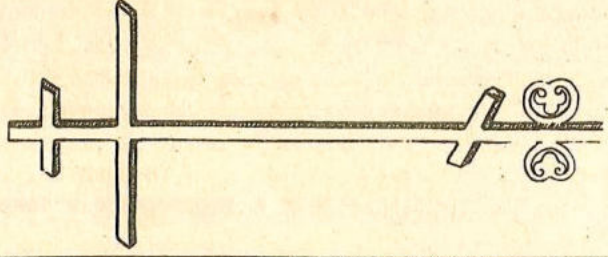
...И...И...И...И



...И...И...И...И



...И...И...И...И



...И...И...И...И

И.П.Мокрецова
Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей

МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКА АРМЯНСКОЙ И ГРУЗИНСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЫ НА ПЕРГАМЕНТЕ

Вопрос об изучении материалов и техники миниатюрной живописи на пергаменте ставится сейчас достаточно широко, главным образом, в связи с назревшей проблемой реставрации и консервации средневековых рукописей с миниатюрами. Особенно плохой сохранностью отличается группа византийских рукописей с близкими к ней по технике грузинскими и частично армянскими рукописями.

Византийской, армянской и грузинской миниатюре на определенных этапах развития было присуще много общего — и в смысле иконографии, и в смысле некоторых художественно-стилистических моментов, и в смысле материалов и техники. Это определялось наличием армянских и грузинских монастырей на территории византийской империи, а также работой греческих мастеров в Грузии и Армении. Исследователь византийской миниатюры, по сравнению с исследователями западно-европейской миниатюры находится в менее выгодном положении: самый ранний греческий трактат по технике живописи — так называемая "Эрминия" Дионисия Фурноаграфота — относится лишь к XUI в.

Отдельные рецепты из армянских трактатов были опубликованы с переводом на русский язык А.Х.Арутюнян¹. В

настоящее время работу по переводам рецептов на русский язык и их публикациям ведет научный сотрудник Матенадарана Х.К.Халфаян².

Относительно грузинских средневековых трактатов, мы ничего практически не знаем, прежде всего из-за отсутствия их публикаций или переводов. Единственный источник подобного рода, случайно оказавшийся известным нам, это — так называемая "Химия Вахтанга UI", относящаяся к XUI в. В ней встречается несколько рецептов изготовления красок и золота для книжной живописи. Безусловно, что грузинская миниатюрная живопись, имеющая столь богатую историю, должна сохранить технологические трактаты, и было бы весьма желательно разыскать и опубликовать их.

При недостатке документальных свидетельств, восстановить картину работы средневековых художников над миниатюрой возможно отчасти и при внимательном визуальном исследовании рукописей и, особенно, разрушающихся миниатюр, где осыпи красочного слоя обнажили первоначальный рисунок. Этот метод использовался виднейшими исследователями византийской миниатюры, что позволило им воссоздать достаточно убедительную картину работы греческих миниатюристов³. Сравнивая результаты их исследований с нашими наблюдениями, становится ясным, что армянским, грузинским и греческим средневековым миниатюристам во многом были присущи одинаковые методы и использование, в общем, одних и тех же материалов.

Под армянской миниатюрой в данном случае имеется в виду армянская миниатюра, развивавшаяся вне пределов Армении. Она была тесно связана с византийской книжной живописью даже после падения Византийской империи, сохраняя с ней по-прежнему сходство как в иконографии, так и в технике исполнения⁴. Наглядным примером в этом отношении служат армянские пергаментные рукописи XUI-XUI вв., хранящиеся в Государственной библиотеке им. В.И.Ленина.

Развитие грузинской миниатюры после XIII в. пошло по другому пути, так что в сфере нашего внимания оказываются рукописи, написанные до этого времени.

При изучении материалов и техники средневековой миниатюрной живописи лучше начинать с исследования ее осно-

вания — пергамента, тем более, что от особенностей его изготовления зачастую зависит сохранность миниатюр, а иногда и письма⁵.

Византийский пергамент и, в данном случае, грузинский и армянский, обрабатывался не так, как западноевропейский. Первые этапы его — обезволаживание, золение — были сходны с обработкой западноевропейского пергамента. Но последующие, наоборот, принципиально отличались от них. Всяческими способами мастера-пергаментники добивались того, чтобы получить гладкую, лощеную поверхность. В одном из рецензов, опубликованном А.Х.Арутюнян, рекомендовалось для этого обработать пергамент яичным белком. Такой пергамент часто имел желтоватый оттенок, а некоторые участки его отличались значительной прозрачностью. В практике армянских писцов или миниатюристов существовал своеобразный способ устранения такой прозрачности: например, в евангелии XIII в., относящемся к киликийской школе (Матенадаран, 7644) пергамент в некоторых участках настолько прозрачен, что с противоположной стороны листа слишком явно просматривается орнамент, и такие участки попросту закрасили белилами (л. 121). Хотя, следует отметить, что пергамент киликийских рукописей отличается особой гибкостью, тонкостью и белизной.

Пергамент более ранних по времени рукописей, а также провинциального происхождения, отмечен грубоватой выделкой — толщиной, желтизной, на его поверхности ярко выделяются темные точки — следы плохо сведенного волоса.

При складывании пергамента в тетради устранялись некоторые дефекты, получившиеся в процессе его обработки: зашивались прорывы, заклеивались дыры при помощи тонкой пленки (так называемой, "пленки золотобитчика"), а иногда и тонкой бумагой. Бумагой же обычно дополнялись уголки листа. При этом в рукописях провинциальных школ они иногда не подклеивались, а просто пришивались (евангелие 1038 г., Таронская школа, Матенадаран, 6201, л. 10).

Такое же явление можно наблюдать и в некоторых грузинских рукописях (например, в евангелии XIII в., А26, Институт рукописей АН Груз.ССР, Тбилиси). За то, что эти доделки происходили не в процессе какой-нибудь старинной реставрации, а при написании рукописи, говорит линовка на

этих дополнениях-заплатах и письмо и черница, сходное с теми, что на остальной части листа.

Линовались грузинские и армянские рукописи тем же способом, что и византийские — главным образом, острием⁶. Встречались случаи разлиновки рукописей едва заметно карандашом (Матенадаран, 5784).

В византийских рукописях на таких разлинованных листах часто писались миниатюры, что могло являться одной из причин их осыпей: красочный слой начинал осыпаться на таких "рельефах". Аналогичная картина реже, но все же наблюдается в армянских и в грузинских рукописях, но миниатюры в них обычно помещаются на отдельных листах — неразлинованных.

После складывания листов пергамента в тетради будущая рукописная книга поступала обычно к писцам и художникам-миниатюристам. В малых провинциальных монастырских мастерских (и в западноевропейских, и в греческих, и в армянских, и в грузинских) во все времена существовали мастера-универсалы, изготавливавшие рукопись с начала до конца и исполнявшие весь ее декор. Но, как правило, над художественным оформлением одной книги работали обычно художники нескольких специализаций: мастер по орнаментальным рамкам, инициалам; мастер-рисовальщик, наносивший лишь набросок будущей миниатюры; художник-живописец, уже подробно прорабатывавший этот набросок и накладывавший на него краски. Весьма обильная работа по золочению также выполнялась, как правило, специальным мастером.

Это разделение труда обычно легко наблюдается при сравнении орнамента и миниатюр в пределах одной рукописи. Они бывают выполнены не просто в различной манере, но и на разном художественном уровне с использованием разной палитры красок, иного способа наложения золота и т.д.

Первоначальный рисунок-набросок обычно наносился одним из следующих материалов: в более ранних рукописях до XI-XII вв. — светлыми сероватыми чернилами или светлой охрой (Гелатское евангелие XI-XII в., Институт рукописей Груз. АН СССР). Иногда, при значительных осыпях, красочный слой отлетал, увлекая за собой и очертания первоначального рисунка, часто сделанного охрой. Поэтому на таких участках

не бывает даже намек на рисунок — мы видим только чистый пергамент.

Позднее для нанесения рисунка использовались, главным образом, розовато-красные чернила. С XII в. это широко практиковалось как в византийской книжной миниатюре, так и в армянской и грузинской.

Интересный пример, вскрывающий методы работы средневековых армянских миниатюристов, представляет собой рукопись киликийской школы — евангелие 1293 г. (Матенадаран, 5784). Повсюду в местах осыпей красочного слоя просматривается рисунок, сделанный красными чернилами, но на л. 109, на поле, сохранилось небольшое изображение Богоматери, выполненное карандашом. Вполне вероятно, что это был первоначальный эскиз, который в дальнейшем обводился и подробно разрабатывался уже красными чернилами. В данном случае он по какой-то случайности был пропущен художниками.

Следующим этапом работы миниатюристов над рукописью являлось ее золочение. Этот процесс производился двояким способом: либо накладыванием золотого листа на специально подготовленный грунт с последующим полированием золота, либо твореным (размельченным в порошок) золотом, стертым на камеди или яичном белке, т.е. на тех же связующих, что и для красок миниатюр. Более распространенным способом являлся первый. Иногда не только крупные детали миниатюры, но и весь фон ее были покрыты золотым листом, и живописный слой, таким образом, лежал непосредственно на золоте. Золото накладывалось на тонкий грунт, состоящий из какого-либо клеевого состава (обычно, рыбий клей) с красным пигментом или армянским болюсом, как правило, золото накладывалось не сплошным листом, а несколькими небольшими кусочками, стыки которых прекрасно видны, если установить лист с миниатюрой против света. Из-за тонкости грунта золотой фон иногда повторяет фактуру пергамента, что, естественно, препятствует полировке.

Весьма распространенным в армянских и грузинских рукописях было письмо твореным золотом или прописывание им отдельных деталей орнамента. Обычно размельченное в порошок золото на связующем наносилось на текст или детали рисунка, предварительно прописанные либо красной краской

(например, киноварью), либо красным вином или даже уксусом (из рецептов, опубликованных А.Х.Арутюнян). Вследствие последнего обстоятельства, буквы или рисунок иногда проходят на обратную сторону листа (евангелие XIII в., киликийская школа, Библиотека АН УССР, Киев). Аналогичное явление встречается и в византийских рукописях. Твореное золото также полировалось и иногда с таким эффектом, что его можно было принять за листовое.

Работа красками средневековых армянских и грузинских миниатюристов была в принципе также схожа с работой византийских художников. Краски накладывались в несколько слоев, отдельные детали изображений прописывались многократно. Общая толщина красочного слоя при этом могла достигнуть 1 мм, что также являлось еще одной причиной его отставания от основы — пергамента.

Пигменты, применявшиеся армянскими и грузинскими миниатюристами, были весьма разнообразны. Это — обычные минеральные пигменты, использовавшиеся художниками во все времена во всех видах живописи (киноварь, искусственно приготовленная и естественная; свинцовые белила; полученный из них сурик; малахит; всевозможные окры; азурит; ляпис-лазурь; аурипигмент и др.), а также многочисленные краски органического происхождения, представляющие для современных исследователей камень преткновения из-за невозможности определить их.

В армянских рукописях встречаются краски разнообразных красновато-фиолетовых оттенков. Это — красители животного происхождения, полученные из кошенили — маленьких жучков, вылавливавшихся в Араратской долине.

Зеленые краски чаще всего бывают тусклых оттенков (Матенадаран, 3793) и могут быть либо растительного происхождения, либо минерального (малахит или зеленые земли).

Иногда встречается зеленая краска, несколько ядовитого яркого оттенка, насквозь проедающая пергамент или проступающая на противоположной стороне листа (евангелие 1033 г., Матенадаран, 283). Это — медная зеленая краска или ярь-медянка, которая ведет себя совершенно одинаково на всех видах пергамента: с годами она корродирует и "проедает" его.

