Г. А. Пугаченкова

Искусство Туркменистана

Очерк
с древнейших
времен
до 1917 г.

Издательство «Искусство»
Москва 1967

Михаилу Евгеньевичу
Массону,
неукротимой энергии и археологическому дару которого обязаны открытием многие памятники искусства Туркменистана, посвящается эта книга

тельных лакун, которые будут восполнены лишь по мере последующих исследований и фактонакоплений Но это лишь подтверждает общеизвестную истину, что любая область познания неисчерпаема и безгранична

В книге искусствоведческого плана вопросы архитектуры рассматриваются нами в основном в аспекте развития архитектурной типологии и эволюции стиля Участниками экспедиций, сотрудниками отделов охраны памятников старины архитектурных научно исследовательских и высших учебных заведений накоплен тот обширный фонд обмеров фотографий описаний на основе которого уже опубликован ряд историко архитектурных монографий, немало обобщающих работ и множество статей по частным вопросам (публикации Н М Бачинского, Б Н Засыпкина, В А Лаврова М С Лапирова-Скобло, В И Пилявского, А М Прибытковой, Г А Пугаченковой, Л И Ремпеля и других) Эта обширная литература снимает необходимость детальных описаний памятников зодчества, подробные сведения о которых можно почерпнуть в примечаниях данного издания

В части выявления и изучения материалов по изобразительным и прикладным искусствам древности и средневековья основная заслуга также остается за Южно-Туркменистанской и Хорезмской археологическими экспедициями с деятельностью которых связаны открытия целых художественных школ и направлений В ряду наиболее значительных открытий, уже нашедших освещение в научной литературе, следует выделить древнейшее художественное гончарство так называемых культур крашеной керамики (публикации Б А Куфтина, В М Массона, В И Сарианиди, И Н Хлопина), произведения изобразительно прикладных искусств Парфии (М Е Массон, Г А Пугаченкова, Л И Ремпель) и античного Хорезма (М Г Воробьева Ю А Рапопорт, С П Толстов), продукцию декоративно-прикладных искусств средневековых городов (И А Вактурская, С Б Лунина и другие)

Особый раздел в художественном творчестве туркмен издревле составляло ковроткачество, которому посвящен ряд отдельных публикаций (А А Боголюбов, Ф Н Гогель, С М Дудин, В Г Мошкова, А Фелькерзам и другие) и подготовленное к печати капитальное монографическое исследование В Г Мошковой и А С Морозовой Туркменскому ковру по праву принадлежит пальма мирового первенства за его техническое совершенство, неповторимую красоту колорита строгость и виртуозность орнаментации Ковер этот глубоко национален и глубоко народен, отражая эстетические вкусы народа в целом, а высокие традиции ковроделия доныне сохранены мастерством искусных туркменских ковровщиц

Цель настоящей книги — показать по возможности целостную картину развития архитектуры, изобразительных и прикладных искусств на

Б Н Засыпкин, Б В Веймарн и другие) рассматривали их именно в общесреднеазиатском плане

Между тем развитие республик Средней Азии — Узбекистана, Таджикистана, Туркмении Киргизии, Казахстана — как политически зрелых компонентов огромного единого организма Советской страны и завершение процесса формирования социалистических наций выдвинули на разрешение выяснение исторического прошлого тех народов, из которых на новой социальной базе сложились эти национальные единства Сама жизнь поставила на повестку дня исследование истории архитектуры и искусства отдельных республик Средней Азии

Ныне мы переживаем знаменательный период, когда в художественном творчестве постепенно стираются рамки узконациональных отличий на пути слияния разнолких культур в едином интернациональном русле И потому правомерно вновь вернуться к единому аспекту в отношении истории художественной культуры народов Средней Азии в целом Однако подобному обобщению неизбежно должно предшествовать изучение тех отдельных потоков, которые на долгом своем пути формировали особенности многовековых национальных культур Лишь тогда удастся реально представить главнейшие линии искусства былых эпох и тот огромный творческий вклад который внесен был разными народами Средней Азии в сокровищницу мирового художественного наследия

Пока вышла в свет лишь специальная монография „История искусств Узбекистана" Богатейшее художественное наследие Туркмении также имеет все права на особый труд Книга Г А Пугаченковой и Л Я Ельковича „Очерки по истории искусства Туркменистана" (Ашхабад, 1956 в переводе на туркменский язык — Ашхабад, 1957) содержит попытку сводного обзора основных линий исторического развития художественной культуры на территории Туркменской ССР Однако за истекшие годы наукой накоплено немало совершенно новых материалов, значительно расширивших исходную базу для обобщающего охвата проблемы Здесь главные заслуги принадлежат крупным археологическим экспедициям — Хорезмской (научный руководитель — проф С П Толстов) и Южно-Туркменистанской (ЮТАКЭ — научный руководитель проф М Е Массон), большие научные коллективы которых открыли огромное число ранее неведомых науке памятников и целых художественных комплексов

К подготовке книги по истории искусств Туркменистана ныне открыты все предпосылки Для автора же знакомство с обширным материалом обогащено 15 летним участием в работах ЮТАКЭ Имеющиеся ныне в распоряжении науки данные охватывают огромный хронологический диапазон, исчисляемый тысячелетиями Разумеется, в нем остается немало значи-

Все, сделанное человеком,
Рассказывает нам о нем,
Отмечено не только веком,
Не только годом — каждым днем.

Полны душевного горенья
Приходят к нам из прошлых лет
Его труды, его творенья,
Как звезд ушедших долгий свет.

М. Алигер

На современной карте евразийского материка полигон Туркменистана по площади не уступает крупнейшим государствам Западной Европы. Но если окрасить его в традиционные цвета физико-географического атласа, предстанет разнительная картина: крупное синее пятно Каспия, темно-коричневый длинный отрог Копет-дага, странный небольшой плазмодий Больших Балхан, голубая вена Аму-Дарьи, несколько жилок других, менее значительных рек, каналов и горных саев, вдоль них — узкие зеленые каемки плодородных земель, но в основном — беспредельная желтизна песков. Пустыня Кара-Кумы, одна из величайших в мире, простирается на сотни километров с запада на восток и с юга на север. „Черные пески“ — перевод ее наименования, хотя пески эти не черны, но изжелта-серы. Слово „кара“ имеет на языке туркмен и иной оттенок — чуждый, гнетущий (у русских — „черные дни“, „черные думы“). Жестокость пустыни, наступающей на полоски оазисов, здесь издревле познал человек. Но уже с древнейших времен в борьбе с природой он укреплял свою власть над нею, свое право на жизнь.

Появление первобытного человека на территории Туркменистана уходит в глубины палеолита: россыпи обработанного кремня на Красноводском полуострове отмечают стойбища древнейшего человеческого стада[1]. Археологами установлено, что южные области Туркменистана входили в тот сравнительно ограниченный ареал на земном шаре, где уже около трехсотого тысячелетия до нашей эры протекал процесс изначального развития человечества поры становления родовых общин. На так называемом мустьерском этапе (ок. 100—50 тыс. до н. э.) населению этих областей уже были присущи основные черты физического облика современного человека и соответственно развитой интеллект. В плане общественного развития в конце этого этапа протекает процесс оформления кровнородственных объединений,

территории Туркменской ССР в ее историческом прошлом. Известная сложность при этом заключается в том, что внешние и внутренние политические границы современного Туркменистана не всегда соответствуют рамкам историко-культурных провинций и художественных школ былых эпох. В силу этого, ограничивая обзор рамками политических границ Туркменской ССР, мы по мере надобности ссылаемся на материалы сопредельных областей.

Книга включает общий взгляд на архаическое искусство Туркменистана, которое служит как бы введением к теме, отражая древнейшие истоки местного художественного творчества, охватывает античное искусство периода блестящего подъема духовной и материальной культуры древности и обрисовывает художественную культуру феодального общества, чьи традиции в силу определенного исторического застоя прочно сохранялись на территории Туркменистана еще и на том хронологическом этапе, который выходит далеко за грани средневековья, фактически охватывая так называемое Новое время.

ных бус оказалось и в Джебельском гроте. В этих изделиях в сущности нет практической „пользы", хотя древний человек наделял магической силой разного рода предметы, носимые при себе и на себе, усматривая и в украшениях определенное предотвращение от зла, подкарауливающего его в мире могучей, непознанной природы. Это же примитивно-магическое мышление побуждало его не только надевать раковинные ожерелья и головные уборы на погребенных, но и посыпать останки их растолченной в порошок красной охрой, как это можно видеть в неолитическом некрополе у пещеры Кайлю. Наряду с первобытной магией здесь уже налицо те элементы образности, которые из сферы религиозных воззрений уходят в область воззрений художественных.

При сохранении всех оговорок на примитивность эстетических представлений человека неолитической поры нельзя не отметить, как постепенно образное познание формируется в его темной душе. Ожерелье из обработанных (а не просто нанизанных) и окрашенных раковин воспринимается как украшение. Красная краска и в расцветке бус и в погребальном обряде проходит через восприятие красоты одного из ярчайших цветов природы — цвета крови, цвета жизни. Нельзя не вспомнить, сколь стойко держалась на территории Туркменистана, эволюционируя в веках и все же никогда не угасая, эта любовь к красному цвету, сохраненная и в национальном платье туркменской женщины и в строгой узорности туркменского ковра.

Одно из великих завоеваний древнего человека составляло гончарство. Уже ранненеолитические памятники Туркменистана сохранили фрагменты керамических сосудов. Груболепные, из плохо промешанной, полной добавок глины, плохого обжига, нечетких форм, котлы и горшки из Джебела слегка залощены, а на приузбойских стояниках они и орнаментированы. Нажимы по необожженной глине палочкой или зубчатым штампом, расположенные то прямо, то вкось, образуют простейшие узоры.

Однако свое настоящее развитие древняя посудная орнаментация получит в раннеземледельческих поселениях Южного Туркменистана лишь со времени позднего неолита и так называемого энеолита — медно-каменного века.

Борьба порождает развитие и развитие протекает в борьбе — таков краеугольный камень исторической диалектики. Борьба за воду составляла извечный фактор истории древних обществ на Востоке. Освоение земель древнейшими земледельцами происходило в областях Туркменистана либо у веера конечных разветвлений крупных рек — таков Геоксюрский оазис в низовьях Теджена, либо в низинах горных саев — какова обжатая грядой гор и песками пустыни плодородная полоска вдоль Копет-дага. Возраст древнейших из сохранившихся здесь поселений (Джейтун, Чапан-депе) восходит к 5 тыс. до н. э.[6].

Устанавливаемая археологическая общность этих поселений с древними неолитическими поселениями ближневосточного мира (Иерихон, Хассун, Джармо) служит показателем исторически сходных процессов общественного развития, протекавших в разных уголках земного шара

основанных на родстве по материнской линии: объединений родов, фратрий и племен.

В какой мере далекий южнотуркменистанский пращур был носителем примитивных представлений о красоте и создателем зачатков искусства? Археологам еще предстоит долгий поиск, но если нестойкость каменных пород „молодых" (в геологическом понимании) горных систем Туркменистана почти не оставляет надежд на открытие росписей пещер и навесов, то можно ожидать находок изделий из художественно обработанной кости или камня.

Не случайно в огромной „мастерской" каменных орудий, обнаруженной на побережье Каспия, оказались многочисленные тонкие острия проколки. Они могли использоваться для гравировки по дереву, по кости, а также для прокалывания кож при изготовлении одежды, мешков и сумок. Ибо человек уже не довольствуется шкурой, накинутой на нагое тело, но надевает скроенный и сшитый по определенной форме костюм, притом нередко украшает себя блестящими подвесками и ожерельями из морских раковин-дидакн.

Неолит — новокаменный век (10—4 тыс. до н. э.) — ознаменован дальнейшим прогрессом древнейших человеческих коллективов на территории Туркменистана[2]. В хозяйственном укладе этой поры протекает переход от охоты и собирательства дикорастущих злаков, то есть от присвоения готовых продуктов природы, к приручению животных и выращиванию растений — иными словами, к производству продуктов. Уже около 5 тыс. до н. э. в Южной Туркмении слагаются древнейшие земледельческо-скотоводческие общины.

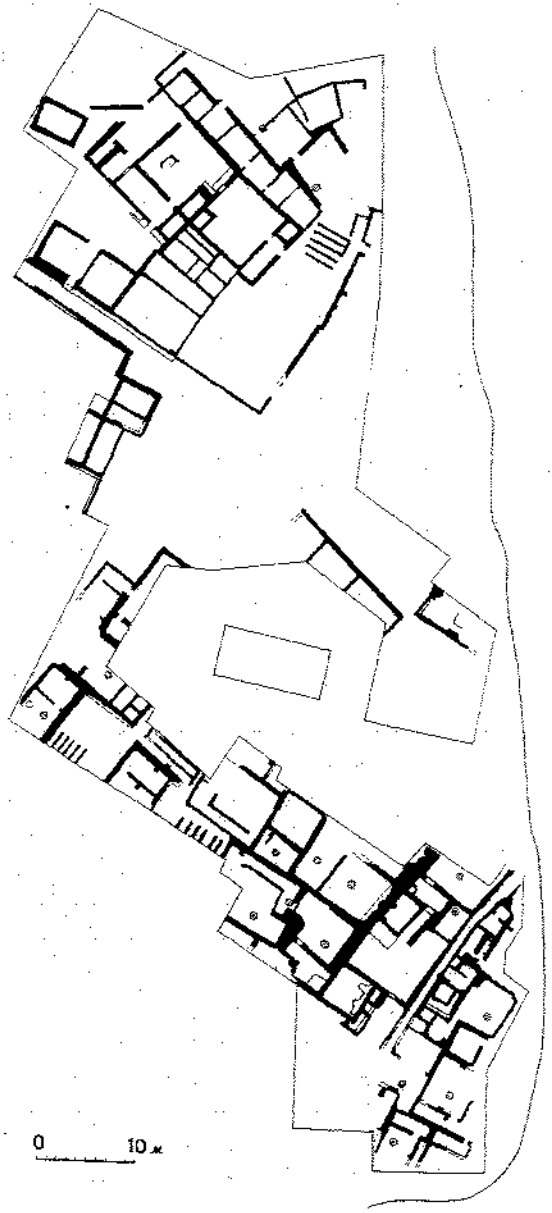
Неолитическое население использовало иногда под жилище естественные пещеры — так грот Джебел на Красноводском полуострове до сих пор сохранил следы проживания многих поколений[3]. Но древние люди уже не ограничиваются естественными природными убежищами, которыми, кстати говоря, территория Туркменистана и небогата, но обитают на открытых стояниках. Большое число таких стоянок сохранилось, например, вдоль давным-давно покинутого русла Узбоя (в районе Кугунекских гор, у колодца Кала-Ишем, в районе Орта-кую, Окиндже и др.), где на выдувах песка лежат огромные скопления каменных орудий и отдельные фрагменты керамики[4]. Датировка их восходит к 4—3 тыс. до н. э.; северные районы Туркменистана с их скудной степной природой заметно запаздывали в своем развитии по сравнению с южными.

На этих стоянках, очевидно, сооружались простейшие жилища типа шалашей и палаток, устроенных из шкур и ветвей на несложном деревянном каркасе. Это еще не архитектура, но уже зарождение элементарного строительного искусства.

А разве не зарождение декоративно-прикладного искусства знаменует собой открытая у мыса Куба-Сенгир особая неолитическая „мастерская" по выделке раковинных бус[5]? Найдены стопки отесанных округлых заготовок для бус и низки целых ожерелий с просверленными проушинами, в которые продевалась жилка; на многих сохранились следы окраски кровавиком в ярко-красный цвет. Множество подоб-

имеется несколько ремонтных слоев), часто окрашены красным. Стены интерьера иногда покрашены в черный, а выступ с нишкой — в красный цвет. Так далеко в глубину времен уходит в Туркменистане излюбленное сочетание: белого, красного, черного цветов с нейтрально-желтоватым тоном натурального лесса.

Развитие джейтунской планировочной традиции отмечается на следующем этапе в архитектуре раннего энеолита (археологические культуры Анау-IБ, Намазга-I, Яссы-депе, Дашлыджи-депе, Ялангач-депе)[7]. Жилые комплексы на Дашлыджи в Геоксюрской группе древних поселений имеют главную жилую комнату и несколько хозяйственных помещений, свободно расположенных вокруг неправильной формы дворика. Главное помещение — подквадратное или прямоугольное в плане, с пристенным очагом, полками-суфами, хозяйственным закутком. В комнатах Ялангача очаг уже не пристенный, но вынесен внутрь комнаты, что, кстати говоря, свидетельствует об особом устройстве здесь перекрытия с верхним отверстием для тяги. На Ялангаче хозяйственные сооружения круглые в плане, но характерны также и постройки, разделенные частыми параллельными стенками, служившие, очевидно, для подсушки и вяления продуктов.

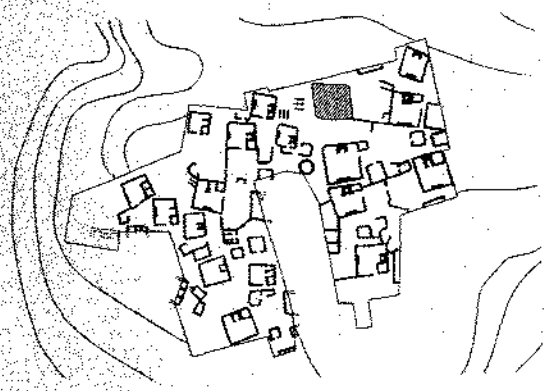


Комплекс домов энеолитического поселения Кара-депе. План

чаще самостоятельно, иногда — в результате этнических миграций. Но уже сама эта общность — свидетельство включения Южного Туркменистана в круг прогрессирующих мировых культур эпохи новокаменного века, подготовивших переход к более высоким этапам развития человеческого общества.

Джейтун изучен почти целиком (археологами сохранен лишь контрольный сектор для будущих исследователей). Обращает внимание вполне определившаяся композиция его жилых домов. Четкого расположения домов, которое позволяло бы говорить о продуманной планировке поселения, разумеется, еще нет: они возводились по мере необходимости на свободном участке, по возможности рядом друг с другом, но без соблюдения „красных линий", единства ориентации и параллельности осей *(рис. на стр. 14)*. А между тем в плане отдельных домов наблюдается стойко повторяющаяся схема, очевидно, разработанная и закрепленная применительно к условиям древнего быта. Дом почти квадратен (джейтунцы были еще плохими геометрами — стены не совсем параллельны, размеры их неодинаковы) и включает единственное помещение пролетом 4,5—5 *м*, (но не более 6 *м*). Вход сбит с оси; на смежной с ним стене, примерно посередине, имеется округлый очаг, рядом с которым, ближе к входу, размещен отделенный перегородкой хозяйственный отсек; на противоположной стене расположен выступ с неглубокой нишкой в центре. По-видимому, этот выступ отмечает место домашнего культа — об этом говорит его особая покраска, расположение напротив очага, находки вотивных статуэток. Общественного святилища членов рода в Джейтуне пока не найдено, но оно могло располагаться и за его пределами, в особом священном месте.

Описанный джейтунский дом — типичный дом парной семьи; возле каждого из них располагается небольшой дворик и хозяйственные строения. Среди последних своеобразна овальная в плане постройка, перекрытая, судя по наклону кладки внутрь, возможно, ложным куполом. Но в основном перекрытия были балочными. Стены всех сооружений возведены из особых, продолговатых, булкообразных комьев глины размером 60—70 *см* на 20—25 *см*; в глине — большая примесь крупнорубленной соломы. Это уже прообраз тех больших прямоугольных сырцовых формованных кирпичей, которые появятся на следующем этапе развития местного зодчества. Полы домов обычно покрыты известковой обмазкой (нередко



Неолитическое поселение Джейтун. План

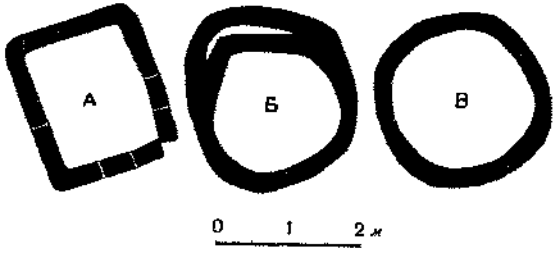
пилястры или П-образные лопатки Во всяком случае, подчеркнутые глубокими тенями, они вносили четкий вертикальный ритм в архитектонику стены. Прием этот перекликается с аналогичным приемом в ряде памятников архаического Востока — в усыпальнице фараона Менеса в Негаде[10], в храме Тель-Убейда в Южной Месопотамии[11] (оба конца 4 тыс до н э) Внутри геоксюрской ограды был двор, где располагались четыре погребальных сооружения — толоса, возведенных из сырца, три из них — круглые, один — прямоугольный, со скругленными внутренними углами *(рис на стр 17)* Перекрытие круглых толосов выводилось в виде ложносводчатого купола, со свесом рядов у основания, при почти спрямленной кладке наверху

В эпоху бронзы (3—2 тыс. до н э) продолжается неуклонное развитие архитектуры, многие черты которой преемственно связаны с предшествующей традицией. Наряду со множеством небольших поселений для этой поры типично возрастание населенных пунктов огромных по площади и мощи культурных накоплений — таковы Намазга-депе у Каахки, Яссы-депе у Душака, Алтын-депе у Меана. По-видимому, то были своеобразные главные областные центры, где пребывала выделившаяся из общей массы патриархально-родовых общин родовая знать. В эту пору уже вызревают зародыши новых социальных сил, и этот внутренний процесс приводит в начале 1 тыс. до н. э к разложению патриархально-родовых отношений, облегчая возможность внешних кочевнических вторжений, когда упомянутые огромные поселения как бы внезапно хиреют и гибнут Но время их разрастания — время расцвета древней культуры

Намазга-депе — наиболее изученный памятник, в котором шесть стратиграфических слоев дали археологам ключ к типологии и хронологии культур от энеолита (первый слой снизу) через смену разных этапов эпохи бронзы[12]

Многосемейные патриархальные дома здесь еще крупнее, чем на Кара-депе. Один из вскрытых намазга-депинских домов[13] включает свыше трех десятков комнат, двор расположен в угловом участке, основная же застройка дает сплошной массив жилых хозяйственных помещений и, видимо, световых двориков Строительная техника связана по-прежнему с использованием прямоугольного сырцового кирпича и балочных перекрытий, хотя в круглых сооружениях (в частности, в конструкции гончарных печей) применяется ложносводчатый купол

Прочность патриархально-родовых устоев была запечатлена здесь в самой планировке устройством общей кухонно-бытовой группы и особой центральной группы жилых комнат семейных пар, соединенных дверьми, совершенно одинаковых по



Толосы времени энеолита в Геоксюре Планы

Важным достижением строительной техники энеолита было появление крупного формованного сырцового кирпича прямоугольной формы, который явно эволюционирует из джейтунских глиняных „булок". Соотношение сторон в нем близко к 1 2·4, с добавкой строительного раствора кирпич при кладке тычком и ложком позволял осуществлять отличную перевязку швов. Перекрытия всех помещений остаются балочными, с легкой глино-саманной кровлей. Глинобитные полы нередко окрашены в красный и черный цвет. На стенах некоторых, особо парадных, комнат иногда наносятся орнаментальные росписи

Последующее развитие энеолита ознаменовано выделением внутри рода обособленных в своем хозяйстве объединений близкородственных семей. Процесс этот находит отражение и в планировке слагающих родовые поселения жилых комплексов. Геоксюр-I[8] и особенно археологически значительно раскрытый Кара-депе (3 тыс до н э) дают тому достаточно обширный материал *(рис. на стр. 15)* На Геоксюре обнаружена неширокая улица, от которой отходят боковые улочки, разделяющие отдельные жилищные комплексы Комплексы эти включают дворик, несколько жилых и хозяйственных комнат, культовое помещение Комнаты в плане прямоугольные, изредка трапецневидные, стены в большинстве параллельны Перекрытия легкие, балочные, с земляной кровлей. Стены выведены из крупного прямоугольного сырца, поверхность их оштукатурена, в интерьерах иногда окрашена в черный цвет. На Кара-депе имеется обширная общественная площадь, улицы и узкие проулки При отсутствии еще заранее продуманной градостроительной идеи в застройке поселения все же намечается известная регулярность: стены комплексов почти параллельны, улочки — почти перпендикулярны, хотя в пределах отдельных построек наблюдаются сдвиги осей и небольшие скосы углов Дома на Кара-депе — многокомнатные, включают иногда до 20 жилых и хозяйственных помещений, имеют двор и общий кухонный очаг; это дома большой патриархальной семьи, объединяющей не одно поколение близкородственных супружеских групп

Характерный пример — два смежных комплекса, сочетающих два квадратных двора, обстроенных прямоугольными комнатами по периметру. Здесь соблюдены геометрическая ясность планировочной идеи, единство осей. Внешняя композиция кара-депинских домов, по-видимому, отличалась предельной простотой господствовали глухие плоскости наружных стен, прямоугольные массивы комплексов Основное внимание было сконцентрировано на интерьерных решениях, где дворик служит организующим пространственным ядром, осуществляя взаимосвязь многочисленных помещений. Можно думать, что во дворах имелись легкие навесы, которые в условиях знойного юга использовались в течение большей части года.

Особое место в архитектуре энеолитических поселений принадлежало погребальным сооружениям, возводившимся, как полагают, для наиболее чтимых членов рода[9]. На окраине геоксюрского поселения открыт могильник Он изолирован от окружающих его строений стеной, фланкированной прямоугольными выступами. Трудно сказать, были ли то

Древнейший орнамент выражает (но уже не отображает, как изобразительные категории искусства) главнейшие элементы окружающего мира — небо и землю, светила и воды, а в них и через них все живое — растительное царство, птиц, животных. В представлении древних людей эпохи неолита и энеолита уже не внешние признаки, но геометризированные знаки служат выражением великих природных сил Они и сами при этом воспринимаются как воплощение частиц этих сил, которые — через созданный человеческим воображением знак — уже не противостоят ему, но ему благоприятствуют В исходных элементах орнамента заключены были, очевидно, общезначимые символы. Ощущение же красоты правильного узоропостроения придавало человеку тех далеких времен внутреннее ощущение своей творческой воли над выделенными им через условный знак частицами природных сил.

Но орнамент — это не просто система символов, выражающих большое в малом, всеобщее в частном Орнамент — это одно из великих художественных открытий человечества В искусстве, как особой форме образного мышления, орнамент выражает декоративность как особую, по существу противоположную изобразительности, линию художественного творчества

Изобразительные мотивы на керамике эпохи неолита энеолита и бронзы были в значительной мере основаны на символах, передающих целое — в частном, реальное — в отвлеченном Заслуга этих эпох — в создании орнамента как определенного рода декоративно-изобразительного искусства Насыщенный в ту пору конкретным, ныне почти ускользающим от нашего понимания содержанием, он строится по законам ритма и симметрии, наблюденным и прочувствованным в окружающей человека природе и перенесенным в смысловую сферу примитивного абстрактного обобщения Обозначает ли „струйчатый" орнамент на джейтунской керамике и в самом деле струи воды (а в южных странах вода — это жизнь всей природы и самого человека), отображают ли другие простейшие орнаментальные мотивы (прямые параллельные линии, сплошные чешуйки) также постижение человеком великих природных сил — все это остается в сфере нераспознанной семантики первобытного мышления, разгадку которой неспособна дать даже этнография тех народов, которых европейская гордыня поименовала „дикарями", но которые стояли на значительно более продвинутом уровне развития нежели люди эпохи неолита

Керамика Джейтуна[16] еще весьма примитивна, выполнена вручную, „ленточным способом" — то есть наращиванием концентрических полос, с тщательной затиркой образовавшихся при этом швов Хотя в глину для лучшего прокаливания черепка примешивалось значительное количество растительных добавок, все же обжиг ее получался весьма некачественным Формы изделий ограничены тремя видами — корчаги, чаши и небольшие четырехугольные сосуды, они были либо нерасписными — с буровато-красной или буровато-коричневой поверхностью, либо расписными. По желтовато-бурому, порой лососевому фону роспись наносится различными оттенками коричневой краски Мотивы орнамента — струйчатый и скобчатый. Орнамент струйчатый вертикально-волнистыми

плану, с лежанками-суфами и с очагами для обогрева. По-видимому, имелось особое помещение для старших рода Весь уклад регламентировался отстоявшейся традицией — прочной, проверенной временем, деспотически властной

Эти большие многосемейные дома были разделены узкими улочками; очевидно, имелась и какая-то общественная площадь Новым в Намазга-депе является появление квартала гончаров, где сконцентрированы керамические горны. Это, разумеется, еще не ремесленно-профессиональный квартал, но это уже начальное выделение производственной специализации На Намазга-депе, если не за ее пределами, можно ожидать и открытия особой культовой постройки или священного места, где справлялись массовые религиозные обряды; выделение жречества, как особой группы лиц, стоящих вне прямого участия в труде общины, сосредоточивших былые функции глав семей, типично как раз для изнутри идущего процесса разрушения патриархально-родовых основ Не потому ли, что намазгинцы имели всеобщее место ритуальных церемоний или даже храм, в их домах уже нет былого четко выделенного культового места?

В архитектуре архаического Туркменистана были разработаны и приемы настенных орнаментальных росписей Среди построек энеолитического поселения Яссы-депе у Каахки открыты остатки стен с четырехслойной стенописью [14] В одном случае орнаментация членится вертикальными полосами, в которые вписаны чередующиеся треугольники двух цветов; в другом — дано чередование узких закрашенных полосок и более широких полос, заполненных диагональным рядом темных квадратов и светлых треугольников. Роспись на стенах одного из нижних помещений южного бугра Анау образует панно, где на светлом фоне дана то шахматная система красных в черном обрамлении квадратов, то продолговатых треугольников, возникших на основе системы прямоугольников и их диагоналей [15]

По-видимому в прикопетдагской древней архитектуре художественно-декоративная традиция была сильнее, нежели в Тедженском оазисе, где полихромия ограничивалась однотонной покраской полов и порой — стен

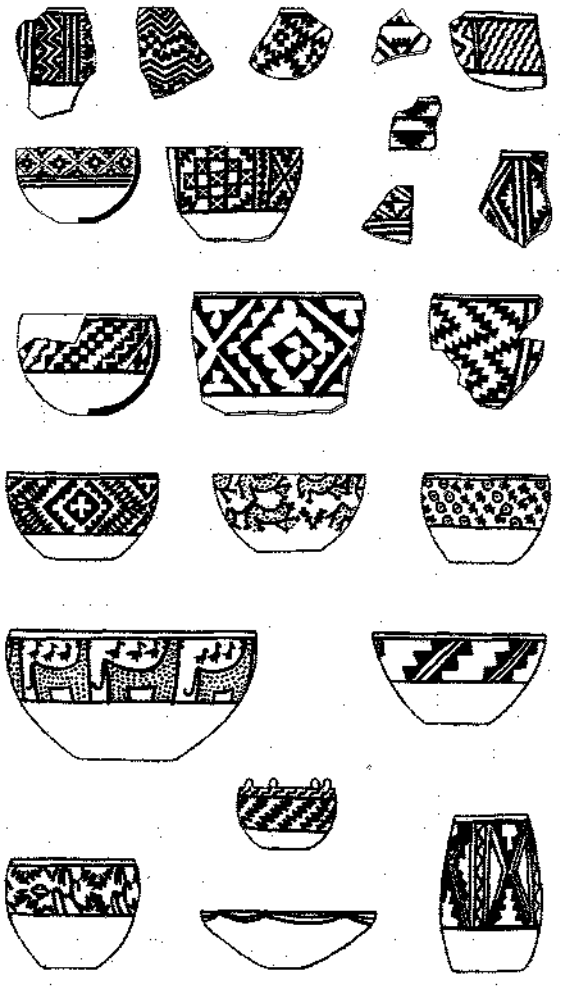
В эпоху бронзы окраска и росписи исчезают из архитектурного декора интерьеров Ни в поздненамазгинских (этап Намазга-V), ни в алтындепинских домах, где вскрыты многие десятки помещений, полихромии нет Отказ от этих древнейших методов декора был вызван, по-видимому, изменением воззрений на художественные цели То же явление будет отмечено и в керамических изделиях, где к этому времени исчезнет окраска и орнаментация и где красота изделий будет восприниматься лишь через изящество, разнообразие и тонкость посудных форм.

Появление гончарства в неолите составляло столь же важное техническое достижение, как и формирование основ архитектуры.

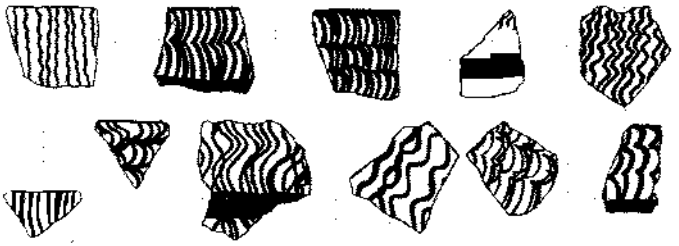
Древняя керамика Южного Туркменистана настолько выразительна и декоративно богата, что дает как бы зримую характеристику больших хронологических этапов, отмечающих вехи становления и развития целых
 археологических культур *(илл 1, 2)*.

фигуры. Выполненные то сплошной закраской, то со штриховым заполнением контуров, то „резервом", вписанные в ромбические, зигзагообразные, треугольные контуры, чередуясь то целыми фигурами, то половинами и четвертями, размещаясь по прямой, по диагонали, в шахматном порядке, они создают исключительное разнообразие орнаментальных комбинаций *(рис. на стр. 21)*.

Мотив креста, по-видимому, вошел в керамику, будучи заимствован из узорных переплетений циновок или из ткачества. По своему характеру он не „керамичен", но естествен именно в приемах фигурного переплетения. Народы Средней Азии доныне с большим искусством умеют плести разноузорные камышовые берданы. Подобные узоры не менее органичны и для ковроткачества — современный туркменский ковер дает им самые ближайшие аналогии. Если учесть высокое развитие скотоводства в среде населения энеолитических земледельцев Южного Туркменистана, археологически засвидетельствованное и костными останками домашних животных и глиняными их статуэтками, то есть все основания предполагать здесь весьма развитое шерстяное ткачество. И не



Орнаментация керамики энеолита



Орнаментация керамики неолита

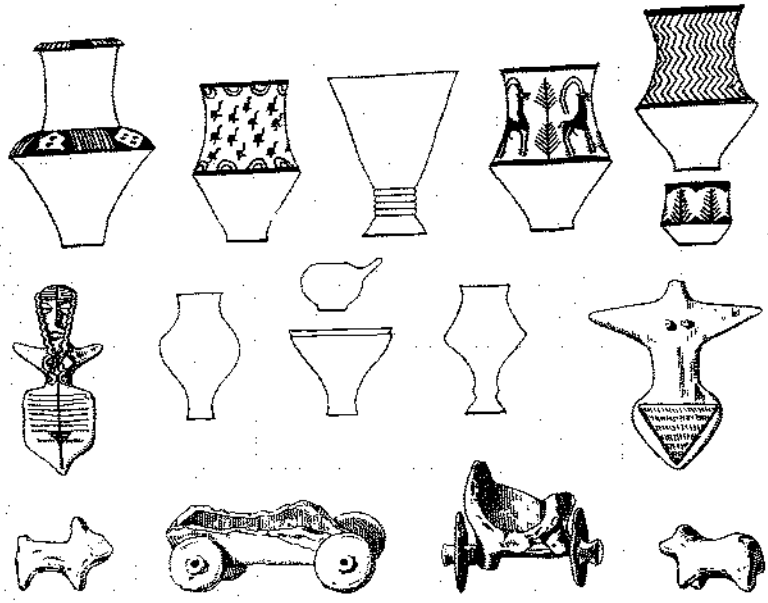
линиями как бы сбегает вниз, иногда чередуясь с поперечными рядами *(рис. на стр. 20)*. Орнамент скобчатый (может быть, имитирующий еще более архаичные ногтевые вдавления) сплошными чешуйками покрывает поверхность сосуда.

Традиции неолитического гончарства были подхвачены и обновлены в эпоху энеолита (Дашлыджа-депе, Анау I, Кара-депе, нижний слой Намазга, Яссы-депе, Геоксюр [17]). Керамика этого времени по-прежнему лепная; крупные сосуды, как и ранее, изготовлены ленточным способом, но сосуды меньших форм, видимо, вытягивались из единого куска глины. По форме — это широкогорлые корчаги, горшки кубковидного профиля, полусферические и конические чаши и миски. Поверхность их чаще всего орнаментирована, но встречаются сосуды и без орнамента. Роспись выполнялась первоначально коричневато-бурой краской по светлому зеленовато-серому ангобу, несколько позднее — темно-коричневой на сочно-красном или лиловатом фоне, но мотивы орнаментики в общем сходны.

В орнаментации на раннем этапе ощутима трансформация джейтунских мотивов. Скобчатый орнамент преобразуется следующим образом: размещенные горизонтальными рядами, отчеркнутые прямой линией в основании, более отлогие, чем ранее, по очертанию „скобки" окрашиваются в шахматном порядке. Получается узор „в резервах". Далее плавность их контура сменяют прямые линии, „скобки" преобразуются в треугольники, взаимосочетания которых образуют ромбы. Иногда полоски таких треугольников — то отлого-равнобедренных, то удлиненно-прямоугольных — располагаются на сосуде вертикально.

Струйчато-волнистый орнамент исчезает, но широко применяются параллельно-прямые линии. Они то схватывают сосуд по горизонтали, то образуют зигзаг, причем зигзагообразный орнамент выполняется и жирной сплошной чертой. Пересекаясь, параллельные линии создают косые сетки, которые заполняют треугольники и ромбы. Пересекаясь взаимно перпендикулярно, линии образуют прямую сетку с шахматным чередованием светлых и темных клеточек. Линии, исходящие от центрального стержня, образуют ту „елочку", в которой одни исследователи усматривают колос, другие — древо.