Связующими для большинства красок служили яичный белок, реже, желток, а, главным образом, различные камеди — аравийская и смолы фруктовых деревьев. Для химиков вопрос о природе связующего в средневековых миниатюрах остается нерешенным. Поэтому ценным подспорьем для выяснения этого вопроса явились бы публикации и переводы армянских и грузинских трактатов и рецептов по технике живописи. А главное, что эти публикации могли бы дать сведения о технологической стороне живописи не только армянских и грузинских художников, но и византийских, с которыми они были связаны теснейшим образом.

¹ А.Х.Арутюнян. Восстановление растительных красок по древнеармянским рукописям. "Труды Всесоюзного зооветеринарного института", т.П, вып.Ш, Ереван, 1936; Получение красителей по древнеармянским рукописям. Ереван, 1938; Краски и чернила по древнеармянским рукописям. Ереван, 1941.

² Эти публикации в скором времени выйдут в "Сообщениях ВЦНИЛКР".

³ См., например: A.M.Dalton. East Christian Art. Oxford, 1925, pp.298-299; C.Diehl.Manuel de l'art byzantin, Paris, 1926, t.2, pp. 600-601.

⁴ Сведения о технике армянской миниатюры содержатся в работах Л.Дурново, в частности в ее труде "Армянская миниатюра", Ереван, 1952.

⁵ Первым на это указал видный английский специалист по технике живописи А.Лаури A.P.Laurie. Ancient Pigments and their Identification in the Work of Art, — "Archaeologia", vol. LXIV, 1913, p. 331). В дальнейшем эти сообщения принимались во внимание крайне редко.

⁶ Этот процесс подробно описан в книге: P.O.Шмерлинг. Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв. Тбилиси, 1967, стр. 44-46.

А.Л.Натансон
Государственный музей
этнографии народов СССР

ПРИНЦИП СИММЕТРИИ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО РЯДА В АРМЯНСКОМ НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

Расположение чередующихся форм узора в ряд и чередование цветов в таком узоре — явление, очень частое в армянском народном искусстве. Кайма ковра и скатерти, полосы на вязаных носках, узорные полосы на тканях, кайма на различных частях одежды и пр., — все это выделяет целый орнаментальный класс, который подчиняется определенным условиям повторяемости элементов. Одним из таких условий является принцип симметрии. Здесь мы остановимся только на графической стороне орнамента, не касаясь его цветового решения.

В математике симметрию узора принято характеризовать обилием движений, совмещающих узор с самим собой. На необходимость использования законов симметрии в искусстве указывал еще в 20-х г.г. кристаллограф академик А.В.Шубников¹. Неоднократно обращался к ним С.В.Иванов². Впервые 230 пространственных групп симметрии были выведены известным русским кристаллографом Е.С.Федоровым и немецким математиком А.Шенфлисом в 1890-1891 г.г. Частные случаи (17 плоских и 7 бордюрных групп) выделены позже. Бордюрные группы впервые описаны Г.Поля и П.Ниттли в 1924-1926гг.³

Для бордюрных узоров существует семь групп симметрии⁴.

1) а⁵ единственным элементом симметрии является перенос орнаментального мотива на одинаковое расстояние — шаг. (Кстати, этот элемент присутствует во всех группах

симметрии). К этой группе относятся полосы, составленные абсолютно несимметричными орнаментальными мотивами, простым повторением последних. Наиболее частыми примерами этой группы являются фигурки птиц, растения с косым стеблем и несимметрично расположенными ветвями, спиральные завитки и др.

2) $a:2$ - к переносу мотива добавляется поворот на 180° . Сюда входят "з" - видные завитки и овалы, составленные ими, меандр, параллелограммы и др. Мотивы эти несимметричны.

3) $a:m$ - к переносу, вместо поворота, добавляется отражение относительно двух осей, перпендикулярных продольной. Ряд этой группы состоит из симметричных композиций или отдельных мотивов, неоднократно повторяющихся. Чаще всего, это - растения с симметрично расположенными ветвями, листьями и цветами, треугольники, трилистники, композиция парных птиц и "древа жизни" и др.

4) $a'm$ - кроме переноса - отражение относительно продольной оси. Основную массу этой группы составляют острые углы и равносторонние треугольники, расположенные вдоль продольной оси. Узоры этой группы примитивны и сравнительно с другими грубы.

5) \bar{a} - скользящее отражение (половина переноса с отражением относительно продольной оси). большей частью, это - ряды с гирляндами - волнистым стеблем, плавногибающим цветком.

6) $a:2'm$ - перенос с отражением относительно продольной оси и двух перпендикулярных ей осей (при этом на перекрестках осей есть поворот). Мотивы этой группы строго симметричны: чередующиеся друг с другом квадраты, овалы, круги, ромбы.

7) $\bar{a}:2$ - наряду с переносом - отражение относительно двух перпендикулярных осей и поворот вокруг центра между ними. Наиболее простым примером этой группы являются перевернутые треугольники и зигзагообразные полосы. К более сложным относятся розетки, чередующиеся с поочередно перевернутыми стилизованными цветами, взаимно перевернутые цветы, парные птицы с "древом жизни" и т.д.

За пределами данной таблицы оказались ряды непрерыв-

ных линий, а также бордюры, каждый элемент узора которых индивидуален. (В последнем случае отсутствует простое повторение.) Подчеркнем, что принадлежность к той или иной группе не определяется сложностью или простотой узора. Она отражает лишь отсутствие или наличие одной или нескольких осей симметрии.

На основании этой таблицы была проведена классификация орнаментальных рядов, имеющих в узорах, созданных армянскими народными мастерами. Было рассмотрено 809 орнаментальных полос, из них 302 на экспонатах Государственного музея этнографии народов СССР в Ленинграде, остальные 507 из опубликованного материала. Для сравнения использован материал по другим народам.

Распределение групп симметрии орнаментального ряда в армянском народном искусстве

Преобладающие группы	Менее распространенные группы		
У1-191	УП-146	I-132	У-48
	П-144	Ш-113	УУ-35

В результате установлено, что наиболее распространенными группами в орнаментальной полосе являются группы 6, 7, 2. 6-ая и 7-ая группы наивысшей симметрии. Узоры 2-ой группы часто употребляются в качестве разделительных полос.

Строгое соблюдение избранного принципа симметрии требует высокого уровня профессиональной техники мастера - автора и исполнителя узора. Соблюдение строгой симметрии по нескольким осям, характерной для группы наивысшей симметрии, зависит, кроме того, от качества инструментов, станка, материала и пр. Таким образом, преобладание групп наивысшей симметрии в орнаментальной полосе подтверждает известное положение о высоком уровне профессионального мастерства в Армении. Минимальное количество узоров 4-ой группы объясняется их примитивностью.

Группа симметрии орнамента зависит также от техники нанесения узора или изготовления вещи. Каждый вид народного искусства отражает специфику своей техники, материала, изделий².

Распределение групп в разных видах искусства

Вид искусства	Преобладающие группы		Менее распространенные группы		Количество рассмотренных орнаментов
Ковроделание	У1-83	П-63	Ш-29	У-10	287
		УП-57	Г-23		
			У-22		
Вышивание	УП-89	Г-36	Ш-21	У-3	144
		П-23	УГ-19	У-3	
Набойное дело	Г-25	УГ-20	П-16	У-6	106
		Ш-18	У-12		
			УП-9		
Вязание	П-33	У-14	Г-9	УГ-2	81
		УП-13	Ш-6		
			У-4		

Ковроделание дает типичную картину распределения групп симметрии в армянском народном искусстве: преобладают группы 6, 2, 7, минимальное количество узоров 4-ой группы. Близки к этому полосы узоров ковровых изделий и тканей одежды. Древность ковроделия, распространенность его на территории Армении, четкие, разработанные до мелочей узоры ковров, передаваемые из поколения в поколение, и высокая техника ковровщиц, — все нашло отражение в выделении именно этих групп. В вышивке, наряду с группами 7 и 2, преобладающими вообще в армянском искусстве, выделяется 1-ая группа малой симметрии. Вышивка, особенно вышивка на одежде, украшал изделия, которые, в большинстве случаев, шли на удовлетворение потребностей своей семьи. Мастерницы менее строго придерживались традиционных элементов узора, варьируя их и вводя дополнительные. Это вело к снижению группы симметрии. В вязании, основную долю которого составляли узорные носки, большую роль играли поперечные полосы с продольной осью симметрии. Отсюда наличие в числе преобладающих групп четвертой. Все узоры набойки сделаны на-

столько небрежно, что определение группы проведено условно: из 106 рассмотренных узоров только 3 были приняты в группу безоговорочно. В большинстве случаев приходилось снижать группу до 1-ой, хотя последняя также предполагает идентичность узора. Особенно часто снижалась 6-ая группа до 3-ей и 1-ой. Отсюда преобладание первой и третьей групп симметрии.

Узор, созданный народным мастером, не есть геометрическая фигура, построенная по строгим канонам⁶. Как правило, во всех группах есть отступления от симметрии, даже в группах наивысшей симметрии. Это, во-первых, стилизованная небрежность: незначительные отличия второстепенных деталей, допущенные мастером в узоре. Как правило, она значительно снижает группу симметрии. Во-вторых, специальное введение мастером дополнительных деталей, которые, нарушая строгую симметрию, вносят некоторое разнообразие. Эти детали могут понижать группу или повышать ее, усложняя узор введением дополнительных осей симметрии.

Отступления от симметрии, повышающие или понижающие группу симметрии, будучи следствием ручного способа изготовления предметов народного искусства или специально вводимые мастером для оживления композиции, нередко составляют специфику манеры данного мастера. Они придают своеобразие и индивидуальность изделиям и, являясь характерными для той или иной местной школы, играют значительную роль в деле развития народного орнамента. Такое положение характерно для промысла, изделия которого выпускаются в относительно незначительном количестве. С развитием ремесла, а затем и с переходом на фабричный выпуск изделий, утрачивается их индивидуальность, повышается и стабилизируется группа симметрии.

В большинстве случаев полоса или кайма состоит из нескольких орнаментальных рядов. Ее можно рассматривать или как единое целое, определяя соответствующую группу симметрии, или же как совокупность рядов разных групп симметрии. В последнем случае группа определяется для каждого ряда. Условно словом "кайма" мы обозначим любую полосу, составленную орнаментальными рядами, где бы она ни располагалась. Каймы можно разделить на два больших класса: 1) с равно-

ценными полосами равной или разной ширины, равномерно чередующимися, без явно выраженного центра; 2) с выделенной, более широкой полосой, условно называемой "центром", хотя она не всегда является геометрическим центром каймы. Каждый класс, в свою очередь, делится на несколько типов.

Таблица 3

Типы "каймы"

	1	2	3	4	5
I. /без центра/	а	а	а	а	
	в	а	а	в	
		в	а	а	
			а	в	
			и т.д.	и т.д.	
II /с центром/	а	а	а	а	а
	в	в	а	в	в
	а	с	а	с	а
		в	в	а	с
		а	а	в	а
			а		в
				а	

Примечание: а, в, с - ряды разных групп симметрии.

Для всех типов каймы характерны следующие положения:

- 1) В большинстве случаев ряды групп высокой симметрии /6, 7/ чередуются с рядами малой симметрии /1, 2/.
- 2) Верхний ряд каймы нередко имеет 3-ю группу симметрии, а нижний 7-ю.
- 3) Центральный ряд каймы наиболее часто обладает 6-ой группой симметрии.
- 4) Разделительным, более узким рядом, чаще других является ряд 2-ой группы симметрии.

Надо отметить, что наибольшим разнообразием и сложностью сочетаний группы симметрии отличаются ковровые каймы, где встречаются все типы.

Определение группы симметрии орнаментального ряда

способствует сравнительной характеристике отдельных элементов или композиций узора полос, установлению путей их развития. Наряду с этим, представляется возможным сравнение развития орнаментального искусства разных народов путем выявления преобладающих групп симметрии. Работы, проведенные в этом направлении, являются лишь первой попыткой приблизительного анализа этого сложного вопроса.

Преобладающие группы симметрии у разных народов

Народ	Преобладающие группы симметрии	Число рассмотренных орнаментов
Армяне	6,7,2,1	809
Грузины	6,7,2,3.	360
Азербайджанцы	6,2,7,5.	795
Крым. татары	3,1,6,5.	220
Иранцы	7,2,3,6.	347
Турки	2,6,7,5.	249
Адыгейцы	6,3,7,2.	104
Осетины	6,3,1,7.	250
Туркмены	6,2,7,3.	244

Пока здесь можно предложить только предварительные выводы:

- 1) Для каждого народа характерен свой комплект преобладающих групп симметрии.
- 2) Преобладание той или иной группы зависит от наиболее развитого вида искусства у данного народа⁷.

¹ А.В.Шубников. Симметрия. М.-Л., 1940.

² С.В.Иванов. Орнамент народов Сибири как исторический источник /по материалам XIX - начала XX вв./. М.-Л., 1963, стр. 36-40; Он же. К вопросу о методике собирания и изучения произведений народного изобразительного искусства, - СЭ, № 4, 1964, стр. 145.

³ См., например: А.М.Заморзаев. Развитие новых идей в Федоровском учении о симметрии за последние десятилетия /обзор/, - Сб.: Идеи Е.С.Федорова в современной кристаллографии и минералогии. Л., 1970, стр. 43-44.

⁴ Очередность групп приводится по статье: А.И.Мальцев. Группы и другие алгебраические системы, - Сб.: Математика, ее содержание, методы и значение, т.Ш. М., 1956, стр. 272.

⁵ Общепринятое в математике обозначение группы.

⁶ Н.С.Аскерова в работе "Архитектурный орнамент Азербайджана" называет такой узор свободной симметрией, указывая на непреднамеренность отступления от симметрии из-за случайного раскола камня, дерева при резьбе и т.п.

⁷ Автор выражает благодарность профессору В.А.Залгаллеру за ценную дискуссию.

Б.Я.Ставиский

Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей

О ХАРАКТЕРНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИСКУССТВА КУШАНСКОЙ БАКТРИИ

Одно из наиболее почетных мест в истории культуры и искусства древней (домусульманской) Средней Азии принадлежит Бактрии, историко-культурной области, лежавшей между Гиндукушем и Гиссарским хребтом по обе стороны Аму-Дарьи, в среднем ее течении, на землях современного Северного Афганистана и южных районов Узбекской и Таджикской ССР.

В I-II вв. н.э. Бактрия была ядром могущественной Кушанской державы, охватывавшей (в период расцвета) помимо среднеазиатских земель также обширные территории Афганистана, северной Индии, Западного Пакистана и Восточного Туркестана. Искусство Бактрии этого периода в значительной степени стало известно лишь в послевоенное время, когда работами советских археологов в Средней Азии (на правом берегу Аму-Дарьи) и нашими зарубежными коллегами в Афганистане (на левобережье) были открыты многочисленные памятники: дворцовые и культовые постройки, монументальная скульптура, стенные росписи и произведения художественного ремесла. Эти памятники позволяют утверждать, что искусство кушанской Бактрии - яркая страница в истории искусства не только древней Средней Азии, но и всего Востока.

Анализ художественных памятников кушанской Бактрии дает основание охарактеризовать ее искусство как своеобразное, воспринявшее и переработавшее веяния и элементы разных культурных и художественных традиций. Пути ознакомления бактрийского общества с этими традициями были различными, но все они находят объяснение в исторических судьбах Бактрии докушенского и кушанского периодов.

История Бактрии пока-что фактически известна нам лишь с VI-VV вв. до н.э., когда она входила в состав Древнеперсидского (Ахеменидского) царства, хотя уже тогда о Бактрии ходили легенды, прославлявшие ее мощь и значимость в еще более глубокой "доахеменидской" древности.

Бактрийцы говорили на одном из языков восточно-иранской группы и были родственны другим древним оседлым земледельческим народам Средней Азии - согдийцам и хорезмийцам, и кочевникам - сакам (к этой же восточно-иранской группе относились и скифы, во всяком случае их господствующий слой). По языку и многим элементам культуры все эти восточно-иранские племена и народы были близки западным иранцам, в том числе и персам, хотя налицо были и немалые этнокультурные различия между ними. Вхождение Бактрии в состав Древнеперсидского царства способствовало ознакомлению бактрийцев с культурой и искусством многих народов Ближнего и Среднего Востока, покоренных ахеменидскими "царями царей". О значении же Бактрии в этот период достаточно говорит уже то, что ею управляли родственники ахеменидских царей, причем многие из них не раз, опираясь на свое бактрийское окружение, пытались захватить трон и господство во всем древнеперсидском "царстве стран".

Александр Македонский, сокрушивший власть Ахеменидов, именно в Бактрии четко сформулировал (и стал проводить) курс на объединение всех подданных его "мировой державы" в единый народ. Для этого он приближал к себе, наряду с греками, представителей восточной знати, расселял в завоеванных областях греческих и иных колонистов, поощрял смешанные браки, Сам Александр в это время женился на дочери бактрийского вельможи - Рахшан (Роксане), а многие его соратники последовали примеру своего царя.

Фантастическая попытка создания единого народа была

тогда, конечно, обречена на провал. Однако меры, которые с присущей ему энергией осуществлял решительный македонский царь, не прошли бесследно. Во многих областях Азии, в том числе и в Бактрии, к последней четверти IV в. до н.э. появилось греческое или эллинизированное население, а курс на сближение эллинов и "азиатов" приобрел немало влиятельных проводников и сторонников, в том числе и непосредственных наследников Александра в Азии - его сподвижника Селевка, и сына последнего Антиоха I. Эта политика вела к взаимному ознакомлению различных этнических групп друг с другом, равно как и с обычаями, культурой и искусством разных стран, областей и народов.

Следствием "великого похода" Александра было в конечном счете образование в Бактрии своеобразного государства с греческими царями во главе, так называемого Греко-Бактрийского царства. Возникнув около середины III в. до н.э., примерно через 70 лет после смерти Александра, это государство не только сохранило власть греков и господство эллинизма в Бактрии, но распространилось также на север Индии и, просуществовав на протяжении жизни четырех поколений, пало под ударами кочевых завоевателей во второй половине II в. до н.э. Потомки этих завоевателей, расселившихся в Бактрии столетие спустя, как раз и заложили основу нового имперского объединения - Кушанской державы. Непосредственными предшественниками и источниками, взрастшими искусство кушанской Бактрии, были, таким образом, с одной стороны искусство Греко-Бактрийского царства, а с другой - вкусы и традиции кочевых завоевателей - предков кушанской правящей верхушки.

Искусство Греко-Бактрийского царства в результате открытий последних лет и, прежде всего, раскопок городища Ай-Ханум на границе Афганистана и Таджикистана^I перестало быть загадочным миражом. Это искусство предстает перед нами как эллинистическое, в основе которого лежали античные представления и вкусы, хотя в произведениях его проступают также восточные (местные, древнеперсидские и, возможно, индийские) элементы. При этом в отличие от ахеменидского периода в искусстве Бактрии этого времени степные ("скифские") традиции как будто-бы утрачиваются.

Кочевые же завоеватели среднеазиатского междуречья и Бактрии II—I вв. до н.э., как это стало известно в результате раскопок советских археологов — О.В. Обельченко в долине Зеравшана и А.М.Мандельштама в правобережной Бактрии, были знакомы как с античной, так и со степной художественными традициями и пользовались изделиями и эллинистического и "звериного" стилей². Унаследовав от греко-бактрийского искусства ряд элементов античной и древне-восточной (в том числе древне-персидской) культурной и художественной традиций, а от кочевых предков своих кушанских государей еще и степные вкусы и представления, бактрийское общество первых веков н.э. восприняло многое из культуры и искусства современного ей мира.

Вероятно во II-III вв. н.э.³ Кушанская держава встала в один ряд с другими могущественными империями тогдашнего мира, — Римом на Западе, Парфией в Передней Азии и ханьским Китаем на Дальнем Востоке, принимая активное участие в политической жизни и широких торговых и культурных связях той эпохи. Через ее земли прошел первый в истории человечества трансконтинентальный караванный тракт — Великий шелковый путь, протянувшийся от ханьской столицы до римского Средиземноморья, а воды Индийского океана за 15 веков до Васко-да-Гамы бороздили парусные суда, совершавшие регулярные рейсы между морскими воротами Кушанской державы — портами западной Индии и завоеванным Октавианом Августом Египтом. Использовались тогда, вероятно, и степные пути, соединившие Среднюю Азию с античными городами северного Причерноморья⁴.

Кушанская Бактрия, одна из основных областей империи, не осталась в стороне от этих оживленных международных связей, что и отразилось на ее культуре и искусстве. Пожалуй, наибольшее значение для культуры и искусства кушанской Бактрии имели непосредственные контакты с Индией. Многие бактрийцы побывали тогда в Индии и немало индийцев посетило Бактрию. Помимо купцов среди первых больше всего было, вероятно, солдат и чиновников, а среди вторых — буддийских миссионеров: под покровительством кушанских царей великая религия древней Индии распространилась тогда, по Средней Азии, чтобы вскоре проникнуть на широкие просторы Цент-

ральной Азии и Дальнего Востока.

Бактрийское искусство, кушанского периода несет на себе, следы и древнеиранских (в ряде случаев общих с древнеперсидскими), и эллинистических, и степных, и индийских, и римских культурных и художественных традиций.

Однако для искусства кушанской Бактрии характерно не столько отражение различных традиций, сколько то, что различные по происхождению элементы художественной культуры не просто сосуществовали, а были творчески переработаны и органически объединены.

Вспомним, что художественные изделия знаменитого Аму-Дарьинского клада, отражающие вкусы бактрийской знати ахеменидского периода, ярко свидетельствуют об интересе и к древневосточному, и к степному ("скифскому"), и к античному искусству. Однако каждое, взятое в отдельности изделие из этого клада относится либо к одному, либо к другому, либо к третьему художественному стилю⁵.

В памятниках греко-бактрийского искусства мы изредко наряду с античными встречаем также с восточными элементами. Так, например, гробница Киней в Ай-Ханум, имевшая устройство, характерное для эллинистических построек такого рода (с замкнутой целлой и пронаосом с двумя опорными колоннами), располагалась на ступенчатой платформе, подобно гробнице основателя Древнеперсидской державы — Кира⁶. В пронаосах же дворцового здания (в том же Ай-Ханум), в отличие от остальных его частей, каменные колонны при коринфских капителях имели характерные для ахеменидской архитектуры базы с плоской круглой (торообразной) подушкой на квадратном ступенчатом основании⁷. На монетах греко-бактрийского царя Деметрия традиционный эллинистический образ стоящего Геракла дополнен лучистым нимбом древнеиранского божества солнечных лучей — Митры⁸. Однако эта деталь не изменила общего, античного в основе своей, характера медальерного искусства Греко-Бактрийского царства, а соединение в архитектуре Ай-Ханум древневосточных и античных элементов было все же скорее механическим чем органичным.

Иначе обстоит дело с памятниками кушанской Бактрии. Уже в одном из ранне-кушанских памятников — дворцовой постройке в Халчаяне⁹ наряду с сочетанием местных, древне-

восточных и античных элементов мы видим и более органичное усвоение эллинических традиций. Замечательные глиняные рельефы, украшавшие эту постройку, не просто включают, наряду с изображениями местного правителя, его родственников и приближенных, фигуры Афины, сатиров, мальчиков-гирилядоносцев и других античных персонажей, но все насквозь пропитаны античным восприятием искусства.