Особенно характерны для орнаментальных мотивов энеолитической керамики Южного Туркменистана разнообразные крестообразные



Керамика и статуэтки эпохи бронзы

воспринимаемых символов в область магически-изобразительных знаков, связанных с ритуальными обрядами и с развивающейся мифологией. Отсюда — чрезвычайная стилизация их, подчинение орнаментальному ритму, геометризация форм, введение в общий декоративно-художественный строй, связанный не только с магическими задачами, но и с развивающимися эстетическими запросами древних насельников Туркменистана. Вместе с тем в этих архаических изображениях запечатлены те черты народности, которые пронизывают орнаментальное искусство всех времен и народов — в росписях, в вышивках, в резьбе, в игрушке. Духом народного сказа, назидательной басни веет от этих барсов, козлов и дроф, чьи условно силуэтные изображения исполнены тонкого чувства формы и ритма.

Типологическая общность основных орнаментальных мотивов присуща для всей Южной Туркмении времени энеолита. Но наряду с этим нельзя говорить о полном их единообразии. Здесь выделяются не только три-четыре крупных района, очевидно, заселенных родственными племенами, но отмечаются и более частные отличия, характерные для отдельных бугров-депе, — остатков древних племенных поселков. Очевидно, разные племенные группы стойко придерживались определенного цикла орнаментов, сохраняемых в роду и передаваемых из поколения в поколение.

Орнаментальные керамические традиции позднего энеолита были преемственно продолжены в эпоху бронзы[20]. Керамика 3 тыс. до н. э. (так называемая культура Намазга-IV) отмечена великим техническим

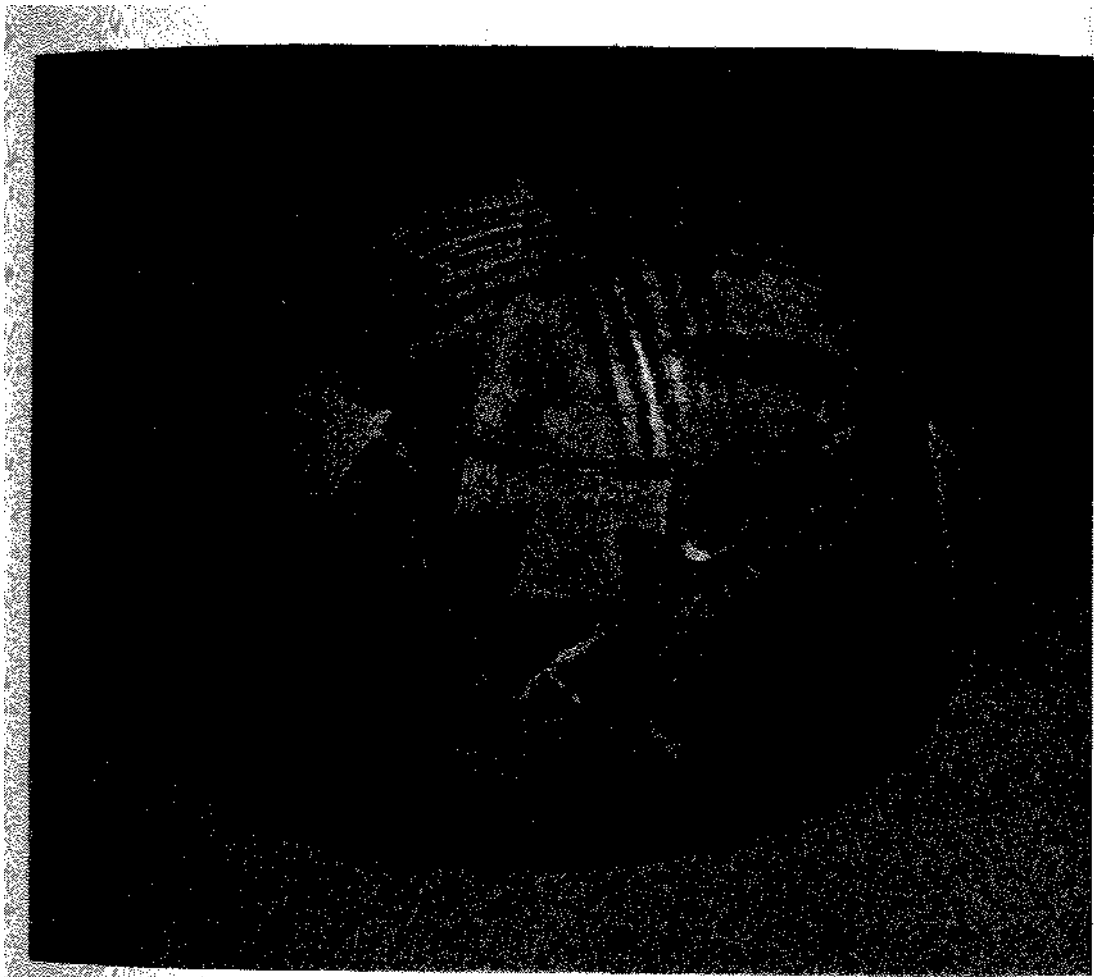
в этих ли глубинах древнейших родоплеменных объединений уже лежат истоки знаменитого туркменского ковроделия? Едва ли случайно мотивы геоксюрской и кара-депинской керамической орнаментации встречаются в большинстве своих вариантов на современном этнографическом ковре.

В орнаментации энеолитической керамики видное место занимали зооморфные мотивы *(рис. на стр. 21, 22)*. Наиболее распространены профильные силуэты козлов круторогих и бородатых, с утрированно выгнутой спиной и прямыми ногами. Типично расположение их на внешних фризах глубоких чаш, где фигуры этих животных композиционно разделяют две сомкнутые вершинами полукрестовины. Весьма часты также крайне стилизованные изображения гибких длиннохвостых четвероногих, тела которых усеяны пятнышками, отчего археологи условно их именуют „барсами". Они встречаются не только на чашах, но и на сосудах иных форм. Исходя из распространения аналогичных, но значительно более реалистических рисунков в керамике иранских архаических поселений (Гисар, Сиалк), исследователи полагают, что мотив этот проник в южнотуркменистанскую среду из Ирана[18]. Широко распространенный сюжет составляли также птицы типа дроф или уток, которые сочетаются с солярными кругами. Изредка встречаются силуэты орлов, изображенные по фронтально-геральдической схеме, с распахнутыми крыльями и обращенной вправо головой.

Характерная черта всех зооморфных образов — предельная их орнаментальность. Фигуры строятся на системе раппорта, во фризообразном, строчном, шахматном и ином строго ритмичном расположении. Обычно они представлены в сочетании с геометрическими мотивами уже описанных видов, но и сами при первом взгляде воспринимаются как геометризованные орнаментальные пятна. При всем том нельзя отказать гончару-орнаменталисту в большой меткости наблюдения: через преувеличение форм (ненатурально огромные рога козлов или горизонтально распластанные тела животных кошачьей породы) проступает то зоркое, творческое видение мира, которое позволяло древнему художнику уловить главное, характерное, отбросив второстепенные детали. Размещение же этих фигур в ритмическом фризообразно-строчном или в сетчатом ряду, в едином цикле с чисто геометрическими элементами орнамента, определяет стилевое единство всего узоропостроения на сосуде.

Изображения птиц и животных в керамике энеолита

Семантика этих животных и птиц связана, как полагают, с тотемистическими воззрениями на тех последних ступенях их перерождения, когда они уже становятся этнографической традицией[19]. Зооморфные образы здесь выходят из сферы реально



I. Керамический сосуд эпохи эне

завоеванием древности: открытием и широким применением гончарного круга. Гончарные горны этого времени группируются уже целыми комплексами — в пределах родового поселка выделяются как бы особые производственные кварталы.

Сосуды эпохи бронзы становятся разнообразнее по типам и удивительно изысканными по формам *(рис. на стр. 23)*. Характерен резкий, остроребёрный перелом большинства посудных профилей — будь то широкогорлые, открытые горшки и миски или узкие баночные сосуды. Типичны чаши и фигурные кубки на высоких, нередко профилированных ножках; появляются крупные высокогорлые кувшины. Черепок сосудов необычайно тонок и плотен. Орнаментация обычно размещена на их верхней части, над переломом профиля, контрастируя, таким образом, со спокойной гладью нижней половины. Роспись осуществляется по зеленовато-белому фону темно-коричневой краской. Она чрезвычайно разнообразна, изящна и плотно насыщает поверхность.

Орнаментальные мотивы в основном здесь те же, что и в энеолитической керамике: прямые, зигзагообразные, волнистые линии, треугольники и ромбы, фигурные крестовины, „колос", изображения козлов *(илл. 7)* и птиц. Существенное отличие, однако, видно в приемах композиций, в методе их взаимосочетания. Они создают густонасыщенный ковровый узор, часто с чередованием широких полей и узких полосок, заполненных вариациями всевозможных орнаментальных мотивов. Художественная фантазия древних керамистов здесь неистощима — при ограниченности, казалось бы, исходных орнаментальных элементов разнообразие их сочетаний и соединений безгранично. Такое столь вольное обращение с мотивами, имевшими некогда определенный магический смысл, указывает на постепенную утрату этого смысла, на трансформацию их в комплексе форм чисто декоративного порядка.

Но с утратой семантики, отражавшей определенные предметные представления древних родоплеменных общин, в период нарастания тех внутренних противоречий, которые привели к распаду патриархально-родового строя, подготовив его ко вступлению на новую ступень социального развития, в сознании древних керамистов, по-видимому, наступает некий перелом. Ибо ко времени позднебронзового века (этап Намазга-V) роспись на керамике совершенно исчезает. Сосуды этого периода сохраняют изысканность профилей и тонкость сечений, однако орнаментации на них уже нет. Впоследствии, на грани 2—1 тыс. до н. э. (этап Намазга-VI), наблюдается огрубление форм и появление у закраин некоторых сосудов в качестве единственного орнаментального элемента процарапанных в процессе вращения гончарного круга волнистых линий.

Расписная керамика Южного Туркменистана показывает, какое великое достижение составлял орнамент в архаическом искусстве тех далеких времен. В нем были эмпирически найдены наблюденные в природе и разработанные трудом человека закономерности ритма, симметрии, простейших контрастных цветопостроений, которые в своей совокупности определили исключительное разнообразие различных композиционных сочетаний.

Отдельные, не столь многочисленные исходные фигуры формируют неисчислимые разновидности самых разнотипных построений как строчных систем орнамента, основу которых определяют параллельные направляющие, так и сетчатых композиций, построенных на пересекающихся линиях и осях.

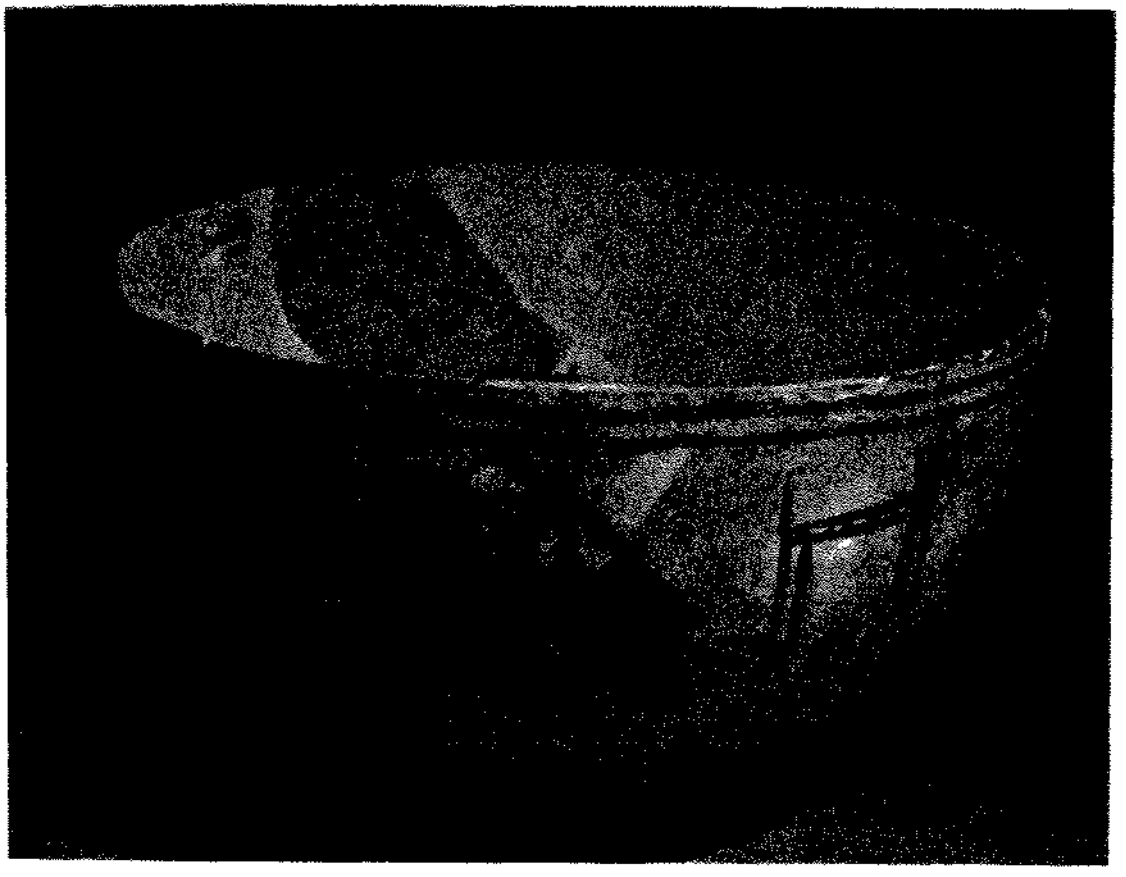
При общем взгляде на архаическую орнаментацию Южного Туркменистана бросается в глаза единство линейнографических и цветовых элементов и целых композиций в различных видах прикладных искусств. Выше уже была отмечена связь орнаментации сосудов с плетением и ткачеством Но те же мотивы предстают и в немногочисленных пока настенных росписях Яссы-депе и Анау-I. И если даже в данном случае художники попросту лишь имитировали живописными приемами узоры тканей, циновок или ковров, которые навешивались на стенах помещений, то это служит лишь показателем тех поисков декоративного обогащения архитектурной плоскости, которые вызваны были возросшими эстетическими запросами времени.

В художественном творчестве архаики возникли зачаточные формы ваяния. Уже в позднем неолите встречаются статуэтки животных из обожженной и необожженной глины[21]. Грубо лепленные, они лишь в самой обобщенной форме передают их облик: распознать породу животного почти невозможно, лишь в некоторых можно как-будто угадать козла — как главного объекта древней охоты. На многих фигурках палочкой сделаны вмятины — это „колотые раны" первобытной магии, которые наносились охотником, призывавшим удачу в предстоящей охоте Первобытное искусство было тесно сплетено с представлениями древних о его реальном влиянии на жизнь людей. Такие же обобщенные фигурки животных, выполненные из камня, служили подвесками-амулетами.

Статуэтки животных из поселений эпохи энеолита и бронзы разнообразны и, хотя по-прежнему обобщенны, их порода иногда выражена довольно отчетливо Здесь можно распознать козла, быка, собаку; такая конкретизация в изображении животных отражает хозяйственные изменения в быту древних людей, где приручение животных знаменовало столь важный сдвиг. Но сами эти фигурки по-прежнему отвечают по преимуществу магическим целям — призыву приумножения стад, охраны их от темных сил *(илл. 5, 9)*.

Тем же целям первобытной магии и образам слагающейся мифологии отвечают, несомненно, и фигурки людей[22]. Наиболее распространены среди них женские статуэтки. Уже в Джейтуне найден обломок женской фигурки, очень схематичной, с остроконечными грудями Но особенно широкое развитие этот образ получит в эпоху меди и бронзы.

Со времени матриархата, в связи с огромной ролью женщины в примитивном хозяйстве древнейших земледельцев, женский идольчик являлся символом и носителем функций продолжения рода и изобилия природы. Он связан был с культом плодородия, служил как бы воплощением великой матери-природы. Символическое значение этих статуэток и их магическое назначение отодвигали на дальний план прямую художественную передачу женского облика, позволяя довольствоваться лишь



вамический сосуд эпохи энеолита

В художественной культуре этой поры еще очень тесны связи с архаическими традициями, но в ней уже ощутим тот пульс новизны, биение которого определит весь ритм художественного творчества на следующем, „античном", этапе ее развития К сожалению, общая картина эволюции пока еще далеко не ясна Во всяком случае, несомненно, что предахеменидское время ознаменовано формированием если и не собственно городов, то поселений городского типа в которых появляются внешние ограждения, обеспечивающие оборону, или по крайней мере особняком стоящая цитадель Выделение последней знаменует далеко зашедший процесс социальной дифференциации древневосточного общества

Такую цитадель имеет Элькен депе близ Каушута [23], она возвышается на открытом пространстве, вокруг которого вздымаются бугры былой сплошной застройки, тянущиеся неправильным плазмодием от северных ворот к южным Имелась ли здесь внешняя ограждающая стена или ее образовывали сомкнутые по внешнему периметру дома, покажут лишь широкие археологические вскрытия На северном склоне цитадели обнаружены остатки мощных укреплений, возведенных из сырцового кирпича. Как и в иных районах Туркменистана, сырец по-прежнему сохраняет варьирующий в размерах прямоугольный формат (в среднем — 50 × 25 × 10 *см*)

На поселении Яз-депе — одном из крупнейших древних населенных пунктов Мервского оазиса — в центре возвышается огромный холм Это сплошной массив монументальной платформы, по-видимому, обведенный на последнем этапе существования самого населенного пункта оборонительной стеной, и остатки крупного здания, включающего параллельные ряды длинных сводчатых коридорообразных и квадратных комнат, а также обширное помещение с огромными пристенными полу- и четвертными контрфорсными устоями [24] Массивы сырцовых стен постройки огромны — они значительно превышают полезную площадь помещений, а если учесть также объем платформы, то подсчет показывает, что на возведение всех этих конструкций и субструкций пошли многие сотни тысяч штук кирпича Все это могло быть создано трудом рабов, являя зримое воплощение того нового, что возникает в социальной организации древнего общества Здание в цитадели Яз-депе, по-видимому, представляет собой остатки дворца, планировка его встречает известные аналогии в дворцовых сооружениях Месопотамии

Выведение монолитных сырцовых платформ становится традиционным в местном монументальном строительстве ахеменидской эпохи Так, в центре сложившегося к этому времени укрепленного ядра древнего Мерва (городище Эрк-кала, *илл 10*) сплошной сырцовый массив платформа главного здания достигает 15 *м* высоты [25]

Крупные города возникают в VI—IV вв до н э и в Южном Хорезме Остатками их являются Кюзели-гыр и Калалы-гыр в Ташаузской области [26]. Появившиеся в своей основе в ахеменидское время, они существовали на протяжении античной эпохи, подвергаясь перестройкам и изменениям Кюзели-гыр, сложившийся в VI—V вв до н э, имеет подтреугольный план (очевидно, фиксирующий исторически оформившееся

самым приблизительным подобием форм символ замещал здесь реальный образ, отдаленная общность — живое сходство Отсюда в этих фигурках (Кара-депе, *илл 6*, Геоксюр) предельная условность пластики, когда объемно моделированное тело с отчетливыми половыми признаками и подчеркнутой стеатопигией сочетается с совершенно условными культяпками рук и крошечным отростком головы, с оттянутым по-птичьи носом и вмятинами глаз, без всякой разработки прочих черт лица или прически Преобладающим был тип сидящей богини, хотя встречаются и стоячие фигурки Стилизация в этих изображениях нарастает на стадии ранней бронзы (Намазга IV) Они утрачивают объемность, приобретая характер уплощенной плитки, лишь отдаленно напоминающей женскую фигуру с распяленными обрубками рук и почти квадратными бедрами (но с обязательно выделенным треугольником пола и шишечками грудей), на лице сделаны условные надпы глаз и носа на грудь и на спину ниспадают косы *(илл 4)*

Реже встречаются мужские статуэтки *(илл 6)* — возможно, это мифологический паредр великой богини Условно трактованный торс бородатое, горбоносое лицо — все это напоминает произведения шумерийской пластики Впрочем, это сходство следует рассматривать как результат не внешнего приноса, но, скорее, как проявление единых закономерностей развития раннепластического искусства

Стилистические черты древней пластики Южного Туркменистана характеризует нерасчлененность форм, статичность поз, очень суммарная трактовка деталей Людские и зооморфные фигурки — это лишь маленькие идольчики, магические функции которых отстраняли на дальний план поиски художественного совершенства Искусство ваяния, по существу, стоит здесь еще на самой примитивной стадии, но его общий строй в полной мере соответствует древнейшим памятникам Элама и южного Двуречья, свидетельствуя, что Южный Туркменистан входил в единую с ними ойкумену древневосточных культур

Первая половина 1 тыс до н э ознаменована большими сдвигами в историко-социальных судьбах древнего Туркменистана Для археологов это уже „век железа", для социологов — пора распада патриархально-родовой организации, вызревания и становления рабовладельческих отношений „Авеста" — древнейший письменный памятник Средней Азии — уже называет ряд расположенных на землях Туркменистана „областей благословения", созданных благим Ормуздом, но затронутых скверной Аримана, исторически уточненные названия ряда туркменистанских областей приводит и Бехистунская надпись Дария Гистаспа (VI в до н э) В них упомянуты Мару (Мургабский оазис), Вакеретем (Этек), Парфия (Ахал), Веркана (Прикаспийский район), Хваразмия (Хорезм).

Важнейшим событием в политической истории страны явилось ее подчинение Ахеменидами, которые, подавляя в потоках крови восстания местных племен, на два столетия закрепляют свою власть Включение Туркменистана в состав огромной восточно-деспотической монархии древнего мира определило окончательное вступление его в русло рабовладельческой формации.

братьями Аршаком и Тиридатом При них в Ахалтекинских землях слагается вначале небольшое Парфянское царство, послужившее ядром будущей огромной парфянской державы Аршакидов, границы которой уже во II—I вв до н э простираются вплоть до Сирии и Армении на западе, Бактрии и Индии на востоке и которая сохраняет свою мощь на арене политической истории вплоть до III в н э Хорезм, оставшийся за чертой македоно-селевкидских походов, и при Аршакидах сохранял политическую самостоятельность

Социальную основу вновь возникших государственных образований в первых веках до и после нашей эры определяет рабовладельческий строй, вероятно, со значительной долей пережиточных патриархальных форм, особенно стойких в той степной среде, которая поставляла в города продукты скотоводческого хозяйства и которая давала аршакидской армии главный контингент неуязвимой кавалерии, под чьими стремительными ударами не раз отступали римские легионы В черте же больших оазисов, в сердце античных городов слагались высокоразвитые формы государственности, руководящей идеологии и яркой, самобытной культуры

В области искусств ведущее место принадлежало архитектуре, монументальное ваяние и живопись Парфии и Хорезма предстают преимущественно в жанре пристенной скульптуры и стенописи, не утрачивая, однако при этом самостоятельного высокохудожественного звучания, пластика входит также в прикладные искусства (керамика, металл) Великолепное парфянское ковроткачество славилось в греко-римской среде Но, как уже говорилось, первостепенное значение оставалось, бесспорно, за зодчеством Условия бурно развивающегося рабовладельческого общества и чрезвычайного роста городов создали мощный импульс к подъему архитектурной деятельности

Архитектура Северной Парфии предстает если еще и далеко не во всей полноте своих творческих проявлений, то, во всяком случае, в некоторых ведущих линиях развития стиля Архитектура античного Хорезма известна пока преимущественно по памятникам, лежащим вне пределов Туркменистана, хотя почти несомненно, что в том же русле она развивалась и на южнохорезмских территориях

Разумеется, не создание Александром Македонским и Селевкидами на вновь завоеванных землях нескольких Александрий, Антиохий и Селевкий определило собой в первых веках до и после нашей эры успехи античного градостроительного искусства Средней Азии хотя опыт эллинистического градостроительства был, очевидно, учтен Но основные предпосылки к формированию градостроительных принципов возникали здесь на основе потребностей организованной городской жизни, с учетом всей природно-климатической, общественной и бытовой специфики

Античным городам Туркменистана [29], если только они не фиксировали уже сложившихся ранее неправильных по очертанию границ более древнего поселения (как, например, в Нисе под Ашхабадом), присуща правильная конфигурация и регулярность внутренней планировки Памятники, столь удаленные друг от друга, как старый Мерв и городище

поселение), длинная сторона которого достигает одного километра Он обведен по периметру крепостной стеной с внутристенным коридором и множеством узких, часто расположенных бойниц Стены фланкированы башнями — первоначально овальными, позднее — прямоугольными, также с бойницами для стрелков Изнутри к городским стенам примыкали многочисленные строения Калалы-гыр, возникший несколько позднее, имеет правильный четырехугольный план, с тремя воротами на осях, видимо, отмечающими направление главных городских магистралей, крестообразно рассекавших город Однако предпринятое здесь в V— IV вв до н э строительство было не завершено, оборонительные сооружения и внутренняя застройка Калалы-гыра оформились позднее Строительным материалом, как и в архаическом зодчестве, служил крупный прямоугольный сырец, а также битая глина — пахса

Составить суждение об архитектурном стиле этой эпохи пока не представляется возможным, хотя уже неоспоримо формирование особых приемов монументального зодчества, в частности фортификации, отвечающих запросам слагающихся раннеантичных городов Предполагают что к концу V — началу IV в до н э относится дворцовое здание на городище Калалы-гыр, однако ряд данных позволяет видеть в нем памятник несколько более поздний (см стр 33—34), хотя некоторые детали здесь явно следуют ахеменидской традиции Таков, например, фрагмент матрицы для отливки горельефных (рассчитанных на трехчетвертной объем) изображений грифонов или орлов[27], обобщенно-монументальная пластическая манера которых напоминает рельефы Персеполя

Немногое можно добавить по поводу развития прочих искусств Крупная, очень выразительная золотая серьга из Геок-депе, тонкой чеканной работы, в форме двух сросшихся конских протом, от которых спускаются мелкие подвески в виде головок джейранов *(илл 8)*, позволяет считать, что прикладные искусства шли в общем русле так называемой ахеменидской культуры, которая в условиях общегосударственного объединения многоязыких племен и народов имела достаточно синкретический характер Это изделие перекликается с ахеменидскими серьгами в виде пары конских полуфигур[28], но значительно сложнее их по форме, зооморфные же мотивы найденной серьги — конь и джейран — настолько близки к туркменистанской среде, родине прославленного алахтекинского аргамака и месту излюбленных до недавних времен охот на джейраньи стада, что есть все основания видеть в геок-тепинской находке создание местного ювелирного искусства

Вообще же ахеменидский этап художественной культуры Туркменистана еще ждет от археологии своего раскрытия

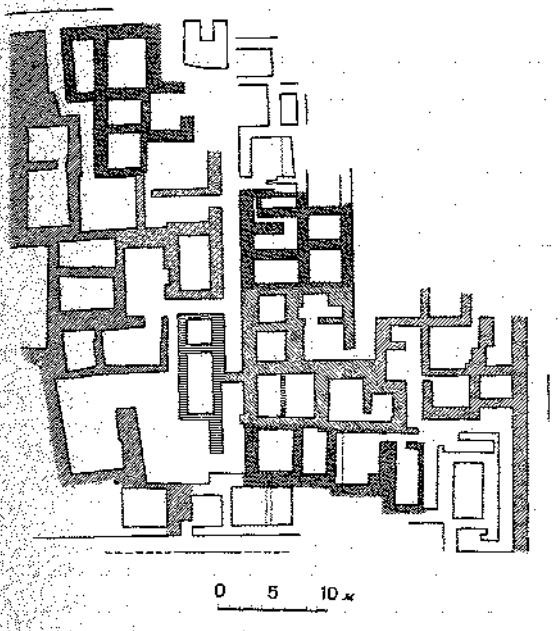
Период IV—III вв. до н э на территории Туркменистана был ознаменован, как и на всем Востоке, большими политическими потрясениями Канву важнейших исторических событий здесь отмечают крушение Ахеменидской державы, стремительное продвижение в самое сердце Азии македонских армий, создание Александром грандиозной империи и распад ее сразу же вслед за смертью молодого миродержца, недолговременное вхождение в состав Селевкидского царства, а к середине III в до н э — восстание коалиции местных народов, возглавленной

и пустыни парфянском городке Джин-депе сконцентрированы были кварталы керамистов, изделия которых шли на торговлю с жителями степей[30]. Застройка всех этих ремесленных кварталов скученна и предельно уплотнена, дома разделены лишь узкими, почти коридорообразными проулочками; целые семьи ютились в небольших двух-трехкомнатных домах, совмещавших жилье, мастерскую, нередко — мелкую лавочку. Однако и здесь обращает внимание строгое соблюдение красных линий, единое направление осей, параллельность стен: даже мелкая частная застройка соподчиняется общим градостроительным приемам. Постройки же особо репрезентативного характера предстают не просто в рациональных комплексных сочетаниях, но в ансамблевой взаимосвязи. Крепостные твердыни, массивы дворцов и храмов формируют главные парадные акценты городского организма.

В архитектуру городов активным формообразующим элементом входили крепостные ограждения *(илл. 11)*. Стены фланкировались башнями, обычно прямоугольными; башни и отрезки стен между ними пронизывало множество бойниц. Техника обороны была еще рассчитана лишь на навесной бой, в силу чего башни размещались на сравнительно близких расстояниях. Мерв, Ниса, укрепленные окраинные городки Маргианы — Дурнали, Чильбурдж, хорезмские крепости — Ангка-кала, Базар-кала, Кургашин-кала и ряд других дают тому типичные примеры[31]. Однако в позднеантичное время уже появляются башни округлые, более совершенные в оборонном смысле, так как форма эта не только позволяла осуществлять радиальный обстрел, но, как отмечал еще Витрувий, лучше противостояла ударам стенобитных орудий. В Дев-Кескене на Устюрте обращенный в сторону возможной лобовой атаки главный фас фланкируют именно округлые башни, в то время как боковые стены укреплены прямоугольными, а тыльный фас, возвышавшийся над естественным обрывом-чинком, прикрыт был лишь барьерной стенкой. Позднеантичная крепость Кушмейхан уже со всех сторон фланкирована полуовальными башнями[32].

В Хорезме особое внимание придавалось конструкции крепостных ворот, крупный прямоугольный массив которых выступал по главному фасу, включая внутри замысловатый тупиковый лабиринт, предельно затруднявший прорыв врага[33].

Стены и башни античных укреплений Туркменистана обычно имели скошенную грань высокого цоколя и отвесную кладку основных массивов *(рис. на стр. 33)*. Этот конструктивно обоснованный прием придавал черты монолитности и устойчивости крепостным твердыням. Однако архитектурная разработка этим не исчерпывалась. Сильными вертикальными массивами входили прежде всего призмы башен. Стены и грани башен нередко оформлялись вертикальными лопатками, лишенными прямого практического назначения, но служившими целям чисто архитектурной разбивки. И, наконец, заключительные акценты вносили узкие (нередко стреловидные по очертанию) щели многочисленных бойниц. Таким образом, во всем господствовал вертикальный строй, который слагался как бы на трех ступенях ритмического расчленения длинных и огромных по высоте городских стен. В условиях яркого солнца

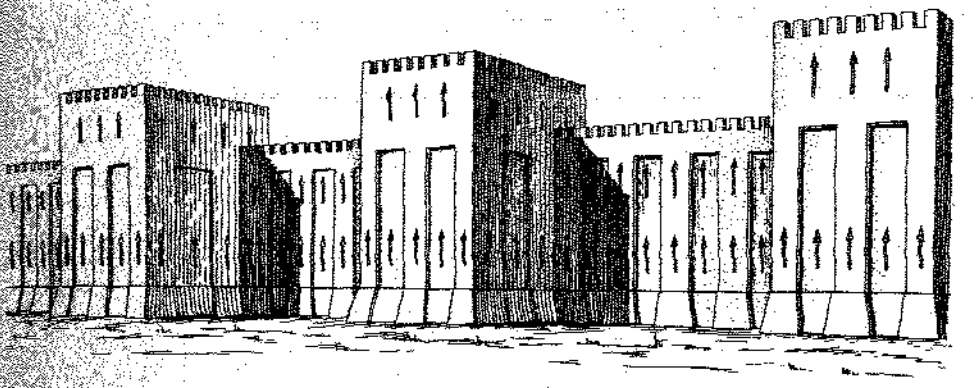


Квартал мукомолов в античном Мерве. II — начало IV в. н. э. План верхней застройки

у Геок-депе в предгорьях Копет-дага, Кендым-кала в Ташаузской области, Дев-Кескен на Устюрте, дают тому наглядные образцы: прямоугольное либо квадратное пространство их обведено по контуру мощными твердынями стен и окружено рвом. В систему обороны иногда включается охваченная особой грядой укрепленных стен цитадель (Эрк-кала в Мерве, цитадель Нисы). Главная магистраль рассекает город на две части, иногда две такие магистрали делят его крест-накрест, а добавочные улочки членят территорию на правильные кварталы, в формировании которых отчетливо отражены черты былой социальной дифференциации.

Дворец правителя обычно занимал особо выделенный участок городской территории. В столице шахов древнего Хорезма — Топрак-кале — дворец правителей размещен в северо-западной части города, господствуя своим величественным массивом над всей округой. В первоначальной резиденции Аршакидов, Нисе, „царский город", который по имени своего основателя Митридата I (171—138 гг. до н. э.) назывался Митридатокертом, вообще был выделен в виде особой, стоявшей вне античного города крепости. Руины ее, известные под названием Старой Нисы, доныне возникают перед глазами путника за много километров. Приподнятый на естественном холме, которому строители придали форму удлиненного пятиугольника, опоясанный мощными стенами, из-за зубцов которых вздымались массивы дворцово-храмовых строений, Митридатокерт всем своим обликом внушал идею величия царской власти и абсолютной неприступности неуязвимой для врага твердыни. Таким он и был, пока в III столетии не пала династия и, преданный полному разрушению, „царский город" не замер на долгие века.

В пределах города особняком располагались дворцы администрации и знати, храмы и связанные с ними храмовые хозяйства, жилые кварталы городского люда и жилищно-производственные кварталы ремесленников, специализировавшихся по видам производства. Так, в Мерве выделяются кварталы металлистов, мукомолов *(рис. на стр. 30)*, гончаров, а в небольшом лежавшем на границе орошенных земель



Парфянская крепость Дурмали. II в. Реконструкция

Строительные конструкции парфянского и хорезмского античного зодчества отличает солидность выполнения, огромные запасы прочности, внушительные масштабы; они как нельзя более отражают черты социального строя, в котором не щадился даровой труд рабов. Так, ограждающие стены парфянского Мерва, охватывающие шестикилометровый периметр города, имели в заложении 15-метровую толщину и достигали первоначально свыше 20 *м* по высоте; на выведение их пошли десятки миллионов штук крупноформатного сырца. Однако это не была простая „количественная монументальность" древневосточного зодчества. В архитектурной композиции фасадов и особенно интерьеров городских построек господствует та уравновешенная гармония членений, которая придает им черты высокой архитектурной организованности, основанной на законах масштабности и ритма.

В архитектонике сооружений заметную роль сыграли идущие от легкого, массового народного строительства формы глино-каркасного зодчества, в котором столь видную роль играло дерево. Тема навеса-айвана на деревянных колоннах и колонного интерьера с плоскими балочными перекрытиями входит в новых композиционных решениях и сочетаниях в монументальное зодчество, творения которого являют воплощение наиболее совершенных архитектурных поисков эпохи. Это отчетливо предстает на ряде исследованных архитектурных памятников парфянской Нисы и монументальных построек античного Хорезма (лежащих по большей части вне пределов Туркменской ССР).

На городище Калалы-гыр начато вскрытие крупного здания дворцового характера[36], датировку которого исследователи склонны относить к V—IV вв. до н. э., хотя заполняющий его культурный слой содержит материалы IV—II вв. до н. э.[37], а архитектурные черты также сближают его с памятниками среднеазиатской античности в большей мере, нежели с ахеменидскими постройками Персеполя или Суз[38]. Почти квадратное в плане (с двумя нарушающими эту форму ограждениями с юга и запада) здание включает два продолговатых внутренних

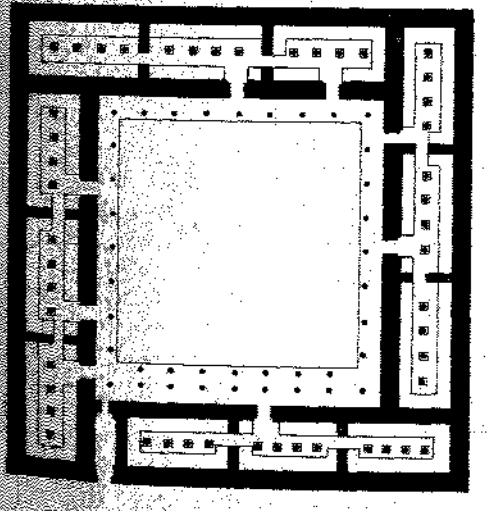
все эти элементы архитектурного ритма четко выделялись в контрастах светотени. В позднепарфянской крепости Чильбурдж на башнях, взамен лопаток, которые сохранены на стенах, введена система сомкнутых полуколонок-гофр; как это нередко бывало в истории художественной культуры, время завершения определенного стиля знаменует появление тех новых форм, развитие которых стоит в плане будущих свершений. Гофрам же будет суждено сыграть очень значительную роль в раннефеодальном зодчестве Туркменистана.

Наиболее массовый вид внутригородской архитектуры составляло, естественно, жилье. Крупный дом владельца рабовладельческой мастерской по обработке металла в Мерве включал до десятка различных жилых и производственных помещений[34]. Одно из них, судя по находкам гипсовой капители с бюстом среди листов аканта, было оформлено особенно парадно *(илл. 14)*. Капитель эта входила либо в оформление домашнего алтаря, посвященного почитавшейся в местной среде Великой Маргианской богине, либо в пристенный ордер второго яруса интерьера[35]. Коринфизированная капитель эта сама по себе имеет значительный интерес, как показатель проникновения в восточнопарфянские области характерной формы греко-римского зодчества и ее переработки. По типу она более всего напоминает италийские и помпеянские капители I в. до нашей эры — I в. нашей эры, появление которых исследователи склонны связывать с влияниями, идущими из восточноримских провинций. Впрочем, античная эпоха вообще ознаменована на азиатском Востоке широким распространением мотива акантизированных капителей с человеческой фигуркой в куще акантов — они известны по находкам в Термезе, Сурх-Котале, Хадде, Гандхаре. Мервская капитель не единична на территории античного Туркменистана: фрагменты поливных акантов, покрытых голубоватой глазурью, найдены на городище Дев-кала в области Мерва, а терракотовые аканты, как мы увидим, входили в оформление дворцово-храмового комплекса в Нисе *(илл. 13)*. Но примечательно, что даже эта пришедшая из эллино-римского мира архитектурная деталь выполняется не в мраморе, а в местных строительных материалах.