В буддийском культовом центре времени расцвета Кушанской державы на Кара-тепе (в Старом Термезе) ¹⁰, напротив, для пещерных храмов была применена несвойственная индийским сооружениям такого типа планировка — размещение замкнутых святилищ в центре кара, образованного четырьмя обходными коридорами. Этот прием был характерен для культовой архитектуры Ближнего и Среднего Востока. В то же время обычай сооружать пещерные храмы, широко распространенный в древней Индии, не имел корней в Средней Азии.

Для характеристики архитектуры и монументально-декоративного искусства кушанской Бактрии большую ценность представляют и оставшие уже знаменитыми рельефы из Айртама, в частности, каменный блок с изображением трех музыкантов ¹¹. Листья аканта, наброшенный на голову лотнистки широкий складчатый плащ, классический профиль арфистки с линией носа, продолжающей линию лба, — все это несомненное черты эллинистической традиции. Буддийское же содержание, обилие и набор украшений, узкий шарф, переброшенный через плечо и руку арфистки, — ведут в мир индийского, более узко-гандхарского искусства. В то же время отличная от индийской форма арфы своеобразный головной убор со стреловидной подвеской (у арфистки) и этнический тип большинства персонажей восходят к степной ("скифской") орде и традиции. Но все эти различные по своему происхождению элементы и мотивы на айртамском рельефе предстают не механическим соединением разнородных элементов, а творчески усвоенными и переработанными в органичное и своеобразное целое.

Капитель из Кара-тепе ¹², капители Шам-Кале ¹³ и большинство капителей Сурх-Котала ¹⁴ представляют группу своеобразных двухъярусных капителей, композиционно перекликающихся с позднеармянскими и ранневизантийскими и не находят себе аналогий ни в Гандхаре, ни в других областях

Кушанской державы. Между тем составляющее их убранство мотивы оказываются связанными и с античной, и с древневосточной, и с индийской традициями. Так мотив нижнего пояса, — полуфигурка человека на фоне акантовой листвы, — напоминает античные капители, в то время как образ хищника, терзающего быка, восходит к искусству классического Древнего Востока, а вся композиция верхнего пояса, — с геральдическим расположением быков-зебу и фронтальной фигурой хищника между ними, — близка рельефам Индии. Столь же интересны случайно найденные в Шахринау ¹⁵ и в Шам-кале ¹⁶ капители, на углах которых помещены крылатые и рогатые грифоны. Эти грифоны восходят, вероятно, не столько к архитектурному декору ахеменидского Ирана, сколько к искусству степного круга: образ подобного фантастического существа донесли до нас, в частности, латунная пряжка из Тулхарского курганного могильника кочевых завоевателей северной Бактрии ¹⁷.

Для художественного ремесла кушанской Бактрии также были характерны изделия, в которых веяния античной, индийской и иных традиций уже подверглись творческой переработке. Таковы, например три терракоты, изображавшие местное бактрийское божество ¹⁸. Передача складок одежды богини несомненно связывается с эллинистическими традициями, но в целом весь художественный образ, с непропорционально большой головой, говорит об иных — не античных, а местных эстетических представлениях и нормах.

В керамике кушанской Бактрии образцом творческой переработки разных веяний может служить обломок глиняного сосуда с ручкой в виде фигурки обезьянки ²⁰. Изготовление сосудов с зооморфными ручками было широко распространено в кушанское время на Северном Кавказе, в степях Восточной Европы, Казахстане и на севере Средней Азии. Фигурки животных с головкой, обращенной к устью сосуда, по верованиям степных племен охраняли его содержимое от "нечистой силы". Однако если на среднеазиатском Севере и в степях Евразии ручки сосудов передавали фигурку барана, кабана, лисы и других местных животных, то на бактрийском сосуде была изображена обезьяна, образ, привнесённый из Индии. Да и головка обезьянки на бактрийском сосуде была обращена не вверх, как в степной керамике, а к зрителю, что отражало, вероятно, иное,

скорее всего — более декоративное назначение этой ручки-фигурки. Так слияния стелного севера и индийского юга, встретившись вместе, породили художественное изделие, характерное для Бактрии и отличное как от стелных, так и от индийских памятников.

Такое органичное слияние элементов и веяний самых разнообразных культурных и художественных традиций характерно для всего искусства Бактрии кушанского времени в целом.

¹ См.: P. Bernard, *Ai Khanum on the Oxus; a Hellenistic city in Central Asia*, — "Proceedings of the British Academy", London, 1967, vol. LIII, а также отчеты П. Бернара, публикуемые ежегодно (начиная с 1965 г.) в "Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres".

² См.: А.М. Мандельштам. Кочевники на пути в Индию. М., 1966; О.В. Обельченко. Лявандский могильник, — в сб.: "История материальной культуры Узбекистана, вып. 2. Ташкент, 1961; он же, Лявандская пряжка, — ОНУ, 1968, № 8.

³ Хронология кушанской истории все еще остается предметом научных дискуссий. См. И.В. Зеймаль. Кушанская хронология. М., 1968; ср. также Papers on the Date of Kaniska. Leiden, 1968.

⁴ О кушанской державе и ее международных связях подробнее см. История таджикского народа, т. I, М., 1963; Б.Я. Ставиский. Средняя Азия, Индия, Рим. /к вопросу о международных связях в кушанский период/, — в сб.: Индия в древности. М., 1964.

⁵ См. O.M. Dalton, *The Treasure of the Oxus*, 3-d, ed, London, 1964. Ср. Б.Я. Ставиский. Искусство Средней Азии в древний период /в печати/.

⁶ См., например, P. Bernard. *Ai Khanum...*, стр. 80-82, рис. 4 и табл. УШ-Х.

⁷ P. Bernard, *Ai Khanum...*, стр. 85 и табл. ХУП, в.

⁸ См., например, J. Rosenfield. *The Dynastic Arts of the Kushans*. Berkeley, 1967, табл. ХІУ, 263.

⁹ Г.А. Пугаченкова. Халчаян. Ташкент, 1966.

¹⁰ Раскапывается начиная с 1961 г. экспедицией Эрмитажа, ГМИНВ и ВЦИКР. Основные публикации: Материалы экспедиции на Кара-тепе — I. Сб.: Кара-Тепе — буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе. М., 1964; II сб.: Буддийские пещеры Кара-Тепе в Старом Термезе. М., 1969; III сб.: Буддийский культовый центр на холме Кара-тепе в Старом Термезе /в печати/.

¹¹ См. К.В. Трэвер. Памятники греко-бактрийского искусства. М.-Л., 1940, табл. 48-49.

¹² См. сб.: Буддийские пещеры Кара-тепе..., стр. 225-226, рис. 38-39.

¹³ B. Dagens. *Fragments de sculpture inédits*, — "Mémoires de la Délégation Archéologique en Afghanistan", t. t. XIX, табл. I-2; XXV-XXVI.

¹⁴ См., например, D. Schlumberger. *The Excavations of Surkh Kotal and the Problem of Hellenism in Bactria and India*, "Proceedings of the British Academy", London, 1961, vol. XLVII, стр. 90-91 и табл. XII и XXIV.

¹⁵ См. А. Мухтаров. Новые находки каменных капителей кушанского времени из Шахринау /южный Таджикистан/, — "Известия отд. обществ. наук АН Тадж. ССР", Душанбе, 1968, № 3.

¹⁶ См. B. Dagens, ук. соч., табл. XXV, I, 2.

¹⁷ См. А.М. Мандельштам, ук. соч., табл. XLV, IO и LIII, 3.

¹⁸ См. сб.: Буддийские пещеры Кара-тепе..., стр. 127-131, ср. рис. 23, в и 24а.

¹⁹ См. Г.А. Пугаченкова. Халчаян, стр. 235-238 и рис. II на стр. 235.

²⁰ Найдена в 1965 г. Публикуется в сб.: Буддийский культовый центр на холме Кара-тепе.

Э. Г. Тараян
Институт искусств
АН Армянской ССР

АРМЯНСКИЕ НАБИВНЫЕ ЗАВЕСЫ ИЗ ИНДИИ

Армянские церкви лишены иконостаса. В эпоху становления в Армении христианского ритуала появляются алтарные завесы, отделяющие алтарь от остального помещения храма, чтобы святилище неприступно было для народа¹. Их ранний термин "катапетасма" происходит от греческого слова, а значение, согласно древним источникам, объяснялось так: в первые три века, пока еще христиане окружены были со всех сторон язычниками — идолопоклонниками, они не смели ввести в употребление иконы в церкви, чтобы не подать повода приравнять их почитание к почитанию языческих идолов. Потому перед алтарной преградой над царскими и боковыми вратами вывешивались такие завесы. На них и была первоначально возложена роль служить иллюстрациями к священной истории и олицетворять врата Рая. Апологет ранне-армянского христианства Вартанес Кертог в VI—VII вв. отводил алтарным завесам пропагандистски-назидательную роль: "Ведь священное писание писано чернилами. То же — красками нарисовано в церквях. Писание воспринимается через слово, а образы видны глазу и слышны сердцу. Так же завесы, которые господь велел отделать шитьем и украсить резными картинками, виссоном и пурпуром и лазурью и цветными образами, писанными красками и изображающими херувимов"².

Более поздние иконостасы восточно-христианской церкви своим происхождением в какой-то мере обязаны именно этой

традиции украшать алтарные завесы изображениями священной истории. Обособившись и отказавшись участвовать в церковных соборах, армянская церковь иконостасов и других изменений в литургии не признала. Эта позиция объясняется тем, что Армения, приняв христианство, как государственную религию в 301 г., на несколько десятков лет даже раньше Рима, осталась привержена ранней христианской литургии, в сложении которой ее церковь приняла большое участие. Вплоть до наших дней армянская церковь сохранила аскетизм, характерный для раннего христианства, а с ним и старинную церковную утварь и алтарные завесы.

Из разнообразия затканых, вышитых, украшенных ювелирными изделиями завес, набивные являются самыми поздними и самыми демократичными, но и наиболее разработанными по своим сюжетным композициям. Хотя такие завесы относятся уже к VIII—XIII вв., они в какой-то мере восстанавливают ранние иконографические сюжеты, недостаточно выявленные в других видах христианского искусства Армении. В VIII—XIII вв. для их изготовления стала применяться более простая и дешевая набойка. Поэтому в это время такие завесы распространились значительно шире, и на их выделке стали специализироваться отдельные центры.

Одним из таких центров является армянская колония в Индии, при штате Мадрас.

Дата ее основания колеблется между IV и VII вв. По заверениям священной истории, христианская колония в Индии основана апостолом Фомой. Согласно армянским источникам³ ее основал армянский купец Фома, с разрешения правителя Малабара. Фома торговал тканями, муслином и травами при городе Мага-Тэва Батам и призвал туда же армян и сирийцев, основавших приход св. Фомы.

К XII в. христианская община на Малабарском побережье захирела, как отмечал в это время армянский "Путеводитель по Индии"⁴, но продолжала существовать. В XIII в. она пополнилась армянами, бежавшими из Персии из-за притеснений Шах-Аббаса. Они были, в основном, выходцами из Новой Джуги — предместья Исфагана, средоточия армянских ремесел в Персии. Благодаря навыкам в ремеслах и коммерции, новые поселенцы быстро завоевали расположение местного населения и до-

верие купечества и возродили торговлю тканями.

В большом количестве они закупали индийский хлопок и тут же на месте распределяли его прядильщикам и ткачам, затем, проверив качество выделанных тканей, отправляли их в Исфаган. Здесь производилась набойка и отсюда готовые полотна распространялись в таком количестве, что их считали персидскими.

Персы за эти ткани давали драгоценные камни, бирюзу и жемчуг, коней, лекарства, благовония, шелк и лучшую шерсть кирманских коз, кожи, ковры и золото⁵. Зато опись исфаганских товаров в 1764 г. гласила, что индийские полотна "выделяются в большинстве своем в Персии"⁶.