Ведущим строительным сырьем и в Парфии и в Хорезме была и оставалась лессовая глина, которая использовалась во всех своих возможных производных. Лесс в виде пахсы (битых рядов или блоков), сырца или глиняных комьев-гуваля как заполнителей легкого каркаса шел в кладку стен; сырец использовался также при выведении арок и сводов; лессовая масса употреблялась для смазки полов и плоских крыш; лессовый раствор применялся для скрепления рядов сырца. Из лесса изготовляли также жженый кирпич и терракоту: кирпич употребляли для вымостки полов и в кладках несущих столбов, а терракота шла на более тонкие архитектурные детали — формованные облицовочные плиты, простые и фигурные черепицы, зубцы-мерлоны, аканты и целые капители. Широкое использование лесса как основного строительного материала определяло собой многие черты самого архитектурного стиля — фактуру стеновых поверхностей, приемы архитектурных членений, роль охристого колорита.

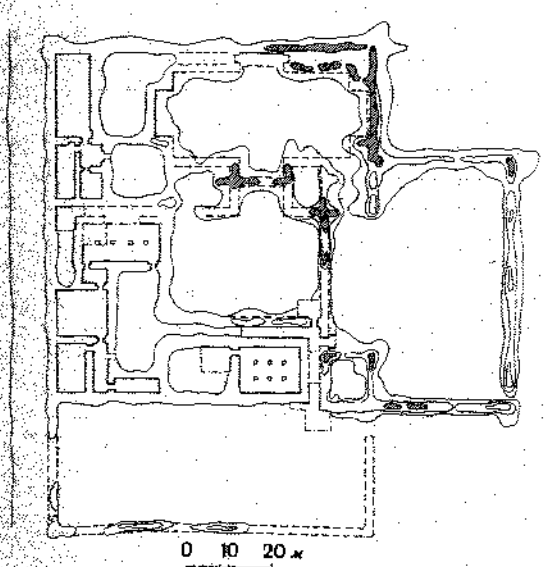
челяди,— особый интерес в архитектурном аспекте имеет главный, так называемый Квадратный дом[42]. По своему назначению это было хранилище посвятительных реликвий, связанных с заупокойным культом старших Аршакидов, погребения которых, по свидетельству Исидора Харакского, осуществлялись в их родовой вотчине — Нисе. Здание было возведено во II в. до н. э., но подвергалось последующим перестройкам. Оно имеет квадратный план (около 60 × 60 *м*), включает квадратный двор и 12 основных помещений по три на каждой стороне, взаимосвязанных проходами, и с выходами из средних комнат во двор. Двор этот первоначально был обведен портиком на деревянных колоннах (пользуясь восточной терминологией, правильнее называть его колонным айваном), взамен которого на более позднем этапе перестроек были выведены добавочные мелкие камеры и Г-образный коридор. По мере заполнения сокровищами и реликвиями главных комнат и малых камер они наглухо замуровывались. Единственный внешний вход в Квадратный дом, расположенный на южном фасаде, сбитый с оси его, вел в небольшой вестибюль, напротив которого располагался пристенный полукруглый алтарь, оформленный росписью в виде перевитой лентами гирлянды.

Основной акцент в архитектурном решении Квадратного дома был сделан на разработке внутреннего пространства. Глухим фасадам противостояла перистильная организация двора и анфиладное построение помещений *(рис. на стр. 35)*. Все комнаты — продолговатые в плане, с продольноосевым рядом колонн (в каждой по четыре), несущих главные прогоны, и с полками-суфами вдоль стен.



Квадратный дом в Нисе. II в. до н. э. План

Колонны двора и помещений были деревянными, основанными на каменных или кирпичных, с ганчевой обмазкой, базах в форме вала на одно- или двухступенчатом плинте. О форме самих колонн можно лишь гадать, но весьма вероятно, что они были сходны с теми весьма своеобразными колоннами, которые с глубокой древности сохранены в народном строительстве небольших прикопетдагских туркменских племен мурчали, нохурли, геклен и для которых присущ стройный, утоняющийся кверху ствол и подбалка-капитель с валютообразно обработанными краями (см. стр. 170). Продольноосевые колоннады в интерьере типичны не только для парадного Квадратного дома, но для всей застройки северного комплекса



Дворец в Калалы-гыр. IV—II вв. до н. э. План

двора, вокруг которых в свободном взаиморасположении, но следуя единонаправленным осям, группируется комплекс покоев *(рис. на стр. 34)*. Перекрытия были балочными, причем в помещениях обширного пролета они опирались помимо стен на продольноосевой ряд колонн, а в одной из комнат и на два ряда (по три колонны в каждом). Базы колонн — каменные, с трехступенчатым основанием и с водруженным на нем шаровидным элементом, ствол — деревянный, увенчанный, очевидно, деревянной же капителью или фигурной подбалкой[39]. Система подобных интерьеров, определившихся еще в ахеменидской архитектуре („сокровищница" Персеполя[40]), будет подхвачена и развита раннепарфянским зодчеством, о чем свидетельствуют постройки Нисы.

Особый интерес в калалы-гырском дворце имеет один из дворов, на осях которого лежат четыре глубокие прямоугольные ниши. Вероятно, перекрытия их, как и во всей постройке, были балочными. Но в планировочном и в пространственно-композиционном отношении они, по существу, предвозвещают ту систему двора со сводчатыми айванами на осях, которая появится в позднепарфянском зодчестве I—II вв. н. э. и которой суждено будет сыграть в последующем столь важную роль во всей феодальной архитектуре Среднего Востока.

В архитектуре античного Хорезма I—III вв. также используются колонные композиции калалы-гырского типа. Дом начальника гарнизона на городище Гяур-кала (юго-западный Хорезм) включает комплекс помещений, одно из которых, по-видимому гостиная-михманхана, особенно парадно по оформлению[41]: с фигурной нишей и очагом, с балочным перекрытием, опирающимся на стены и на пару колонн, деревянные стволы которых покоились на шаровидных, с двухступенчатым плинтом каменных базах. Форма последних явно предвосхищает тот шаровидный элемент — кузаги, который с эпохи средневековья войдет почти обязательной деталью в композицию среднеазиатских колонн.

В северной части Старой Нисы — Митридатокерта, где расположен значительный комплекс очень плотной застройки, главным образом подсобного назначения — царские сокровищницы, винохранилища, жилища

Наиболее значительный комплекс архитектурных сооружений на городище Старая Ниса сосредоточен в южном участке *(рис. на стр 36)* Он включает крупные строения дворцового и храмового характера, главнейшие из которых созданы были еще во II в. до н. э. при основании „царского города", другие со временем включались соединительными звеньями. Перестройки и реставрации здесь продолжались еще в начале нашей эры, в правление младших Аршакидов, для которых Митридатокерт сохранял значение почитаемой, хотя и почти замершей родовой реликвии. В сложной, очень компактной застройке этого комплекса отчетливо выделяются его главные архитектурные узлы. На северном и центральном участках расположены здания дворцового назначения, на южном — главные храмы, но все это взаимосвязано системой соединительных коридоров и многочисленных подсобных помещений В целом разбивка ансамбля подчинена единому принципу: линии стен следуют взаимно параллельным и перпендикулярным осям.

Основными планировочно-организующими элементами дворцовой группы являются большой Квадратный зал и обширный южный двор. Двор этот прямоуголен, обстроен различными помещениями, с западной стороны его был расположен портик, основанный на двух рядах колонн, от которых сохранились лишь профилированные кирпичные базы (стволы, возможно, были деревянными) В восточной части также когда-то был портик с круглыми кирпичными колоннами на базах „аттического" профиля.

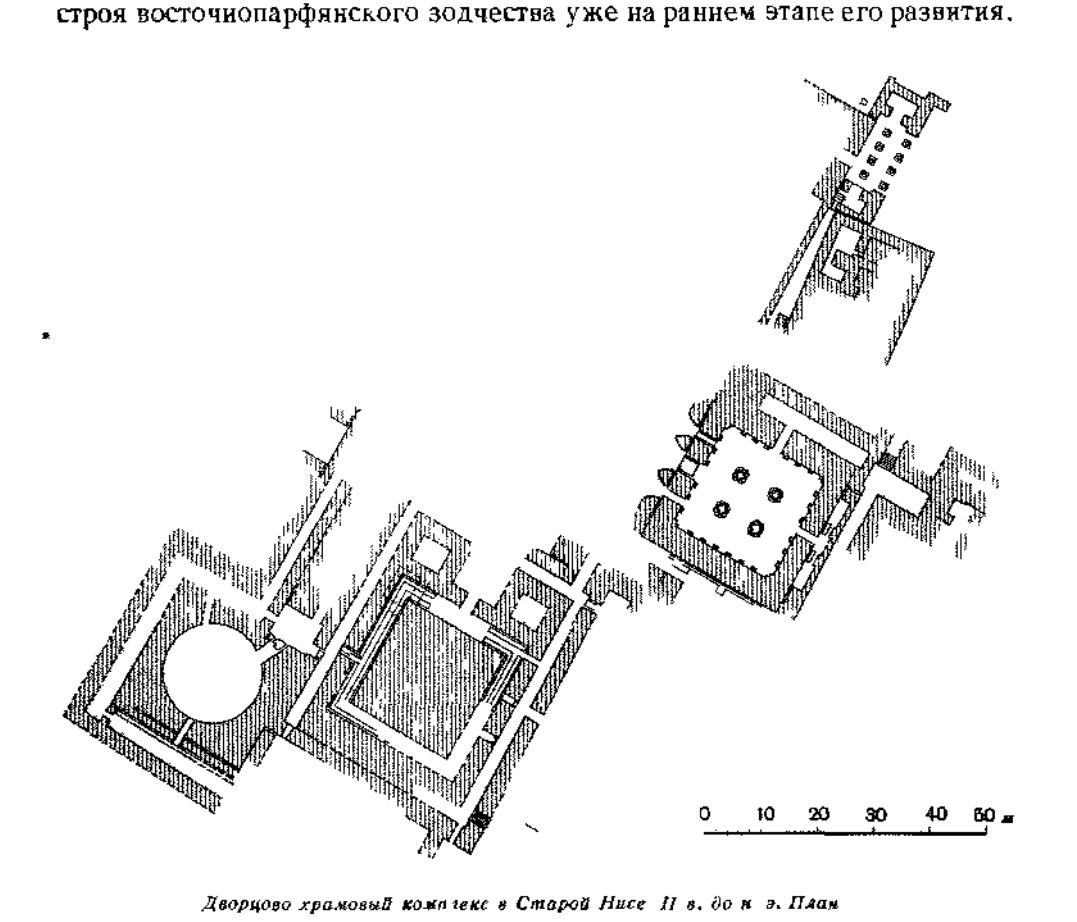
Квадратный зал [44] воздвигнут на мощной двухметровой по высоте сырцовой платформе. Внутренние размеры его 20 × 20 *м*, стены достигают трех метров толщины. Главный фасад с тремя проходами был обращен на запад, во дворик типа курдонера. Проходы, уступчато расчлененные в плане, имели П-образно-перспективное оформление. С восточной стороны зал соединялся дверьми со служебными комнатками, а с южной — с продолговатым помещением какого-то особого назначения, стены и кирпичный пол которого были окрашены в ярко-красный цвет.

Археологически установлены два крупных строительных периода, когда архитектура зала претерпела значительные изменения *(рис на стр. 38, 39)*. Первоначально общая высота его достигала 8—9 *м*. Он включал четыре круглых кирпичных столба (диаметром около 90 *см*), на них и на стенах покоились главные прогоны перекрытия Стены членились на два яруса, из которых нижний был оформлен пилястрами (по семи на каждой стороне), а верхний — полуколоннами из жженого кирпича. Ряд характерных архитектурных деталей указывает на явное влияние эллинистического зодчества. пилястры были облицованы каннелированными плитами серого камня, а в оформление полуколонн входили терракотовые аканты отличной рельефной моделировки По-видимому, первый ярус был оформлен в принципах дорического, а верхний — коринфского ордера, но это не прямое следование каноническим нормативам классических ордеров, а, скорее, свободная вариация на традиционные темы. Об этом свидетельствуют и пропорции акантов (трех видов) и сочетание их, дававшее чисто лиственное, без угловых волют

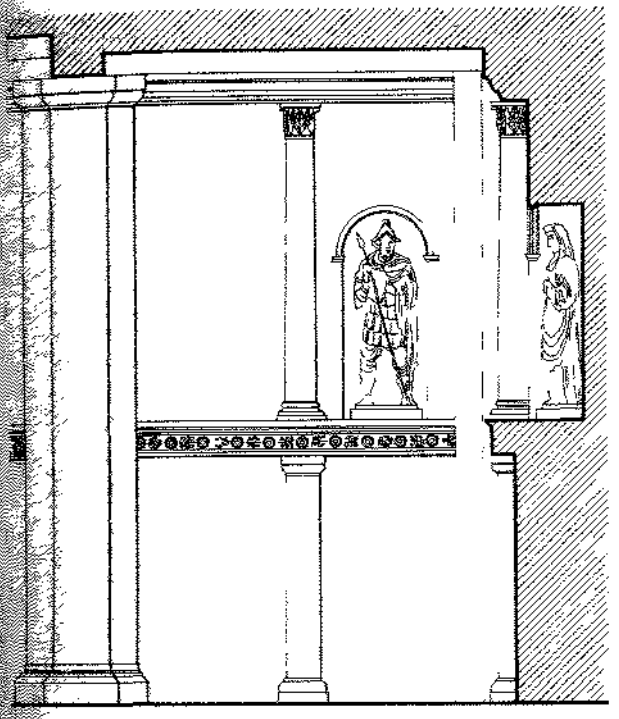
Старой Нисы. Они использованы в целой группе прилежащих к этому дому помещений чисто служебного характера: в винохранилище-хумхане, в каких-то производственно-бытовых комнатах.

Перистильно-дворовая организация сохранит свое значение в парфянской архитектуре в первых веках нашей эры — колонные портики обводят внутренние дворики дворцов Ашура и Ниппура и входят в оформление святилищ и некрополя в Дура-Европос, в чем М. М. Ростовцев не без оснований усматривал не греческие, но специфически восточные принципы[43]. Квадратный дом Митридатокерта дает тому наглядное подтверждение.

Анализ пропорций Квадратного дома показывает, что план его (как, очевидно, и высотные параметры) подчинен был строгой модульной сетке. Модуль равен 2,28 *м* и, вероятно, соответствует какой-то местной мере длины, причем все основные элементы разбивки плана — размеры стен, помещений, двора, пролетов колонн — кратны этой единице. Факт этот сам по себе служит показателем высокоорганизованного архитектурного строя восточнопарфянского зодчества уже на раннем этапе его развития.



Дворцово-храмовый комплекс в Старой Нисе. II в. до н. э. План



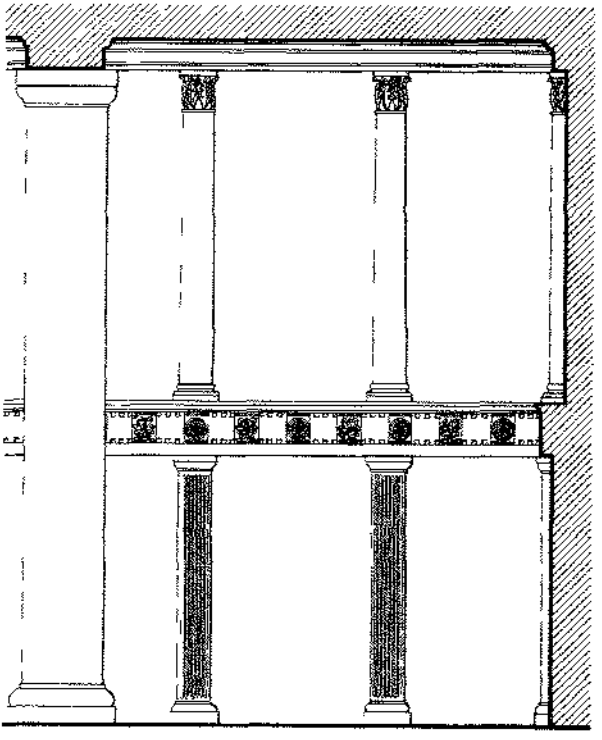
Старая Ниса. Квадратный зал дворца Ордер II первого I—II вв.

Аканты капителей были окрашены в розовый, малиновый, голубой, кремовый цвет В интерколумниях, в нишах полуциркульного очертания размещались монументальные раскрашенные глиняные статуи царей и цариц Если добавить к этому растянутые на полах великолепные парфянские ковры, то перед нашим взором предстанет широкая гамма цветопостроений, насыщавших этот парадный интерьер

Свет проникал в Квадратный зал не через окна, устройство которых в огромной толще стен было бы совершенно нерациональным, но, очевидно, через световой венец, устроенный над перекрестием прогонов, лежавших на четырехлопастных столбах и стенах При этом обеспечивалась оптимальная обозримость зала, все участки которого, лишенные черных теней и ярких рефлексов, отчетливо выступали в мягком освещении

Характер архитектуры Квадратного зала разрешает вопрос о его назначении Раскрытая композиция главного фасада с тремя проходами типичная для ряда дворцовых зданий Востока, но не свойственная храмовым сооружениям с их замкнутой планировкой и внутренней изоляцией от внешнего мира, указывает на светское предназначение этого парадного помещения, служившего, очевидно, главным аудиенц-залом дворца. Однако со временем положение изменилось столицы Аршакидов передвинулись на запад, Ниса сохраняла свое значение лишь как один из окраинных городов парфянской державы, как былая родовая резиденция правящей династии, где еще свершались, по традиции, обряды погребения ее представителей В Квадратном зале уже некому было давать торжественные приемы В нем наглухо замуровываются два из трех открытых во двор проходов, статуи верхнего яруса воспринимаются уже не столько как портреты конкретных правителей и государынь, но как образы чтимых родоначальников династии Зал обретает

я центральных завитков или розеток, оформление капителей. Но особенно характерны прямоугольные терракотовые плиты, входившие в композицию фриза. На одних из них оттиснута крупная рельефная розетта, на других — пальметта, третьи — гладкие, но с уступчатой верхней и нижней гранью В своем взаимосочетании эти плиты образовали род крайне переработанного дорического фриза, с последовательным чередованием видоизмененных триглифов и метоп

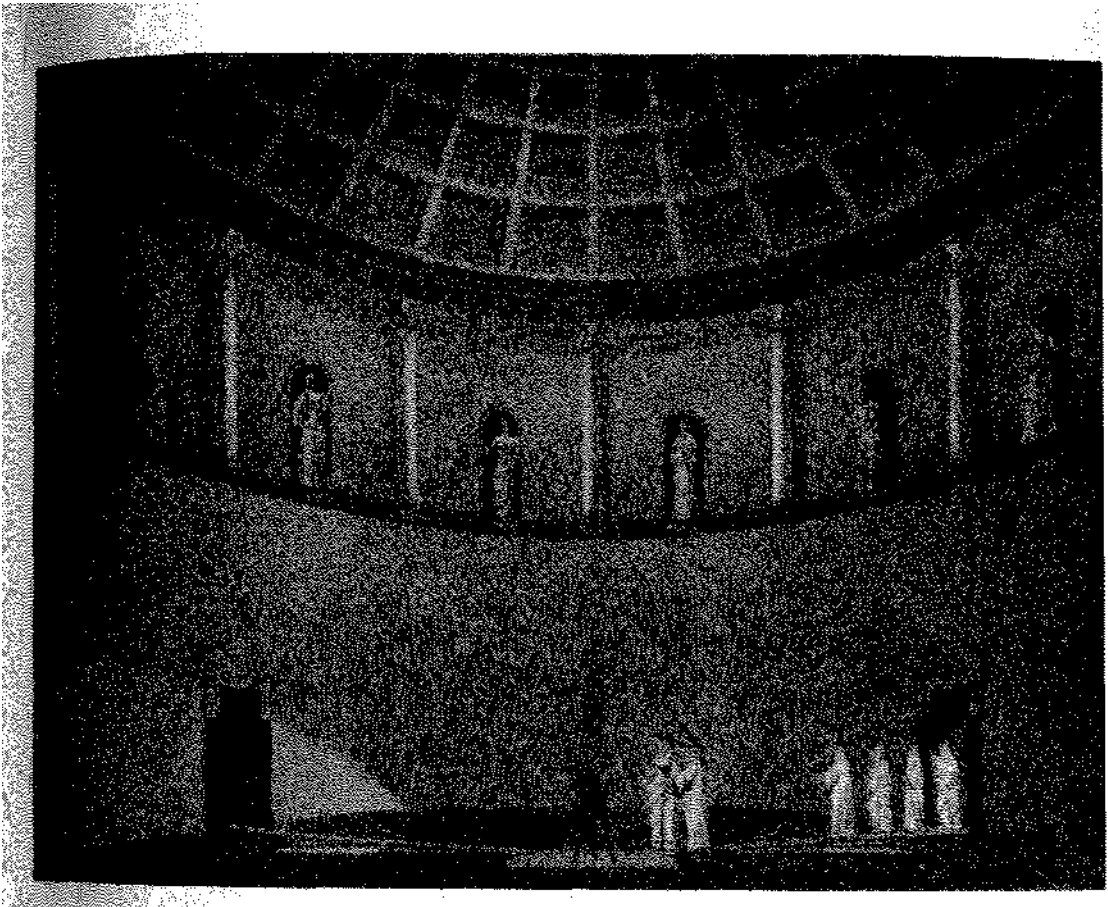


Старая Ниса Квадратный зал дворца Ордер I периода. II в. до н э

По-видимому, со временем опорные столбы Квадратного зала показались или оказались конструктивно недостаточно надежными, поскольку Ниса лежит в зоне сокрушительных землетрясений В начале нашей эры осуществлялись радикальные перестройки, которые коснулись главным образом его интерьера. Общая высота зала значительно возросла, а круглые столбы были заменены мощными четырехлопастными кирпичными устоями, основанными на сильных, крестовидных в плане фундаментах Устои эти имели вид как бы пучка из четырех сросшихся круглых колонн

Существенным изменениям подверглась и обработка стен Квадратного зала Двухъярусное членение их было сохранено, однако взамен пилястров внизу появились расположенные в ином ритме кирпичные полуколонны (близкие по типу к тосканскому ордеру), во втором же ярусе взамен полуколонн — пристенные круглые колонны, материалом для которых послужил древесный ствол, обмазанный глиной и оштукатуренный белым ганчем, причем для оформления капителей были использованы прежние терракотовые аканты

Стены первого яруса были побелены ганчем, стены второго окрашены в ярко-красный цвет; в их оформление входили также орнаментальные бордюры и тяги с красно-белой росписью по черному, с мотивом красного меандра по белому, с белыми пальметтами и кругами на красном фоне



III. Круглый зал дворца в Старой Нисе. Реконстру

характер „дома обожествленных предков", и первоначальное светское назначение его вытесняют функции, связанные с династическим культом.

Создание подобных залов было, по-видимому, в традициях античного дворцового строительства на Среднем Востоке — дворец правителей Хорезма в Топрак-кале (Кара-Калпакская АССР, III в. н. э.) также включает крупный зал со статуями членов царствующего дома [45].

С южной стороны дворцовой группы Старой Нисы примыкали мощные постройки храмового назначения [46]. Здесь господствовало два главных объемных комплекса — Башенный храм и Круглый храм,— воздвигнутые во II в. до н. э., первоначально изолированные, но затем соединенные друг с другом переходами. Оба по внешнему периметру охвачены системой обводных коридоров, усиливавших ту замкнутость от внешнего мира, каковую требовала окутанная тайнами обрядность культов, к свершению которых допускался лишь узкий круг избранных лиц.

Башенный храм имел монолитный массив платформы (20 × 20 *м*), выведенной на высоту до 6 *м* из сырцового кирпича. На ней располагалась группа каких-то с трудом улавливаемых в плане помещений, коридоров и, может быть, портиков. В одной из комнаток сохранился пьедестал с остатками оплывшей глиняной статуи, вероятно, вотивной, стоявшей под водруженным на стойках балдахином. Два темных параллельных сводчатых коридора обводили основание Башенного храма по периметру его квадратного массива.

Круглый храм имеет внешний квадратный объем, также охваченный обводным сводчатым коридором, и включает круглый интерьер 17-метрового диаметра. Перекрытием ему служила стропильно-шатровая конструкция с черепичной кровлей [47]. Первоначально в зале имелось три прохода, лежавших по отношению друг к другу примерно под углами 120°, выводивших в коридор; позднее два из них были замурованы, что придало залу еще большую замкнутость и недоступность. Интерьер его разработан в строгих, гармоничных соотношениях гладких стен и пристенного ордера. Как и в Квадратном зале, здесь дано двухъярусное членение, но в совершенно ином приеме. В нижней половине — белоснежная гладь круглящейся стены; разделительный пояс из оформленных рельефом терракотовых плит служит ее завершением и одновременно пьедесталом для пристенных коринфизированных колонн второго яруса, между которыми располагались ниши с глиняными статуями божеств. Скульптура была окрашена, аканты капителей также, межъярусный пояс и антаблемент сохраняли натуральный цвет терракоты, усиленный местами окраской в малиновый тон. Но в основном — на стенах и в плафоне — господствовала белая штукатурка, которая вносила спокойную, холодную ноту в колористический строй интерьера. Свет, очевидно, лился сверху, через световой фонарь в вершине шатра.

Сосуществование и смешанность в парфянской среде различных религий не позволяют пока определить, с каким именно культом связаны были Башенный и Круглый храмы Нисы. Отметим лишь, что по своему построению и ряду деталей интерьер Круглого храма поразительно напоминает Арсинойон на острове Самофраке, возведенный во II в. до н. э. и посвященный культу Великих богов — кабиров [48].

По-видимому, нисийский храм возник не без влияния эллинистического архитектурного прототипа, хотя во многом от него и отошел. Их принципиальное отличие — в ином решении внешнего объема, ибо если Арсинойон цилиндричен внутри и снаружи, то круглый храм Нисы являл извне высокую квадратную призму, над которой высился цилиндр, соответствующий второму ярусу интерьера, увенчанный пирамидальным шатром. Отличие состоит и в применении чисто местных строительных материалов: взамен мрамора здесь используется сырец, кирпич, терракота. Да и в целом ряде деталей парфянский зодчий вполне самостоятелен, сочетая, к примеру, коринфизированный ордер с такой чисто восточной формой, как терракотовые зубцы со стреловидными прорезями, или же вводя в оформление плит разделительного пояса наряду с мотивами, заимствованными из греческого репертуара — палицей Геракла и маской льва,— парфянскую изобразительную символику: фамильный знак Аршакидов, полумесяц, четырехлепестковую розетку, колчан и лук *(илл. 15, 16)*.

Круглый храм Митридатокерта иллюстрирует ту стадию, когда заимствованная из эллинистического зодчества архитектурная идея преобразуется, пока еще в деталях, в своем парфянском варианте на местный лад. Иную картину иллюстрирует близкий по времени небольшой городской храм, воздвигнутый у самых стен античной Парфавнисы — городища Новая Ниса[49].

Здание основано на невысокой сырцовой платформе. Его прямоугольный объем был охвачен портиком-айваном с легкими деревянными колоннами на каменных или кирпичных валообразных базах; число колонн по главному фасаду равнялось двенадцати. Стены храма членились как бы на два яруса. Нижний, хорошо защищенный навесом айвана, был оформлен наподобие миниатюрного псевдопериптера со ступенчатым стилобатом и пристенными полуколонками; верхний являл собой спокойную гладь стены. Все детали архитектурного оформления Новонисийского храма тонко продуманы и уравновешены. Полуколонки, увенчанные оттиснутой на терракотовой плитке капителью ионического типа *(илл. 12)*, очень стройны, интерколумнии просторны. Стволы полуколонок, ступени стилобата, полоска фриза окрашены в черный цвет, капители — в красный, междуколонные простенки — в малиновый, с залощенной поверхностью; верхний ярус над айванами оштукатурен белым гипсом. В построении фасадной композиции Новонисийского храма устанавливаются определенные пропорциональные закономерности, подчиненные системе модуля, каковым является диаметр настенных полуколонок.

Со временем близ храма сложился комплекс погребений парфянской знати, камеры которых постепенно надвинулись на здание и в конечном счете поглотили его. Эти захоронения, сопровождаемые богатым посвятительным инвентарем, осуществлялись в сводчатых камерах, стены которых от пола до потолка покрывались штукатуркой и окрашивались в малиново-красный цвет.

Зороастризм считался официально признанной Аршакидами религией. В I в. н. э. при Вологазе была составлена первая сводная редак-

Храм у крепостных стен Новой Нисы. Реконструкция

покрытых каждый плотной красной краской. Ступени и пилоны лестницы также несут следы окраски в красный, черный и частично белый цвет.

С северной стороны ступа находился двор, где напротив лестницы обнаружено основание выведенного из жженых кирпичей столба — видимо, остатки возвышавшейся здесь некогда памятной колонны-стамба. Перед лестницей, несколько отступя, на оси, располагалась на особом постаменте гигантская глиняная статуя Будды, над которой, очевидно, вздымался какой-то легкий балдахин, защищавший скульптуру от атмосферных осадков. В процессе перестроек у северной стены платформы ступа появились параллельные лестнице стенки, образовавшие ряд двух открытых во двор небольших айванов с кирпичными колонками в центре каждого из них, которые могли служить опорами для перекрытий, но, может быть, также являли собой стамба, увенчанные фигурами животных или каким-либо буддийским символом.

С южной стороны ступа был воздвигнут архитектурный комплекс строений типа монастырского общежития-сангарама. В его оформление входила живопись, фрагменты которой обнаружены в археологических завалах. К сожалению, рыхлый состав глиняного грунта почти опал со стен, где сохранились лишь небольшие участки ярко-голубой, ярко-розовой и палевой окраски.

Около V века мервский буддийский комплекс был разрушен, статуя Будды низвергнута, а находившиеся, очевидно, здесь богатства разграблены.

Раскопки еще далеко не завершены, в силу чего архитектурные особенности этого комплекса пока предстают лишь в общих чертах. Композиция ступа следует тому прототипу, который оформился к началу нашей эры в областях западного распространения буддизма, но сооружена она в традиционных приемах мервского сырцового строительства.

Если изначальный классический тип индийского ступа являет цилиндрический постамент, увенчанный полусферическим массивом (ступа в Санчи — II в. до н. э.[53]), то в первых веках нашей эры в областях северо-западной Индии — Гандхаре и Таксиле (входившей, к слову сказать, в состав индо-парфянских владений) — композиция ступа включает квадратное основание, несущее цилиндрическое тело с полушаровидным завершением[54]. Наиболее близки к мервскому памятнику ступа из ближайших к Мерву областей Кушанской империи — Джалалабада (Хадда)[55], Кабулистана (Коли-Надир и Тепе-Маранджан)[56], Термеза (Башня Зурмала). Квадратный пьедестал с выдвинутой по оси лестницей, несущий цилиндрическое тело с приплюснуто-округлым завершением, характерны для Коли-Надира и для обширной группы ступа из Хадды. В Башне Зурмала, как и в ступа Мерва, был наружный спиралевидный обвод. Пропорции этих памятников массивны, но все же они более развиты в высоту, нежели полусферические ступа Индии; наружные поверхности их, в отличие от раннеиндийских ступа, имели архитектурную разработку пилястрами, аркатурами, профилированными тягами и нередко скульптурное оформление.

ция „Авесты“, но распространение его в восточнопарфянской среде имело место, очевидно, значительно раньше. Красноречивое тому подтверждение дают парфянские документы из Нисы II—I вв. до н. э., где встречается зороастрийский календарь и ряд имен чиновников, составлявших эти документы, в корневую основу которых входили имена божеств маздеизма — Ормузда, Митры, Наны, Веретрагны и других[50]. Несомненно, что так же, как и в западнопарфянских областях, в южнотуркменистанских районах Парфии существовали посвятительные храмы этих божеств.

В поэме „Вис и Рамин“, составленной в парфянское время и пересказанной в XI столетии Фахриддином Гургани, действие которой развертывается преимущественно в Мерве, при описании церемонии „очищения огнем“ так говорится о мервском Храме огня, при котором существовало богатейшее храмовое хозяйство:

Обогатил властитель древний храм,
Дивился мир бесчисленным дарам:
То были мельницы, сады, амбары,
Поместья, драгоценности, динары,
Коровы, овцы, кони, кобылицы, —
Им не было ни счета, ни границы!
Из храма вынес пламя царь вселенной,
На площади развел огонь священный.
Его он камфарою разжигал,
Горели амбра, мускус и сандал[51].

При официальном господстве зороастризма в Парфянском государстве, соединившем огромные контингенты народов, в среде которых имели распространение различные культы, характерна была широкая веротерпимость. Черта эта вообще присуща крупным рабовладельческим империям начиная со времен Александра.

В первых веках в восточнопарфянские области проникает буддизм. Китайские хроники упоминают даже одного аршакидского царевича по имени Аньши-гао, ревностного буддиста, прибывшего в 148 г. в Лоян, где он содействовал переводу религиозных сочинений с санскрита на китайский язык. Остатки буддийского ступа II—III вв. н. э. недавно открыты в Старом Мерве[52].

Сырцовое здание этого ступа включает сильный монолит квадратной платформы (сторона квадрата около 13 *м*, высота до 4 *м*), на которой возвышается цилиндрическое тело (диаметром около 9 *м*), очевидно, увенчанное некогда куполом с навершием на макушке. С северной стороны на верхнюю площадку платформы вели крутые ступени лестницы, фланкированной двумя пилонами, на оси которой вверху располагался выведенный из сырца крупный уступчатый зубец-мерлон. Первоначально зубчатый парапет охватывал по периметру всю платформу.

Во время одной из первых реконструкций ступа появилась необычайная для сооружений этого рода деталь — охватывающий цилиндрическое тело спиралевидный обвод, витки которого тянулись от основания к куполу. Этот главный массив сохранил до нашего времени несколько толстых штукатурных слоев, появившихся в процессе реставраций и

факиха имеет отношение к какой-то иной постройке доарабского Мерва (может быть, уже и не античной, но раннефеодальной поры), то интерес к нему тем более возрастает, поскольку речь тогда идет еще об одном крупном сооружении, включавшем монументальную скульптуру и, видимо, живописные „изображения"

Подходя к общей характеристике архитектуры античного Туркменистана, следует подчеркнуть, что черты ее своеобразия выступают не только в особенностях строительной техники, но и во всем композиционном строе сооружений

В Новонисийском храме наглядно видно, как элементы заимствований из эллинистической архитектуры растворяются в оригинальном парфянском формопонимании не мрамор, но сырец и дерево предстают здесь как исходный строительный материал, колонны айвана являют специфическую для Среднего Востока тему народной архитектуры, система ионического ордера дана в пропорциях и деталях, отличных от классических нормативов В Квадратном зале Старой Нисы вполне своеобразна его четырехстолпная композиция, создающая пространственное выделение центра вертикалями четырехлопастных столбов, необычных уже самой своею пучкообразной структурой

Вообще пространственная разработка нисийских интерьеров строится по вертикали В Круглом храме пространство цилиндрического массива перетекает к конически восходящему к вершине перекрытию. В Квадратном зале — иной прием· здесь пространственное членение определяют четыре столба, несущих световой венец перекрытия В построение обоих интерьеров входит архитектурно выраженная масштабность В Круглом храме она возникает из противопоставления глади стен в нижней половине и изящной пристенной колоннады со статуями в нишах интерколумниев — в верхней В Квадратном же зале она строится на контрасте двухъярусных пристенных колоннад (также со статуями в верхнем этаже) и сильных, вдвое больших по высоте четырехлопастных устоев

Архитектурная композиция квадратных четырехстолпных помещений на Среднем Востоке очень стара — она, по-видимому, возникла из форм народной жилой архитектуры, где издревле существовали разновидности четырехколонного (на деревянных стойках) помещения, перекрытого потолком типа „дарбази", доныне сохранившимся в постройках горцев Кавказа и Памира. При Ахеменидах эта композиция входит в монументальную архитектуру — ее можно видеть в Пропилеях Ксеркса, в группе помещений „гарема" и „сокровищницы" Персеполя Однако в сооружениях Старой Нисы она приобретает наивысшую парадность. Квадратный зал является главным элементом всей дворцовой группы, играя здесь ту же роль, что и многоколонные ападаны в Персеполе и Сузах (кстати, дворец Нисы поименован в найденном при раскопках документе именно „ападаной") Однако архитектурный образ парфянских и ахеменидских приемных залов радикально отличен В ападанах господствовал лес стройных, однородных колонн, как бы утопающих в полутемном пространстве, число рядов которых могло быть произвольно и увеличено и сокращено, без существенного ущерба для

Ступа составляют совершенно особый тип культовых сооружений античной поры. Их композицию формирует объем, массив, силуэт, но они не имеют внутреннего пространства. В своей исходной идее ступа — это памятное сооружение, воздвигнутое во славу Будды и хранящее в небольшом реликварии частицы его праха. В силу своих функций он не требует внутренних помещений. Ступа иногда возводились и в память особо чтимых буддистами лиц. В этой связи даже выдвинута гипотеза, что мервский ступа мог быть воздвигнут именно как памятник, связанный с одним из покровителей буддизма — представителем мервской ветви аршакидского дома[57].

Архитектурный генезис ступа, по-видимому, восходит к древним буддийским монументальным меморативным сооружениям. Идейно-образная основа здесь того же порядка, что в скифском насыпном кургане или каменной египетской мастаба (в наивысшем же ее выражении — в царской пирамиде). Простые и могучие внешние формы сооружения призваны были внушить возвышенные представления. Величественный силуэт мервского ступа, видимый издалека, приковывал внимание своей необычностью, ибо крупных купольных сооружений Средний Восток в ту пору почти не знал. А оформление всего архитектурного комплекса росписью и скульптурой, притом скульптурой монументальной, придавало ему в глазах населения Мерва загадочно-притягательные черты.