Естественно, что для армян из Новой Джуги, после переселения в Индию, главным ремеслом стала набойка, тем более, что Индия является ее родиной. В исполнении индийских армян сильно переплелись художественные приемы и технические навыки исфаганских и индийских мастеров.

В Индии также чрезвычайно развито производство ритуальных завес, с изображением богов и героев, для которых однако, существует особая техника "каламкари", которая заключается в росписи кистью от руки и исключает применение штампа. По названию техники именовались и сами завесы.

Индийские армяне для своих алтарных завес также стали использовать приемы каламкари, но в сочетании со штампованными композициями. Это упростило выделку каталетасы.

Именно к таким алтарным завесам относится черная завеса 1725 г. работы армянского мастера из Мадраса из экспозиции Музея-достохранилища при Эчмиадзинском кафедральном соборе.

Ее композиция сильно вытянута в высоту (ширина завесы всего 2 м на 6 м длины). Сцены на завесе посвящены житию Христа и располагаются тремя ярусами. Их последовательность нарушена выделением главной сцены, которая занимает всю верхнюю половину завесы. Это — сцена Распятия. Повествование как бы нарастает к этой главной теме.

Нижняя часть завесы разделена композиционно еще на два горизонтальных ряда, в каждом из которых по несколько сцен. Каждая из них обрамлена тонкими орнаментированными колоннами с переброшенной между ними арочкой, увенчанной

крестом. В памятниках западно-европейского искусства такая арочка символизировала бы храмик-темпиетто и означала бы, что действие происходит в помещении, но на индийской почве она обратилась в декоративный мотив. Между пролетами арочек представлены в мелком масштабе сценки, в которых сам Христос не участвует, но которые связаны с повествованием о его судьбе. В одной — Пилат в одежде индийского царька умывает руки над низкой чашей. Эта сцена, как правило, решается жанрово в живописи закавказского круга, например, во фресках Ахталы. В другой сцене апостол Петр и три жены, сидя на ковриках, творят молитвы перед казнью Христа. В третьей — повесившийся на дереве Иуда — сюжет весьма редкий в искусстве Запада.

В среднем горизонтальном ряду, разделенные колоннами, две композиции: оплакивание Христа богородицей и Марией Магдалиной и положение во гроб. У художника — восточное тяготение к символам. Опущенную сцену свята с креста замечают три гвоздя и клещи в сцене "Оплакивания".

Нижний горизонтальный ряд завесы занимают четыре сцены, три из которых представляют истязания Христа, а четвертая — "несение креста". Как символы в верхних углах композиций даны тридцать серебряников и кости, в которые стражники разыграли одежду Христа.

Во всех композициях произвольно подчеркнут индийский этнический тип. У мужчин он выражен разрезом глаз, формой носа, вьющимися волосами, ниспадающими на плечи и подобранными челкой над узким лбом, короткой густой бородой и длинными усами. Так же изображается Христос.

Типы женщин отвечают идеалу индийской красоты: округлые формы, складки на шее, маленький рот, широкий нос, большие глаза.

При безупречном знании священной истории, это нарушение библейского иконографического типа в пользу индийского этнического придает таким завесам не канонический, "ученый", а непосредственный народный характер.

Для мадрасской набойки вообще характерны плотные яркие краски с преобладанием горячих тонов. Своим сдержанным, хотя и чистым калоритом, наша завеса выпадает из числа традиционных мадрасских образцов. Набивка произведена тремя

обычными красителями: мареной, индиго и желтым шафраном. Завеса — вклад семьи Тэр Закарэ. Являются ли дарители также и исполнителями завесы — неизвестно. По своим несомненным художественным достоинствам и обилию чисто индийских деталей, эта завеса стоит несколько особняком среди трех других завес, которые демонстрируют индийское влияние в меньшей степени и привлекают к себе внимание прежде всего сугубо национальным сюжетом. Эти завесы датированы 1789 и 1790 г.г. По дарственным надписям можно предположить их исполнение одним мастером.

Завеса 1789 года посвящена житию Григория Просветителя и обращению армян в христианство. Основное место в композиции завесы представляет принятие христианства царем Трдатом вместе с женою Ашкен и сестрой Хосровидухт. Крещение царской семьи производит Григорий Просветитель, он же крестит также армянский народ в реке Аракс. На завесе изображены также Эчмиадзинские храмы, кафедральный собор, церкви Рипсимэ, Гаяне и Шогакат, воздвигнутые в честь первых проповедниц христианства в Армении, лучезарная колонна "сын луйсо", которая по преданию озарила Григория Просветителя место постройки Кафедрального собора и другие святыи места. Очень наивно стилизована священная гора Арарат с Новым ковчегом на вершине.

Композиция завесы не является оригинальной и воспроизводит известную гравюру 1773 г., вышедшую из армянской типографии в Венеции⁷.

Четырнадцать медальонов с мучениями Григория Просветителя на завесе с точностью воспроизводят аналогичные сцены гравюры. По сравнению с гравюрой изменен европейский тип действующих лиц, сокращены пояснительные надписи; чисто европейский орнамент гравюры заменен в набойке излюбленными в Индии цветочными гирляндами.

Набойщик из Индии лучше знаком с национально-армянской тематикой, чем венецианский гравёр. Строения на гравюре воспроизводят здания европейского образца, между тем как в набойке, они ближе к армянским храмам. Но каковы бы они ни были изменения, они сказываются лишь в мелочах.

В целом эта завеса ближе памятникам Ближневосточного и европейского, чем индийского круга. Она очень чисто выпол-

нена технически. Но хороший рисунок, добросовестная передача деталей свидетельствуют лишь о высоком ремесле. Графичность и каллиграфическая сухость выдают механическое следование гравированным композициям.

Видимо, такое же происхождение с гравюр имеют композиции двух завес того ж собрания, датированных двумя годами позже, чем завеса с житием св. Григория. Одна представляет сцену посвящения богу эчмиадзинских святых, с кафедральным собором в центре и прочими храмами, свободно расположенными на светлом поле завесы. Традиционный Арарат с ковчегом изображен тут же. Архитектурные строения декоративны, дубочны, с арочками и излучающими свет крестами, но основные формы армянских храмов в них сохранены.

В этой завесе, как и в завесе с житием св. Григория, отдельные изображения между собой не связаны и представляются "висящими" на фоне. Между тем в другой завесе представлена весьма цельная картина.

Это сцена мирования с католикосом, окруженным иерополитами, представительным духовенством, кадицами монахами и присутствующим народом. Арочное завершение композиции и обозначенные темными линиями плиты пола свидетельствуют о том, что действие происходит в интерьере, и хорошо связывают отдельные элементы в единую цельную композицию.

Композиция этой завесы более двух предыдущих претендует на оригинальность и делает честь своему исполнителю. Но каллиграфичность, мелкая проработка деталей, явная зависимость от гравюры объединяет ее с завесами 1789—1790 гг.

От представленных завес сильно отличается самая поздняя завеса 1799 г. мадрасского происхождения из музея-дариохранилища Эчмиадзинского собора.

На ней грандиозное изображение Георгия Победоносца. Его конная фигура с копьем в руках помещена в огромную лучистую мандорлу. Фон мандорлы забит мелким ситцевым рисунком — характерное в индийской набойке заполнение фонов сюжетных композиций. Под копытами коня, свивающийся в кольцо агонизирующий дракон.

Редкий анахронизм представляет изображение маленького святого сидящего в седле с Георгием. Подобная фигура встречается также в армянских алтарных завесах из Турции, но, если

проследить по легендам всех спутников св. Григория в его делах, то по роли ни отводимой ни один из них к изображению святого на завесе не подходит.

Зато своей композицией парного вьезда наша завеса приближается к индийской каламкари – завесе из Танджора (Тамилнад), также на Малабарском побережье⁸. На ней – изображение Шивы (хранителя Северо-Востока) и его супруги Парвати, едущих на белом быке Нанди. Можно отождествлять фестончатый круг над головами божеств с армянской мандорлой, костюмы, светлый фон, забитый мелким "ситцевым" рисунком.

Но и в прочие детали армянской завесы влетаются индийские мотивы: два больших дерева в нижних углах завесы с цветами каштана. и плодами, похожими на кокосовый орех, диковинные птицы и звери, строения с луковичными главами – индийские города.

К чисто армянским мотивам относятся красно-синие линии, негативно обращенные друг к другу, и головки ангелов по кайме завесы.

Наша завеса – дар собору св. Георгия от "...уроженца Джуги парона Татевоса Гезворкяна и его супруги госпожи Хатуи. ... через предводителя армян земли индийской архиепископа Аюна. Рисована в городе Мадрасе".

Несмотря на исфаганское происхождение дарителей завесы, которые по преданию являются и ее исполнителями, в ней, видимо, в больших масштабах применена техника каламкари. Во всяком случае, завеса считается уникальной по той причине, что супруги-набивщики во избежание ее повторения уничтожили набивные доски-манеры с которых был воспроизведен рисунок. С документальным подтверждением этой истории в Эчмиадзине ознакомиться не удалось.

Но, даже если она уникальна, многие детали завесы остаются общими для армянских набивных катапетасм, которые имеются еще в Лондонском музее Виктории и Альберта⁹.

Эчмиадзинский католикосат также обладает большой коллекцией армянских набивных алтарных завес, исследование которых еще не осуществлено. Ознакомление с ними в дальнейшем должно дать богатый материал истории этого уникального вида искусства.

¹ Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении Российской церкви с нужными примечаниями на оное и с присовокуплением другого краткого рассуждения о том, что алтарные украшения нашей церкви суть сходны с древними. Воронеж, 1795, стр. 21.

² Вартанес Кертог. Против навликиан. Матенадаран, рук. 2966, стр. 13.

³ Ալլոյձյան, Պատմութիւն հայ գաղթականութեան, Չմհրթ. (Аллояджян. История армянских миграций. Каир), 1941, стр. 139-140.

⁴ Р. Абрамян. Армянский путеводитель по Индии XII в. "Вестник Матенадарана", № 4, Ереван, 1958.

⁵ /գերմանացու/, Պատմութիւն անգլիացոց վաճառականութեան, Կ. Պոլիս, (Г. Меррер, История английской торговли, Константинополь), 1882, стр. 51-54.

⁶ Henri – René d'Allemagne. La toile imprimé et les indiennes de traite, v.1, Paris, 1942, с р. 42.

⁷ Էջմիածին, 303-1903, Պատկերազարդ նկարազրուութիւն, Վենետիկ (СВ Эчмиадзин, 303-1903, Иллюстрированное обозрение, Венеция, Св.Лазарь).

⁸ Н.Р. Гусева. Орнаментирование тканей в Индии, – СЭ, № 4, 1956, стр. 99, рис. 9.

⁹ G.P. Baker. Calico painting and printing in the East Indies in the XVIIth an XVIIIth centuries. London, 1921.

С.О.Хан-Магомедов
Научно-исследовательский институт теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры

АРХИТЕКТУРНЫЕ ШКОЛЫ ЮЖНОГО ДАГЕСТАНА

Начиная с 1949 г., автором обследовано более 100 поселений Южного Дагестана. Выявленные в ходе обследования архитектурные сооружения дают сложную картину процессов развития различных типов построек, влияния социально-экономических и местных природно-хозяйственных условий, становления национальных особенностей, взаимодействия культуры народов Южного Дагестана с культурой других народов.

Примыкающий к важнейшему торговому пути через Кавказ, из Европы в Азию, Южный Дагестан в течение многих веков был ареной борьбы различных государств за обладание дербентским проходом. Здесь (прежде всего в приморских районах) создавали свои поселения, строили оборонительные и культовые сооружения, вели торговлю и т.д. персы и армяне, арабы и азербайджанцы, казахи и монголы, русские и др.