В этой связи вспоминается свидетельство арабского географа Ибн-ал-Факиха, опиравшегося на более древние источники, который сообщает:

„Был в Мерве большой старинный дом, который называли Кей-Марзубан. Дойдя от земли до высоты роста человека, он поднимался к крыше на четырех изображениях по его сторонам — двух мужчин и двух женщин; и в нем было удивительное изображение — неизвестно, что такое. И пришли некие люди, заявили, что оно принадлежит им и что их предки построили его, разрушили его и выбрали дерево, которое было в нем, и золото, которое было в изображениях, а он был домом, удивительно сделанным. В год, когда он был разрушен, Мерв и его селения постигли великие бедствия, и люди Мерва утверждали, что он был талисманом для процветания и что город и его жителей никогда ранее не постигало то, что постигло их“[58]

Не об открытом ли комплексе буддийских построек, изолированно стоявшем в юго-восточном углу античного Мерва — Гяур-калы, идет здесь речь? Удивительное здание с монументальной скульптурой и загадочными изображениями не могло не породить суеверно-почтительного отношения к нему даже среди тех, кто не исповедовал буддизма. Появление же его в период расцвета античного Мерва и гибель, наступившая в смутную пору социального кризиса и внешних вторжений, бессознательно ставились народом в связь с судьбами самого города. Смешая следствие и причину, мервцы объясняли постигшие их город невзгоды и потрясения — одним из проявлений чего было разрушение Кей-Марзубана — результатом уничтожения этого „талисмана“.

Если же отождествление мервского буддийского комплекса с Кей-Марзубаном пока остается в сфере гипотез и свидетельство Ибн-ал-

связано с локальной художественной традицией,— напомним цветопостроения эпохи „крашеной керамики" в Южном Туркменистане

Парфянская архитектура Южной Туркмении, то есть коренных парфянских земель, была во многих отношениях отлична от зодчества западнопарфянского (Хатра, Дура-Европос), стиль которого в значительной мере предопределили непосредственные контакты с восточноримской культурой с одной стороны и местный семитический фактор — с другой Однако роль парфяно-иранского элемента там также была весьма значительна, о чем свидетельствуют конструктивные приемы, планировочные решения и объемно-пространственные композиции построек парфянского Ниппура, Ашура, Вавилона Можно сказать, что именно к парфянской Месопотамии тянутся нити культурной общности с памятниками Нисы (имея при этом в виду значительную разницу лет, так как нисийские постройки восходят к эпохе старших Аршакидов, а месопотамские — младших) Технические приемы сырцового строительства, перистильная организация дворов, четырехстолпные композиции парадных залов, раскрепованные входы и ряд других приемов, форм и деталей общи там и тут Археология пока не располагает данными, знала ли северная Парфия в первых веках нашей эры одно из важнейших композиционных созданий парфянского зодчества — дворово-сводчатый айван,— но допустимо ожидать открытия его и здесь, поскольку уже в нисийской архитектуре II—I вв до н э в перекрытиях храмовых коридоров и погребальных камер используется коробовый свод

Парфянская архитектура Южного Туркменистана предстает как самобытное историко-культурное явление, как одна из больших стилистических школ античного Востока Особой школой выделяется в эту эпоху и архитектура античного Хорезма, памятники которого (Кой-Крылган-кала, Гяур-кала, Топрак-кала, ряд крепостей — все это на территории Кара-Калпакской АССР) отличает своеобразие планировки, общекомпозиционных решений, архитектурных приемов и деталей

Развиваясь отнюдь не изолированно, но в постоянных взаимных контактах в системе крупных рабовладельческих государств, античная архитектура Средней Азии, которой присущи многие общие черты, формируется именно в русле собственных больших историко-культурных школ. Ареной сложения и развития одного из таких больших историко-архитектурных течений был, в частности, в ту пору и древний Туркменистан

Важную черту монументальной архитектуры античного Туркменистана составлял синтез искусств скульптура и живопись входили в оформление парадных залов дворцов и храмов, не утрачивая высокого самостоятельного художественного значения

К сожалению, стенопись дошла до нас пока в ничтожных фрагментах. Они обнаружены в Квадратном зале Старой Нисы, возле буддийского ступа в Мерве, в оформлении крупного здания III—IV вв на городище Куня-Уаз в Южном Хорезме[59], но слишком незначительны для того, чтобы судить о стиле и содержании росписей Между тем остатки живописи дворца правителей Хорезма на городище Топрак-кала III в. с ее обширной палитрой, разнообразной тематикой

композиции В Квадратном же зале число опор, несущих конструкцию перекрытия, сведено до минимума — до четырех, и самим колоннам придана значительность индивидуального архитектурного компонента, что подчеркивается контрастным противопоставлением их системе настенных колоннад Здесь налицо уже иное, „античное" отношение к колонне, как активной несущей конструкции, неотделимой от замысла в целом нельзя вести или снять даже пары четырехлопастных столбов, чтобы в корне не разрушить основной композиционный принцип Новый архитектурный аспект более всего отвечает идеям иной историко-культурной эпохи, хотя, казалось бы, и в ахеменидском и в парфянском дворце задача была едина — создание зала для торжественных царских аудиенций

Важное достижение севернопарфянской архитектуры составляла разработка ордерных систем В нисийских пристенных колоннадах нетрудно заметить ряд элементов явно сближающихся с мотивами классических ордеров — дорического, ионического, коринфского,— но не менее очевиден и отход этих колоннад от традиционных нормативов, что выражено в характере их деталей и в общем пропорциональном строе Но главное отличие — в ином применении колонных систем и их взаимоотношении в архитектурной разработке фасадов и интерьеров парфянских зданий Ордера получают здесь своеобразное выражение, основу чего следует искать в деревянных колонных системах народного зодчества — наружных айванах и внутренних несущих стойках массового строительства Стройность пропорций, обширные интерколумнии, упрощенность деталей и профилей — все это вводит совершенно новое качество в эллинизированные ордера парфянских колонных систем

В парфянской архитектуре получает распространение двухъярусное членение стен Прием этот присущ и эллинистической архитектуре, где преобладает гладкий низ и разработанный колоннадой верх Но если этот прием еще и сохранен в Круглом храме Старой Нисы, то в Новонисийском храме предстает обратное взаимоотношение частей И если греко-римский принцип дает традиционное чередование идущих снизу вверх дорического, ионического и коринфского ордеров, то в Квадратном зале над полуколоннами дорического типа размещена коринфизированная колоннада Во внутреннее же пространство интерьера вынесены четырехлопастные столбы, вообще несвойственные классическому зодчеству, но именно на этом парфянский зодчий строит архитектурную масштабность интерьера

Проблема масштабности с удивительным тактом разработана и в архитектуре Новонисийского храма Удачно найденные соотношения целого и деталей придают небольшому в своих абсолютных размерах зданию качество подлинной монументальности Это достигнуто контрастом массивного параллелепипеда постройки и охватывающего его понизу легкого айвана, спокойной глади верхней части стен и детальной архитектурной и цветовой разработки пристенной нижней колоннады, использованием — при небольших размерах этой колоннады — принципа крупного ордера. Следует ко всему добавить то характерное колористическое сочетание красного, черного и белого, которое совершенно явно было

блока серого камня, носок левой ноги — также из белого мрамора, все эти части соединялись на гипсовом растворе. Ее головка на длинной, гибкой шее выдвинута и слегка склонена Лицо овальное, с правильными чертами, с суровым очерком затененных глаз и гневной линией крупного, властного рта. Мокрые волосы грубоватыми прядями облегают череп, полуприподнятые руки, видимо, придерживали длинные пряди, комковатый пучок их изваян за плечом Стройное, худощавое тело моделировано очень мягко и окутано у ног драпирующейся тканью, сохранившей следы окраски в малиновый цвет Вся фигура дана в том легком, спиралеобразном повороте, который присущ Венере Милосской Техника обработки, мягкая лепка мышц, сама поза, прием комбинирования двух пород камня — все это также восходит ко времени создания Милосского шедевра Однако общая концепция образа здесь совершенно иная

Широко известный в античном ваянии тип обнаженной или полуобнаженной женщины, отжимающей мокрые волосы, принято именовать Афродитой Анадиоменой, хотя вопрос о том, действительно ли он всегда изображает богиню любви, выходящую из пены морской, в сущности не определен Однако этому традиционному истолкованию, которому на первый взгляд соответствует статуя из Нисы, совершенно не отвечает ее лицо Бесспорно, что это не богиня любви с ее нежной улыбкой, волнистыми кудрями, женственно пышными формами тела Тело нисейской статуи изящно, но суховато, оно как бы закалено физическими упражнениями А ее суровый взгляд, недобрый рот, резкий жест воздетых рук, натягивающих волосы грубыми, натуралистически слипшимися прядями, изобличают волевую натуру, полную дерзновенной решимости Психологическое состояние, которое выражает ее лицо,— не любовный призыв, но глубокий гнев, готовый обратиться в действие. В составе известных образцов греко-римского ваяния лицу нисейской статуи прямых параллелей нет

При обращении к историческим свидетельствам вспоминается известие о Родогуне, дочери парфянского царя Митридата I, жившей во II в до н. э. Выданная замуж за сирийского наместника Димитрия, она прославилась своей отвагой во время восстания одного из подвластных племен. Родогуна узнала об этом событии, когда мыла в бане волосы Не медля ни минуты и наспех скрутив их, она надела доспехи и кинулась во главе войска к восставшим, поклявшись домыть волосы лишь после подавления мятежа, что и осуществила Популярность Родогуны достойной дочери воинственного народа, была в парфянской среде такова что изображения ее вырезались на царских печатях Аршакидов, а подвиг ее нередко служил в древности сюжетом больших картин, о чем свидетельствует Филострат [63] Несомненно, что этот драматический сюжет мог вдохновить не только камнереза и художника, но и скульптора Он-то и объясняет значение статуи из Нисы Избрав изначальный момент события — когда разгневанная Родогуна, узнав о восстании, резким жестом выжимает недомытые волосы,— ваятель придал парфянской принцессе традиционную позу Афродиты Анадиомены, раскрыв глубину психологического переживания в ее лице, в которое вложил и непреклонную

и монументальными приемами[60] позволяют предположить и в античном Туркменистане существование не менее выразительных настенных живописных композиций.

Более отчетливы наши представления о скульптуре

В составе художественных предметов из сокровищницы посвятительных реликвий на Старой Нисе имеются фрагменты мраморных статуй[61], нарочито разбитых еще в древности грабителями Куски их были обнаружены в одном из помещений Квадратного дома, в разных участках его двора и даже за вестибюлем, через который похитители выносили из дома добычу Отдельно валялись головы, торсы, руки (их особенно много), ноги, подставки Всего по подсчету в Квадратном доме было не менее десяти статуй — одиночных и групповых Размеры их невелики· 60—70 *см* по высоте, хотя были как будто и более значительные. Материал — белоснежный мрамор, в одном случае — в комбинации с серым мрамором, на некоторых фрагментах сохранились следы раскраски

Наиболее архаизирующей по типу является статуя богини в длинной тунике и пеплосе, скрепленных у плеч, образующих тройной ряд одежд, дающих игру глубоких складок *(илл 22)* Лицо богини округлое, с правильными чертами, оживлено легкой улыбкой Волосы убраны валиком вокруг головы, несколько волнистых прядей ниспадают на плечи; на затылке спускается широкая лента, темя плоско стесано и имеет высверленное гнездо для штыря, видимо, закреплявшего несохранившуюся часть головного убора, возможно, калафа Пропорции тела преувеличенно стройны, поза величава, головка высоко посажена на удлиненной шее Богиня слегка ступает вперед, но поза ее строго фронтальна Эта фронтальность, характер одеяний, стиль прически восходят к пластическим образам греческой архаики типа Афины на фронтоне Эгинского храма или Коры Атенора Однако тип этот широко представлен также и целой группой так называемых Исид, Гекат и Афин архаизирующей пластики эллинистической и римской эпохи[62] Лицо же нисийской богини явно восходит к кругу эллинистического искусства Необыкновенная мягкость согретых улыбкой черт, несколько снижая идеальность и героическое звучание образа, придает ему интимно-человеческий характер Ближайшей аналогией является мраморная девичья головка, найденная в Пергаме в слоях II в. до н э[63]

Нисийская богиня, судя по пропорциям, рассчитанным на дальний обзор, являла копию какой-то монументальной статуи К числу такого же рода реплик выдающихся произведений античного ваяния принадлежит открытая в Нисе головка типа Афродиты Книдской — слегка склоненная, в обрамлении пышной прически, перехваченной лентами, с мечтательной полуулыбкой, с мягкими переливами полутеней, придающих лицу задумчивость и нежность *(илл 20)*. Более всего она приближается к той копии из коллекции Кауфман (Лувр), которая, как полагают, особенно близка к шедевру Праксителя[64]

Особо выдающийся интерес представляет статуя, изображающая полуобнаженную молодую женщину *(илл 18)* Верхняя половина фигуры выточена из белого мрамора, нижняя, окутанная тканью,— из особого

Основной массив статуй изготовлялся из особой, когда-то, очевидно, пластичной и жирной глины зеленовато-серого цвета, при этом лишь вчерне передавались примерные формы торса, одежды, черты лица. Во внутрь вводился каркас из местного кустарникового растения — катрана и лишь местами — гибкие свинцовые полоски. Глина, иссохнув, со временем распалась на сотни отдельных плотных кусочков, катран истлел. Все это определило крайнюю непрочность дошедших фрагментов. Чистовая же скульптурная лепка наносилась поверху сравнительно тонким, но плотным слоем, однако и она растрескалась вследствие разрушения внутреннего массива.

Статуи были окрашены. Преобладающие цвета — белый, красный двух оттенков (киноварный и карминный), а также основанные на них розовый, охристо-желтый, в меньшей мере — синий, черный, зеленый. Окраска была локальной, без нюансировки тонов.

Помимо моментов чисто технологического порядка в разрушении нисейской скульптуры участвовал и человек. В III в. вслед за падением аршакидской династии, когда „царский город" Митридатокерт по распоряжению Сасанидов был опустошен, глиняные статуи подвергли истреблению, иногда их разбивали целиком, иногда уничтожали лишь головы, дабы ничто не напоминало ни о царях и царицах низвергнутой династии, ни о почитавшихся ими эллинизированных божествах.

При раскопках на Старой Нисе в слоях разрушения обнаружены фрагменты мужских ног в характерных для парфянского костюма горизонтально драпирующихся штанах, а одна нога — в облегающем красном сапоге; верхняя часть мужского торса в кирасе, с заброшенным за спину плащем; плечевая часть фигуры в драпирующемся плаще *(илл. 23)*; волнистые, темно-красные пряди волос от бород и причесок; ярко-красная, вертикально рифленая диадема; куски струящихся женских драпировок белого или красного цвета [66]. Все эти детали слишком фрагментарны, чтобы представить целое, но даже они позволяют судить, что среди глиняных статуй были женские и мужские, причем последние, очевидно, передавали образы парфянских воинов, бородатых, в одеяниях, напоминающих костюм Аршака на аршакидских монетах — в плаще и длинных, с поперечными драпировками штанах.

Крупная обезглавленная женская статуя, сползшая при древнем землетрясении со второго яруса Квадратного зала на пол, достигала около 2,5 *м* высоты *(илл. 25)*. Она пластически обработана с лицевой стороны и с боков и уплощена со спины, так как примыкала к стене, вероятно, располагаясь в нише. Величавая фигура ее, окутанная в плотные одежды, напоминает образы верховных богинь — Геры и Деметры — на парфянских ритонах Нисы (см. стр. 58) и „богиню с зеркалом" в коропластике Мерва (см. стр. 76—77).

Само значение нисейских скульптур (божеств или обожествленных царей и цариц) предопределяло героизацию их облика. Размещением статуй во втором ярусе, как бы приподнятых на недосягаемую высоту, и преувеличенным масштабом их подчеркивалось величие образа, а обобщенные приемы пластической лепки придавали им монументальные черты. Расположенные в полузатемненных помещениях, наверху, статуи,

решимость, и глубокий внутренний порыв, и волю к победе. Местом изготовления этого шедевра могла быть Сирия, в которой пребывала Родогуна; вполне оправдано местонахождение этой статуи в парфянском заповеднике Нисы, где хранились реликвии аршакидской династии.

Судя по найденным фрагментам, здесь имелись и другие женские статуи. Так, фигуре Артемиды или амазонки могла принадлежать сохранившаяся пара стройных ног на подставке, обутых в мягкие, облегающие сапожки с малиновой чертой, обозначающей разрез.

Остатками групповой скульптуры является мужская голова, поданная в резком повороте, на которой покоится женская рука с ниспадающим шарфом *(илл. 21)*. Густые, всклокоченные волосы, заостренные уши, невысокий лоб, резкая мышечная лепка, клубящиеся усы придают этой голове тот простонародный облик, который в греческой пластике присущ участникам свиты Диониса — сатирам, силенам, плясунам. Выражение лица с резко-бугристой моделировкой черт, определяющей глубокую светотень, очень сложно: в нем и тихая печаль, и полуулыбка, и робость. Сюжет пока не поддается расшифровке; может быть, это укравший флейту юный Марсий, остановленный Афиной, или сатир, которому нимфа положила на голову свою тонкую руку. Стилистически весь этот фрагмент очень близок к бурной патетике пергамской скульптурной школы времени Аталлидов.

Мраморные статуи из Нисы, датировка которых в основном падает на II в. до н. э., являют собой незаурядные произведения восточно-эллинистического ваяния. Для них присуще то разнообразие стилистических исканий и направлений, которое характерно для эпохи эллинизма: „архаизирующее" — в образе нисийской богини, „классицизирующее" — в статуях типа Афродиты Книдской и Родогуны, „аффектированно-драматическое" — в скульптурной группе с сатиром. В них вместе с тем отражен и тот чрезвычайно типичный для эллинистической скульптуры повышенный интерес к сложности внутренних переживаний, то проникновение в мир человеческих чувств, которое придает лицам нисийских статуй редкую психологическую выразительность.

Самый факт обнаружения в сокровищнице аршакидских реликвий в Нисе этих статуй очень показателен. Они не только служат наглядным свидетельством „филэллинства" аршакидской среды, о котором парфянские цари возвещают на своих монетах, но прежде всего дают представление о тех выдающихся образцах эллинистического ваяния, с которыми имели возможность воочию познакомиться местные скульпторы. Такое знакомство не могло пройти бесследно — по ним познавалось совершенство формы, глубина психологических задач, эстетический идеал. При всем том развитие пластического искусства восточнопарфянских областей шло не по линии простого копирования, но в плане переработки эллинистических принципов на местной идейно-образной основе.

Произведения собственно парфянской скульптуры в областях Южного Туркменистана пока дошли лишь в виде немногочисленных фрагментов глиняных статуй, входивших в оформление Квадратного зала и Круглого храма Старой Нисы.

Иконография Будды из Мерва приближается к образцам позднегандхарской школы и матхурского ваяния II—IV вв.— такое же широкое лицо с заглаженной моделировкой черт и мелкими колечками волос[69] Мервская статуя трижды подвергалась обновлению — первоначально лицо ее было окрашено в розовый цвет, затем в желтый и, наконец, в буровато-красный. Изменение расцветки отображает определенную трансформацию буддийских художественных канонов. Поскольку окраска в красный цвет была канонизирована около 300 г., это дает косвенное указание на более раннюю дату создания самой скульптуры, что подтверждается и рядом археологических наблюдений, полученных при раскопках мервского ступа

Появление колоссальных статуй Будды отмечается на стадии широкого распространения буддизма и канонизации его иконографии. Из ближайших к Мервской области примеров можно напомнить высеченную около II—III вв в отвесах Бамианского ущелья 37-метровую статую Будды[70], рядом с которой в V в. появилась вторая, 52-метровая, фигура. Мервская скульптура не столь грандиозна, но следует учесть, что материалом ее была простая глина. А так как, во много раз превосходя человеческие размеры, статуя стояла в небольшом по площади дворе буддийского святилища, она воспринималась здесь во всей своей бесспорной монументальности.

Если буддийский комплекс Мерва является наглядным свидетельством юго-восточных историко-культурных взаимодействий Южного Туркменистана, то западные художественные связи подтверждаются находкой в Мервском оазисе (в районе современного Векиль-Базара) двух погребальных пальмирских скульптурных стел[71], изготовленных из белого ракушечного известняка Фигуры людей выступают из фона плиты до половины, а их головы — до трех четвертей объема На одной из стел стоит девочка в прямой позиции, с виноградной гроздью в опущенной правой руке и с птичкой, прижатой к груди левой рукой Одета она в драпирующееся платье с длинными рукавами, ниспадающее до земли, приоткрывая лишь ножки в ременных сандалиях, на шее девочки ожерелье, в ушах — круглые подвески. Голова по-детски крупна, волосы равномерными волнистыми прядками обрамляют лоб, личико пухлое, с крутыми, выполненными врезом бровями, очень рельефно моделированными глазами, прямым носиком, мягким очерком губ, крутым подбородком В поле справа арамейская надпись· „Байт, дочь Хайрана, потомка Таймарцу. Увы!"

На второй плите изображен выступающий как бы на фоне невысокой стенки бюст мужчины. Он задрапирован в мантию, закрученную по краю жгутом, переброшенным через плечо, который мужчина придерживает обеими руками. На старинной фотографии (сделанной, когда сохранность стелы была значительно лучшей) предстает лицо худощавого склада, с широким лбом, обрамленным волнистыми прядями, удлиненные врезанные брови, продолговатые глаза, очерченные глубокими тенями, узкий нос, мягкий рот, торчащие уши. Ныне черты лица почти сбиты, так же как и былая надпись над левым плечом, которая гласила: „Портрет Мезаббана, сына Бореа (сына) Ниха. Увы!"

особенно благодаря окраске, казались иллюзорно-живыми, как бы взиравшими с высоты на тех избранных, кому разрешен был доступ в дворцово-храмовый комплекс Митридатокерта

В главном зале позднеантичного здания на городище Куня-Уаз в Хорезме обнаружены остатки статуй, выполненных из глины и покрытых тонким белым грунтом; сохранились лишь куски глиняных болванок, одна из статуй позволяет угадать сидящую фигуру[67] Вероятно, общий стиль их был близок к той глиняной монументальной скульптуре, исполненной высоких художественных достоинств, которая обнаружена вне пределов Туркменской ССР: в забутовке одного из домов на городище Гяур-кала (не путать с мервской Гяур-калой!) и особенно много в развалинах дворца хорезмских шахов на городище Топрак-кала[68].

Куия-уазские фрагменты, так же как упомянутая гипсовая капитель I—II вв. из дома владельца крупной рабовладельческой мастерской в Мерве (см. стр. 32), служат показателем того, что скульптура входила в античном Туркменистане не только в оформление дворцов и храмов.

В первых веках парфянская скульптура Южного Туркменистана, отойдя от эллинистических традиций, вступив на путь формирования собственного стиля, развивалась отнюдь не изолированно. Теперь она черпает для себя некоторые уроки не в греческом наследии, но в живой художественной практике сопредельных с Парфией стран. И это были не столько Рим на западе или Индия на востоке, сколько более близкие страны, входившие в орбиту их культурного влияния — Сирия с ее блестящей Пальмирской школой и Приамударьинские районы Бактрии — Тохаристана.

Недавние открытия памятников искусства в Мерве красноречиво подтверждают существование этих художественных контактов

В оформление комплекса буддийских строений, располагавшихся в юго-восточном углу Гяур-калы, входила монументальная глиняная статуя Будды, а может быть, и иные скульптуры. Статуя была расположена в первом дворе, перед лестницей, строго на оси ступа, служившего для нее величественным фоном. Пока обнаружен лишь ее постамент и откатившаяся при разрушении в сторону голова *(илл 17)*. Судя по местонахождению скульптуры в открытом пространстве двора с расчетом на дальний обзор, а также по положению упавшей головы, она передавала традиционную фигуру шествующего Будды-проповедника и достигала по высоте (не считая пьедестала) около 5 *м*.

Голова сильно пострадала. Лепка ее выполнена на внутреннем тростниковом коме тремя последовательно наращивавшимися глиняными слоями. Размеры достигают 75 *см* по высоте и до 60 *см* в ширине лобной части. Пластическая обработка лица передана с мягкой моделировкой черт, контрастируя с массой мелких, однородных, отдельно вылепленных завитков волос. Лицо следует общей концепции разработанного гандхарской школой и канонизированного затем во всем буддийском мире образа Будды, в который ваятели порой и вносили локальные оттенки. Оно передает настроение созерцательного покоя и духовной самопогруженности.

первых веков нашей эры. Прием фронтальности основан на вертикально-осевом построении фигур, представленных чаще всего в оцепенело-статичной позе, на строго фасовом показе лица с недвижными чертами.

Векиль-базарские плиты еще не столь иератически застылы, как это присуще поздней пальмирской пластике; датировка их может быть поставлена в пределах I—II вв. Стела Мезаббана более или менее традиционна — можно сослаться на ряд типологически схожих мужских портретов из Пальмиры[73]. Стела маленькой Байт гораздо оригинальнее. По-видимому, девочка принадлежала к очень родовитой семье, коль скоро для выполнения ее посмертного портрета был привлечен незаурядный мастер, вероятно, прибывший из Сирии в составе мервской колонии пальмирских купцов. В ее изображение ваятель вкладывает живое чувство — она так трогательна и беззащитна, вступая в холодный потусторонний мир! В композиции фигуры все подчинено канону — фронтальное расположение фигуры, строгая симметрия лица, широко открытые, глядящие куда-то вдаль глаза. Но детская припухлость этого печального лица, легкое движение тельца под длинным, драпирующимся жестковатыми складками платьем, жест руки, прижимающей птичку, — все это идет от чутких ощущений художника.

Пальмира, как известно, оказала огромное влияние на формирование искусства западнопарфянских областей[74], но принципы пальмирского, так же как и буддийского ваяния, как будет показано дальше, не прошли бесследно и для пластического искусства областей Северной Парфии первых веков нашей эры.

То, чего не донесла дошедшая до нас лишь в случайных фрагментах монументальная скульптура античного Туркменистана, восполняют творения „малых“ искусств — торевтика, коропластика, глиптика.

Наиболее полное представление о раннепарфянских эстетических позициях дает выдающийся комплекс ритонов из Старой Нисы[75] *(илл. 27—30)*.

Ритон — особый рогообразный сосуд для питья — имеет долгую историю. Трудно сказать, в какие незапамятные времена возникла идея использования полого рога животного в качестве сосуда для напитка и кем она впервые была реализована, — древним охотником, высверлившим рог убитого им дикого козла, или оседлым скотоводом, в хозяйстве которого был крупный рогатый скот. На Кавказе питьевой рог местами сохранился и доныне именно в горноскотоводческой среде. Напрасно было бы искать „прародину“ ритона в каком-то одном месте. Но начальная судьба этой своеобразной посудной формы, когда от использования естественного рога переходят к его керамическим и металлическим изделиям, суживается ближневосточным миром. Египет, Месопотамия, Сирия, Иран (видимо, и Закавказье) были теми областями, где роговидные сосуды стали выполнять не из рога, но в ином материале. К V—IV вв. ритоны широко входят в состав греческих изделий.

Ритоны существовали в античном мире на протяжении веков, но сфера их применения была, по-видимому, сравнительно узка. Форма ритона не очень удобна: его нельзя ни положить, ни подвесить, пока сосуд не опустошен: „Пей до дна!“ — таков его неписаный девиз. В силу этого

Пальмирский скульптурный портрет составлял особое явление в истории античного ваяния на Востоке. Предназначенный для фамильного склепа, где помещались в специальных нишах останки членов родовитой семьи, он нередко изготовлялся при жизни и лишь с кончиной „подлинника" замыкал его погребальную нишу. Именно с учетом этой завершающей функции портрет выполнялся не в круглом объеме, но высоким горельефом на плоской плите, в свободном поле которой со временем высекалась эпитафия. Фамильная усыпальница Яркаи в Пальмире (175—200) дает такого рода торжественный интерьер, стены которого оформлены снизу доверху десятками скульптур[72]. Центральная стела заключает целую семейную группу, в которую входит глава дома, супруга, дети. Но преобладают индивидуальные скульптурные плиты, на которых в строго фронтальной позиции переданы мужские или женские погрудные изображения.

Пальмирский портрет, исполненный при жизни, запечатлев человека в расцвете лет, был предназначен как бы продолжить его существование в потустороннем бытии. Обычно изображение не отражает подлинного возраста усопшего — здесь не встретишь ни угасших стариков, ни сморщенных старух. Чаще всего оно воплощает образ мужчины в годы возмужания, женщины — в пору ее женственной зрелости. Видимо, лишь в тех случаях, когда смерть уносила несовершеннолетних, ваятели выполняли посмертно их портрет, передавая подлинный возраст. Детских пальмирских стел немного, поэтому особый интерес представляет плита безвременно угасшей малютки Байт (имя которой значит „Стишок", „Поэза", *илл. 26)*.

Специфическое назначение пальмирского скульптурного портрета диктовало ваятелю совершенно определенный творческий взгляд на модель и на ее художественное воплощение. Передавая вполне достоверный облик живого лица, он постоянно имел в виду иную, спиритуальную в своей основе цель: портрет должен был стать как бы средоточием той неумирающей души, недолгим носителем которой служит бренная оболочка. Отсюда сочетание в пальмирском портрете реального и отвлеченного. В обеих векиль-базарских стелах мастер как будто бы весьма внимателен к конкретным деталям и передаче индивидуальных черт лица, однако он подчеркнуто прибегает к обобщенности изобразительных приемов — складки одежд несколько жестки, волосы переданы регулярными параллельными насечками. Но главное — в пластике самих лиц. Для них присуща строго фронтальная позиция и отрешенность выражения. Ваятель избегает передачи преходящих настроений, оживляющих черты, в них нет ни улыбки, ни резкой складки горечи, но преобладает выражение пассивного покоя и как бы душевной усталости.

Иллюзия духовной значительности образа достигается прежде всего трактовкой глаз — больших, широко открытых, с центрально расположенным зрачком, — передающих тот странный „взгляд в пространство", который настигает зрителя, где бы он ни находился. Этот гипнотизирующий взор входит важным составным элементом в ту изобразительную схему, которая именуется законом фронтальности и которая составляет важную категорию стиля в изобразительном искусстве античного Востока

раскопках парфянского погребения II в. до н. э. в иранском Азербайджане найден терракотовый ритон продолговатой формы, завершенный фигурой козла[84] — показатель определенного распространения этого вида сосудов даже в столь массовом виде ремесленных изделий, как керамика, причем, по-видимому, не столько в бытовом, сколько в культовом обиходе

Изготовление керамических ритонов в III—II вв до н. э. („раннекангюйское время") характерно для хорезмского гончарства Керамический ритон с городища Калалы-гыр имеет продолговатый резервуар, завершенный протомой коня; фрагменты аналогичных сосудов с головой коня или грифона обнаружены на городище Кой-Крылган-кала[85]

Обширный комплект ритонов из парфянской Нисы наглядно свидетельствует о значении этих оригинальных сосудов в культовом инвентаре Митридатокерта.

Представление о практическом применении в эллинистическое время крупных ритонов интересующего нас второго типа дают изображения пиршественных сцен. Обычно возлежащий участник пира придерживает ритон в приподнятой, полусогнутой правой руке, направляя струю вина прямо в рот или же в широкую чашу. На эллинистическом мраморном кратере (Лувр) показана вакхическая сцена с кентаврами и кентавридами, где среди пиршественных сосудов на столике есть ритоны. Они укреплены на особых вертикальных подставках, имеют продолговатый силуэт и завершены у выгиба полуфигурой какого-то животного (по-видимому, пантеры — как посвятительного зверя Диониса)[86].

Наряду с чисто светским использованием ритона как пиршественного сосуда он имел и иную, культовую функцию. Появление ритонов в составе предметов на Луврском кратере характеризует их как атрибут дионисийского цикла. Находки ритонов в мидийских и парфянских могильниках у Демавенда ставят их в ряд с другими предметами погребального культа. Что касается ритонов Нисы, то они могли частично использоваться на пирах, справлявшихся в родовой резиденции Аршакидов, но в основном они служили для культовых возлияний, может быть, свершавшихся во время траурной тризны и при поминовении членов старшего дома Аршакидов, погребенных в Нисе, и на торжественных культовых церемониях в старонисийских храмах.

В пользу небытового употребления нисийских ритонов говорят и их размеры. Крупный, тяжелый сам по себе, да еще наполненный жидкостью сосуд невозможно было держать одной рукой на весу Кроме того, ряд этих ритонов имеет по паре высверленных отверстий для стока напитка. Они совершенно непригодны для направления струи в рот или в чашу, так как струй было две, притом разнонаправленных, но они вполне применимы для возлияний над алтарем или над широким культовым кратером.

Особое предназначение нисийских ритонов, связанных с посвятительным инвентарем Аршакидской династии, определяет и богатство их материала (слоновая кость, стеклянные инкрустации, иногда — сочетание с драгоценными металлами), и великолепие художественной

был связан с вином (или иным опьяняющим напитком) и практиковался лишь на пирах и в культовых церемониях.

Форма ритонов дает два основных типа. Один из них являет род продолговатого кубка, конически суженного книзу, где он оформлен мордой какого-либо животного — барана, теленка, козла. В Греции керамические ритоны этого вида нередко снабжались ручкой для подвешивания пустого сосуда. Другой тип характеризует удлиненный, рогообразно изогнутый резервуар, широкий вверху и суженный к концу, который оформлен протомой какого-либо животного.

Появление последней формы засвидетельствовано уже для IX в. до н. э. находкой керамического ритона в могильнике Саккыз у Демавенда. VI—IV вв. до н. э. датируются великолепные иранские ритоны[76] и причерноморско-скифские[77]. Тулово их разработано горизонтальными каннелюрами, как бы имитирующими ребристую структуру подлинного рога, край иногда выделен орнаментальным фризом с мотивом пальметок, а концевая часть завершена протомами реальных или фантастических животных: то это крылатый козел, птицеглавый или львоподобный грифон, то просто козел или бык. Фигуры монументальны и вместе с тем экспрессивны, в них явственны черты того „звериного стиля", который составлял бесценное творческое достояние так называемого скифского искусства, где фантастическое и реальное сплетались в неразрывном единстве, приобретая необычайную жизненную достоверность.

Этот второй тип ритонов входит также и в греческую торевтику, рельефы на одной из могильных плит эллинистической эпохи показывают приемы изготовления подобных металлических ритонов в ювелирной мастерской. Чешский ученый Б. Свобода усматривает в них скрещивание двух больших культур эгейского и месопотамо-иранского мира; художественный расцвет данной формы, по его мнению, падает на V—IV вв. до н. э., а главными центрами их производства он считает ионические и италийские мастерские[78]. К той же дате исследователи относят два великолепных серебряных ритона из Пражского собрания и из Башовой могилы (Болгария) — с конской протомой и вертикально каннелированным стволом, аналогичный золотой ритон из Каппадокии (Британский музей)[79]; III в. до н. э. датируются золотые ритоны знаменитого клада из Панагюриште (Болгария), оформленные рельефными сценами на темы античных сказаний и завершенные протомой коня[80].

Определение места происхождения всех этих ритонов из италийских мастерских Тарента нельзя считать окончательно решенным[81]. Если ритоны и были в эллинистическую эпоху распространены по всему греческому миру, то, очевидно, изготовление их продолжалось и там, где была порождена сама эта своеобразная посудная форма — на Востоке, в частности в областях Парфии в первых веках до нашей эры. Малообоснована попытка К. В. Тревер отнести к созданиям греко-бактрийской торевтики II в. до н. э. ритон с вертикально каннелированным стволом и конской протомой из Эрмитажного собрания[82], но в полной мере можно согласиться с М. И. Ростовцевым, который определял его как парфяно-эллинистическое изделие не ранее I в. до н. э.[83]. При

убраны валиком и увенчаны у Деметры — традиционным калафом, у Геры — своеобразным головным убором в виде раскинутых крыльев птицы.

В отличие от обеих материнских богинь, богини-девы Афина и Гестия одеты в легкий, перетянутый под грудью хитон, оставляющий обнаженными руки. У Гестии на левое плечо наброшена ниспадающая мантия, у Афины за спину закинут плащ. Голова Гестии непокрыта; на голове Афины — панамообразный, увенчанный султаном шлем. Богиня-воительница стоит со щитом и копьем, богиня домашнего очага и продолжения рода — с пылающим факелом.

Традиционна фигура Артемиды — юной девушки в поколенной тунике, обутой в сапожки, с коротким луком в опущенной левой руке и с приподнятой над плечом, чтобы вынуть стрелу из колчана, правой.

Богиня любви Афродита показана полунагой, полнобедрой, полногрудой, с мягко изогнутыми линиями тела. Под грудью ее иногда узкий пояс, голые руки украшены у предплечья браслетами, воздетая правая рука придерживает мантию, концом которой богиня прикрывает лоно.

Аполлон и Гермес — юные атлеты, представлены в героической наготе, в одном лишь коротком плаще, заброшенном за спину; у первого — лук и стрела, у второго — кадуцей.

Арес показан в виде сурового молодого воина — в шлеме, кирасе, сапогах, с копьем и недлинным мечом на правом боку. Интересен Гефест — дюжий бородатый ремесленник в плотном фартуке, со скрещенными искалеченными ногами, опирающийся на крючковидную кочергу металлурга.

При первом взгляде на олимпийцев нисийских ритонов не возникает сомнений в их греческой основе. В ряде случаев вполне очевиден тот классический прототип, который взят был резчиком за основу. Так, Посейдон очень близок к колоссальной статуе Посейдона с острова Мелос (II в. до н. э.)[87]. Артемида напоминает известную „Диану Версальскую" и многочисленные реплики этого статуарного типа[88], Аполлон и Гермес следуют традиционному в греческой пластике образу нагого атлета. Но наряду с этим наблюдается определенный отход от традиционных образов олимпийцев к чисто светскому их истолкованию: так, Деметра и Гера, по существу, повторяют распространенные в эллинистическом мире изображения матрон, окутанных в плотные, красиво струящиеся одежды, а Арес представлен в обмундировании македонского воина, распространившемся после походов Александра по всему эллинизированному миру. Гефест и Гестия вообще не имеют прямых параллелей в греко-римском искусстве, где иконография их совершенно иная.