В первые века нашей эры Южный Дагестан входил в состав одного из древнейших государств на территории нашей страны Кавказской Албании, в истории и культуре которой еще много неясных проблем. В архитектуре народов Южного Дагестана не могли не сохраниться некоторые традиции албанской архитектуры. Однако ответить определенно на этот вопрос можно будет лишь после детального археологического обследования территории.

Выявленный материал убедительно свидетельствует о том, что архитектура Южного Дагестана развивалась под определяющим влиянием местных условий. Более сложным является вопрос о существовании в Южном Дагестане местных архитектурно-художественных центров.

Архитектура Южного Дагестана на протяжении многих веков соприкасалась с архитектурой, которая находилась на более высокой стадии развития. В этих условиях сохранить самобытность и не превратиться в провинциальное ответвление могла лишь архитектура, имеющая собственные художественные центры.

Разумеется, в архитектуре Южного Дагестана можно найти планировочные приемы, конструктивные формы, стилистические черты и даже отдельные архитектурные или декоративные элементы, зародившиеся в архитектуре других народов и заимствованные в тот или иной период местными мастерами-строителями. Однако, в целом архитектура народов лезгинской группы не имеет прямых аналогий в архитектуре Кавказа.

Архитектура всех пяти народов лезгинской группы, имеет свои национальные особенности, которые проявляются как в функционально-конструктивных решениях, так и в композиционных приемах, архитектурных формах и декоративных средствах.

И агульская, и лезгинская, и рутульская, и табасаранская, и цахурская архитектура имеет свои местные особенности, четко проявляющиеся в объемно-планировочной структуре жилища. Однако своеобразие и относительная художественная ценность каждой из местных архитектурных традиций не одинаковы. Поэтому едва ли можно говорить об архитектуре каждого из пяти народов, как об отдельной самостоятельной архитектурной школе.

С уверенностью можно выделить три художественных центра и соответствующие им архитектурные школы — табасаранскую, цахурскую и самурскую.

Табасаранская архитектурная школа — одна из самых своеобразных и наиболее четко выраженных в архитектуре Дагестана. Оригинальный тип жилого дома с каноничными планом и фасадом, не имеющие аналогий типы мечети и сарая для сена со ступенчатыми щипцами, своеобразная форма массивных де-

резьбных обрамлений проемов (оконных и дверных) и фигурных деталей, богатый по рисунку резной орнамент типа "плетенка" — все это в совокупности придает сооружениям табасаранской архитектуры (прежде всего постройкам XIX века, в большом количестве сохранившимся до настоящего времени) ярко выраженную стилистическую определенность. Влияние табасаранского художественного центра ощущается и в архитектуре соседних народов — лезгин, агулов, кайтакцев. В их аулах можно встретить характерные для табасаранской архитектуры деревянные детали, покрытые орнаментальной резьбой типа "плетенка" (окна жилых домов, входные порталы, внутренние столбы мечетей). Но чаще всего это лишь отдельные архитектурные детали, использованные в иных по типу жилых домах и мечетях, чем те, которые распространены в Табасарани.

Характерные же черты табасаранской архитектурной школы наиболее полно выявлены в постройках самих табасаранских аулов, а также в лезгинских аулах группы Дер-Кан, входивших в прошлом в табасаранское феодальное владение. Вообще интересно отметить, что стилистически наиболее определенно выраженные архитектурные школы сложились в Южном Дагестане на территориях, существовавших здесь в прошлом двух основных феодальных владений (Табасаранского майсумства и Елисуйского султанства) и влиятельных "вольных" обществ (Самурских).

Разумеется, табасаранская архитектурная школа впитала в себя и ряд черт, присущих архитектуре других народов Кавказа. Однако многое в истории ее возникновения и формирования остается пока неясным. Трудно, например, объяснить каким образом архитектура народа, территория которого расположена ближе всего к Дербенту, стилистически так далека от характерных для дербентской архитектуры "мусульманских" форм (стрельчатая арка, купольные мечети, минареты и др.). С другой стороны, в табасаранской архитектуре отсутствуют и многие формы, характерные для горных районов Дагестана (полуциркулярные арки). В то же время орнаментальный декор табасаранской архитектуры "плетенка" близок декору армянской и грузинской архитектуры и, по-видимому, связан с древней местной кавказской традицией.

Табасаранское зодчество отличает особое внимание к

оформлению фасада жилого дома, в то время как, в горных районах художественно оформлялся, прежде всего жилой интерьер, а в Дербенте архитектурным центром дома был внутренний дворик.

Можно предположить, что в табасаранской архитектурной школе в переработанном виде сохранились некоторые древние традиции, связанные с домусульманской (христианской) архитектурой Дагестана (кстати, именно в Табасарани выявлены крестообразные по форме смусульманские надгробия) и возможно даже восходящие к архитектуре Кавказской Албании.

Не исключено и какое-то участие армянского элемента в формировании табасаранской архитектурной школы. Так, например, Ибн-ал-Факих сообщает, что Сасаниды переселили для охраны Горной стены "сия сикинов" ¹. С.Т.Еремин считает, что это были армяне ².

Вторая архитектурная школа Южного Дагестана — цахурская — значительно менее разработана, хотя стилистически и вполне определена. Ее черты хорошо выявлены в жилых домах. Для цахурской архитектуры характерно внимание к художественному оформлению жилого интерьера — создание единой композиции, объединяющей все функционально необходимые элементы оборудования жилища. Здесь выработана своя оригинальная форма деревянных деталей и свой рисунок резного орнамента (стилизованный "растительно-геометрически"). В цахурской архитектуре арка применялась в прошлом очень редко.

Связи с соседним Азербайджаном повлияли на появление в цахурской архитектуре наборных оконных решеток типа "шебеке", стрельчатых арок и др. Однако в целом цахурская школа может рассматриваться как одна из наиболее самобытных архитектурных школ горного Дагестана. В этом отношении она может быть поставлена в один ряд с архитектурой аварской группы народов.

Территория распространения цахурской архитектурной школы в основном ограничена Горным магалом (аулами, входившими в прошлом в Елисуйское султанство). Однако влияние художественных приемов этой школы прослеживается также в ряде лезгинских и рутульских аулов.

Третья архитектурная школа Южного Дагестана — самурская (или ахтынская) — существенно отличается от первых

двух отношении к использованию художественных возможностей камня и дерева. Здесь широко применяется полуциркульная арка не только в качестве конструкций перекрытия, но и как арочные порталы, арочные окна, арочный декор. В деревянных конструктивных элементах (консоль, подбалка) основное внимание обращается на придание им выразительной тектонической формы, орнаментальной же обработке поверхностей деревянных деталей не придается большого значения. Орнамент — геометрический с рисунками простейшего типа (розетки).

Вообще можно отметить принципиальное различие роли художественно обработанных деревянных элементов в сооружениях табасаранской, цахурской и самурской архитектурных школ. Это выражается прежде всего в отношении к форме и орнаментальной обработке деревянных элементов.

Так, например, в табасаранской архитектуре основное внимание уделяется не приданию выразительной формы деревянному элементу, а орнаментальной обработке его поверхности. Причем основными объектами орнаментальной резьбы являются дверные и оконные коробки, которые рассматриваются как декоративное обрамление проема. Отсюда и отношение к форме деревянных деталей, выражающееся в стремлении создать максимум простых по конфигурации плоскостей для орнаментальных композиций.

В цахурской же архитектуре ни коробки наружных проемов, ни столбы не были главным объектом внимания мастеров художественной обработки дерева. Здесь основным элементом, подвергавшимся орнаментальной обработке, была массивная, нетектоничная по форме подбалка внутреннего столба (жилого дома и мечети). В интерьере использовались и другие деревянные элементы (лари с зерном, двери в кладовые, обрамления ниш), но они не покрывались орнаментальной резьбой.

Для самурской архитектурной школы характерно внимание не к орнаментальной обработке деревянных деталей, а к выразительной форме таких ответственных в конструктивном отношении элементов, как подбалка и консоль. Здесь создано большое количество вариантов форм этих элементов, которые редко покрываются орнаментальной резьбой (резьба чаще применяется на обрамлениях ворот).

Итак, три различных тектонических подхода к художественной обработке деревянных деталей, что сказывается и на выборе самих элементов для художественной обработки, и на отношении к их форме, и на использовании орнамента. Это влияет и на преобладающий тип орнамента — ковровый в табасаранской архитектурной школе, штучный (розетки) — в самурской, смешанный (в основном линейный и штучный) — в цахурской. Различен и рисунок орнамента: геометрический (самурская архитектурная школа), "плетенка" (табасаранцы), стилизованный растительно-геометрический (цахуры).

В рутульских, агульских и в коринских (лезгинских) аулах также существовали свои местные художественные центры, но стилистически они менее ярко выражены, чем рассмотренные выше три архитектурных школы. В рутульской архитектуре заметно влияние цахурского и самурского художественных центров. Агульская архитектура испытывала художественное влияние табасаранской и самурской архитектурных школ. В коринских аулах можно видеть влияние самурского и табасаранского художественных центров.

Меньше сказывалось в архитектуре народов лезгинской группы непосредственное стилистическое влияние дербентской архитектуры, близкой к кругу ширванской школы. Влияние азербайджанской архитектуры ("шебеке", стрельчатая арка, декоративные элементы, форма обрамления камина и др.), прослеживаемое в лезгинских, рутульских, цахурских и даже в агульских аулах осуществлялось в основном не через Дербент, а было результатом хозяйственно-культурных связей горных аулов с азербайджанскими районами, расположенными за Кавказским хребтом (Кахи, Закаталы, Нуха и др.), куда, например, перегоняли из Южного Дагестана отары овец на летние пастбища и уходили на заработки мужчины.

Через Дербент в горные аулы на протяжении многих веков шла новая информация о типах зданий и сооружений (крепости, мечети, мавзолеи, минареты и др.), конструктивных формах, планировочных приемах. Однако какими-то образом эта информация оказывалась в значительной степени очищенной от внешней стилистической оболочки. При этом в самом Дербенте, испытывавшем различные влияния, постепенно вырабатывался свой вариант архитектуры Восточного Кавказа. Поэтому услов-

но (в пределах Южного Дагестана) можно говорить о дербентской архитектурной школе, являвшейся местным вариантом ширванской школы.

Строительство в Дербенте на различных этапах развития города было тесно связано с определенными периодами развития архитектуры ряда стран и народов Переднего Востока. При этом значение ряда дербентских сооружений далеко выходит за пределы не только Южного Дагестана, но и Кавказа.

В первую очередь это относится к Дербентской оборонительной системе. Это бесспорно сооружение мирового класса и по своему назначению (звено в цепи "длинных" стен, отделявших кочевые северные народы от землевладельцев-кжан) и по грандиозности, и по оригинальности планировки города-крепости (растянутого между цитаделью и искусственной гаванью), и по качеству строительства.

Дербентская оборонительная система в типологическом отношении представляет собой уникальный пример органического сочетания "длинной" стены, мощной крепости, города и порта. Такая система не была принесена в Дагестан извне в готовом (отработанном) виде, а является результатом длительной эволюции оборонительных систем, перегородивших прикаспийский проход. В крепостных линиях, расположенных южнее Дербента, как бы проверялись и совершенствовались строительные и планировочные приемы, использованные затем при создании Дербентской оборонительной системы.

Большой интерес для истории развития архитектуры Переднего Востока представляет культовое строительство в Дербенте, Дербентская Джума-мечеть является одной из самых значительных среди ранних мечетей, построенных за пределами Арабского халифата. Джума-мечеть является, с одной стороны, важным звеном в эволюции молитвенного здания ислама, а, с другой, одним из прототипов местных мечетей Восточного Кавказа.