Новый, чисто азиатский (может быть, точнее — парфянский) элемент ощутим в целом ряде деталей ритонов. Восточные браслеты украшают предплечья не только жеманной Афродиты, но и строгой Афины; на голове у Геры — тот оригинальный убор в форме пары раскинутых крыльев, который, видимо, связан с посвятительной птицей-голубем, как символом адекватной Гере парфянской богини Атаргвтис. Все богини

обработки, к выполнению которой, бесспорно, привлекались мастера самой высокой квалификации.

Ритоны Нисы — это творения высокого искусства и совершенного мастерства. Приемы их изготовления служат свидетельством зрелых технических навыков художественной обработки слоновой кости. Каждый ритон не просто высверлен из бивня, повторяя его естественную форму, но выполнен из отдельных, специально подобранных и отделанных кусков кости, насаженных на каркас, воссоздающих задуманное самим мастером очертание сосуда. Ритон имеет вид высокого полого рога, чуть изгибающегося в верхней, почти вертикальной части резервуара, круто выгнутого в нижней. Его членение строго архитектонично. Горловину венчает выкружка-карниз, где скульптурные головки чередуются либо с рельефными инкрустированными „глазками", либо с колокольчиками; под ним — широкая полоса фриза, на котором развертывается барельефная композиция; далее — гладкий ствол; крутой выгиб у основания ритона выделен особым патрубком, оформленным венцом акантов и остролистов; и, наконец, концевую часть завершает скульптурная фигура.

В изготовлении ритонов угадывается не единая рука, но участие целого коллектива резчиков; наряду с мастерами очень высокого художественного дарования видна работа профессионально умелых, но не очень даровитых ремесленников. Вместе с тем вполне очевидно, что все ритоны созданы в рамках единой творческой манеры и, очевидно, единой художественной мастерской. Об этом говорит помимо совпадения технических приемов и стилистическая близость, и общность формы, и, наконец, повторяемость, а нередко и взаимопереплетение многих сюжетов.

Оформление ритонов целиком связано с мифологическим циклом. На фризах здесь развертываются целые тематические композиции, иногда на разных экземплярах повторяющие друг друга, иногда вполне индивидуальные. Наиболее распространены (на одной трети от общего числа ритонов) изображения двенадцати богов Олимпа; традиционность облика и характерные атрибуты позволяют без труда распознать каждого из них *(илл. 38)*.

Зевсу и Посейдону придан облик могучего бородатого мужа с горделиво посаженной головой, правильными чертами, слегка нахмуренными бровями под шапкой густых недлинных волос. Каждая из фигур передана в позе „уравновешенного покоя" — тяжесть тела сосредоточена на одной ноге, корпус слегка изогнут. Тело полунагое, сильное, с отлично разработанной мускулатурой; бедра окутаны ниспадающей мантией, переброшенной через руку. Зевс обычно придерживает жезл и связку молний, Посейдон опирается одной рукой о бедро, другой — на трезубец.

Гера и Деметра изображены как величавые матроны, в образе статной женщины, окутанной в плотный драпирующийся гиматий, из под которого струится вертикальными складками длинный хитон. Стоят они прямо, но выгиб фигуры и слегка выдвинутая нога нарушают фронтальность позы. Лица округлые, с покойными чертами, волосы

Что касается художественной стороны изображения, то оно радикально отлично от богов-олимпийцев. Живость движений, радостные настроения, наслаждение жизнью — такова его ведущая тональность. Динамической композиции фриза вторят миниатюрные головки, венчающие карниз ритона: нежные девичьи лица, кудлатые сатиры с рожками, юноши в венках, веселый бородатый муж (может быть, сам Пан). Все это — низшие божества: духи лесной природы, весело наблюдающие за развертывающейся перед ними охотничьей сценой.

Греческими рельефами были навеяны резчикам нисийских ритонов и изображения Муз — в одном случае в сцене с Аполлоном, в другом как будто в сцене состязания Аполлона и Марсия. Но совершенно оригинален по замыслу, по композиции, по художественной интерпретации фриз, на котором десять Муз (в Греции их насчитывалось девять) представлены в обществе Гефеста. Одетые в традиционный хитон и в мантию из тяжелой ткани, образующей у талии жгут, эти девы с крупными лицами, с тяжелыми чертами, горбатым носом и квадратной челюстью совсем непохожи на прелестных служительниц Аполлона *(илл 31)*. Но образы их полны ума и живости.

С эпохи эллинизма Музы выступают не столько как носительницы музыкальных и литературных вдохновений, но как покровительницы наук; в III в. до н. э. в Афинах и Александрии они почитались как верховные божества научных ассоциаций. На нисийском ритоне представлены именно Музы — покровительницы знаний, письменности, воспитания: они показаны группами по двое, по трое, держа в руках складные таблички и стили для письма, беседуя между собой и с Гефестом; одна из Муз поучает козлоухого мальчика-сатириска.

Итак, даже образы, прямо заимствованные из греческой мифологии, претерпевают на нисийских ритонах явную трансформацию и в своем внешнем воплощении и в сюжетно-повествовательной основе.

Эта тенденция особенно отчетлива в иных циклах фризовых изображений. Так, на шести ритонах можно видеть драматическую сцену, которая представляет именно сцену и именно из драмы. Здесь показаны Зевс, Гермес в паре с Персефоной (или Гестией) и молодой мужчина, убегающий от группы неистово мчащихся женщин с топориками и со срубленными ветвями в руках. Сцена эта воскрешает миф о Пенфее, положенный в основу „Вакханок" Еврипида и послуживший сюжетом для более поздних переложений Овидия и Нонна. Легенда повествует о юном правителе Фив, Пенфее, почитателе Зевса, который боролся с получившим большое распространение в фиванской среде культом Диониса. Бог вина и экстатического опьянения жестоко покарал юношу, направив на него безумствовавших в вакхическом порыве фиванских женщин — в числе их собственную мать и теток Пенфея, которые растерзали его на части. Парфяне знали „Вакханок" — эту драму показывали в Армении перед Ородом I после разгрома им армии Красса, голова которого была брошена на сцену взамен головы Пенфея. О популярности сюжетов еврипидовых драм в художественных изделиях эллинизированной среднеазиатской среды свидетельствуют бактрийские чаши, на одной из которых имеется сцена из „Вакханок"[89]

имеют особую прическу „валиком", характерную для бактрийско-парфянской манеры укладки волос. Шлемы Афродиты и Ареса также взывают к парфянским и бактрийским военным головным уборам. Прием подстрижки недлинной бороды и усов у Посейдона и Зевса, оставляющей открытыми губы, доныне распространен на Среднем Востоке.

Но помимо всех этих деталей есть в интерпретации самих божеств на этих ритонах и более существенные черты, характеризующие свой особый эстетический взгляд Так, для женских образов присуща та „луноликость", которую грек счел бы вульгарной, но которая на Востоке рассматривалась как признак особой красоты. Афродита — со сложным спиралеобразным поворотом тела и круто круглящимися формами передает то восточно-чувственное понимание женской наготы, которое находит свое наиболее выразительное воплощение в индийской пластике. Мы уже отмечали оригинальность изображения Гефеста (показанного, кстати, не с традиционным молотом кузнеца, но с кочергой металлурга), которому нет параллелей в греко-римском искусстве и образ которого был, очевидно, разработан самими резчиками по кости.

Головки на карнизах ритонов этой группы отличает идеальная красота черт, благородство облика и глубокая внутренняя одухотворенность Преобладающее настроение здесь — скорбь, исполненная то патетического драматизма, то лирической мягкости. Легкий поворот несколько приподнятого, либо слегка склоненного лица, нередко — общая асимметрия его, огромные глаза, смотрящие куда-то вдаль из-под сильно очерченных надбровий, несомкнутые губы с опущенными уголками — все придает им глубокую эмоциональность. Не имея прямых повторов в эллинистическом искусстве, по общему духу они напоминают более всего патетические образы пергамской школы.

Помимо цикла двенадцати олимпийцев греческие божества предстают на ритонах в иных, более своеобразных композициях. Так, на одном из фризов в центре восседает величавая богиня, закутанная в мантию Голова увенчана шапочкой, из-под которой ниспадают завитки волос, лицо продолговатого овала, с мягкой улыбкой. Вокруг нее стройные кудрявые девушки, одетые в поколенные туники, смеясь тянут пойманных козочек и свертывают ловчую сеть Как будто не возникает сомнений, что перед нами Артемида среди своих подруг — охотниц, лесных нимф. А между тем выгравированная под центральной фигурой греческая надпись указывает на посвящение ритона Гестии. Не показатель ли это того, насколько нечетким уже было для парфянского резчика различие двух греческих богинь и вообще типичного для эпохи эллинизма синкретического смешения различных культовых образов и религий? Гестия и Артемида — богини-девы, которые вместе с тем выступают как покровительницы животворящих сил, как воплощение самой матери-природы В странах же Востока Артемида сливается, помимо того, с богиней плодородия и вод Анахит и с великой матерью Кибелой. Процесс этих сложных слияний культовых образов древнего мира запечатлен, по-видимому, и в изображении Артемиды-Гестии на нисийском ритоне

Скульптурные головки на карнизах ритонов со сценами ритуальных процессий и жертвоприношений также принадлежат к циклу вакхических персонажей Это улыбающиеся сатиры и нимфы, иногда бородатые лысые силены, с неправильными чертами, с лицами необычайно живыми и этой своей живостью — привлекательными, второстепенные полубожества дионисийского цикла, которые радостно наблюдают за веселыми процессиями, движущимися на фризах

Анализ сюжетов, развертывающихся на фризах нисийских ритонов, раскрывает очень сложную их смысловую основу Смешанность культовых образов и обрядов, как одно из типичных явлений эллинистической эпохи, не стирает большого своеобразия самих изображений отражающих какие-то глубинные черты духовной жизни той городской прослойки древнего парфянского общества, которая была сильно затронута влиянием греческой культуры, но при всем том сохраняла верность привычным собственным мифологическим и эстетическим представлениям Это запечатлено и резчиками ритонов Нисы Ориентализированные олимпийцы, дионисийские процессии и жертвенные обряды сопровождаемые музыкой, песнопениями, танцами и целыми драматическими представлениями — все здесь в какой-то мере отражает определенные черты идеологии раннепарфянского общества воспринявшего некоторые формы греческой культуры, преломленной сквозь призму локальных культовых представлений, через слияние местных образов с образами эллинского и ближневосточного мифологического круга Этот синкретизм эллинского и восточнопарфянского отчетливо отображен в самих изобразительных мотивах и в целых сценах в огромном репертуаре греко-римского изобразительного искусства можно найти известные аналогии отдельным фигурькам на фризах ритонов, но для композиций в целом таких аналогий нет Ритоны Нисы являют блестящий комплекс памятников того раннепарфянского искусства с его „филэллинствовавшей" ориентацией, в котором уже формировался собственный стиль и которое развивалось отнюдь не в плане прямого копирования, хотя и очень многое черпало в уроках эллинизма

Это слияние генетически разнородных элементов в едином художественном образе не менее ярко предстает и на скульптурных фигурах, завершающих концевой участок ритонов Если не считать явно грецизированной по типу богини с амфорой на одном из ритонов *(илл 39)*, все другие фигуры воплощают безграничное богатство восточной творческой фантазии, прошедшей сквозь призму эллинистического художественного творчества при создании полиморфных, как правило, существ сочетающих элементы человека, животного птицы

Наиболее многочисленны фигуры львоподобного крылатого и рогатого грифона Иконографически разработанный и широко распространенный еще в ахеменидское время в иранской среде, откуда он проникает на запад — в Грецию, и на восток — вплоть до скифов Алтая, мотив фантастического существа, сочетающего протому льва с рогами сайги или козла и с богато разработанными, стилизованными крыльями, входит в ахеменидском искусстве в оформление каменных ортостатов изразцовых панелей, резных печатей, ювелирных изделий Нередко

На нисийских ритонах изображен самый патетический эпизод преследуемый обезумевшими служительницами Диониса жертвенный юноша в предчувствии гибели простирает руки к своему покровителю Зевсу, а Гермес и Персефона уже готовы принять его душу, чтобы отвести в царство небытия В противовес величаво-покойным образам олимпийцев людские фигуры неистовы и динамичны, контраст этот с особой силой подчеркивает драматизм события

Общему настроению сцены отвечают и головки в оформлении венчающих ритоны карнизов Облик их, как правило, простонароден — мужчины с всклокоченной бородой и прической, юноши с одутловатыми лицами, крупным носом и бугристыми надбровьями, миловидные девушки с припухлыми щечками и вздернутым носиком Но даже при известной вульгарности черт лица эти насыщены выражением скорби, которая передается трагическим выгибом бровей, опущенными уголками рта, печальным взглядом, при сильном повороте то приподнятой, то склоненной головы Это как бы зрители и участники плача об обреченном юноше, история гибели которого развертывается на фризе

Динамический строй присущ и для других фризовых композиций на ритонах Нисы, связанных целиком с мистериями и обрядами вакхического типа *(илл 32, 34—37)* Видное место занимает повторяющаяся на нескольких ритонах сцена, включающая до десяти фигур, в центре которой представлена обнявшаяся чета — видимо, Дионис с Ариадной или Менадой У невысокого жертвенника стоит с простертой рукой жрица — либо в длинных одеждах, либо в сапожках, поколенной тунике и переброшенной через плечо шкуре Козлорогий юноша кравчий придерживает над широким кратером бурдюк, из которого льется вино. Далее — веселые участники процессии, танцоры и музыканты нагие сатиры, женщины в драпирующихся одеждах, обнаженная плясунья, показанная со спины, с ударными полусферическими чашами в воздетых руках Тут же — жрец в просторной мантии, с характерным ритуальным двуперстным жестом руки, а иногда рядом с ним представлен задрапированный в длинные одежды Аполлон-кифаред, бряцающий на кифаре, присутствие которого совершенно неожиданно в обществе менад и вакхатов В основе сюжета, связанного с возжиганием огня, возлиянием вина, обрядовыми плясками, песнопениями и музыкой, лежит представление о божественной свадьбе Мистерии такого рода были очень широко распространены в разнообразных, смешанных культах восточного эллинизма

Тема ритуальных процессий с плясками и возлияниями предстает на фризах ритонов и в других вариантах Поражает исключительное разнообразие их участников — мужчины и женщины, танцоры и музыканты, козлоногие сатиры, жрецы, менады

Характерен и иной цикл фризовых композиций со сценами жертвоприношений Здесь можно видеть то нагих мальчуганов, которые весело ловят козлов и тянут их к алтарю где стоит окутанный в развевающиеся одежды жрец, то одетых в шкуры юношей, ведущих жертвенное животное под звуки музыки, то мчащихся обнаженных мужчин — раздирателей туш, участников какой-то жестокой ритуальной игры

Но это не сцена похищения — женщина спокойно сидит, улыбаясь, обвив рукой кудлатую голову своего друга. Лицо ее явно негреческое — округлое, с дугообразными бровями и тяжелым очерком глаз, с характерной прической, пышными прядями собранной вокруг начельного ремня. Да и кентавр существенно отличается от греко-римского традиционного образа прежде всего своими крыльями, которых не знает классическая мифология. Такое вольное истолкование культовых образов греческого искусства очень типично для эллинизированного Востока, вкладывавшего в них близкое для себя содержание. Оно является косвенным отражением того переплетения исторических судеб и религиозных идеологий, которое протекало в первых веках до нашей эры во всем эллинизированном мире.

Полиморфные скульптурные образы в оформлении парфянских ритонов Нисы, во многом связанные с доантичными культами Востока, иконографически как нельзя более отвечают духу эллинистического искусства с его поисками необычных форм и аффектированных настроений.

Ритоны Нисы отражают сложный процесс формирования парфянского искусства на его „филэллинской" стадии, когда обращение к высоким творческим достижениям греческого ваяния служило средством решительного разрыва со сковывающими догмами художественной практики ахеменидской поры. Это наглядно предстает и в тематической стороне изображений и в самом стиле изобразительных мотивов и композиций.

Сюжетная основа вводит нас в круг очень сложного мифотворчества. Странные полиморфные существа в позе стремительного прыжка — крылатый рогатый лев, юноша-бык, крылатый слон, так же как „ориентализированные" олимпийцы, вакхическая процессия, драматическое действо — все это входит в сферу смешанных культовых образов и обрядов как одного из типичных явлений эпохи эллинизма.

Не менее типичны и художественные приемы. Изображения предстают здесь в большом разнообразии композиционных построений, но при едином, строго архитектоническом расчленении ритонов, где выделены основание, ствол, фриз и карниз. Анализом установлена гармоническая пропорциональность их соотношений — в некоторых ритонах, например, она подчинена принципу „золотого сечения".

В композиции ритонов и в мотивах их художественного оформления явственно отображены приемы, заимствованные из области архитектуры и монументальной пластики, что также присуще для эллинистической эпохи, когда почти стираются водоразделы различных искусств и в поисках общей выразительности мастера свободно переносят приемы одного жанра в другой. Этим достигалась декоративная насыщенность и общее богатство форм, хотя в числе творческих потерь оказалась утрата того совершенства масштабности, которое присуще для классического периода развития античного искусства.

Размещение фигур на фризах ритонов явно следует приемам монументального искусства. Так, на фризах с циклом олимпийцев фигуры богов предстают в строго ритмическом чередовании. Каждая фигура

он встречается здесь и в завершении ритонов (из Ерзингана[30], из Хамадана[31]). Связанные в своей основе еще с древними образами первобытно-анимистических верований, львогрифоны в ахеменидское время предстают, как могущественные дэвы, грозные апотропеические существа, а в парфянскую эпоху почитаются также в связи с солнечными богами.

Но, совпадая в своих иконографических деталях с грифонами ахеменидского искусства, львогрифоны на нисийских ритонах отличаются иной, более экспрессивной интерпретацией образа: взамен строгой, геральдически-уравновешенной позы — могучий прыжок, взамен стилизации и обобщения форм — живая, пластически богатая лепка мускулатуры и яростно ощеренной морды. Это уже чисто античное отношение к форме, которое придает жизненную достоверность созданному человеческой фантазией полиморфному существу.

Полет фантазии продолжается еще далее, когда на небольшом кубкообразном ритоне мастер вырезает фигуру крылатого слона. Трудно представить столь странную интерпретацию грузнейшего из животных в стремительном полете. А между тем фигура полна динамики и какого-то удивительного правдоподобия — это военный слон, он трубит, круто изогнув свой хобот, и, погоняемый всадником, мчится в бой, отведя назад небольшие орнаментально разработанные крылья, которые усиливают общую стремительность движения.

Среди полиморфных фигур особенно оригинален образ человекобыка с юношеской головой на сильной протоме быка, с выброшенными вперед ногами. Черты лица благородны и правильны: нос с горбинкой, красиво обрисованный рот, раздвоенный ямочкой подбородок; длинные кудри, ниспадающие до плеч, над высоким чистым лбом — пара рожек. Голова очень естественно переходит к бычьей шее со свисающим складками войлом и с зебувидным горбом у загривка. По-видимому, здесь воплощена иконография Гопатшаха — священного человекобыка Авесты, о котором сказано, что „от ног до половины тела он бык и от середины тела вверх человек. И сидит он всегда на берегу моря (реки) и совершает возлияние богам“. Роль Гопатшаха как покровителя рогатого скота и охранителя вод была, очевидно, весьма высока в древних культах на Среднем Востоке, а функции его, связанные с культовыми возлияниями богам, может быть, объясняют введение этого статуарного образа на ритонах. В своем художественном выражении Гопатшах предстает как вполне оригинальное создание парфянской культуры, как выразительное скульптурное воплощение древнего мифологического существа.

Нередко резчики ритонов обращаются к более традиционному антропоморфному образу человекоконя — кентавру *(илл. 33)*. Голова с густыми прядями волос и бороды горделиво посажена на могучем теле атлета с выпуклыми мышцами и накинутой на спину шкурой; это тело вырастает из конской протомы с выброшенными в позе галопа ногами и с сильными, отведенными назад крыльями. На плече у кентавра нередко сидит миниатюрная женщина; одной рукой он придерживает ее у колен, другая торжествующе поднята и сжата в кулак.

крупных вещей. Да и достаточно взглянуть на серебряную ручку, оформленную (как ритоны) венцами акантов и остролистов, на одной стороне которой сохранилась пара крупных сомкнутых ног копытного животного, чтобы представить значительные масштабы сосуда, которому она принадлежала *(илл. 40)*.

Но даже эти малые фрагменты дают некоторое представление о художественной обработке металлических изделий, входивших в посвятительный инвентарь царского заповедника.

Некоторые из находок явно представляют собой предмет либо греческого экспорта, либо работы парфянских торевтов, выполненные по муляжам, изготовленным в эллинистических мастерских[97]. В разряде таких изделий — серебряная с позолотой фигурка Афины совершенно традиционного облика: величавая, в шлеме с высоким гребнем, в длинной тунике с эгидой на груди *(илл. 44)*. Гораздо оригинальнее серебряная статуэтка прелестного Эрота-Химероса *(илл. 45)*, символа тоскующей любви к отсутствующему, к умершему, к хранимому в воспоминаниях. В нем много лиризма, много тонкого чувства. Пухлое дитя с печальным лицом приподнялось на цыпочки, протягивая вверх сомкнутые ручонки, на которые надеты золотые оковы.

Высоких художественных достоинств исполнена накладная серебряная чеканная деталь с выполненной в очень высоком рельефе мужской головой *(илл. 43)*. Бородатое, с кудрявой прической, лицо ее необычайно выразительно. Богатая бугристая лепка черт создает сложную модуляцию светотени, придавая лицу трепетно-жизненную одухотворенность. Оно словно отражает смену изнутри идущих, чуть скорбных настроений. Общий стиль этой головы сближается с психологически ярким образом „Кулачного борца" скульптора Аполлония (I в. до н. э.)[98] и с творениями пергамской школы II в. до н. э. — с ее глубоким драматизмом внутренних настроений, переданных через мастерскую выработанность скульптурных форм.

В круг излюбленных произведений восточно-эллинистического искусства, или, точнее, искусства эллинизированного Востока, входят нисийские серебряные фигурки полиморфных существ. В числе их — статуэтка сфинкса с женским бюстом и головой, увенчанной калафом, на теле льва, фигурка женщины-птицы — не зловещей греческой Гарпии, но сирены, эллинского прообраза вещей сладкогласой птицы восточных сказаний. Отметим попутно, что прическа обеих статуэток, пышным валиком обрамляющая лицо, отлична от греческих, но совершенно та же, что на головках нисийских ритонов и в памятниках бактрийского искусства. Обе фигурки, отлитые с большим мастерством, уводят нас в область причудливых мифов древнего мира, в которых восточные и западные истоки сплелись в неразрывном единстве.

Наконец, в том же нисийском „кладе" оказалась группа металлических изделий, парфянская основа которых не вызывает сомнений. Это тоже полиморфные существа, но иного стиля, нежели сфинкс и женщина-птица.

Статуэтка грифона *(илл. 49)*, закрепленная задними лапами и столбиком у груди на прямоугольной, с орнаментальной полоской подставке,

размещена раздельно, на гладком фоне, как бы в расчете на фронтальное обозрение. Они воспринимаются как своеобразный „интерьер наизнанку", где архитектурное пространство храма оформлено комплексом скульптур, предназначенных для их осмотра при круговом обходе. Подобным образом воспринимались, например, монументальные глиняные статуи в Квадратном и Круглом залах Старой Нисы. При вертикальноосевом построении фигур на ритонах их отличает не застылая фронтальность древневосточного и позднепарфянского ваяния, а пластическая одухотворенность античного искусства. Каждый из образов — не бесстрастный идол, но очеловеченный идеал.

Фризы вакхического и драматического цикла с их патетикой образов, бурной динамикой движений, высокой психологической напряженностью сцен, скорее, могут быть сопоставлены с монументальными пластическими композициями в оформлении огромных архитектурных пьедесталов типа Мавсолея и Пергамского алтаря.

Для большинства скульптурных головок в оформлении карнизов на ритонах присуща эмоциональная одухотворенность. Их мимика передает безмятежную радость и тонкую печаль, самопогруженность и экстаз, страдание и мрачную сосредоточенность. Но наряду с этим уже появляется иная группа строго фронтальных головок, где абстрактность типа, обобщенность черт, бесстрастность и взгляд в пространство определяют ту характерную „фронтальность", которая, как явление стиля, широко войдет в позднепарфянское искусство.

По-видимому, тип раннепарфянских ритонов, представленных нисийским „кладом", оказал воздействие на изделия из резной кости последующих времен. Есть все основания предполагать не александринское, как считают, но парфянское происхождение рельефных пластинок резной слоновой кости в коллекции Думбартон-Окс, явно служивших обкладками несохранившегося сосуда (может быть, именно ритона), с изображением Диониса среди менад[92], стиль которого очень близок к группе дионисийских фризов на ритонах Нисы. К позднепарфянским изделиям принадлежат накладные пластинки из Ольвии с изображением парфянских мужей, скоморохов и акробатов[93]. В Риме в первых веках нашей эры ритоны как сосуды уже не употреблялись — они трансформировались в пышный декоративный элемент, например, в крупную деталь мраморных фонтанов[94]. И потому возникает вопрос: не из областей ли былого парфянского мира (беря это понятие в наиболее обширных пределах парфянской державы) пришла художественная традиция, запечатленная на ритонах Нисы и на более поздних парфянских изделиях,— в резную кость Византии, где так характерны, к примеру, пиксиды с рельефными изображениями сюжетных сцен и одиночных фигур[95]?

В хранилище аршакидских реликвий Старой Нисы содержалось немало высокохудожественных изделий торевтики II—I вв. до н. э., расхищенных при ограблении Квадратного дома, когда, по счастью, были обронены некоторые детали[96]. В числе их ножки и навершия сосудов типа цист, детали ручек амфор, накладные чеканные украшения. Следы припоя не оставляют сомнения, что это небольшие детали

распространена была тема пернатого хищника, налетающего на четвероногое

Особенно интересно в составе нисийских находок круглое бронзовое зеркальце — отполированное с одной стороны пластически оформленное с другой Перед нами зрелое произведение искусства, прямых параллелей которому не дают ни античные, ни дальневосточные зеркала первых веков до и после начала нашей эры Художественное оформление древних зеркал было обычно орнаментальным по построению, даже при введении чисто изобразительных мотивов Таково, к примеру, китайское зеркало эпохи Хань, где чередуются изгибы виноградной лозы и мчащиеся в „летящем галопе" кони (мотив, к слову говоря, пришедший из среднеазиатского искусства) Протома оленя нисийского зеркала как бы вырывается из его границ, причем она не просто обрезана, но пластически сходит у края на нет *(илл 47)* Изображение строится в круглом кадре имея верх и низ Ветвисторогая голова откинута шея вытянута, ноги в бешеном галопе выброшены вперед Животное мчится, и эту преувеличенную динамику движения усиливает сама пластическая манера, выполненная каким-то нервным щипком Она напоминает те импрессионистические приемы, к которым европейское ваяние придет на исходе XIX века — нисийский олень заставляет вспомнить лучшие произведения Павла Трубецкого История искусства знает на своем пути такие утраченные художественные находки, к которым оно возвращается вновь спустя иногда тысячелетия, через опыт многих поколений

Олень на нисийском зеркале еще связан с тематикой „звериного стиля", но принадлежит совершенно иному стилистическому кругу Он целиком уже входит в русло античного художественного мировоззрения, которое характеризует не условно-декоративная, но жизненно достоверная передача явлений

Зооморфная тематика имела большое распространение в парфянских прикладных искусствах *(илл 46)* Она широко входила и в камнерезное дело Геммы из Мерва *(илл 51)*, Нисы хорезмских городищ, но особенно оттиски парфянских печатей, нанесенные на черную глиняную массу, которой опечатывались комнаты Квадратного дома Нисы, дают целую свиту изящных, миниатюрных изображений различных животных — горных козлов, архаров, оленей[90] Иногда они лежат с поджатыми ногами — в одиночку или попарно, по обе стороны от священного древа, но чаще мчатся в той характерной позе „летящего галопа", при которой ноги выброшены вперед и назад и которая с наибольшей экспрессией передает динамику неистового движения, хотя и невозможна в натуре Эта позиция, разработанная еще на ассирийских рельефах, составляла также типичную черту скифского „звериного стиля", откуда она, очевидно, вошла в парфянское искусство

Античные геммы Туркменистана — как правило, геммы-инталии — характеризует тонкая и глубокая резьба, небольшие размеры, миниатюрность изображения Резаны они на твердых самоцветах — агате, халцедоне, сердолике, возможно, что некоторые выполнялись и на более ценных камнях Зеркало инталий чаще овальное, реже — круглое Они

передает образ странного существа, столь непохожего ни на льво-грифонов ахеменидского искусства, вошедших в пластически обновленном виде в оформление ритонов Нисы, ни на птицеглавых грифонов классического Востока и средиземноморского мира Горбатый клюв хищной птицы, козлиная борода, подстриженная грива коня, крылья птицы, туловище льва и подобные ластам передние лапы — так выглядит это чудовище Отливка в сравнении с предыдущими статуэтками, далеко не столь совершенна, да и весь его облик грубоват, хотя и не лишен какой-то внутренней силы Это „варварское" творение запечатлело неотработанные вкусы того широкого парфянского „потребителя", который мало затронут был городской цивилизацией

Золотая чеканная круглая бляха с отверстиями по контуру для нашивания ее на ткань или кожу, из парфянского погребения I в до н э в Новой Нисе, передает образ кентавра-воителя со щитом и копьем *(илл 50)* Греческий кентавр употреблял в единоборстве глыбы камня или собственные могучие кулаки, парфянский же ювелир снабжает его привычным оружием парфянского воина

Как будто близка по сюжету, но совершенно далека от эллинистического искусства бронзовая накладная бляшка из Квадратного дома Старой Нисы — украшение пояса или иной детали мужского костюма Она изображает несколько обобщенно выполненного всадника в заостренной „скифской" шапке, стреляющего на всем скаку туловище которого как бы сливается с телом коня, распластанного в „летящем галопе" *(илл 41)* Тема доблестного парфянского воинства, разившего непобедимые римские легионы, несомненно занимала местных художников Образ мчащегося на коне „парфянского всадника", так же как „скифского" и „фракийского", являл зримое воплощение того победоносного начала, которое определяло силу полукочевнических по своему составу народов античной ойкумены В парфянском искусстве он предстает то в чисто реалистическом истолковании сюжета — как на терракотовом рельефе Берлинского музея, то в условном „кентаврообразном" слиянии с фигурой скакуна — как на бронзовой бляшке из Нисы Скифское начало запечатлено на нисийском рельефе в самой пластической манере Лишенное богатой светотеневой лепки, изображение очень обобщено, почти силуэтно В этом отношении оно еще следует тем традициям так называемого скифского „звериного стиля", в котором слиты воедино орнаментальные и изобразительные начала и который, как показал Ростовцев, составлял столь важный элемент в формировании парфянского искусства

В оформление кожаного, на деревянном каркасе овального щита, истлевшие остатки которого обнаружены в Квадратном доме Нисы, входили железные накладные пластинки с изображением орла *(илл 42)* Гордая птица показана с обращенной вправо головой, на три четверти повернутым туловищем и слегка расправленными крыльями, как бы готовясь к полету Образ орла, входивший уже в геральдику Селевкидов, а позднее — в инсигнумы римских легионов, был популярен и в парфянской среде Возможно что этот мотив у них также был свя-
 зан не с западной, но именно со скифской традицией, где широко

свидетельствуют не только памятники изобразительного искусства, но и введение Ники в монетный чекан государственных эмиссий греко-бактрийских, индо-парфянских, собственно парфянских и кушанских царей. Нисийские геммы подтверждают роль этой богини в северно-парфянском искусстве. Однако богиня предстает здесь не как тот сияющий образ человеческого торжества, который с гениальной силой воплощен был в Нике Самофракийской, но лишь как символ царской славы, как деталь той сцены, главным героем которой является царь. Вся композиция спокойна, уравновешенна, монументальна, она передает величие акта, в котором само божество вручает знак победы венценосному властелину. Именно образ царя, торжественно восседающего на коне с простертой дланью, занимает воображение художника и именно для него он разрабатывает подобающую изобразительную концепцию.

Монументальные рельефы этого же содержания, которые, вероятно, высекались на скалах и оформляли стены аршакидских дворцов, безвозвратно исчезли, так как Сасаниды последовательно и беспощадно уничтожали все связанное с прославлением предшествующей династии. Но именно из монументального искусства были позаимствованы эти композиции камнерезами нисийских инталий, украшавших перстни тех высокопоставленных лиц (может быть, членов царского рода), которые были допущены к опечатыванию аршакидской сокровищницы Митридатокерта.

Мраморные статуи, драгоценные ритоны, серебряные сосуды, геммы-инталии — все это связано с искусством, отвечавшим запросам придворной аристократической среды, приобщившейся к высотам эллинистической культуры. Но была и иная сфера массовых искусств, художественные изделия которых рассчитаны были на широкие слои населения рабовладельческих городов и поселений. Они выполнялись мастерами художественных профессий с учетом народных вкусов, традиций, эстетических воззрений. Нельзя сказать, чтобы эта народная струя в местном искусстве стояла в прямом контрасте с искусством правящих классов, которые сами являлись плотью от плоти тех народов, слагавших организмы больших рабовладельческих государств азиатского Востока, чей духовный мир оставался для них более близким, нежели внешнее усвоение эллинистической цивилизации. Во всяком случае, духовенство всегда использовало властное влияние искусства на восприимчивые и простые души своей паствы в его наиболее доходчивых и близких народу формах.

Время эллинизации Востока ознаменовано большими сдвигами в различных сферах духовной жизни. Древние религии также проходят в эту пору через обновление: иногда они сохраняют старое обличье, меняя свое внутреннее существо, иногда, напротив, в новые формы вкладываются древние, привычные представления. Космополитизм эпохи сказывается в том, что культы и божества, ранее имевшие узколокальное значение, приобретают универсальный характер, проникая в самые удаленные уголки древней ойкумены — то входя в самую глубь народных верований, то оставаясь на поверхности официально поощряемых религиозных направлений. При этом нередко близость мифологических

либо вставлялись в оправу кольца, либо подвешивались через проушину на шнурах. В первых веках нашей эры появляется группа подвесных гемм типа так называемых ложных перстней

Парфянские печати из Старой Нисы, насчитывающие до 50 типов и вариантов изображений, особенно интересны в том отношении, что они дают представление о характерных сюжетах восточно-парфянской глиптики. Подобно тому как геммы греко-римского мира передавали в основном мотивы мифологического, а также и жанровобытового характера (например, портреты), нисийские печати несомненно воспроизводят образцы не дошедших до нас памятников парфянской скульптуры, рельефов и, может быть, живописи Лишь небольшая часть их связана с эллинистическими влияниями — такова фигурка шагающей влево Афины-воительницы, со щитом и оружием в воздетой руке, имя владельца ее Арсиной, вырезанное по-гречески, свидетельствует, что это был либо грек, либо „филэллинствовавший" парфянин, воспитанный на греческих вкусах Основная масса нисийских гемм содержит сюжеты иного характера, связанные с чисто парфянскими художественными запросами Очень широкое распространение, как уже упоминалось, имели изображения животных — козла, архара, оленя, нередки среди них и фантастические образы, например дракон Встречаются локальные культовые образы — крылатый божок Эрот-Серош, обнаженная фигура с венцом у алтаря, просто алтарь

Большой интерес имеет прямоугольная, с двусторонней резьбой гемма-инталия из Круглого храма Старой Нисы, где дважды представлена сцена сражения Конный парфянский всадник в заостренном клобуке и широких шароварах нападает, с копьем наперевес, на воина-пехотинца, прикрывающегося большим щитом, держащего на изготовке меч. Возможно, здесь отображено единоборство парфянского воина с римским легионером — животрепещущий сюжет античной истории, на страницах которой развертывались почти непрерывные войны между Аршакидской державой и Римской республикой, а позднее — империей Сцена на нисийской гемме по своему композиционному построению напоминает группу ахеменидских и селевкидских печатей, где одетый в клобук персидский или скифский всадник сражается с греческим воином, но радикально переработанную применительно к новому составу действующих лиц

Несмотря на наличие этой глубоко динамичной сцены жаркого боя, на оттисках нисийских печатей преобладают очень уравновешенные композиции, связанные с темой царской славы В наиболее развернутом изображении это царь, торжественно восседающий на коне, и как бы скользящая навстречу ему в легком шаге крылатая богиня победы — Ника, протягивающая венец но иногда это просто царь на коне, а иногда — только Ника

Образ Ники проникает на азиатскую почву в IV—III вв до н э при Селевкидах, где он особенно импонирует воображению восточных владык, отстаивавших свое могущество в победоносных сражениях Эта второстепенная в греческом пантеоне богиня, обычно спутница Афины или Зевса, здесь приобретает очень большое значение, о чем

какие-то общие черты почти не дошедшей до нас монументальной скульптуры, и закреплены определенные эстетические воззрения той народной среды, в которой и для которой создавались эти массовые произведения.

Изготовление терракотовых статуэток в античном Туркменистане отмечается не ранее III—II вв. до н. э. Появление их в этот период связано, очевидно, с изменением общеисторической ситуации, когда из разряда изолированных областей, насильственно объединенных в политической системе восточной деспотии Ахеменидов, Туркменистан входит в состав развитых рабовладельческих империй с местными правителями во главе — империй, поддерживавших широкие политические, экономические и культурные контакты с высокоразвитыми государствами эллинистического мира.

Одним из последствий этих установившихся историко-культурных связей было проникновение сюда разнообразных произведений пластического искусства. В составе их могли быть не только уникальные творения, подобные мраморным статуям, найденным в Нисе, но и изделия ближневосточной миниатюрной терракотовой скульптуры, которые в массовых и самых разнообразных видах изготовлялись в больших и малых центрах коропластического искусства эпохи эллинизма. Они-то и могли подсказать местному жречеству то, чего недоставало для здешних массовых народных культов — разработанную иконографию популярной богини. Отныне выполненные из долговечного материала, хорошо обожженной глины, размноженные в бесчисленных оттисках образки ее становятся предметом самого широкого распространения.

Статуэтки изготовлены штампом, оттиснутым на одной стороне сырой глиняной лепешки, с боков и тыльной стороны подрезанной ножом. Поверхность их иногда покрыта красным ангобом. Они были явно рассчитаны на фронтальное рассмотрение, копируя, очевидно, монументальные пристенные статуи, ставившиеся в посвятительных храмах богини. Возможно, что терракотовые фигурки устанавливались в каком-то миниатюрном киоте — иные из них даже имеют в основании, для устойчивости, особую развилку,— но вполне вероятно также и то, что некоторые статуэтки носились женщинами при себе, на что намекает их сильная потертость. Штампы, с которых делались оттиски (их немало найдено на древних городищах), выполнялись с каких-то подлинников, изготовленных искусными коропластами, но массовое производство статуэток могло осуществляться и простыми ремесленниками-керамистами. Вероятно, выполнение и продажа их были привилегией храмовых гончарных мастерских.

Художественная сторона исполнения терракот неравноценна: в одних видна рука незаурядного мастера, в других — посредственного ремесленника. Мервская школа в целом создает более изысканные коропластические типы, нежели хорезмская, для которой присуща известная огрубленность типов и форм. Как общее явление отмечается более тонкая пластическая разработка и миниатюрные масштабы раннеантичных терракот, при некотором огрублении форм и увеличении размеров терракот позднеантичных.

образов, когда-то вполне независимо сложившихся в различной этнической среде, приводит к органическому синтезу божеств — носителей различных имен, но сходных функций.

Среди таких божеств видная роль принадлежала тем великим богиням древности, формирование культов которых уходит в седые времена матриархата. Не было, по-видимому, на земном шаре ни одного народа, который не создал бы мифологического образа праматери всего сущего, владычицы вселенной, продолжательницы людского рода, носительницы животворящих сил природы. Исида египтян, Иштарь и Нана ассиро-вавилонских верований, Аши и Анахит иранских народов, Гера и Деметра греков и многие иные — несть им числа. Все они имели разработанный на протяжении веков и тысячелетий цикл сказаний — порой в чем-то совпадавших, но в целом разнообразных, ибо, пройдя сквозь долгий процесс народного мифотворчества, богини эти приобрели черты и осуществляли деяния наиболее близкие творческому воображению своих создателей. И вместе с тем, при всем отличии житий этих великих богинь, в главном своем существе они сохраняли бесспорное единство. Богиня-матерь, приносящая благо людям, была понятна, близка и желанна, ее чтили представители всех сословий, особенно женщины — от государыни до рабыни,— а жречество охотно подогревало эту веру, создавая богато разработанный ритуал, то окутанный покровом мистических служений, то включающийся в массовые празднества простонародья.

В Южном Туркменистане, как мы видели, в 4—2 тыс. до н. э. существовал архаический культ материнской богини, имевшей иконографическое воплощение в виде грубоватого идольчика, эволюция которого шла по линии все большей абстракции скульптурного образа. После того наступает странный перерыв — полное исчезновение даже этих самых условных фигурок богини в археологических комплексах эпохи раннего железа. Неправомерно было бы на этом основании строить предположение об упразднении самого культа богини-матери, который, несомненно, стойко сохранялся в народной среде, но возможно, что почитание ее обращали в эту пору не к иконографическому образу, но к какому-либо символу.

В эпоху расцвета античности, когда в пантеонах различных религий древнего мира верховная роль принадлежала мужскому божеству, значение богини-матери отнюдь не ослабело, а в Сирии, например, великая богиня по-прежнему сохраняла приоритет перед своим мужским паредром. В период же эллинизма вообще наблюдается повышенное внимание именно к женским божествам, о чем свидетельствует развитие мистериальных культов Исиды, Деметры, Дея Сирика, Кибелы и др.

Области северной Парфии и Хорезма, очевидно, также не представляли в этом смысле исключения. О распространении здесь культов локальных великих богинь умалчивают немногочисленные письменные источники, но красноречиво возвещают памятники мелкой терракотовой скульптуры. Однако терракоты античного Туркменистана представляют огромный интерес не только потому, что они отражают определенные формы религиозной идеологии, но и как произведения искусства. В них запечатлены процессы развития местной коропластики, отражающей

В ином обличье предстают те раннеантичные терракоты, которые были связаны с почитанием местных великих богинь (заметим, что распространение их культа пока установлено для приамударьинских и приМургабских районов Туркменистана). Они передают в наиболее наглядном иконографическом воплощении основную концепцию богини-матери В составе мервских терракот[101] богиня представлена полуобнаженной, с тугими грудями, словно переполненными молоком, и выпуклым животом беременной женщины; правая рука прижата к груди, ноги сомкнуты, просвечивая под прозрачной, как бы соскальзывающей с бедер тканью, которую она придерживает у лона левой рукой. Функции материнства переданы здесь с натуралистической безусловностью. Головки этих богинь величавы, покойны, с правильными чертами и убраны прической „валиком", поверх которой наброшен платок *(илл. 53)*. Для статуэток данной группы присуща статическая оцепенелость позы и бесстрастие не лишенного привлекательности лица

Близкие им по своему характеру хорезмские терракоты (найдены пока лишь обезглавленные фрагменты) — грубоватые по выполнению, очень статичные обнаженные фигурки с сомкнутыми ногами, слабо разработанной моделировкой тела, прижатой к груди одной рукой и опущенной к лону другой[102]. Едва ли можно согласиться с предположением о появлении хорезмских статуэток этого типа в правление династии Кушан, под влиянием гандхарского искусства Индии[103], где скульптурная передача женской наготы предстает в пластически мягких изгибах форм, где поза, как правило, строится на нарушении всякой фронтальности. В своей статуарной концепции хорезмские терракоты, как и терракоты Маргианы, сближаются со скульптурными образами ближневосточного мира. Нагие, фронтально застылые женские статуэтки, характерные для круга древних переднеазиатских искусств, известны в коропластике ахеменидского Ирана[104], а в III—II вв до н э. тип этот входит в культовую скульптуру селевкидо-парфянских городов[105].

Описанная группа раннеантичных терракот Туркменистана еще сохраняет статуарную недвижность архаических идолов, но лица мервских богинь уже отражают тот поиск очеловеченного идеала, который присущ античному искусству.

В Мерве встречается и иная группа миниатюрных по размерам, тонко моделированных статуэток[106] *(илл. 53)* Для них характерна слегка склоненная головка, увенчанная высоким тиарообразным убором, из-под которого на плечи спадают две волны густых, горизонтально плоенных волос. Лицо — удлиненного овала, с прямым уплощенным носом и большими глазами в сильно рельефных веках Торс почти обнажен — лишь шею охватывает ожерелье, да с бедер спускается просвечивающая ткань. Опора тела покоится на левой ноге, которая перекрещена правой, опирающейся на носок, левая рука покоится у груди, правая опущена к бедру, придерживая ткань. Формы стройны, поза изящна, оцепенелость архаических статуй вполне преодолена пластическим выгибом бедра, перекрещенным положением ног, позицией рук, легким поворотом головки. Коропласт с большой выразительностью передает трепетно-живой, чувственный образ женщины. Что это женщина, а не дева (и уж тем более

Характерную черту коропластики античного Туркменистана составляет создание различных вариантов образа локальных великих богинь; мужские статуарные изображения получают распространение лишь ко времени заката рабовладельческой системы, под влиянием каких-то новых идеологических установок и художественно-образных задач.

Вопрос о том, какую именно из богинь среднеазиатского пантеона передают античные терракоты Средней Азии, остается дискуссионным. Существо двух основных точек зрения сводится к следующему: либо к отождествлению всей массы этих терракот с одной из главных богинь авестийского пантеона — Анахит, либо к допущению того, что они помимо Анахит передают образы различных древних богинь, почитавшихся на территории Средней Азии. А ими могли быть и другие богини Авесты (например, Аши, Хванинда), так же как и немаздеистские локальные божественные владычицы, связанные с глубоко традиционным у всех народов культом праматери. Мифология древности создала обширный цикл верховных и второстепенных женских божеств, имевших определенные культы и круг адептов, и существованием одних отнюдь не отрицалось почитание других. Терракоты Туркменистана позволяют настаивать именно на второй точке зрения.

В коропластике Южного Туркменистана выявляются по крайней мере две радикально отличные в своем изобразительном воплощении ипостаси верховных богинь — женщины и девы, причем с веками они претерпевают принципиальные изменения в своей иконографии, очевидно, отражающей определенные трансформации их внутреннего существа. Не входя в вопросы семантики, рассмотрим лишь типологию и эволюцию художественного образа местных античных терракот.

В изделиях III—II вв. до н. э. отчетливо предстают изначальные влияния эллинистического искусства. Характерны фрагменты статуэток из Квадратного дома Старой Нисы[100], выполненные из какой-то „облегченной" (очевидно, вследствие введения выгораемых частиц) глиняной массы беловатого цвета. Статуэтки были позолочены, может быть, они изготовлялись с муляжей, предназначенных для отливки из драгоценных металлов.

Среди находок — низ барельефа сидящей полуобнаженной женской фигурки, изящная объемная женская головка с чуть скорбным выражением лица и очень выразительная фигурка обнаженной девушки с повернутой головкой и отличной моделировкой рук, плеч, чашевидных маленьких грудей (нижняя половина ее отбита, *илл. 52*). Лицо девушки живое, тронутое легкой улыбкой, очень индивидуальное, большеглазое, с коротким носиком, выпуклым лбом, обрамленным волнистыми прядями убранных на пробор волос. Это, разумеется, не верховная богиня, да и богиня ли она? Перед нами образ, близкий к изображениям нимф, наяд, веселых служительниц Диониса, но параллелей в античном ваянии и коропластике ей нет. Но кем бы ни были в своей мифологической основе нисийские статуэтки, они одухотворены тем светлым жизневосприятием, тем раскрытием внутреннего человеческого существа через прекрасную пластическую оболочку, которое определяет собой черты античного мифологического реализма.

диционный жест архаической богини с руками, прижатыми у лона и у груди, как бы указывая на ее материнские функции, но здесь он приобретает совершенно иное, вполне целомудренное значение, отвечающее возрастающим нормам стыдливости, которые предписывает восточной женщине быт этикет и религиозные предначертания

Иконографический тип Маргианской богини с зеркалом напоминает эллинистические статуи Исиды, культ которой как известно, в первых веках до и после нашей эры получил широкое распространение далеко за пределами Египта Зеркало было одним из обычных ее атрибутов — с ним она предстает как носительница и прорицательница судеб Возможно, что эллинистическая иконография Исиды оказала определенное влияние на коропластический образ Маргианской богини с зеркалом, но это не было рабским копированием местные особенности проявляются и в чертах лица и в особом высоком головном уборе Здесь очевидно, отражен не столько процесс слияния близких по значению культовых образов, сколько формирование сходной статуарной иконографии, слагавшейся в различных затронутых эллинизмом странах Востока, в русле близких стилистических направлений и сходных иконографических образцов.

С I в н э в Мерве наряду с богиней с зеркалом появляются статуэтки иного облика[114] Сохраняя то же положение рук (но без зеркала) и фронтальную позу, богиня предстает здесь с декольтированными плечами и ожерельем, в богато отделанном кружочками драгоценностей платье, облегающем фигуру, драпируясь жесткими наискось идущими складками *(илл 59)*. Лицо удлиненное, с большими миндалевидными глазами, без разделки зрачка, под дугообразными бровями, нос — с горбинкой, рот некрупный, подбородок очень крутой Волосы собраны шиньоном наверх и скрыты под головным убором со спускающимися на затылок лентами Здесь, несомненно, передан богатый светский костюм знатной дамы, радикально отличный от грацизированных одежд богини с зеркалом Одеяние ее лишено мягкости и свободы живописно струящихся драпировок, платье с типично азиатским вшивным рукавом (уже не туника) утяжелено многочисленными украшениями Лицо, прическа, костюм этих статуэток отражают все большую парфянизацию статуарного образа Общий стиль их близок к скульптуре Пальмиры и к слагавшейся не без ее влияния скульптуре парфянской Хатры[115]

Влияние пальмирской и западнопарфянской иконографической традиции, которая — судя по векиль-базарским скульптурным стелам — могла быть не опосредствованной, но прямой, прослеживается на разбитом оссуарии с городища Мунон-депе (Мервский оазис)

Цилиндрический по форме, со стреловидными прорезями в верхней половине, оссуарий имеет пластически разработанный карниз, отделенный от тулова жгутообразным валиком и завершенный зубчатым парапетом Поле его членят выгравированные деревца с полуопущенными ветвями и точечной разделкой листвы Между ними размещены лепные рельефные фигуры Сохранилась нижняя половина получеловека-полузверя со скрещенными козловидными ногами и опертыми о бедра руками, часть какого-то вкось располагавшегося существа и

не строго-целомудренная Анахит маздеизма, которую не посмели бы изобразить обнаженной), говорит высокий головной убор Последний составлял специфическую деталь одеяния ближневосточных богинь — Дея Сирика и западнопарфянской Атаргатис, заметим, что прямую парал лель ему дает „борик" — тот тиарообразный головной убор, который надевался туркменскими женщинами сразу же после замужества[107] В этой группе статуэток Маргианская богиня предстает уже не в мате ринском, но в вакхическом своем существе, это не столько богиня матерь, сколько богиня тех сладострастных культов которые получают особое распространение на Востоке именно в эллинистическое время, богиня любви, влекущая своей наготой Иконографически сходные с мервскими терракотами изображения можно видеть на фризах ритонов из Нисы[108], на одной из нисийских печатей[109], на миниатюрной гемме со старопехлевийской надписью из собрания Национальной библиотеки Парижа[110] Все они, очевидно, передают не только иконографически, но и семантически единый образ

Наряду с двумя вариантами женщин-богинь раннеантичная коро пластика Мерва (II—I вв до н э) создает и девичьи образы[111] *(илл 60,61)* Может быть, они то и передают эллинизированную интерпретацию авестийской богини-девы Анахит? В противовес материнским богиням, они одеты в тунику, перетянутую под грудью, и гиматии, ниспадающий у бедер, руки и шея обнажены, прическа убрана пышными прядями, валиком и собрана пучком на макушке Для них присуща грациозность позы, миловидность лица, мягкость струящихся драпировок одежд Эллинизированная основа этого художественного образа вполне очевидна, они живо напоминают богинь-дев на ритонах Нисы — Афину, Гестию, Муз Что касается одеяния, то оно встречает близкие аналогии и на ряде произведений западнопарфянской коропластики из Селевкии на Тигре, из Варки[112] Однако костюм этот в Маргиане вскоре претерпевает явственную трансформацию Мягко драпирующаяся туника преобразуется в плотное гладкое платье, перетяжка под грудью — в кушак со спускающимися концами, на обеих руках у запястья и предплечий появляются выпуклые браслеты, на шее — богатое ожерелье

К I в до н э изменившиеся вкусы и новые религиозные установки побуждают к более строгому толкованию образа великой богини-матери *(илл 57, 62—64)* Во всяком случае, с этого времени ее обнаженная иконография сходит на нет, и богиня предстает облаченной в плотные одежды[113] Поверх облегающего, с длинными рукавами платья, которое понизу расходится пышными складками, наброшена мантия, богатыми драпировками окутывающая руки и наискось охватывающая торс В Мерве ее типичным атрибутом является зеркало — как символ отражения людской судьбы, сосредоточенной в руках богини Она представлена в облике величавой женщины в очень высоком тиарообразном или тюрбановидном головном уборе с ниспадающими на грудь лентами Продолговатое лицо с правильными чертами обрамляют волнистые волосы Фигура стройна, очень пропорциональна, в правой руке, прижатой к груди, — круглое зеркало на длинной ручке опущенная левая придерживает мантию у бедра По существу, здесь сохранен тра-

Павшие женщины на оссуарии из Мунон-депе странным образом напоминают фигуру павшей Евы в рельефе из Отана начала XII в. (бургундская школа)[118]. Историки романского искусства не раз отмечали общность его с искусством Востока; ныне проблема общих историко-культурных истоков восточного и западного средневековья получает все большее число опорных фактов. Близость художественного образа в искусстве столь взаимоудаленных и в географическом и в хронологическом отношении пунктов, как парфянский Мерв и феодальный Отан, разумеется, не могла проистекать из непосредственных контактов и взаимовлияний. Но если вспомнить те мощные струи, которые в период императорского Рима проникали из восточного мира вплоть до Галлии и страны басков, то нет ничего невозможного, что именно пришедший с Востока образ павшей нагой женщины возникает вновь через столетия в библейском сюжете романского рельефа.

Возвращаясь к мервским терракотовым статуэткам, передающим образы великих богинь, отметим, что заключительная трансформация их облика падает на позднепарфянское время (II—IV вв.), хотя пережиточно они сохраняются еще и на раннефеодальном этапе, когда, впрочем, официальное значение культа богини сходит на нет. В позднеантичной коропластике, как и ранее, сосуществуют два основных образа — богини-женщины и богини-девы. Первые следуют традиционному типу богини с зеркалом (иногда она уже с двумя зеркалами), но стиль их претерпевает существенные изменения[120]. Пластическую мягкость драпировок сменяют условно разработанные, жесткие параллельные складочки на рукавах и вдоль ног, а чаще показано просто широкое, плотное платье, ритмично оформленное бесчисленными зернышками и кружочками, очевидно, передающими тяжелые накладные украшения, нашитые на плотную ткань. На шее — ожерелье, в ушах — тяжелые серьги, на голове — мягкий чалмовидный убор, перетянутый надо лбом и украшенный многочисленными бляшками и подвесками. Лицо разработано очень схематично: на лучших экземплярах оно передает сильно удлиненный овал, широкие рельефные брови, сильно выпуклые веки удлиненных глаз, крупный прямой нос над маленьким, слабо намеченным ртом и заостренный подбородок. Пластическая красота скульптурного образа как бы отходит для мастера на второй план, но зато он старательно передает чисто этнические особенности лица и специфически местного — в других районах Средней Азии не встречающегося — одеяния. Задача его, по-видимому, заключалась именно в том, чтобы подчеркнуть локальную специфику здешней богини. Она уже не напоминает ни Исиду, ни Кибелу — это свое, чисто мервское женское божество, чей культ клонился к упадку, стойко сохраняясь лишь в местной народной среде, где и находит потребителя или, скорее, потребительницу *(илл. 55, 58)*.

Тот же процесс претерпевает и образ богини-девы[121]. Головки ее еще в I в. выразительны и разнообразны. Широкое, лишенное аристократизма лицо живо и по-своему привлекательно: большеглазое, с правильным носом и хорошо очерченным ртом, обрамленное либо пышными прядями непокрытых волос, либо обработанными кружочками

три примерно одинаковых женских изображения *(илл. 70)* Головы женщин выполнены с единой матрицы, все прочее вылеплено от руки, с вариациями в деталях. Их фигуры даны в почти горизонтальном положении, странным образом напоминая позу пловцов; тела нагие (показаны грудь и, условными линиями, ребра), ноги согнуты в коленях, руки — в локтях, правая опущена вниз, левая поднята вверх (у одной из женщин она прижата к виску). Лицо округлое, бесстрастное, с широко открытыми глазами. волосы, разработанные крупными завитками и разделенные на пробор, валиком обрамляют лоб и виски. Вокруг этой прически — шесть радиально расходящихся налепных лучей

Вопрос о сюжетной стороне всей этой композиции пока дискуссионен Бесспорно лишь, что она связана с мистериальным действом, передающим какой-то неясный акт — либо заупокойных представлений, либо погребальной обрядности древнего Мерва, например оплакивания

Лицо, прическа, общая отрешенность облика в головках мунон-депинского оссуария напоминают голову западнопарфянской богини Атаргатис (но не в лучистом венце, а в стенной короне) из храма Адонис в Дура-Европос [116] Иконографическая основа их весьма близка также к пальмирской портретной скульптуре, связанной с погребальными культами семитического населения западнопарфянских провинций [117],— в частности, по стилю они напоминают головку Байт на пальмирской стеле из Мерва

Стилистические особенности изображений женщин на мунон-депинском оссуарии весьма примечательны Фронтальности головы, груди и плеч противостоит профильное положение нижней половины торса и ног. При всей условности позы и малоискусной лепке форм фигурам этим присуще живое движение, а между тем трактовка головы придает им крайнюю оцепенелость „Фронтальность" как явление стиля, присущее позднепарфянской скульптуре, здесь предстает во всех своих характерных чертах Не только и даже не столько строго осевая позиция головы, но недвижность взора, окаменелость черт как бы фиксируют все изображение Живой (при всей примитивности лепки) порыв тела вдруг оцепеневает Художественный образ уходит из мира реальных вещей в круг ирреальных представлений

Поза женских фигур на оссуарии напоминает условный „коленопреклоненный бег" греческой архаики Но если Архерм пытался вдохнуть жизнь в свою Нику, придав ей улыбку [118], то на мунон-депинском оссуарии, наоборот, с лиц снята всякая эмоциональность И если в этих рельефах отражены реальные формы погребальных мистерий, то перед их мастером стояла прямая задача подчеркнуть „нездешнюю", спиритуальную основу тех действ, которые средствами театрализации передавали религиозные представления жителей Маргианы Каким контрастом предстает этот оссуарий при сопоставлении его с рельефами на фризах парфянских ритонов Нисы! Аскетический спиритуализм одних и пластически достоверная, полнокровная жизненность других с большой отчетливостью обрисовывают две стилистические линии, столь отличающие искусство восточнопарфянских областей первых веков до нашей эры и первых веков нашей эры

которого был Мерв и который вобрал в себя из буддизма немало элементов и черт.

Первоначально (II—III вв.) статуэтки передают образ юноши с обнаженным телом и круглой подвеской на груди *(илл. 68)*. Торс его мягко моделирован, бедра почти по-женски округлятся, но половой признак отчетливо выделен (перед исследователями даже возникал вопрос — не гермафродит ли это). Эта мягкость скульптурной лепки как бы бескостного тела как раз типична для индийской пластики. К III—IV вв., очевидно в силу предписанных отныне норм стыдливости, на фигурках юношей появляются штаны, украшенные накладными бляшками и отороченные по шву бахромой (их покрой напоминает шаровары сасанидских царей). Но в остальном изображение не меняется — то же широкое лицо, коротковатые пропорции тела, воздетые в позе адорации руки. Иконографически эти статуэтки грубоваты, иератически застылы, художественная ценность их невелика.

Значительно интереснее другая группа мужских терракотовых фигурок из Мерва. Это статуэтки всадников, отдельно изготовленных штампом и затем посаженных на лепных коньков[125]. Оттиски их часто нечетки, детали смяты — все это отражает определенный упадок в III—IV вв. самого коропластического искусства. Но зато в эту эпоху в нем появляется новый художественный образ и, прежде всего, новый герой. Это именно герой, а не божество, хотя вполне вероятно, что он и почитался покровителем военного сословия.

Статуэтки эти очень разнолики — показатель отсутствия какого-то выработанного шаблона, неустанных поисков художественного образа *(илл. 69, 71—73)*. Лицо обычно продолговатое, в возрасте возмужания, с густыми усами и бородой — то гладкой и заостренной, то широкой и клочковатой, что само по себе определяет отличие облика. Волосы либо острижены до ушей, либо спускаются буклями на плечи. Черты лица правильны и также трактованы по-разному: глаза то прямого разреза, то опущенного к вискам, то навыкат, то полуприкрытые очень рельефными веками. На голове разнообразного вида головные уборы — и округлая шапка, рифленая или оформленная венцом нашивных бляшек, и чалмовидная, и заостренно-коническая. В ушах нередко серьги, на шее гривна или ожерелье. Не отражает ли это разнообразие причесок, облика, головных уборов ту смешанность этнической среды, которая характерна была для периода кризиса рабовладельческих государств, когда в процессе так называемого великого переселения народов в области богатых землевладельческих культур нахлынули волны новых пришельцев?

Что касается семантики этих терракотовых фигурок, то есть все основания видеть в них статуарное воплощение тех героев народных сказаний — провозвестников нарождающегося среднеазиатского рыцарства,— тех эпических витязей, которые могли отстоять царский престол и обратить в бегство неприятельскую армию, вступить в единоборство со сказочным чудовищем и одолеть на охоте хищника.

Число художественно выполненных штампом мужских статуэток невелико в сравнении с иной группой всадников в виде вылепленных

ниспадающих кудрей, оно отвечало, очевидно, определенному народному идеалу. Ко II—III вв. кудри преобразуются в условные спиральки, черты лица с продолговатыми слепыми глазами и крупным носом над крохотным, еле намеченным ртом как бы окостеневают. Выполненная в круглом объеме голова присоединена к оттиснутому на совершенно плоской лепешке туловищу в богатом, сплошь покрытом круглыми рельефными бляшками платье. Туловище непропорционально коротко по отношению к голове, руки условным кренделем сложены у живота *(илл. 54, 56)*.

Все эти позднеантичные статуэтки Мерва наглядно свидетельствуют об определенном снижении эстетических запросов. Коропласты как бы делают шаг вспять к созданию идольчика, а не произведения искусства, воплощающего идеал божества. Время одряхления рабовладельческого общества и угасания античных религий уже неспособно вдохновить мастеров на новый художественный поиск — они довольствуются стандартными ремесленными повторами, штампуя многочисленные терракотовые образки, уже не вкладывая в них жара своей души и не стремясь к достижению совершенства.

Сходный процесс типологических изменений образа Великой богини отмечается в первых веках в античном Хорезме. Здесь интересен особый тип „богородицы", представленной в виде кормящей матери с младенцем на руках, сидящей с раздвинутыми ногами, облаченной в плотное, тяжелое платье. Широко распространены женские статуэтки с бесстрастными лицами, со схематично моделированными чертами, в каком-то чисто местном трехрогом головном уборе или же с гладко прилегающими волосами. Фрагменты таких статуэток, обнаруженные у гончарных печей кушанского времени в Кюзели-гыр и Калалы-гыр[122], передают единый тип фронтально стоящей женщины, окутанной в плотные одежды с условно моделированными складками. Грубоватые черты лица застыли и абсолютно неэмоциональны, напоминая сходные скульптурные образы древневосточного искусства. Все эти терракоты удовлетворяли, очевидно, запросы массовых народных культов и весьма неразвитые эстетические вкусы населения.

Период поздней античности, когда в недрах угасающего рабовладельческого общества нарождаются новые социальные силы и вызревают зерна иной идеологии, в искусстве ознаменован появлением новых мотивов и тем, которым суждено будет раскрыться сполна уже в последующие века. В коропластике III—IV вв. видное место начинают занимать мужские статуэтки. Истоки их появления различны, но лишь некоторая их доля была связана с культами. К последним относится группа однотипных статуэток: прямо стоящий юноша с воздетыми руками[123]. Его округлое, полное лицо с выпуклыми глазами и мягко моделированными чертами напоминает головки будд и бодисатв матхурской школы[124]. Вполне вероятно, что иконография его сложилась под влиянием именно индо-буддийской скульптуры, поскольку проникновение буддизма в Мерв засвидетельствовано буддийским архитектурным комплексом в Гяур-кале. Не исключено также, что фигурки эти были связаны с манихейством, одним из ранних центров пропаганды

Характерно, что если в канонизированной в VI в. при Хосрое Ануширване редакции древнего текста Авесты даже не упомянут новый слой землевладельцев-дихкан, то именно за ним в условиях слагающегося феодального строя лежит гегемония в политических и экономических судьбах стран.

Области Южного Туркменистана с VI—VII вв. номинально входят в орбиту династии Сасанидов (Хорезм подчинен Афригидам), но по существу они расчленены на небольшие полусамостоятельные княжества, владетели которых носят особые локальные титулы: в Мерве — махуйе, в Серахсе — задуйе, в Абиверде — бахмана, в Нисе — образ, в Хорезме — хосров Хорезм (или хорезмшах), в Джурджане — сул [128]. Власть этих владетельных князей была непрочна вследствие полунезависимой позиции входивших в орбиту их областного подчинения мелких дихкан.

Но при всем том области эти играли видную роль на арене политической истории, а в значительной мере, очевидно, и культурной жизни. Так, Мерв в эту пору дал для сасанидского двора немало выдающихся людей: премьер-министра Хосроя Ануширвана Бузургмихра, чья государственная мудрость вошла в пословицу, врача и философа Борзуе, гениального менестреля Востока Барбута.

И однако при внешнем могуществе державы Сасанидов общая рыхлость ее политической организации благоприятствовала в VII в. успехам арабского оружия, когда области Хорасана и Хорезма вошли в политическую орбиту халифата Омейядов. Арабское завоевание на первых порах принесло большие бедствия народам покоренных стран. Но уже с середины VIII в., когда Мерв становится центром антиомейядского движения Абу-Муслима, опиравшегося на хорасанских дихкан, которое приводит к власти династию Аббасидов, позиция Хорасана и Хорезма заметно изменяется. В VIII—IX вв. Хорасан дает халифату немало выдающихся государственных деятелей, военачальников, ученых, а при Мамуне Мерв даже ненадолго становится его столицей.

Археологическая картина необычайно красноречиво запечатлевает процесс расчленения в VI—VII вв. областей Туркменистана на ряд мелких удельных владений. Здесь, как и по всей Средней Азии, характерно захирение, а иногда и окончательный заброс крупных античных городов и гибель малых. Гибнут резиденция хорезмских шахов Топрак-кала и аршакидская вотчина Митридатокерт. Однако в Новой Нисе и в Мерве жизнь не затухает, а в Мерве в VI в. даже осуществляется восстановление крепостных твердынь Гяур-калы, хотя территория самого города в большей своей части остается необжитой.

В пустынных зонах, ныне орошаемых водами новых каналов — к северу от Мерва, в прикопетдагской полосе, в Беркут-калинском оазисе Хорезма,— можно видеть рассеянные на расстоянии от одного до трех десятков километров крупные, „столового" типа бугры-тепе с крутыми сторонами и плоской площадкой. Каждое из них отмечает остатки приподнятой на платформе дихканской укрепленной усадьбы (ках), вокруг которой простиралось небольшое поселение. Жители его — крестьяне, обрабатывавшие окрестные поля,— составляли

от руки грубоватых идольчиков *(илл. 74, 76)*, где защипами пальцев выполнены нос и подбородок, а вмятинами — глаза (иногда дополненные налепными лепешечками)[126]. Появление такого сорта уродцев восходит еще к архаическим временам (Ассиро-Вавилония, Крит)[127], а почитание их в античное время, видимо, было связано, с той кочевнической средой, жизнь которой неотделима была от коня *(илл. 75)*. Изображают ли они воина? Далеко не всегда, так как встречаются, например, фигурки с музыкальными инструментами в руках (образ странствующего бахши-менестреля?). Но широкое распространение всадничков этого рода в северопарфянских областях и в Хорезме вполне закономерно для эпохи, когда протекает непрерывное движение с северо-востока кочевнических волн. Потребители этих изделий городского ремесла не требовали от коропласта художественного совершенства и даже реалистического правдоподобия. Воспитанные в обрядах шаманизма, примитивных суеверий и заклинаний, кочевники наделяли особой магической силой эти грубые, почти устрашающие фигурки. Терракоты этой группы с особой наглядностью отражают тот кризис, через который должно было пройти изобразительное искусство в процессе ломки античных традиций, в канун становления новых художественных направлений.

Рубеж античности и средневековья — период смены двух общественных формаций — во всех странах древнего мира был ознаменован глубокими потрясениями. В III—IV в. мир становится свидетелем крушения крупнейших, ранее не победимых рабовладельческих империй — Парфянской, Кушанской, Римской. Захват областей былой парфянской державы (в том числе Южного Туркменистана) сасанидами нимало не приостанавливает непреодолимого процесса распада самой социальной системы. По существу, история сасанидского дома членится на два этапа теми событиями конца IV—V в., которые под оболочкой религиозного движения маздакитов знаменуют революцию рабов и которым сопутствуют вторжения северных кочевнических орд кедаритов, хионитов, эфталитов, тюрков, едва не сокрушивших сасанидский престол.

В VI—VII вв. на всем Среднем Востоке утверждается новая феодальная система. Она еще не выбродила, словно молодое вино, которое бурлит могучими соками, предвещая в будущем обрести и крепость и аромат. А пока повсюду царит путаница политических судеб, неустойчивость экономики, соперничество религиозных идеологий и непрочность человеческих судеб, в которых многое порой зависит от случая, от личной отваги и предприимчивости.

Именно в эту эпоху формируется сословие среднеазиатского рыцарства и слагается эпос, героями которого являются вольные витязи, странствующие от одного царского престола к другому путями победоносных сражений и героических кончин. Потому-то и в изобразительном искусстве в числе главных действующих лиц наряду с царями предстает некий образцовый рыцарственный юноша или муж, свершающий подвиги, сражаясь либо с реальным врагом, либо с фантастическими чудовищами и получая заслуженной наградой руку знатной девицы и наслаждения пиршеств и упоительных охот.

отвечает внешняя композиция кешка. Замки Хорезма и Южного Туркменистана варьируются в размерах и планировке, но при всем том в них выдерживается удивительное единообразие объемной композиции и внешней архитектурной разработки. Для этой композиции присуще двухъярусное построение. Нижняя часть являет род сильной платформы со скосом внешних граней — иногда это действительно монолитная платформа, но обычно здесь устроен первый (как бы цокольный) этаж. Над ней поднимаются отвесные стены, сплошь оформленные сомкнутыми полуколонками-гофрами. Гофры обычно полукруглые в плане, но в мервской Кыз-кале они полувосьмигранные, число их варьируется в зависимости от длины стен замка, но при этом выдерживаются такие соотношения диаметра полуколонн к высоте и к общему протяжению стены, при которых гофры сохраняют общую массивность и силу пропорций. Вверху проходит цепочка арочек, перспективно сокращающихся от выпуклой части гофр к участку их смыкания — этим осуществляется переход к гладкой кладке венчающего участка стен. Завершением служил, по-видимому, зубчатый парапет — как это можно видеть в изображении гофрированного кешка на известном Аниковском блюде[130]. Зубцы могли играть чисто практическую роль — лучники использовали их при обстреле наступающего неприятеля, но они входили и важным архитектурно-декоративным элементом в оформление силуэта кешка. Традиция зубчатых венчаний была, как мы видели, широко распространена еще в парфянском зодчестве Туркменистана.

Простые и сильные формы кешка — усеченная пирамида цокольного основания, стройный вертикальный ритм перевязанных аркатурой гофр, зубчатый контур завершения стен — создавали выразительный архитектурный образ, как бы воплощая общий дух суровой эпохи среднеазиатского рыцарства и идею мощи молодого, восходящего на арене истории феодального класса.

В черте раннесредневековых городов Туркменистана, крепостные стены которых обеспечивали спокойствие обитателей, жилые дома носили иной характер, чем кешки. Замкнутые по внешнему периметру, они возводились не столь капитально, имели большую свободу распределения помещений, обращенных во внутренний двор проемами и, вероятно, айванами на деревянных колоннах; планы таких домов „читаются" по микрорельефу на городище Кара-депе в Мервской области[131].

Есть все основания предполагать, что в оформление домов феодальной знати, так же, как в Пянджикенте, входило резное дерево и настенные росписи сюжетного и орнаментального характера и резной ганч, подобный открытому в настенных украшениях Варахши, Ктесифона, Киша и др. Но пока это остается в сфере ожидаемых археологических открытий.

Жилищная архитектура в период вхождения Туркменистана в систему халифата Омейядов, а затем Аббасидов претерпевает слабую эволюцию. Сами арабы первоначально прочно придерживаются полукочевых привычек, монументальным кешкам предпочитая легкие шатры. Однако уже в первые годы своего вторжения они накладывают на население в качестве контрибуции предоставление жилищ, а со временем

дружину дихкана и находили во время осад за укрепленными стенами каха защиту для себя и своих семейств. Размеры этих усадеб и поселений по площади сравнительно невелики, но основной пульс жизни бился в ту пору не в черте городов, но именно в них.

Расположенная на искусственной платформе, опоясанная крепостными стенами дихканская усадьба включала небольшой двор, комплекс легких жилых и хозяйственных строений, но главным объектом здесь являлся „кешк" — могучий рыцарский замок. Он ставился либо посредине каха, как последний форпост обороны, который мог оказывать сопротивление даже при прорыве врага, либо на углу, где непосредственно включался в крепостные твердыни.

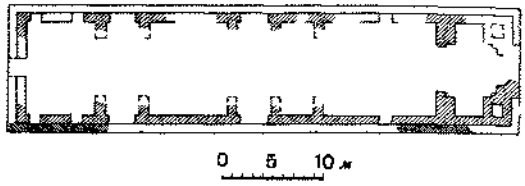
Высокое, как правило двухэтажное, здание кешка имело либо центральный зал, либо (при очень крупных размерах) световой дворик, окруженный группой комнат, коридоров, камер, соединительных проходов. Относительно неплохо сохранившие свою архитектуру кешки Кыз-кала в Мерве *(илл. 78)*, Нагим-кала в Мервском оазисе, Топрак-кала в Хорезме[129] дают различные варианты этой объемно-планировочной схемы, свидетельствуя о творческом подходе их создателей к конкретным условиям участка, масштабам и общим строительным возможностям.

В целях военной неприступности кешка единственный вход в него располагали обычно на втором этаже, и лишь отсюда по внутренним лестницам можно было попасть в первый. В большой Нагим-кале и Кыз-кале доступ во второй этаж осуществлялся по пандусу, в Топрак-кале — по перекидному мостику, перебрасывавшемуся от расположенного несколько поодаль башни-донжона. Несомненно в качестве боевой площадки использовалась и крыша кешка, из-за парапетов которой мог осуществляться обстрел.

Практическому разрешению новых задач в архитектуре отвечают определенные строительные приемы и конструктивные поиски. При сооружении крепостных ограждений каха и возведении кешка используется не труд безымянных рабов, но коллективная подмога крестьян, руководимая знающим строителем. Мастер осуществляет разбивку плана, следит за соблюдением осей и вертикалей, выполняет выведение перекрытий, но опирается не на профессиональные контингенты, а на людей физического труда, которые лишь умеют месить глину, выделывать сырец, набивать пахсовые ряды или блоки. Экономия строительного леса побуждает строителей к разработке бескружальных сводчатых конструкций из сырцового кирпича, и в этом отношении они намного превосходят зодчих античного Туркменистана, хотя, несомненно, исходят из практики своих предшественников, откуда черпают изначальные поучительные примеры. В прямоугольных по плану помещениях кешка применяются своды „наклонными отрезками", в квадратных — купола на „перспективных тромпах", проемы и ниши перекрываются арками.