В XIV-XV веках, когда город входил во владения ширваншахов дербентская архитектура развивалась в тесном взаимодействии с архитектурой Ширвана. Постройки Дербента этого времени помогают составить более полное представление об общих процессах развития архитектуры Восточного Кавказа. Так, например, декоративная стенка ворот Орта-капи позво-

ляет рассматривать "ордер" Диван-хане в Баку не как уникальный элемент, а как определенную художественно-композиционную систему, неотъемлемую часть ширванской архитектурной школы.

Дербентская архитектура ХУП - начала XIX вв. в стилистическом отношении также близка архитектуре Азербайджана (не последнюю роль играл в этом национальный состав населения Дербента - большая часть азербайджанцы, а также религиозная общность Дербента и Азербайджана - ислам шиитского толка). Но было бы неверным рассматривать архитектуру Дербента этого периода лишь как провинциальный вариант азербайджанской архитектуры. Дербент этого времени можно рассматривать как один из центров развития архитектуры Восточного Кавказа. Эта роль Дербента и его значение менялись в зависимости от изменения политической роли города в истории Восточного Кавказа.

В периоды возвышения Дербента (например, при Фет-Алихане) здесь создавались сооружения, значение которых выходит за пределы архитектуры Южного Дагестана (можно назвать ханский дворец - одно из крупнейших дворцовых сооружений Восточного Кавказа). В целом в ХУП - начале XIX веков дербентская архитектура характеризовалась высоким профессиональным уровнем - бани, магальные мечети (например, Кырхляр-мечеть), караван-сарай, ханский мавзолей, медресе и др.

Стилистическая определенность местной дербентской архитектуры сохранялась и в первой половине XIX века, когда в городе уже велось значительное строительство силами русского гарнизона. Русский ампиризм и дербентская архитектурная школа сосуществовали в эти годы в строительстве города, фактически не влияя друг на друга и стилистически не смешиваясь, так как они не только обслуживали различные сферы городского строительства, но были разграничены даже территориально (русский гарнизон осуществлял строительство главным образом в цитадели, а также в Дубарах - в нижней части города).

В целом архитектуру Южного Дагестана можно охарактеризовать как своеобразный сплав местных традиций (опиравшихся на местные художественные центры) с архитектурой других народов Кавказа и Среднего Востока, усвоенными в ходе много-

векового процесса взаимодействия различных культур.

В пределах самого Южного Дагестана шел процесс формирования общей культуры (в том числе и архитектуры) народов лезгинской группы. Однако процесс этот не завершился и в XIX веке. Процесс сближения архитектуры различных народов лезгинской группы протекал неравномерно по времени и неодинаково в различных частях Южного Дагестана. Многое зависело от экономических, культурных и иных связей между отдельными народами, от территориального взаиморасположения районов их расселения, от размещения путей сообщения с внешним миром.

Например, использование жителями внутренних районов Южного Дагестана дорог, проходящих через территории, населенные табасаранцами (связь с приморскими районами и с Дербентом) или цахурами (связь через горные перевалы с Азербайджаном) определенно вело к усилению влияния табасаранской и цахурской архитектурных школ на строительство в агульских и рутульских аулах. И, наоборот, непосредственная связь с внешним миром районов расселения табасаранцев и цахуров уменьшила возможность влияния на строительство в их аулах архитектуры других народов Южного Дагестана.

Непосредственными носителями взаимовлияния архитектуры различных народов были мастера-строители. Строительные надписи³ свидетельствуют, что уже в XII-XIII вв. в Южном Дагестане существовали профессионалы-каменщики (надписи в аулах Гельмец, Рутул, Цахур и др.), причем профессия строителя могла быть потомственной и передаваться от отца к сыну (надписи в Рутуле - XIII в.). Строители выступали как наемные мастера. Их нанимали и для строительства жилых домов (надпись в Рутуле - XII в.), и для строительства крепостей, и для строительства мечетей.

Мастера-строители работали не только в своем родном ауле, но и в других селениях района. Например, в цахурском ауле Мишлеше строили мастера из цахурских же аулов Сугут (надпись XVII в.), Муслих (надпись XVII в.) и Цахур, в агульском ауле Хпюк строил мастер из агульского аула Бурки-кан (надпись XIX в.) и т.д.

Наиболее квалифицированные мастера приглашались для строительства и за пределами территории их родного народа.

Так, цахурские мастера работали в рутульских аулах, табасаранские в агульских и т.д.

Работали в Южном Дагестане и азербайджанские мастера. Например, бакинский мастер Тадж-ад-Дин восстанавливал в XIV веке дербентскую Джума-мечеть, а ширванские мастера Мухаммед и Рамазан возобновили минарет в агульском ауле Рича в XVII веке.

Таким образом, мы видим, что архитектура Южного Дагестана не развивалась в изоляции от общих процессов развития архитектуры Переднего Востока и Кавказа. Она вступала во взаимодействие с архитектурой соседей и в то же время получала через Дербент, как через своеобразные ворота во внешний мир, сведения о достижениях архитектуры других народов и государств. Шел процесс сближения и консолидации и в самой архитектуре Южного Дагестана, вырабатывались общие для всех народов лезгинской группы планировочные, конструктивные и композиционные приемы, складывались местные особенности архитектуры.

¹ К.В.Трезвер. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании. М.-Л., 1959, стр. 284.

² С.Т.Еремин. Сунни и оборона Сасанидами Кавказских проходов, - ИАФАН, 1941, № 7 (12), стр. 38.

³ А.Р.Шихсаидов. Арабские строительные надписи Дагестана (XI-XVII вв.), - "Ученые записки Института истории, языка и литературы", т.УІ, Махачкала, 1959; Л.И.Лавров. Эпиграфические памятники Северного Кавказа X-XVII вв., М., 1966 и др.

Чирков Д.А.
Научно-исследовательский
институт художественной
промышленности

О ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ЮВЕЛИРОВ СЕЛЕНИЯ КУБАЧИ

Ювелирное мастерство кубачинцев имеет многовековую историю и привлекает внимание исследователей с древнейших времен. Одной из интересных черт, присущих дагестанским мастерам и отмечаемых многими исследованиями, является необычная приверженность традициям восходящим к XII-XIII вв.

В свете этого особенно значительны перемены, произошедшие в кубачинском искусстве за последние годы. Нами не рассматривается в целом ювелирная продукция кубачинского комбината. Среди большого количества мастеров, составляющих коллектив производства, существует творческая группа, объединяющая лучших ведущих мастеров, определяющих характер художественной направленности всех ювелиров. Работы этой группы и служат предметом нашего разбора.

Начало больших изменений в творчестве кубачинских мастеров может быть отнесено к концу 1950-х годов, когда на смену бутафорскому украшению приходит простота и целесообразность. Важность этого направления была в концентрации внимания на поисках цельной, выразительной формы. Оно не только отвергало многодельные громоздкие вещи, но и обратило внимание на форму, силуэт как на важнейший фактор художественного образа, на то, что ее нельзя произвольно "одевать" каким угодно орнаментом.

1958-62-й годы ознаменованы появлением ряда интересных работ Г.Б.Магомедова, Р.Алиханова, Г.Р.Чабкаева: туалетных приборов, декоративных вазочек, тарелок. Эти вещи уже не страдают дробностью - они очень цельны, масштабны соответственно назначению и разнообразны по тематике.

Стремясь отойти от измельченности, мастера все чаще прибегают к крупному узору. Однако, в то же время становится очевидным, что укрупнение целесообразно не везде и, в основном, может быть отнесено к изделиям посудной группы.

Мастера не отказались от мелкого орнамента, но усвоили принцип контраста, - чередование изысканно-мелких мотивов с крупными, читаемыми на расстоянии. К началу 60-х годов относится усиленный поиск новых форм изделий, что хотя и приводило иногда (в погоне за модой) к нарочито искаженным очертаниям ваз, подносов и брошей, но избавило предметы от излишней "архитектурности". Важное значение стало придаваться образному строю вещей, т.е. тому, чего так не хватало прошлым вещам кубачинцев.

Ведущие мастера временно отказываются от бесчисленных вариаций узора и берут один тип его, самый произвольный, самый свободный - "москов-накиш". В прошлом этот узор наносился на обратную, гладкую сторону ножен шашек и кинжалов - теперь он выходит на самые видные места, обогащается дополнительными элементами и достигает высокого совершенства.

Для вещей второй половины 60-х годов характерны успешные находки в области формы - мастера как бы соревнуются в разнообразии высоких и низких ваз, широких и узких кувшинов.

К этому времени относится ликерный набор "Птицы" Гаджи Кахмуда Магомедова. Ассиметрично изогнутое тулово сосуда, вытянутое вперед горлышко и силуэт ручки подчеркивают сходство с птицей. Тонко соблюденное чувство меры подсказало автору ненужность каких бы то ни было натуралистических деталей. Сервис "Птицы" свидетельствует не только о свободном владении формой, но и о удачном решении декоративными средствами определенного художественного образа.

В 60-е годы подвергаются глубокому переосмыслению, заново пересматриваются уже когда-то в пятидесятые годы бравшиеся формы, теперь найденные в иных соотношениях, масшта-

бах. Так, в 1937 и 1947 гг. Гаджи, Саид и Ахмед Кишевы выполнили из черного серебра несколько изделий, которые хотя и назывались сахарницами и перечницами, но в сущности представляли собой уменьшенные до крошечного размера котлы "аршак" и водовосные кувшины "мучал".

В 1967 году Гаджи Бахмуд Магомедов вновь использует традиционную форму медночеканного кувшина "мучал", но теперь берет его в две-третьи натуральной величины. Казалось бы, сухие, угловатые формы медного кувшина, от которых исходил художник, менее всего соответствуют такому пластичному, играющему рефлексам материалу как серебро. И автор принял правильное решение — в "заросли" мархарая влетают стебли "москов-накиша". Узор нового типа несет в себе четкость одного и свободное заполнение другого типа орнамента. Как и большинство последних вещей кубачинцев — узор "мучала" Магомедова имеет много светлого свободного фона гравированного в серебристой переливающейся технике "ро-ро".

Помимо современной интерпретации "мархарая" Гаджи Бахмуд продолжает творческие поиски развития других традиционных схем кубачинского орнамента.

В 1967 году Магомедов предложил совершенно новое, хотя и исходящее из традиционной схемы решение узора "тутта" — ветвь. В орнаменте высокого, с гладко отполированной поверхностью кувшина стебля фактически нет, но он угадывается в вертикальном расположении медальонов. Разница фактур дает возможность отчетливо видеть мелкие рисунки не только вблизи, но и на значительном расстоянии.

Линия развития сетки "тутта" проходит в творчестве другого кубачинского мастера — Расула Алиханова. Так же, как и Гаджи Бахмуд, он периодически возвращается к этой схеме и с каждым разом видоизменяет ее, вносит что-нибудь новое.

Большая декоративная ваза, экспонировавшаяся на Всемирной выставке в Монреале, имеет форму чуть расширяющейся стопы. Подобно тонкому равномерному кружеву обволакивает узор округлые, как бы раздавленные под давлением внутренних сил бока, мягко переходящие в поддон. Казалось бы односложный орнамент хорошо гармонирует с формой и смотрится чрезвычайно изысканно.

Следует сказать, что Расул Алиханов в работах последних лет совершенно отказался от использования позолоты как дополнительного декоративного приема и лишь иногда применяет ее для внутренней отделки сильно вытянутой посуды, в глубине которой затруднена полировка.

Как мы видим, ведущие мастера достигают свободного владения формой — важного рубца, оставшегося доселе самым трудным для кубачинца. По новому начинает пониматься орнамент. Он уже не накладывается в виде нескольких поясов или розеток, но "живет" на сосудах, подчеркивая их наполненность и грацию.

Много нового, интересного дали кубачинские мастера в большой серии работ, посвященных 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения В.И.Ленина. Пожалуй впервые за многие годы попытки решения современной темы в строгой лаконичной форме у кубачинцев увенчались успехом. Прежде всего сюда следует отнести орнаментальные композиции с искусно написанным шрифтом.