Планировка кешка отражает настроения вечной тревоги и подозрительности, общий суровый военный дух тех неспокойных времен. Идее неприступной мощи родового дихканского гнезда как нельзя более

раннехристианские „длинные церкви" Ближнего Востока — в Эфесе, в Ктесифоне, в Хире[138], но архитектура ее, созданная руками местных хорасанских мастеров, всецело следует локальным строительным традициям Зал церкви ритмически членится пристенными устоями, между которыми были переброшены возвышенно-овальные арки Не исключено, что зал был подразделен рядами продольно идущих устоев на три нефа, центральный из которых возвышался над боковыми, было ли перекрытие его стропильным или сводчатым — трудно решить до очередных археологических раскопок В X—XII вв Хароба-кошук использовался в каких-то практических целях и подвергался перестройкам Возможно, что в эту пору торжества ортодоксального ислама в нем была сбита штукатурка, на которой могла размещаться живопись на евангельские сюжеты



Христианская церковь (Хароба кошук) в области Мерва V—VI вв План

В числе других построек, связанных с христианством, значительный интерес представляет крупный монастырь в Мерве[139] Расположенный в северо-восточном углу античного Мерва (Гяур-калы), под защитой крепостных стен, монастырь был возведен около V в на возвышенном бугре, возникшем на месте давно покинутого античного здания Так как углы последнего оплыли, строители, не затрудняя себя, вывели внешнюю стену монастыря в виде неправильного овала *(рис на стр 88)* Внутри имеется двор (впоследствии разделенный поперечным рядом помещений надвое), вокруг которого размещены прямоугольные, трапециевидные и даже треугольные кельи — невысокие, перекрытые коробовыми сводами, с арочными нишами и проемами, на стенах их кое-где встречается христианская эмблема — крест Мервский монастырь очень оригинален в своем архитектурно-планировочном решении — ему нет параллелей в раннехристианском строительстве Среднего Востока Несомненно, что хорасанские адепты занесенного в Мерв христианства еще не располагали какой-либо традицией и возводили его, исходя из чисто функциональных требований предписанного уставом замкнутого, аскетического монастырского быта

Всякой религии присущ разработанный цикл обрядов, отмечающих главные вехи человеческой жизни рождение, вступление в брак (как рубеж возмужания и начала продолжения рода) смерть. Обряды древних угасших религий, если они не запечатлены историографией или пережиточно не закреплены в этнографической среде, в большинстве своем утрачены, но погребальная обрядность, по счастью, предстает в археологических памятниках, по крайней мере в своем заключительном акте сохранения останков усопшего Памятники погребального культа раскрывают картину идеологических представлений и особенностей материальной культуры далеких времен — вот почему археологи так упорно

заставляют для них сооружать новые дома К возведению последних привлекаются местные строители, придерживавшиеся привычных архитектурных правил и традиций Оживление строительной деятельности отмечается с IX в Замки-кешки IX—X вв (Харам-кешк, Сулукошук, Акуйли-кошук и др) [132] по композиции почти ничем не отличаются от доарабских кешков тот же прямоугольный объем, та же подкошенная грань высокого основания и гофрированная разработка стен Но в планировке этих обычно двухэтажных сооружений явно ослаблен былой оборонный элемент — вход ведет не с пандуса и не из башенки-донжона, но прямо в первый этаж Сам кешк стоит не на возвышенной платформе, а прямо на земле, обычно замыкая конец селения Стабилизация власти в системе большого феодально-теократического государства и ослабление самостоятельной роли мелких владетелей-дихкан почти сводит на нет оборонные функции замка, который постепенно преобразуется в простую господскую усадьбу

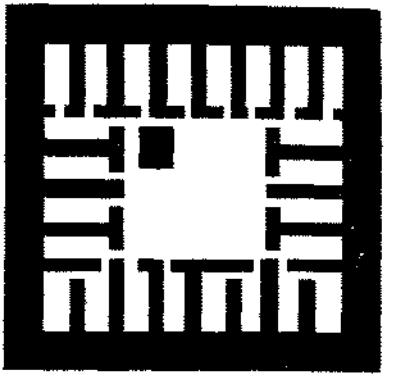
В области культовой архитектуры в эпоху раннего средневековья царит разнобой В V—VII вв на территории Туркменистана разгорается соперничество многих религий Официальным верованием в государстве Сасанидов считается зороастризм, но сосуществуют и какие-то местные разновидности маздеизма, имело распространение манихейство пустило корни христианство в форме изгнанных из Византии „еретических" сект несториан и мелькитов, основавших, в частности, в области Мерва с IV в свою епископию, а с V в — митрополию [133]

С зороастризмом были связаны храмы огня — аташкеды, в число которых, вероятно, входили и посвятительные храмы популярных в широкой народной среде божеств маздеизма — Митры, Анахит и других Исторически засвидетельствовано возведение в середине VII в в загородной части средневекового Мерва бежавшим сюда последним сасанидским царем Иездигердом храма „великого священного огня", зороастрийского культа „Он перенес туда огонь, построил для него здание, устроил сад и в двух фарсахах от Мерва, по дороге к этому саду, возвел здание со сводом" [134]

Что представляла собой эта постройка — мы не знаем, но можно с уверенностью считать, что она повторяла традиционную в сасанидском Иране архитектурную композицию аташкеда в виде чартака — четырехарочного (может быть, и четырехстолпного) купольного киоска [135] Тем более что чартак вообще получает самое широкое распространение в средневековой архитектуре Хорасана

Из храмовых построек иных религий упоминаются церкви христиан Так, в северо-западной части пригорода Мерва располагалась митрополичья церковь, а также наус — святилище, в котором после убийства Иездигерда было помещено, заботами митрополита тело последнего сасанидского царя [136] Реальное представление о типе раннехристианского храма в Северном Хорасане дают руины Хароба-кошук в Мервском оазисе [137] Постройка эта, воздвигнутая из сырца, включала единственный длинный зал для собрания адептов, который с восточной стороны замыкал род крестообразного трансепта с полукруглой апсидой на центральной оси *(рис на стр 87)* По плану постройка напоминает

вокруг которого группируются погребальные камеры или ниши, можно видеть в Ипогее Пальмиры[142], в парфянских погребальных постройках Дура-Европос[143], в некрополе эллинизированного Египта в Александрии[144]. Сходные функции порождают сходные архитектурные композиции, однако локальные особенности как погребальных обрядов, так и строительных приемов определяют существенные отличия архитектурного образа.



Наос в Мерве. II—VI вв. План

Новый свет на проблему позднеантичной и раннефеодальной архитектуры древнего Мерва проливают сами располагавшиеся в мервском наусе оссуарии. Известно, что оссуарии нередко передают вполне реальные архитектурные формы, детали и даже целые композиции. Подобно греко-римским стелам, которые часто имитируют в малом масштабе то колонные портики, то аркады, воспроизводя реальные образцы монументальной архитектуры, оссуарии Средней Азии вносят важный штрих в познание формологии местного позднеантичного и раннефеодального зодчества. Это наглядно прослеживается, например, в комплексе согдийских оссуариев Самарканда[145]. Вполне справедлива и мысль, что продолговатые, с полуциркульным завершением оссуарии Хорезма, которые восходят еще к кушанской эпохе, воспроизводят реально существующие сводчатые погребальные постройки[146].

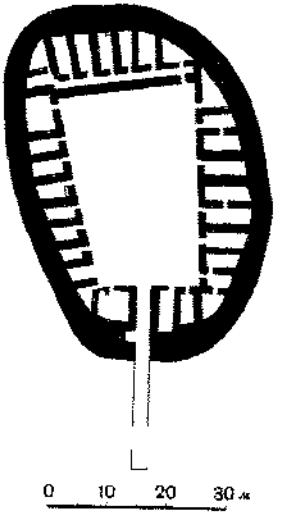
Мервские же оссуарии, во многом от тех и других отличные, в чем проявляются различия архитектуры трех древних историко-культурных областей Среднего Востока — Согда, Хорезма и Мерва — в большинстве своем передают композицию купольного однокамерного сооружения. Иногда это постройки центрического типа — квадратные в плане, с равнозначными фасадами, главный из которых выделен лишь арочным входом, прикрывавшимся вставной крышкой (через него укладывались в оссуарии кости умершего, *илл. 65*). Квадратная призма „стен" вверху в углах мягко скругляется при переходе к полусферической или овальной купольной скуфье, но иногда выделена особым зубчатым парапетом, несомненно повторяющим реальную архитектурную форму.

Другую, меньшую группу мервских оссуариев, при сходном объемном решении (квадратный план и купольное перекрытие), отмечает выделенный фасад. Здесь появляется портал с центральной аркой и возвышенной стенкой, увенчанный зубчатым парапетом. Сам по себе этот факт очень важен. Он свидетельствует, что уже в доисламские времена в Средней Азии оформились портально-купольные композиции, которым суждено было сыграть столь важную роль в мавзолейном строительстве Хорасана поры развитого феодализма.

осуществляют вскрытие могильников, нередко определяющих собой понятия целых археологических „культур“ Общеизвестно, сколь значительна была в древнем мире связь искусства с культом мертвых пирамиды, портретные статуи, росписи и рельефы заупокойных камер Древнего Египта, мавзолеи Мавсола и Адриана, сидонские саркофаги, гробницы династии Хань, фаюмские портреты — перечень этих и иных шедевров древнего зодчества ваяния, живописи неисчерпаем

Наряду с парадными сооружениями и блестящими художественными произведениями существовали связанные с заупокойными культами и рядовые творения искусства, обслуживавшие запросы более широкой среды В Средней Азии местная разновидность маздеизма породила особый обряд захоронения костных останков в глиняных гробах — оссуариях или астоданах Сам обряд, по-видимому, в основных чертах совпадал с тем древним ритуалом погребения, о котором повествует Авеста тело усопшего первоначально ставили на три дня в особом помещении („кед“), затем переносили в удаленное от населенного пункта место, где выставляли на возвышенной дахме на растерзание хищным птицам или собакам-трупоедам и, наконец, спустя год приходили за очищенными костями[140] На территории Средней Азии, в частности в Хорезме и в Маргиане, оссуарии с костями устанавливались в специальных наусах, архитектура которых варьировалась в различных историко-культурных областях

Крупный наус вскрыт на западной окраине Мерва, за внешней античной стеной, где простираются остатки древнего кладбища, функционировавшего с позднепарфянских времен вплоть до VII в[141] Оссуарные захоронения в нем сосуществуют с иными типами погребений, связанных, по-видимому, с христианством Архитектурная композиция мервского науса довольно отчетлива *(рис на стр 89)* Почти квадратный в плане (до 40 *м* по внешнему периметру), обведенный массивными сырцовыми стенами наус включает внутреннее квадратное пространство — либо дворик, либо центральный объединяющий зал,— вокруг которого размещены 24 узкие прямоугольные камеры Назначение здания требовало замкнутости плана, недоступности его для постороннего взора, камеры сообщаются или непосредственно с этим центральным квадратом или соединены между собой, они заполнены погребениями, оссуариями и хумами, набитыми костями Археологи усматривают здесь не менее трех периодов заполнения, хотя последовательность их пока еще четко не определена



Христианский монастырь в Мерве V в План

В планировочном отношении мервский наус перекликается с ближневосточными постройками подобного рода, хотя культовая основа здесь совсем иная Композиция плана, где зал служит центральным организующим элементом,

вичное здание кед, куда помещали тело усопшего, либо тот наус, который предназначался для хранения его костных останков.

Введение же штампованных головок Маргианской богини (в ее позднем иконографическом варианте) и юноши с воздетыми руками на мервских „архитектурных" оссуариях позволяет думать, что они воспроизводят какие-то монументальные пластические изображения, входившие в оформление реальных архитектурных сооружений.

В художественной культуре древних времен творения „малых" искусств нередко отображают приемы и традиции, сложившиеся в сфере искусств монументальных. Это особенно повышает их значение в тех случаях, когда не сохранилось произведений „больших" искусств.

Огромный интерес в этом аспекте представляет великолепная расписная ваза, обнаруженная в забутовке буддийского ступа Мерва (см. стр. 42, сл.)[150]. Она оказалась замурованной около V—VI вв. н. э. вместе с головой разбитой статуи Будды и содержала внутри санскритские рукописи. В эту пору, когда буддизм совершал победоносное шествие по юго-восточной Азии и Дальнему Востоку, позиции его в коренных индийских областях уже пошатнулись, в районах же среднеазиатского распространения буддизм постепенно утрачивал завоеванные плацдармы, о чем не без горечи повествует в начале VII в. китайский паломник Сюан-Цзан[151]. Предполагается, что разрушение мервского ступа могло быть косвенным следствием не только соперничества двух крупных религий: господствовавшего здесь зороастризма — с буддизмом, но и экономической конкуренции, в силу которой зороастрийское купечество пыталось вытеснить торговую колонию своих буддийских соперников. В составе же последних был не столько индийский, сколько местный хорасанский элемент. Об этом красноречиво свидетельствуют изображения на самой вазе, замурованной, очевидно, по распоряжению какого-то видного буддиста — представителя местной дихканской аристократии.

Крупная (около полуметра по высоте) мервская ваза имеет форму широкогорлого кувшина с яйцевидным туловом на плоском, устойчивом поддоне и парой спускающихся от горловины на плечи ручек с выпуклыми шишечками для упора *(илл. 67)*. Местное происхождение вазы не вызывает сомнений, подобные сосуды широко распространены в Гяур-кале. Глина ее светло-желтая, с легкой полосчатой обработкой стенок. Снаружи сосуд покрыт беловатым ангобом, по которому нанесена роспись: шейка вазы оторочена черным силуэтным орнаментом „волны", на ручках угловатые красные полосы, поверхность тулова сверху донизу заполняют четыре сюжетные сцены.

Это целая история жизни знатного дихкана. Четыре картины следуют одна за другой, иногда, в силу трудности композиционного размещения, почти наползая друг на друга, но тематически они членятся достаточно четко. Так же, как в пехлевийском письме, они следуют справа налево.

Сцена первая: герой на охоте (эта часть дошла с наибольшими дефектами). Здесь, как и в следующих актах, он представлен в образе молодого мужчины аристократического вида, с густой шапкой черных волос, усами и бородкой, обрамляющей щеки и подбородок. Одет

В числе интересных деталей на оссуариях Мерва следует упомянуть сквозные прорези в виде грибовидных бойниц. Практическое назначение их — доступ воздуха в погребальный сосуд, но в смысловом отношении они несли идею неприступности, магического оберега от зла — ту же, что и реальные бойницы замков и крепостей. Здесь важна опять-таки живая связь с реальной архитектурой, традиционные формы и мотивы которой заимствовались и гончарами.

Вместе с тем совершенно неправомерно утверждение, будто мервские оссуарии „воспроизводят в миниатюре башневидные жилища — „кешки", подобные тем, развалины которых до сего дня высятся в окрестностях городищ старого Мерва"[147]. Достаточно непредвзятого взгляда, чтобы убедиться, сколь отличны, по своей объемной композиции и архитектурной разработке, гофрированные кешки Мерва от оссуариев мервского некрополя. Но есть все основания полагать, что наиболее „архитектурные" из мервских оссуариев передают подлинные типы сооружений эпохи, поскольку весь комплекс архитектурных деталей — купольное перекрытие, арочный вход, зубчатые парапеты, стреловидные прорези — абсолютно соответствует конструкциям и формам местного позднеантичного и раннефеодального зодчества. Придавая сосуду-костехранилищу архитектурную форму, гончар, очевидно, брал за образец постройку, связанную именно с погребальным культом. Оссуарные композиции „центрического" и „портального" типа явно повторяют реально существовавшие однокупольные постройки тех времен, и это были, скорее всего, небольшие однокамерные наусы, подобные, например, наусам Пянджикента[148].

Помимо чисто архитектурных мотивов в оформление мервских оссуариев входили пластические и иные художественные элементы. Иногда верхние части крышек украшались штампом, оттиснутым рельефными головками, а на одной арке „входа" нарисована (черным и красным) птица *(илл. 65)*. Символика этих образов бесспорна. Птица — символ души, отлетающей от тела в горние дали. Головки же передают уже знакомые нам типы мервской коропластики — богини-матери в высоком чалмовидном уборе или же юноши с воздетыми руками. Введение на оссуариях этих традиционных образов лишь подтверждает их связь с кругом символов и хтонических божеств, которым считался подвластным не только мир живых, но также и мир мертвых.

Хорезмские оссуарии прямоугольного плана (обычно на ножках), нередко с пирамидальной крышкой в Беркут-калинском оазисе, из Куюк-кала[149] (из замка № 36 и др.), также передают чисто архитектурную форму, следуя, очевидно, объемной композиции постройки с шатровым перекрытием; заметим попутно, что роль шатровых куполов будет весьма значительна в мавзолейном строительстве мусульманского Хорезма. Возможно, что те однокамерные сооружения, которым подражали хорезмские оссуарии, были связаны именно с погребальным маздеистским обрядом. На одном из недавно открытых расписных, снабженных надписями оссуариев из Ток-калы (Нукусский район Кара-Калпакской АССР) можно видеть изображение дверей, к которым тянется траурная процессия — по-видимому, оссуарий имитирует либо то пер-

он обращен к двум женщинам, находящимся в ногах у больного. Одна из них, по-видимому, та же, что и в сцене пиршества, впрочем, обе чрезвычайно похожи друг на друга.

И, наконец, заключительный акт — похороны. Двое служителей несут на плечах погребальные носилки, на которых, обернутое орнаментированной тканью, покоится тело усопшего. Грустный итог ярко начатой жизни, печальная тема бренности бытия, которой много столетий спустя посвятит целый цикл своих философских рубаи Омар Хайям:

Все те, кто некогда шумя сюда пришли
И обезумели от радостей земли,—
Пригубили вина, потом умолкли сразу
И в лоно вечного забвения легли.

Изображения на мервской вазе передают лишь основную канву событий, детали которых ускользают от нашего понимания. Что лежит здесь в основе — житейская ли история или прошедший через эпическое преломление сказ? Можно с уверенностью отвергнуть чисто жанровое истолкование цикла. И если даже в истоках развертывающейся на вазе истории лежат какие-то истинные события, то здесь они предстают уже преобразованными в поэтической лаборатории народных ли сказителей, придворных ли бардов, входя в цикл тех возвышенных творений, которые слагали рыцарский эпос раннего средневековья. Напомним, что при составлении бессмертной книги Фирдоуси последний был многим обязан „мервскому старцу" Азаде Серву. И однако просмотр „Шах-наме" — этой поэтической энциклопедии, сконцентрировавшей к X в. „все сказанья о царях прежних и недавних времен", входивших в среднеазиатский народный эпос и частично в профессиональную литературу раннего средневековья,— не дает разгадки сюжета на мервской вазе, хотя описания охот, пиршеств, альковых встреч и смерти героев занимают там немало страниц.

Очевидно, сюжет этот отражает какой-то с веками забытый чисто местный сказ. А их было немало — напомним, что знаменитый Барбут, уроженец Мерва, придворный музыкант и певец Хосроя Парвеза, на каждый день года имел для царя особую песнь. Изображения на вазе предстают не в простой повествовательной смене эпизодов, но в виде кульминационных актов эпического творения, существо которого было хорошо знакомо зрителям тех времен.

Художественные особенности росписей мервской вазы раскрывают, очевидно, какие-то ведущие черты, присущие живописи доарабского Хорасана. Общность с некоторыми произведениями раннесредневековой живописи Востока позволяет с уверенностью утверждать, что на мервской вазе запечатлены стилевые черты, характерные для живописи монументальной, для тех настенных росписей, которые украшали городские дворцы и загородные замки дихкан и остатки которых еще ждут своего открытия. Среди ведущих стилистических черт отметим основные.

Манера рисунка — линейная, абрис предметов, фигур, черт лица сделан черной краской, мягкими линиями. Закраска лиц, волос, одеяний,

он, видимо, по хорасанской моде — в облегающий фигуру поколенный кафтан, перетянутый кушаком, отороченный вокруг ворота, вдоль разреза и у рукавов широкой каймой, и в широкие вверху, суженные у щиколотки, драпирующиеся поперечными складками шаровары, из-под которых видны непропорционально маленькие ноги в темных узконосых сапожках. Всадник мчится верхом на коне, оставив без внимания убегающего джейрана и стреляя на всем скаку в крупную толстовогую птицу с крючковидным клювом и двойным хохолком на голове.

В следующей сцене наш дихкан пирует с дамой. Теперь его черные волосы увенчаны богатой повязкой с парой восьмилепестковых цветков, от уха свисает тяжелая трехзвеньевая серьга, на плечи наброшен развевающийся, в вертикальную складку, плащ. Лицо его обращено в профиль влево при прямой позиции торса. Герой полувозлежит на низкой тахте (основанной на двух валиках), скрестив ноги и опираясь левой рукой на груду плоских подушек. В левой руке его — горизонтально рифленая чаша с виноградом: позади на подушке — гранат и груша, в правой — круглый предмет на полуизогнутом толстом стебле — стилизованный ли это цветок или нанизанная на палочку сладость?

Слева на той же тахте, полусогнув одну ногу и поджав другую, сидит женщина; в правой руке ее как будто небольшой сосуд, в левой — также род бутона, но не круглой, а миндалевидной формы. Лицо ее — в легком повороте вправо к герою, но взгляд огромных, широко раскрытых глаз обращен вперед. Черные волосы плотной шапкой обрамляют лицо, спускаясь двумя тонкими косами на грудь и толстыми — за спину. Поверх облегающего, с круглым воротом платья на левое плечо наискось накинута плотная, отороченная по краю одежда или ткань.

Слева, поодаль за дамой, изображена фигурка слуги в облегающей одежде. Торс его подан прямо, а молодое безбородое лицо обращено в профиль вправо, рот перетянут повязкой, дабы нечистое дыхание простолюдина не оскверняло воздух и пищу господ.

Перед тахтой расположен особый двухручный, на трех невысоких ножках поставец, продолговатый корпус которого оторочен рамкой и оформлен пятью кружками, а ручки украшены восьмилепестковыми цветками; это, видимо, дастарахан для сладостей. Внизу, возле него — пузатый кувшинчик с рифленым туловом и длинным носиком-сливом.

Общий фон всей этой сцены заполнен орнаментацией в виде чередующихся красных трехлепестковых элементов и черных сердечек.

Вплотную к этой сцене расположена третья. Наш герой возлежит на смертном одре, кажется, на той же невысокой пиршественной тахте, с положенными под голову подушками, укрытый богатой тканью. У изголовья — черный котелок на треноге, у ног восседает врач или жрец (судя по чисто светскому костюму — врач). В левой руке его чаша, вероятно, с лекарственным питьем, правая приподнята в том ритуальном жесте с двумя воздетыми пальцами, который можно видеть у жрецов на нисийских ритонах и который имел распространение в сабазианском культе, перейдя затем в христианство (benedictio latina). Лицом

ных росписей Аджанты[152] или живопись Бамианского монастыря[153], чтобы убедиться в отсутствии точек соприкосновения как в сюжетно-изобразительном, так и в стилевом плане. Обращение к живописи раннефеодального Согда (Варахша, Пянджикент)[154] и Тохаристана (Балалык-тепе)[155] также близких соответствий не дает, даже в трактовке сходной темы пирующей четы. Но зато немало общих черт можно встретить в произведениях искусства сасанидского Ирана и западнее его. Явление это вполне закономерно, если учесть, что Хорасан в III—VII вв. политически входил в состав Сасанидской державы и имел бо́льшую историко-культурную близость в этот период к собственно иранским областям, нежели к ираноязычным районам Средней Азии, подчиненным Тюркскому каганату.

Черты общности прослеживаются на ряде деталей, в частности в одеяниях. Так, женское платье находит аналогию в мозаиках Бишапурского дворца, воздвигнутого в III в. Шапуром I[156]. Трактовка лиц отдаленно напоминает лица на коптских тканях византийского Египта (VI—VII вв.)[157] и отчасти на стенописях Самарры[158]. Учитывая ту видную роль, какую сыграл Мерв в утверждении на халифском престоле династии Аббасидов, при дворах которых видное место занимали представители хорасанской знати и интеллигенции, вполне допустимо думать, что в оформлении домов аббасидской знати в Балькуваре, аристократической части Самарры, принимали участие художники из Мерва, принесшие сюда и мервские живописные традиции.

Мервская расписная ваза, как и другие современные им произведения среднеазиатской художественной культуры, наглядно показывает, сколь рано сформировались в местном раннефеодальном искусстве сюжеты, мотивы и композиции, закрепившиеся впоследствии на много столетий в миниатюрной (а вероятно, и в монументальной) живописи Среднего Востока. Тему всадника, стреляющего на скаку, как и сцену пиршества знатного героя и дамы в присутствии кравчего, можно встретить — с определенными модификациями — в бесчисленных репликах — „назире“ еще и в миниатюрах XV—XVII вв. Пиршество и охота — как две основные забавы феодальной среды — заставляют вспомнить поэму „Виса и Рамин“, сложившуюся еще в парфянской среде, сохранившуюся в устных пересказах и в литературной обработке на Среднем Востоке на века, действие которой развертывается в большей своей части именно в Мерве. О герое ее, представителе аристократической золотой молодежи, отважном и беспутном, пленительном и безнравственном Рамине, так говорится в поэме:

Таких не сыщем лучников в Туране,
И птица падает пред ним заране.
Он всех страшней во дни кровопролитья,
Он всех сильней во время винопитья.
Он барса разъяренного храбрее,
Он дождевого облака щедрее.

Так сюжеты, близкие духовному складу молодого, нарождающегося феодального класса, еще лишь набиравшего силы для своего развития, входят в эпическое творчество и в произведения изобразительного

предметов осуществляется всплошную, не только без какой-либо светотеневой моделировки, но и без цветовых градаций. Подбор цветов ограничен: преобладают красный двух оттенков (киноварный и светло-карминный), черный, синий (с веками он превратился в бледно-голубой), меньше — теплого по тональности желтого. Окраска этими локальными цветами строится по преимуществу на контрастном цветосочетании. Однако неправомерно было бы видеть здесь лишь подцвеченный рисунок — это бесспорно живопись, но живопись такого рода, когда все приемы направлены на чисто плоскостное разрешение цветовой задачи.

Этой плоскостности, характерной стилевой черте, утвердившейся в живописи Среднего Востока почти на полтора тысячелетия, отвечает манера изображения фигур, которая отдаленно напоминает древнеегипетские росписи и рельефы, но, разумеется, не столь каноична. Иногда это чисто профильное изображение (птица, конь, носильщики), но преобладают профильно-фасовые сочетания. Один из приемов показа человека: голова в профиль, верхняя половина торса прямо, нижняя либо также прямо, либо в трехчетвертной позиции, но с профильным положением ног. Другой прием (образы женщин на вазе): лицо и фигура почти в фас, но с очень легким поворотом, который на лицах передан односторонней прорисовкой линии носа, а на фигурах — положением слегка повернутых вправо или влево рук и ног.

В передаче лиц наблюдается определенный шаблон. Профили мужчин — с крупным носом, небольшим ртом, утяжеленным подбородком и круто очерченной челюстью. Бровь прорисована жирной дугой, овальный, крупный, „с поволокой" глаз удлинен от внешнего уголка горизонтальной чертой. Растительность обозначена над губой тонкой линией усов, бородка тянется черной полосой до ушей, но выстрижена вокруг рта и на щеках; слуга в сцене пиршества — безус и безбород.

Женские лица — широкого овала, с дугообразными бровями, прямым носом, некрупным ртом, с тонкой верхней и припухлой нижней губой. Глаза — также крупные, с удлиняющей их к вискам горизонтальной чертой, „с поволокой" благодаря приподнятому положению зрачка. Манера укладки кос — две на груди, две — за спиной — доныне сохранена среди туркменских девушек.

Для всех лиц характерно полное бесстрастие, отсутствие какой-либо эмоциональности, характера, темперамента, хотя сами события, изображенные на вазе — упоение охотой, наслаждение пиршеством, скорбь у смертного ложа,— казалось бы, дают широкое поле для показа разнообразных душевных состояний. Это опять-таки типичная черта стиля раннефеодального искусства Туркменистана, в корне отличная от античного отношения к человеческому образу.

В поисках изобразительных соответствий для росписей на мервской вазе естественно обратиться к буддийской живописи V—VI вв. Индии и Афганистана, поскольку ваза содержала санскритские рукописи и замурована была рядом с головой Будды у разрушенного ступа. Но здесь нас ждет негативный ответ — достаточно вспомнить галерею пещер-

XI в эти области входят в сферу обладания вновь восходящих династий тюркского происхождения Первоначально их подчиняют себе Газневиды, в 1040 г Хорасан захватывают тюрки-сельджуки, давшие династию Сельджукидов которые завоевали и Хорезм, а в дальнейшем распространили свою власть вплоть до Малоазийского полуострова, в правление султана Санджара (1114—1157) столицей государства Великих Сельджуков стал Мерв Однако к середине XII столетия вследствие нашествия степных тюрков-гузов Хорасан подвергается разграблению, и власть Сельджукидов клонится к закату Зато начинается усиление Хорезма где утверждается отложившаяся от Сельджукидов тюркская династия Хорезмшахов Наибольший подъем Хорезма приходится на вторую половину XII— начало XIII в — особенно на время правления султанов Текеша и Мухаммада покоривших даже Хорасан и Мавераннахр, конец которому был положен в 1220 г монгольским завоеванием

Политические события этой эпохи пестрят соперничеством и жестокой борьбой между различными династическими феодальными группировками Одним из непримиримых внутренних противоречий является стремление к созданию крупных феодальных монархий и наряду с тем сепаратистские тенденции, подтачивающие их мощь изнутри и извне В руках правителей сосредоточивается полнота необузданной власти и безграничность несметных богатств, но шаткость тронов и судеб их самих красноречиво запечатлена историческими свидетельствами

Дворы султанов становятся местами концентрации культурных сил эпохи Поэты и музыканты, философы и астрономы, грамматики и ученые писцы живут подачками от щедрот властелинов и эта зависимость положения приучает их к раболепному заискиванию, к соперничеству и интригам Никогда еще жанр панегирической поэзии не достигал на Востоке такого расцвета Власть монарха объявляется богоданной ибо, по словам одного из крупнейших мастеров этого жанра Арузи „на ступенях сущего и на лестнице мыслимого нет степени выше царственности и это есть не что иное, как дар божий“ [16] В другом месте, приводя перечень знаменитых поэтов Среднего Востока, он подчеркивает, что главную цель поэтического творчества составляет прославление царей в силу чего „диваны этих поэтов вещают о совершенстве и красоте оснащенности и вооруженности, справедливости щедрости, благородстве и просвещенности здравомыслии и рассудительности, действенности и влиянии усопших падишахов и правителей прошлого“ [16] Но ни слова о том, какой мерой людских страданий, потоков крови, грабежа, беззаконий, жестокостей было отмечено восшествие на престол и царствование тех, во имя кого придворные одописцы слагали порой бездушно-напыщенные порой поистине прекрасные касыды При всем этом эпоха выдвинула плеяду крупных поэтов, чье творческое наследие не утратило своего поэтического накала, пройдя через века В Мерве при султане Санджаре подвизались в ряду его придворных славословов Муизи, Амид Камали и высокоодаренный Али Аухададдин Энвери здесь пребывал некоторое время и вольномыслец Омар Хаиям, выступала поэтесса Махисти

искусства VI—VII вв всего *Среднего Востока*, в том числе и на территории Туркменистана

Говоря о немногочисленных пока произведениях искусства раннефеодального Туркменистана, следует упомянуть о геммах, имевших большое распространение в V—VII вв Несколько десятков их найдено в Мерве[129] Как правило, это геммы-инталии Иногда они резаны на плоских или выпукло-овальных камнях вставлявшихся в кольца, но чаще это печати из группы так называемых ложных перстней — род округлой, асимметричной бусины с крупным отверстием для продевания шнура и со срезанным сегментом, на зеркале которого выполнено изображение Мотивы этих изображений очень традиционны на так называемых сасанидских геммах различные символы зороастризма — бутон на стержне (как полагают, „бутон хаомы"), алтарь с пылающим огнем, особый знак в виде полумесяца, водруженного на фигурном основании, крылатый гений Серош, а также определенный круг животных — зебувидный бык, скачущий козел, архар, олень, скорпион (может быть, знак Зодиака) В подавляющем большинстве эти геммы посредственны по выполнению и шаблонны по типу изображений Это явно широкая заурядная продукция умелых ремесленников-камнерезов, удовлетворявших определенный потребительский спрос, но не ставивших перед собой сложных художественных задач По-видимому, повторяемость однородных сюжетов на геммах, встречающихся помимо Мерва в широком ареале от Ирана и Кавказа до Индии и Восточного Туркестана, объясняется правом использования определенного цикла изобразительных мотивов и символов лишь вполне определенными сословными группами многоступенчатой раннефеодальной общественной иерархии *(илл 51)*

Если из истории архитектуры и искусства Туркменистана почти выпадает хронологический отрезок времени — конец VII—VIII в ,— что отражает резкий спад культурно-созидательной деятельности, вызванный событиями арабского завоевания, политической борьбой, народными восстаниями, насильственным внедрением ислама и связанного с ним иконоборчества, положившего конец ведущим линиям развития изобразительных искусств, то период X — начала XIII в открывает здесь самую яркую страницу развития феодальной культуры

Смещение социальных акцентов ознаменовано ослаблением роли потомственного дихканства, при выдвижении на арену политической истории новой категории владетельных феодалов из военного, крупного торгового и клерикального сословий „Икта", как специфический вид временного земельного пожалования, порождает с XI в усиленную эксплуатацию крестьянства Косвенным отражением этого процесса в Хорасане является сокращение селений, разбросанных ранее возле дихканских поместий, и концентрация сельской жизни в округе больших городов при чрезвычайном росте самих городов, которые вбирают приток бегущих из сел людских масс

В X в в исторических источниках впервые появляется термин „туркмены" Хорасан в эту пору подчинен бухарской династии Саманидов, Хорезм — местному владетельному дому Мамунидов. С начала

ляются новые рыночные площади и обстроенные лавками торговые магистрали, концентрируются мастерские ремесленников, сооружаются караван-сараи для приходящих караванов, слагаются культовые комплексы у мечетей и мазаров, возводятся парадные дома богачей и строятся убогие лачуги городского люда. И если собственно город по-прежнему сохраняет значение административного центра, со всем показным великолепием своих дворцов, правительственных зданий, соборных мечетей и медресе, крупных рыночных зданий — тимов и чарсу, — то основной пульс жизни в большей мере бьется за его стенами, в черте этих вновь слагающихся городских территорий.

Многообразные и ответственные задачи возникают прежде всего перед архитектурой. Отсюда — расширение и совершенствование строительных материалов, разработка новых видов строительных конструкций, появление новых типов архитектурного декора[163]. Экономичность составляет специфическую черту строительного дела мастера используют подручные местные строительные ресурсы, но заметно расширяют технологию их обработки Лесс по-прежнему сохраняет свое ведущее значение в монументальном и массовом строительстве, глино-каркасная система, сырец и пахса, как и ранее, используются в конструкции стен, сырец широко применяется в кладке сводов. Но в стремлении к наибольшей прочности и долговечности зданий зодчие отныне широко обращаются к жженому кирпичу как к строительному материалу и к ганчу — как к связующему веществу Ганч повсеместно употребляется также и в штукатурке, и в качестве подслоя для настенных росписей, и как основа для нанесения художественной резьбы. В сооружениях, которые находятся в условиях влажного режима (бани, водохранилища-сардобы, канализационные устройства), используются водоустойчивые известково-зольные растворы. С XII в в облицовках впервые появляются архитектурные глазурованные изразцы Дерево также играет видную роль в массовом строительстве — в системе колонных айванов, в балочных перекрытиях. Все возвешает о неустанных поисках мастеров строительного дела, направленных на выполнение разнообразных, порой очень ответственных архитектурных заданий, выдвигаемых возрастающими общественными запросами развивающегося феодального общества.

Заметно расширяется круг строительных конструкций. Особенно велики были успехи в разработке сводчатокупольных систем, представленных в разнообразных приемах кладок из сырцового и жженого кирпича Арки стрельчатого, треугольно-уступчатого, полого-коробового очертания используются в решении дверных проемов, ниш, в декоративном оформлении стен. Стрельчатые своды с возвышенной стрелой, полого-сомкнутые своды своеобразного „монастырского" типа и, особенно, „балхи" осуществляют перекрытие квадратных и продолговатых в плане помещений. Особого совершенства достигают мастера в выведении куполов, скуфьям которых придается то почти сферическое, чуть заостренное очертание, то стрельчатая форма, то шатрово-коническая или шатрово-пирамидальная При этом создаются виртуозные приемы перехода от квадратного плана помещений к круглому

В Ургенче при Хорезмшахах выделялись поэты Адиб Сабир, его ученик Джавхери, катыб, поэт и теоретик стихосложения Рашидеддин Ватват.

При дворах иногда находили покровительство видные ученые, Омар Хайям работал при султанской обсерватории в Мерве. в Ургенче написал ряд своих основных трудов великий хорезмиец — математик, астроном, философ, этнограф Абурейхан Бируни, позднее выдающийся философ и литератор Абул-Касим аз-Земахшари составил здесь ряд словарей и капитальных пособий по грамматике

Но царские милости обходились недешево — поэты изощрялись в писании велеречивых и лживых касыд, а астрономы растрачивали время на составление гороскопов, неугодность предначертаний которых нередко стоила им темницы и даже жизни. Та же судьба могла постичь любого писца-дабира, краснослова и каллиграфа, которому приходилось изощряться „в целях восхваления и поношения, обмана, обольщения и в подстрекательстве, в превознесении или в преуменьшении дел, в представлении разного рода извинений и упреков ."[162]

Работники художественных профессий и архитекторы, если они не трудились непосредственно по заказу султанов или вельмож, были все же менее зависимы от непосредственных капризов двора и властелина, нежели представители тогдашней интеллигенции Их деятельность, по самой форме трудовой организации, была тесно связана с ремесленной городской средой И хотя средние сословия городов феодального Востока и не достигли той независимости, какой обладало западноевропейское бюргерство, то все же система цеховых корпораций в известной мере оберегала их права. Представители их были в большей степени связаны с народной гущей, и это сказалось не только в общем строе их повседневного быта, но и в самой художественной продукции, рассчитанной не на узкоаристократический спрос, но на широкие вкусы городского и сельского потребителя

Бурный рост городов Туркменистана XI—XII вв., запечатленный не столько историческими свидетельствами, сколько археологической картиной средневековых городищ, связан был с этой все возрастающей ролью городских сословий.