Поиски, начатые в 1965 году, пошли по двум руслам. Первое — использование каллиграфии арабского рукописного шрифта, необычайно орнаментального и так хорошо гармонирующего с традиционным кубачинским растительным узором.

Другой поиск исходил из прекрасных, типа "наск" надписей, расположенных фризом по краям каменных стел, обильно представленных в с.Кубачи и их окрестностях. Этот шрифт, вертикальный по своему построению и отличающийся прямоугольными и острокопечными завершениями букв так же был творчески интерпретирован в русских текстах, вобравших таким образом, два типа написания.

Результат этой большой работы можно видеть в изделиях посвященных Юбилею Октября: блюде Кишева Умарата, декоративных вазах Магомедова и Алиханова и других, несомненно, удачных вещах кубачинцев.

В декоративной вазе "50 лет Октября" Расула Алиханова надпись дана в верхней и нижней частях вазы в виде фризов. Каждая буква надписи своими очертаниями настолько близка всему орнаментальному строю изделия, что органично "вплетается" в завитки узора. В то же время контрастный черный фон позволяет достаточно четко читаться ей даже на значи-

тельном расстоянии.

В поисках еще большей выразительности вещи мастера не останавливаются на достигнутом и делают следующий важный шаг в направлении к изображению, значение которого трудно переоценить. Преодолевается веками сложившийся канон, державший в плену мастеров более пяти веков. Собственно, попытки изображения сюжета делались мастерами и ранее в 30-е - 40-е годы, но все они кончались неудачей.

Ювелиры блестяще владевшие узором состоящим из стеблей, цветов и лепестков, оказывались совершенно беспомощными в попытках дать сюжетные изображения. Портреты, сюжетные композиции - они механически переносили из книг и фотографий на предмет, не увязывая с формой и силуэтом, не переводившая на декоративный язык искусства.

В 1965 году на декоративной тарелке, гравированной Расулом Алихановым появился фантастический зверь в равной степени напоминающий и сасанидского сенмурва и льва. Каждый, кто был в Кубачах знает и помнит великолепные рельефы - вставки, украшающие стены жилищ и мечетей. Эти прекрасные изображения птиц и животных XIY-XVI вв. и послужили основой для вдохновения художника.

Уже в первых вариантах "Доброго зверя" обращает внимание необыкновенная орнаментальность изображения. В углубленных загибах его туловища, сильных когтистых лап и хвоста использован тот же мотив "Москов-накиша". Это столько же изображение сколько и цветочный растительный орнамент. В работе художник использовал свой излюбленный технический прием: темный, заполненный мельчайшими завитками силуэт животного контрастно смотрится на серебристо-белом крупночеканном фоне. Слегка вогнутая сферическая поверхность тарелки, играя на свету фактурой чеканки дает дополнительный эффект.

Самой отличительной особенностью этой, а затем и целой серии подобных сюжетных работ, как мы уже сказали, является орнаментальность. Изображение фигуры животного не только искусно вписано в ажур окружающих цветов и стеблей, но является частью его.

При беглом взгляде даже трудно сказать, что это - зверь или растение? Такое умение распорядиться растительными за-

витками возможно только при огромном опыте и знании множества элементов орнамента, накопленном многими поколениями мастеров и дополненным художником.

Характерной чертой этого цикла работ Алиханова за очень редкими исключениями является сопоставление статики и движения. В тарелке все контрастно - и отношение изображения к фону и быстрый переход от тончайшей, как волосок, линии к пышному, богато орнаментированному цветку, и плотная концентрация мелкого декора на изображении, противопоставленная редкому лепестковому мотиву фона изделия. В многочисленных вариантах "Доброго зверя" художник наряду с "Москов-накишем" с равным мастерством использует "мархарай", заставляет "расти" стебли то от центра, то от края, иногда ветви сплетаются и пересекаются, не касаясь ни края тарелки, ни центрального изображения.

Изображения зверей встречаются в работах мастера в самых различных и неожиданных комбинациях: волки с повернутыми друг к другу головами, изображенные в полной зеркальной симметрии, что, однако, не сразу заметно, так как черный, плавно закрученный стебель, обволакивая их фигуры, заставляет звучать по-разному; три барса (очень популярный для Кубачей мотив), образующие фриз и одновременно трехлепестковый цветок, раскинувшийся по всей плоскости изделия.

В ином плане решена тарелка Алиханова "Заячий хоровод". В этой вещи автор употребил не совсем обычный для себя прием: по фигуркам животных, сплошь заполненным чернью, равномерными сверкающими завитками вьются гравированный орнамент, светлый фон, заполненный плотным рельефным узором, опущен ниже обычного и прочеканен. Ритмично расставленные фигурки зайцев создают бесконечное волнообразное движение.

Почти одновременно с этими вещами художник начинает поиски решения более сложного сюжета с человеческой фигурой. Первая работа этого плана - ваза "Танец" привлекает внимание бурной динамикой, обусловленной сюжетом. Стремительно отброшенные рукава и полы одежды горца, вскинутые руки - еще больше подчеркивают движение.

К слабым сторонам этой и некоторых следующих работ с изображением человека можно отнести натуралистическую трактовку лица. Это в значительной степени преодолено в работе

Расула Алиханова — блюдо "Кубачинка". Каждая деталь композиции здесь очень спокойна, уравновешена и подчинена основной теме. Мягкие закругленные очертания фигуры усиливают впечатление покоя. Завитки узора очень плавные, движение как бы замедленно. Еще больше эта тенденция проявилась в следующей работе мастера "Кубачинки с подносами".

Цилиндрический, слегка расширяющийся сверху сосуд с низким поддоном — характерной восточной формы. Сюжета решен в виде мерно, сосредоточенно движущихся женских фигур с блюдами в опущенных руках. Торжественный, строгий, даже, если так можно выразиться, величавый своим немногословием сосуд раскрывает еще одну грань творчества Алиханова. Вещи этого мастера не являются одиночными островком, вокруг которого по-прежнему расстилается "море" растительного орнамента. Почти одновременно появляется поднос А. Абдурахманова "Охота".

Увлечение сюжетной каймой охватывает не только художников Кубачей, но и мастеров других производств Дагестана. В этой связи хочется упомянуть работы унцукульского мастера М. Казимагомедова, также восходящие к кубачинским каменным рельефам. По-видимому, и это вполне закономерно, они будут творчески питать еще многие поколения мастеров Дагестана.

Рассматривая декоративные вещи с изображением животных и человека, следует оговориться, что несмотря на большой испытываемый к ним интерес, пока все эти изделия могут рассматриваться как поиск, острый, обещающий, но не определяющий общего лица посудной группы, выходящей из рук творчески работающих мастеров.

По-прежнему главным и определяющим направлением, которому отдают свои силы ведущие мастера, остается традиционный, порой заново переосмысленный растительный узор.

Помимо перечисленных путей, по которым идет сейчас творчество ведущих кубачинских мастеров, существует еще один, о котором хочется упомянуть. Возникновение пейзажа — специфического вида горного аула "златокузнецов" в кубачинской гравировке относится к сравнительно далекому времени — в 1937 году поднос с изображением селения Кубачи гравировался Алиханом Ахмедовым, в 1946 году он изображен в работе Алиханова Расула и Мамаева Гаджи Абдула — перечень, который можно было бы продолжить. Иногда изображения селения брались

с фотографий, иногда "с натуры", но и те и другие совершенно не связывались с окружающими узорными мотивами. Закономерно, что изображения такого рода смотрелись "заплатами", решенными совершенно в ином плане.

Через значительный промежуток времени — 15–20 лет мастера прибегли к "переоценке ценностей" и вновь возвратились к этому сюжету. В 1966 году Гаджи Бахмуд Магомедов гравировал блюдо "Кубачинка". От станкового, полунатуралистического подхода к решению архитектурного пейзажа, совершенно изолированного от орнаментального окружения, мастер полностью отказался. Рассыпавшиеся по склону горы плоскокрышие сакли как бы образовали геометрический узор, в их чередовании найден ритм.

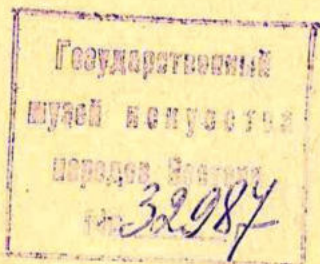
Заканчивая этот небольшой обзор творчества кубачинских ювелиров и подводя итоги их деятельности за последние 3–4 года, хочется еще раз подчеркнуть, что успехи их и достижения зависели не только от превосходного владения техникой и умения организовать композицию. Этим в совершенстве владели и ювелиры предшествующего поколения. Большой сдвиг кубачинского искусства стал возможен потому, что ювелиры 60-х годов стали новыми людьми, принципиально отличающимися от многих предшествующих им поколений мастеров: отцов, дедов и прадедов. Кубачинцы Ахмед Джабаров, Алихан Ахмедов, Гаджи Ахмедов, Магомед Алиджанов и другие ювелиры, значительная часть жизни и творчества которых падала на предреволюционные годы, передали молодому поколению главное — тысячелетний опыт мастерства владения орнаментальным искусством, но они не могли дать то, чего у них не могло быть. Отцы видели лишь работы своих дедов — дети знакомятся с литературой по декоративному искусству всех стран мира. Алихан Ахмедов жил почти безвыездно в Кубачах — Расул Алиханов несколько раз в году выезжает в творческие командировки и находится в курсе всех важнейших событий, происходящих в художественной жизни нашей страны. Лучшие дагестанские ювелиры сегодняшнего дня — это широко эрудированные люди, стремящиеся отразить окружающую их жизнь во всей полноте, но чрезвычайно бережно хранящие "дедовские" традиции искусства орнамента, как основополагающее начало всей своей творческой деятельности. Это — основа основ, без которой не мыс-

лится их художественная жизнь.

Последние творческие поиски ведущих мастеров кубачинского промысла показывают, что развивая традиции кубачинских ювелиров, необходимо исходить не только из лучших образцов искусства обработки металла, но в равной степени целесообразно использовать общие принципы дагестанского декоративного искусства. Опыт последних лет говорит, что, творчески развивая принципы соотношения объемов и украшения, различных, в том числе самых отдаленных эпох, можно добиться больших успехов.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Айвазян М.А. (Ереван). Жанр натюрморта в советской армянской живописи	4
Бретаницкий Л.С. (Баку). К истории искусства мусульманских стран.	10
Газданова Э.Т. (Ставрополь). К вопросу о традициях в современном декоративном искусстве Северной Осетии.	19
Гольдштейн А.Ф. (Москва). О стиле архитектурного орнамента Дагестана.	26
Кошеленко Г.А. (Москва). Сплетение искусств в водчестве Средней Азии античного периода (некоторые вводные замечания).	38
Лелеков Л.А. (Москва). Семантический параллелизм в орнаменте Средней Азии, Закавказья и Древней Руси.	48
Мокрецова И.П. (Москва). Материалы и техника армянской и грузинской средневековой книжной миниатюры на пергаменте	60
Натансон А.Л. (Ленинград). Принципы симметрии орнаментального ряда в арийском народном искусстве.	67
Ставиский Б.Я. (Москва). О характерных особенностях искусства кушанской Бактрии.	75
Тараян Э.Г. (Ереван). Армянские набивные завесы из Индии.	84
Хан-Магомедов С.О. (Москва). Архитектурные школы Южного Дагестана	92
Чирков Д.А. (Москва). О творчестве современных ювелиров селения Кубачи	102



Подписано к печати 1/XI-1972 г.
А-10148 Объем 7 п.л. Тир. 600 экз. Зак. 461
Офсетное производство типографии № 3
издательства "Наука"
Москва, Центр, Армянский пер., 2

№ 84

75 коп.

№ 90