В городах концентрируется чиновно-административный аппарат, военные контингенты, религиозные общины, крупное купечество и мелкие торговцы, ремесленники самых разнообразных специальностей, деятели литературы, искусства, наук И если феодальный город и паразитирует на питающих соках сельскохозяйственной среды, то в своем ремесленно-торговом слое он предстает как активнопроизводящее начало. Город сам созидает вещественные ценности, он служит тем важнейшим звеном, которое связывает между собой близкие районы, далеко расположенные области и, наконец, различные страны средневекового мира.

Этот неуклонный подъем городов наглядно отражен в их исторически слагающейся топографии Теперь уже раннесредневековые границы их не вмещают разрастающихся жилых кварталов, рынков, ремесленных производств, которые перехлестывают на новые территории „внешнего города“ — шахри-бируна и пригородов-рабадов Здесь оформ-

писал о постройках хорезмийцев: „Дома их не имеют фундамента, так как они делают их из легкого дерева, потом укрепляют их кирпичом, высушенным на солнце[164].

Наиболее ответственные архитектурные задачи стояли перед монументальным зодчеством, и потому именно в нем концентрировались силы наиболее искусных зодчих и возникла почва для творческих поисков и новооткрытий.

Благополучие власти, охрана богатств и безопасность горожан стояли в ряду постоянных забот правителей и населения городов. Отсюда — создание сильных твердынь, которые на протяжении XI—XII вв. охватывают все разрастающиеся территории средневековых городов Туркменистана. В сооружении их, в порядке повинности, принимают участие — взносами средств, или поставкой рабочей силы — почти все городские слои, но руководство обычно осуществляют опытные зодчие. Жизнь выдвигает перед ними сложную задачу — создать надежную фортификацию, которая могла бы противостоять и мощному штурму войск и действию стенобитных орудий, но вместе с тем строительство которой осуществлялось бы с наименьшей затратой материалов, средств и людского труда. Отсюда поиски решений практичных и рациональных. Крепостные стены средневековых городов не столь грандиозны, как в античную эпоху, когда без меры и цены использовался рабский труд, но это вовсе не признак ослабления их обороноспособности, а итог умелого расчета и разумной экономии средств. Города, как и ранее, обводятся рвом, за ними возвышается барьерная стенка, а отступ между ней и основной стеной подразделяется поперечными перегородками на клетки-отсеки, каждый из которых может стать ловушкой для врага и помехой для действия стенобитных машин. Крепостная стена имеет внутристенные лесенки, ведущие на гребни, откуда в основном ведется оборонный бой. Стена фланкирована башнями, где расположены, иногда в два яруса, камеры для стрелков.

До наших дней неплохо сохранились стены средневекового Мерва (городище Султан-кала, *илл. 77*)[165], Дахистана (городище Мисриан)[166], Даргана (городище Дарган-ата)[167], Субурны (городище Шах-Сенем), которые дают представление об общих приемах и их вариантах в фортификации различных историко-культурных областей средневекового Туркменистана. Так, для Мерва типичны сильные округлые бурджи, в то время как в Даргане на углах расположены многогранные башни, а вдоль стен — округло вытянутые башни, отделенные от них свободными пролетами, так что на верхнюю площадку их можно было попасть лишь с гребня стены.

Мощные силуэты башен и зубчатые парапеты высоких стен создавали внушительное впечатление. Теперь уже не суровые феодальные кешки, но именно эти величавые твердыни городских укреплений господствовали в ландшафте богатых земледельческих оазисов. Вздымаясь над зеленью пригородных садов и над желтизной плоских крыш домов, они виднелись издалека, за много километров, как образное воплощение величия и мощи богатых средневековых городов.

основанию куполов путем облегченных пазушных устройств и выведения разнообразных угловых парусов. Среди них можно видеть и традиционный тромп и тромп ракушеобразный, парус консольно-уступчатый — со свесом кирпичных рядов, и парус ячеисто-консольный в виде крупных нависающих сводиков (род конструктивных сталактитов), и парус „перспективный", образованный отступом сокращающихся к углу арочек. Эти разнообразные системы предстают нередко во взаимных комбинациях. Все это не только открывает возможность разрешения чисто инженерных задач, но определяет и разнообразие объемно-пространственных композиций зданий, архитектоники поверхностей и плоскостей, методов пространственной разработки интерьеров.

Развитие строительной и гончарной технологии в городах средневекового Туркменистана необычайно расширяет круг декоративных средств и самих отделочных материалов. Жженый кирпич используется в фигурных выкладках, образующих богатую декоративную ткань наружных кладок. В областях Хорасана особенно широкое распространение получают фигурные резные кирпичики, вытесанные на торце кирпичной плитки (целой, распиленной пополам или на четвертинки), введенные то отдельными вертикальными прокладками меж парами кирпичей (так называемые бантики), то сочетаясь узорными цепочками на тягах и бордюрах, то образуя сплошные орнаментальные панно. В Хорезме была разработана разновидность резной терракоты: сложноузорную резьбу до обжига наносили на торец всплошную лежащих на рабочей площадке кирпичей, которые после обжига собирали на стенах целостными орнаментальными композициями. С XII в. в облицовку куполов нередко вводят голубые поливные кирпичи, в Хорасане — сплошной кладкой, в Хорезме — системой орнаментальных наборов на фоне обычных кирпичей. Отдельные голубые глазурованные вставки появляются в настенной орнаментации (особенно — эпиграфической). К началу XIII в. в Хорезме впервые отмечается появление трехцветных мозаичных наборов.

В интерьерах X—XII вв. помимо узорной кирпичной фактуры видное место занимает резной ганч, а также орнаментальная роспись.

Все эти разнообразнейшие методы декора усиливают общую выразительность архитектурных средств и входят важным слагаемым в формирование новых эстетических качеств средневековой архитектуры.

Круг строительных объектов X—XII вв. был очень широк, а их решения, связанные с учетом природно-климатических условий, характером строительного участка, с практическим назначением постройки, с идейным заданием, предстают в удивительном многообразии художественных воплощений. Но вместе с тем художественно-образный поиск приводит к выработке определенной типологии различных групп сооружений, отвечающих новым общественным установкам и концентрирующих вековой опыт народа.

До нас дошли лишь памятники монументального зодчества, хотя, безусловно, архитектура легких форм и облегченных строительных конструкций играла по-прежнему значительную роль в массовой застройке городов и селений. Арабский географ Якут в начале XIII в.

их высокие, прочные стены должны охранять людей и имущество от нападения и грабежа, опасность чего была столь реальна в местах удаленных от больших городов, в районах, соседствовавших со всегда беспокойной кочевой степью Отсюда сохранение в их архитектуре ряда тех форм, которые сложились еще в раннефеодальном зодчестве

Однако в отличие от раннесредневековых укрепленных кахов, служивших в дни нападений и военных стычек местом прибежища для жителей подвластного дихкану селения, усадьбы Хорезма X—XII вв рассчитаны на укрытие лишь обширного семейства владельца, его имущества, скота, припасов Количество таких усадеб в пределах отдельных оазисов исчисляется сотнями — одни обширны, другие невелики, но в общем они типологически схожи

К числу наиболее выразительных памятников этого рода принадлежат руины усадеб близ Кават-калы и Гульдурсуна Стены выстроены из крупноблочной пахсы капитально, на долгие годы Архитекторы находят необычайно выразительные образные решения, оперируя не столько объемами, сколько плоскостями протяженных высоких стен Решая оборонительные задачи, они не идут по пути механического повторения типа городских укреплений (что, казалось бы, проще всего), но дают разработку стенных поверхностей, исходя из элементов, формирующих масштабность и ритм. Цокольная часть выполняется в виде ровной выведенной с подкосом грани, нередко — с сохранением швов пахсовых рядов и блоков, но чаще — гладко оштукатуренной Углы фланкируются многогранными башнями, грани которых усиливают вертикальное построение объема Иногда в целях дальнейшей архитектурной разбивки и декоративного обогащения на этих гранях вводится пара полугофр, соединенных вверху перспективными арочками, или же наносится крупноузорный резной, либо штампованный орнамент. Обработка основной плоскости стены во втором ярусе осуществляется гофрами, которые следуют то сплошной вереницей, то отдельными пучками, прерываясь гладью небольших простенков; последний прием нарушает монотонность гофровых рядов, вводит добавочный ритм, обогащает архитектонику, усиливая ее вертикальный строй.

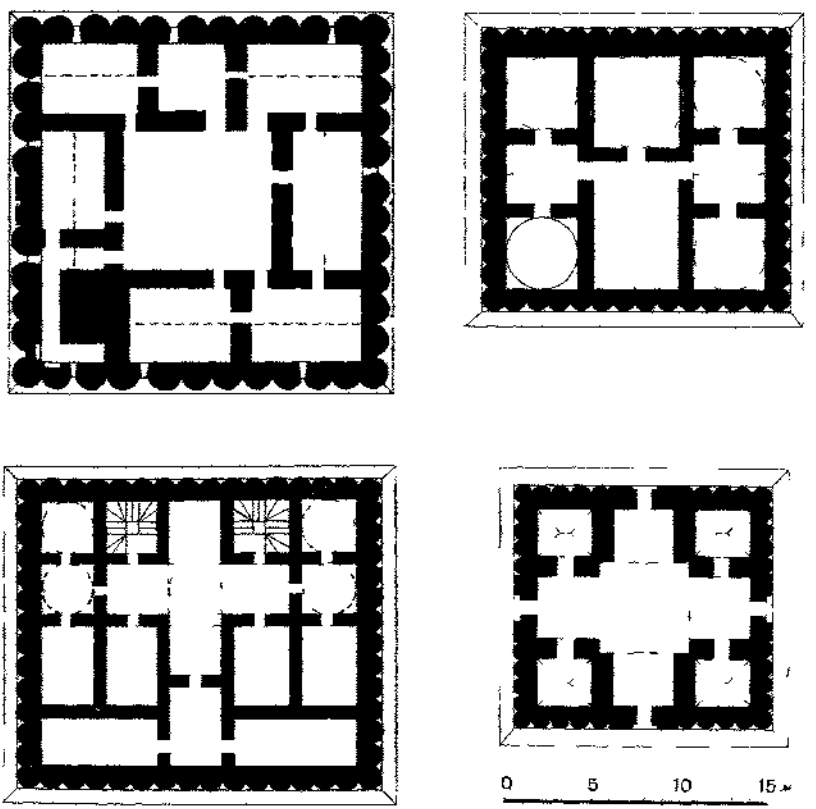
И однако в сравнении с лаконичными и сильными формами раннефеодальных кешков, здесь чувствуется известная измельченность деталей, а дробность ритма, придавая определенную изысканность архитектурному рисунку фасада, приводит к утрате былой монументальности и простоты

Большое внимание уделяется оформлению главного (по-видимому, вообще единственного) входа Обычно это портал — выдвинутый из плоскости стены прямоугольный объем со стрельчатым сводом, в торце которого имеется входная арка, достаточно обширная, чтобы пропустить и всадника и арбу. В проходе навешивались массивные створы деревянных ворот, вероятно, покрытые богатой резьбой.

Внутри усадьба включала обширное пространство двора (очевидно, разделенное на чистый жилой двор и на хозяйственный) и периметральную застройку, располагавшуюся вдоль внешних стен Застройка эта

В черте городов и селений наиболее массовый тип сооружений составляло, несомненно, жилье В эпоху султанатов, когда роль потомственного дихканства сходит на нет, суровые рыцарские кешки окончательно исчезают Однако элементы и формы замковой архитектуры еще сохраняют свое значение в сельских усадьбах Хорезма „В их степях множество отдельных домов и замков — писал Якут, — редко где падает твой взгляд на невозделанное место среди их волостей Все это при обилии деревьев, преобладающее количество которых тутовые и ивовые — они нуждаются в них для построек и корма шелковичных червей“ [168]

В архитектурном оформлении укрепленных усадеб Кават-калинского оазиса (Кара-Калпакская АССР) широко применены гофры и угловые башенки [169] Объяснение тому лежит не только в приверженности к традициям, но и в характере самих этих сооружений Жилые усадьбы еще сохраняют оборонительные функции, каждая служит надежным местом пребывания и защиты большой патриархально-феодальной семьи,

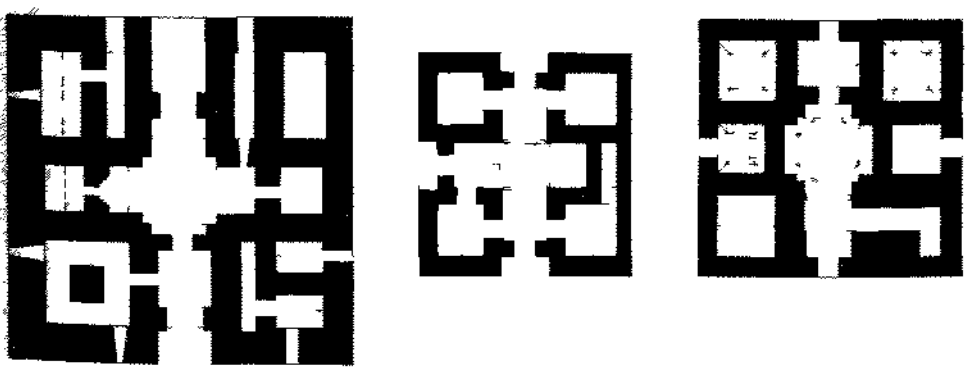


Жилые дома оформленные „гофрами“, в области Мерва. IX—XI вв Планы

на осях) купольной михманханой, поднимающейся на высоту двух этажей, вокруг которой размещены в два яруса жилые и подсобно хозяйственные комнаты *(рис на стр 105)* Но внешнее оформление его уже иное Первый этаж не выделен наподобие платформы, стены гладкие выведенные с наклоном, линия раздела этажей подчеркнута лишь поясом-прокладкой из жженого кирпича *(рис на стр 106)* В нижнем этаже лежат на осях арочные входы, верхнии иногда остается без всякой обработки (дом в Яккипере), а иногда оформлен декоративными настенными нишками Так, в доме, лежащем к западу от укреплений средневекового Мерва второй этаж расчленен лопатками на пять прямоугольных рам, с центральной стрельчатой нишей и нисходящими треугольно уступчатыми боковыми нишками Встречается и иная композиционная разработка, когда на осях фасадов расположена в высоту двух этажей сводчатая ниша, в торце которой внизу имеется арочный проход в михманхану, а над ней оконце или декоративная нишка

Таким образом, приемы архитектурной разработки радикально меняются Зодчие по-новому оценивают выразительные качества гладких стен, вводя в них основным мотивом большие и малые ниши (стрельчатого, пологого коробового, треугольно уступчатого очертания), обычно в П-образном обрамлении Эти-то нишки а не гофры, создают тот тектонический ряд, который выявляет архитектурную масштабность сооружения

Дворцовые постройки феодального Туркменистана, возведенные, как и жилые дома из сырца, отличны лишь тем, что развивают не центрально-зальный, но центрально-дворовый планировочный тип *(рис на стр 107)* Дворец правителя в цитадели сельджукидского Мерва[12] включает обширный двор, на осях которого лежат глубокие сводчатые айваны, а вокруг размещено в двух этажах множество больших и малых покоев и подсобных помещений, в них поражает разнообразие сырцовых сводчатых конструкции, вносивших большое разнообразие в оформление интерьеров



Жилые дома в области Мерва XI XII вв Планы

была в основном глино-каркасной и потому почти не сохранилась. Можно думать, что интерьеры если и не всех жилых помещений, то гостиных михманхана — были оформлены фигурными нишками-касамонами и несли какой-то не дошедший до нас архитектурный декор.

Большой интерес представляли крупные загородные сады. Планировка одного из них, лежащего на городище Шах-Сенем, (средневековый Сабурны) хорошо читается по микрорельефу[170]. Это типичный восточный чарбаг, то есть архитектурно организованный парк, расчлененный крест-накрест четырьмя аллеями, с последующей разбивкой каждой четверти еще на четыре части (чар-чаманы)[171]. В пределах этой строго геометрической системы осуществлялись посадки плодовых и декоративных деревьев, кустарников и цветов, сочетавшихся не только согласно правилам тогдашней агротехнической науки и практики, но и с учетом их художественно-декоративных качеств. Прямоугольный контур парка был обведен высокой глинобитной стеной, фланкированной на углах граненными башнями и вероятно, оформленной в тех же приемах архитектонической разбивки стен, с выделением портального входа, что и описанные феодальные усадьбы Хорезма. В центре парка высятся руины главного здания — имарата.

В сравнении с сельскими усадьбами архитектура городских домов XI—XII вв. претерпевает значительно большую трансформацию *(рис. на стр. 102)*. Лишь изредка в эту пору в удаленных от главных центров местах еще сооружаются здания, внешне повторяющие композицию кешка, но внутреннее содержание их уже совсем не то. Крупный дом феодала на городище Кельте-Минара (средневековый Генгирд *илл. 79)*[172] имеет скошенные наподобие мощной платформы гладкие грани первого этажа и гофрированную обработку второго, причем в центре каждого фасада гофры заменены парой пилястров. Однако в отличие от замкнутых раннефеодальных замков на осях дома расположены четыре входа, ведущие в центральную высокую крестообразную михманхану, с которой связаны размещенные в угловых отсеках, в двух этажах, жилые покои.

С еще большей свободой традиционная композиция переработана в здании феодального замка на городище Овгияли-кешк[173]. Здесь при почти квадратных размерах плана, соблюдено не центрическое, но осевое построение и плана и объема с выделением главного фасада. В первом этаже сохранены скосы гладких граней. Во втором боковые фасады оформлены настенными нишками в обрамлении лопаток и лишь в углах фланкированы встроенными на ¾ круглыми колонками. Главный фасад получает более сложную архитектурную разработку: в центре выступает сводчатый портал, в торце которого устроен арочный вход с нишкой над ним, примыкающие боковые крылья оформлены высокой треугольно-уступчатой нишкой и тремя полукруглыми гофрами.

И однако, роль гофр в жилищной архитектуре Хорасана XI—XII вв. постепенно сходит на нет. Ведущим здесь становится тип жилого дома, образцы которого широко представлены руинами Мервского оазиса[174]. Планировочно он развивает схему домов предшествующего периода — двухэтажных, квадратных, с крестовидной (благодаря сводчатым нишам

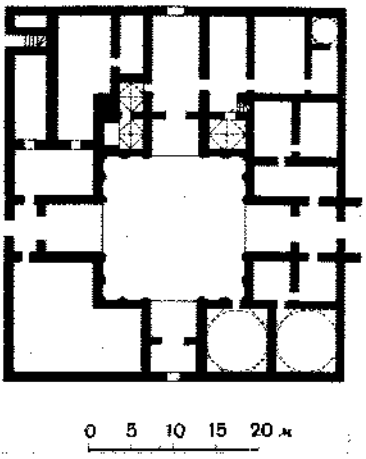
вытянутый двор с двумя айванами на главной оси. Обширный караван-сарай Акча-кала в пустыне Кара-Кумы подразделен на две половины, каждая включает четырехайванный квадратный двор, обведенный галереями и помещениями, причем первая группа предназначена для скота, для вьюков, для фуража *(илл. 94, 95)*, а вторая — для людей.

В сравнении с караван-сараями предшествующего периода зодчие XI—XII вв. значительно обогащают архитектурно-образное решение этой темы. И хотя основная масса обычных караван-сараев следует определенному стандарту (типичен в этом отношении Оде-Мергень — в пустыне, на пути из Мерва в Хорезм)[179], многие постройки этой группы отмечает интересный творческий поиск. При всем единстве функциональных черт, которые предопределяют собой взаимоотношение главных элементов плана, простоту основного объема, замкнутость внешней композиции, глухие плоскости фасадов, зодчие находят разнообразные новые приемы архитектурной выразительности.

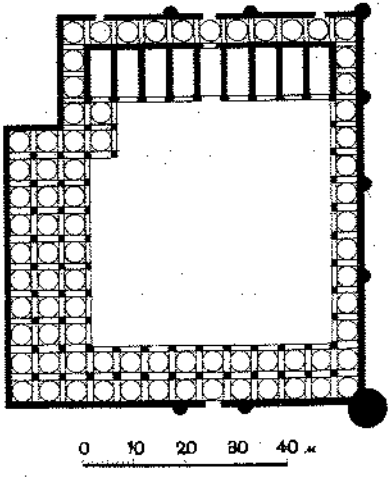
Достаточно сопоставить четыре памятника, руины которых лежат на древнем караванном пути из Мерва через пески Кара-Кум к Амулю (Чарджоу) и далее — по левобережью Аму-Дарьи к северу, на Хорезм: упомянутые караван-сараи у Сули-депе[180], Акча-калу[181], а также Чаш-калу у средневекового Садывара[182] и Дая-Хатын[183] *(рис. на стр. 108)*.

Руины караван-сарая у Сули-депе сохранили глухие грани очень высоких пахсовых стен с системой декоративных бойниц (и, видимо, зубчатым парапетом) наверху; в центре главного фасада расположена массивная полукруглая двухэтажная башня с П-образно обрамленной стрельчатой аркой въезда.

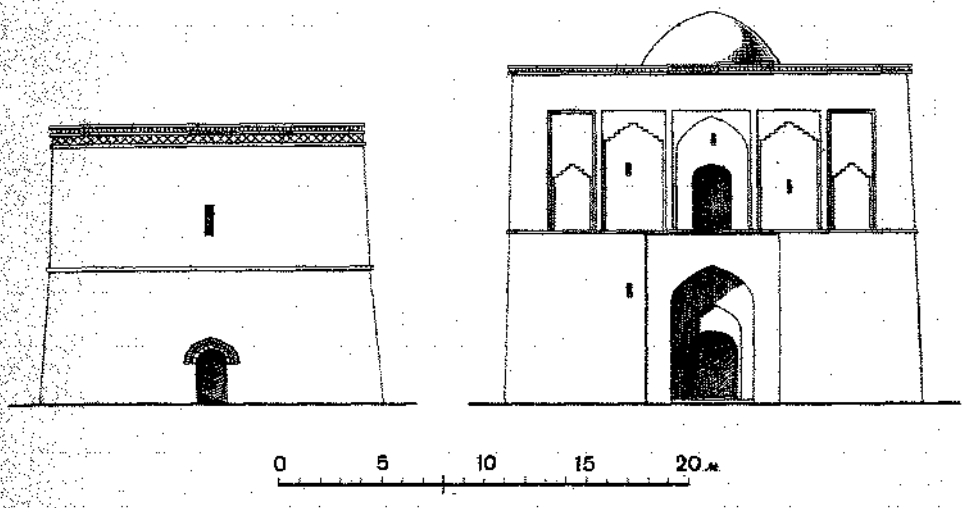
Акча-калу (с его двухдворовой планировкой) также охватывает прямоугольник высоких стен *(рис. на стр. 111)*. Но углы его фланкированы подквадратными



Дворец в Мерве. XI—XII вв. План



Караван-сарай в Хурмузфарра. X в. План



Жилые дома в области Мерва. XI—XII вв. Фасады

Наружные стены мервского дворца были гладкими, местами — с облицовкой из фигурных резных кирпичиков, фрагменты которых найдены среди руин. На осях всех четырех фасадов расположены обширные ворота, но лишь один из проемов подчеркнут сводчатым айваном, очевидно, выделяя главный фасад.

Привлекает внимание четырехайванная композиция двора. Следует ли ее рассматривать как масштабное развитие крестообразного, с нишами на осях, приемного зала? Думается, что это вполне самостоятельная линия развития той айванно-дворовой композиции, которая определяется уже в парфянском и сасанидском дворцовом строительстве (Ашур, Фирузабад). Для нее пока нет промежуточных звеньев в архитектуре раннесредневекового Туркменистана, но ту же планировочную схему дают близкие по времени дворцовые сооружения Среднего Востока — дворец Газневидов в Газни[176], дворец правителей Термеза[177], газневидский дворец в Ляшкери-Базаре[178]. Загородные дворцы обычно сочетались с парками типа „чарбаг".

В архитектуре караван-сараев по-прежнему стойко сохраняется удачно разработанная центрально-дворовая планировочная система с четырехайванным просторным двором, обведенным галереями и закрытыми стойлами для скота и жилыми помещениями для людей *(рис. на стр. 107, 108)*. Однако творческая мысль зодчих не довольствуется стандартным решением, но применительно к конкретным условиям порождает разнообразные планировочные варианты. Так, иногда жилая группа концентрируется особо, в противоположной от главного въезда стороне (Ал-Аскер), — здесь имеются худжры для жилья, общий зал — михманхана, а также помещение мечети. Два караван-сарая к северу от Мерва (Ахча-кала и Сули-депе) имеют не квадратный, но продольно

ведет в жилую половину караван-сарая. В его центре расположена высокая арка айвана, устои которого оформлены пятилопастными декоративными арочками, а боковые крылья расчленены на прямоугольные панно с вписанными в них семилопастными арками. Никакого архитектурного декора здесь нет. А между тем памятник и доныне, даже в руинах, впечатляет сильным соотношением своих архитектурных масс и четкой тектоничностью всех архитектурных элементов.

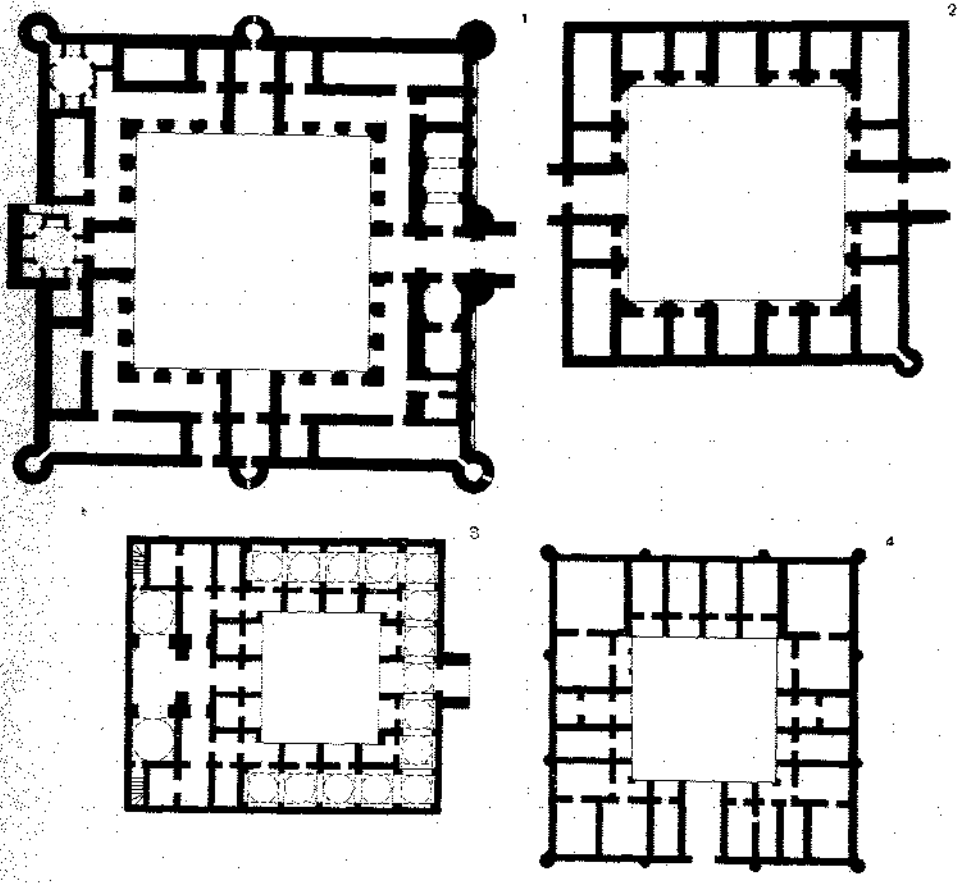
Сходное решение главного фасада видно в руинах Чаш-калы. Но в наибольшей мере этот памятник сближается с сельскими усадьбами Хорезма, тип которых, по-видимому, и оказал влияние на архитектурную разработку караван-сараев такого рода. Наклонная грань сильного цокольного основания, многогранные угловые башни, стены, разработанные пучками гофр, соединенных поверху перспективными арочками,— все это напоминает кават-калинские усадьбы. Внутри караван-сарай совершенно разрушен, так что судить об оформлении его двора не представляется возможным.

Планировочное решение группы значительных хорезмских караван-сараев, возведенных в XI—XII вв. у безводных средневековых караванных троп по Верхнему и Среднему Узбою (Дев-кала, Орта-кую, Талайхан-ата, Ак-Яйла), отлично от хорасанских: все они имеют круглый план. Так, частично вскрытый раскопками Талайхан-ата обведен по кругу диаметром в 60 *м* стеной и включает квадратный двор, обстроенный помещениями и навесами, крупную цистерну в центре, куда при помощи облицованных кирпичом каналов собирались дождевые и талые воды [184].

Великолепен караван-сарай Дая-Хатын. Архитектура его знаменует новый шаг в развитии этого типа сооружений Среднего Востока. Поставленный в песках, вдали от места добычи строительных глин, он воздвигнут из жженого кирпича, доставка которого осуществлялась, очевидно, на верблюдах (недаром народная легенда утверждает, будто люди передавали его цепочкой, из рук в руки, из самого Мерва). Уже сам по себе этот факт служит показателем того особого значения, которое придавалось возведению Дая-Хатына. То был крупный, государственного значения караван-сарай, построенный в начале XII в., очевидно, по распоряжению султана Санджара, под наблюдением какого-то видного вельможи — подобно тому как в Южном Хорасане в ту же пору был сооружен стилистически очень близкий ему Рабати-Шереф. Несомненно, что к строительству Дая-Хатына был привлечен выдающийся зодчий и самой высокой квалификации мастера.

Караван-сарай был поставлен внутри сырцовых ограждений арабского рабата Тахирия, окруженного массивами сырцовых стен, фланкированных округлыми башнями. Ко времени сооружения Дая-Хатына стены рабата со стороны входа или уже не существовало, или, что вероятнее, она была специально снесена. Караван-сарай открывался для приезжающих своим парадным фасадом, с сильным объемом пештака в центре и цилиндрическими башнями на углах; простенки меж ними были расчленены лопатками на прямоугольные панно — по три широких и по два узких. В декоративную разработку фасада входила прежде всего фактура самого строительного кирпича, выложенного попарно, с четким

башнями, а въезд выделен сильным прямоугольным объемом пештака со стрельчатым сводом, в торце которого расположен арочный проем. Стены имеют очень высокое цокольное основание с откосом кладки, а выше по главному фасаду сплошь покрыты гофрами; на боковых фасадах гофры размещены пучками по три и по пять, чередуясь с гладкими интервалами. Гофры главного фасада — полукруглые, но посередине каждой из них выступает лопатка со щелью на оси. Прием этот преследовал цели чисто архитектурного порядка, вводя добавочный ритм вертикалей, отчетливо обрисованных глубокими тенями в слепящем свете пустыни. Очень выразительно в Акча-кале оформление дворов (лучше сохранился первый) с возвышенными и глубокими сводчатыми айванами на осях, с аркадами, основанными на квадратных столбах, с парадной разработкой того главного фасада, откуда проход



Караван-сараи XI—XII вв. Планы: 1 — караван-сарай Дая-Хатын; 2 — караван-сарай Оде-Мергень; 3 — караван-сарай в Ал-Аскере; 4 — караван-сарай в Лахистане

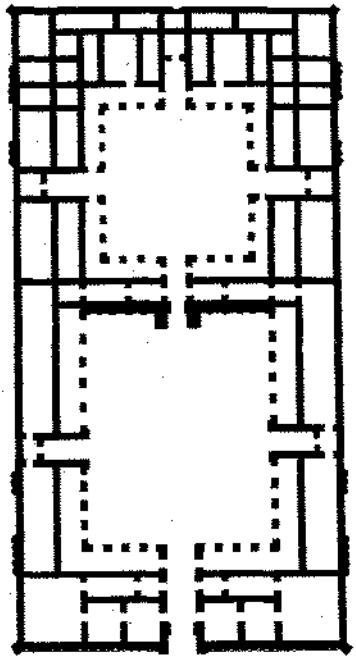
направлен сюда упоминаемый в другой надписи зодчий Абу ал-Хусейн, нисба которого, к сожалению, сбита.

К числу средневековых сооружений широкого общественного назначения относятся мечети. В пору окончательного закрепления позиций ислама мусульманское духовенство крепко держит бразды, которыми направляет духовную жизнь народа. Клерикальное сословие само по себе составляет не только стойкую опору феодального класса, но и является крупнейшим феодальным владетелем. В помощь себе оно привлекает все средства воздействия на умы и души. Более всего именно на души, без рассуждений принимающие идущую якобы от бога экзальтацию, за которой, по существу, скрываются сухие, сотни раз проверенные богословами догматы. Архитектура и искусство берутся духовенством на вооружение именно в силу глубоко эмоциональной сферы их воздействия.

К сооружению мечетей привлекаются искусные, порой самые выдающиеся зодчие, резчики, художники-орнаменталисты. Все они вкладывают в свой труд максимум старания и творческой отдачи — и потому, что строительство культовых зданий открывает наиболее широкие к тому практические возможности, и оттого, что возведение мечетей почитается делом богоугодным, а дух благородного соревнования побуждает мастеров к поискам наивысшей архитектурно-художественной выразительности.

Средневековых мечетей Туркменистана сохранилось немного, и потому можно пока наметить лишь в самых общих чертах процесс их типологической эволюции; пока еще совершенно не выявлен самый многочисленный вид этих построек — мечетей квартальных.

Ведущей чертой в развитии джума-мечетей (пятничных) является неуклонный отход от принесенной вместе с исламом арабской архитектурной концепции этого рода культовых зданий на пути выработки локальных архитектурных типов *(рис. на стр. 112)*.



0 10 20 30 40 50 м

Караван-сарай Акча-кала. XI—XII вв. План

рисунком швов. Широкие панно включают вкось расположенные куфические надписи, в зашифрованных фигурах повторяющие имена четырех „правоверных“ халифов — Абу-Бекра, Омара, Али и Османа (здесь участок стены разрушен), прерогативой употребления которых обычно располагал лишь султан. В узкие панно вписаны стрельчатые арочки с узорнокирпичным заполнением их тимпанов и торцовых стенок. По-видимому, наиболее парадно был оформлен пештак, но он в XV столетии подвергся перестройкам.

В полной гармонии с внешним видом была осуществлена архитектурная разработка и внутри караван-сарая. Во дворе — отчетливые членения айванов, обводных двухъярусных аркад (нижние арки сквозные, верхние — глухие), несущих столбов, при фактурных выкладках спаренными кирпичами, с прокладками из фигурных резных кирпичиков; даже вымостка двора осуществлена торцами выложенного в елку жженого кирпича. В интерьерах применены различные варианты сводчатых перекрытий — своды стрельчатые, балхи, купола; своеобразны приемы перехода от квадратного или крестовидного плана через посредство двухъярусных разгрузочных арочек к восьмиграннику, а от него, с помощью консольно-ячеистых парусов,— к основанию купола.

Дая-Хатын — это постройка того зрелого стиля, в котором в органическом единстве предстают черты функциональной обоснованности, инженерного практицизма и художественного совершенства. Памятник этот в наивысшей мере воплощает образ крупного общественного сооружения, отвечавшего не только чисто практическим, но и эстетическим запросам самых широких слоев феодального мира — от правителей, вельмож, шейхов, крупных купцов до мелких торговцев, странствующих ремесленников, поэтов, ученых, верблюжих погонщиков-лаучи, передвигавшихся по веками проложенному, большому международному пути. Этот чудом сохранившийся памятник (гражданские постройки такого рода, как правило, со временем разбирались ради получения жженого кирпича) дает реальное представление о стиле тех многочисленных и очень разнообразных торговых сооружений, которые высились в черте городов, где иногда тянулись сплошной чередой вдоль их главных магистралей *(илл. 87)*.

Если Чаш-кала воплощает чисто хорезмскую средневековую архитектурную традицию, то Дая-Хатын целиком связан с приемами хорасанского зодчества. Стилистически он чрезвычайно близок к караван-сараю Рабати-Шереф, воздвигнутому на древнем торговом пути из Нишапура в Серахс в 1114/15 г. Шерефеддином Абу Тахиром бини Са'дом — губернатором области Мерва при султане Санджаре[185]. Появление в столь взаимоудаленных пунктах единых по стилю сооружений связано с той севернохорасанской архитектурной школой, ведущие мастера и целые строительные корпорации которой проживали в Мерве и Серахсе, откуда нередко выезжали на выполнение ответственных государственных заказов в дальние места. Характерно, что в Рабати-Шерефе приведено имя серахского мастера-катыба Али-абади ал-Мансура Ас'ада бини Мухаммеда, составлявшего архитектурные надписи. Не исключено, что из того же Серахса или из самого столичного Мерва Шерефеддином был

расположен высокий сводчатый айван, основанный на сырцовых, облицованных жженым кирпичем устоях, в щипце которого устроена ниша михраба. У северного угла высится минарет.

Деревянные портики играли в архитектуре мечетей видную роль. Так, навесы соборной мечети IX—X вв. в столице средневекового Хорезма Кяте (IX/X вв.) были основаны на деревянных колоннах в рост человека с базами из черного камня [191]. Со временем появляются колонны из жженого кирпича. Мечеть в Дахистане (городище Мешхеди-Мисриан), воздвигнутая в начале XIII в.[192], иллюстрирует значительную эволюцию планировочно-пространственных решений. Двор ее был обведен арочными портиками на круглых кирпичных колоннах, на его главной оси высился развитой объемный элемент — купольный киоск, открытый в сторону двора сводчатым айваном и соединенный арочными проходами с боковыми портиками; в северо-восточном углу располагался минарет.

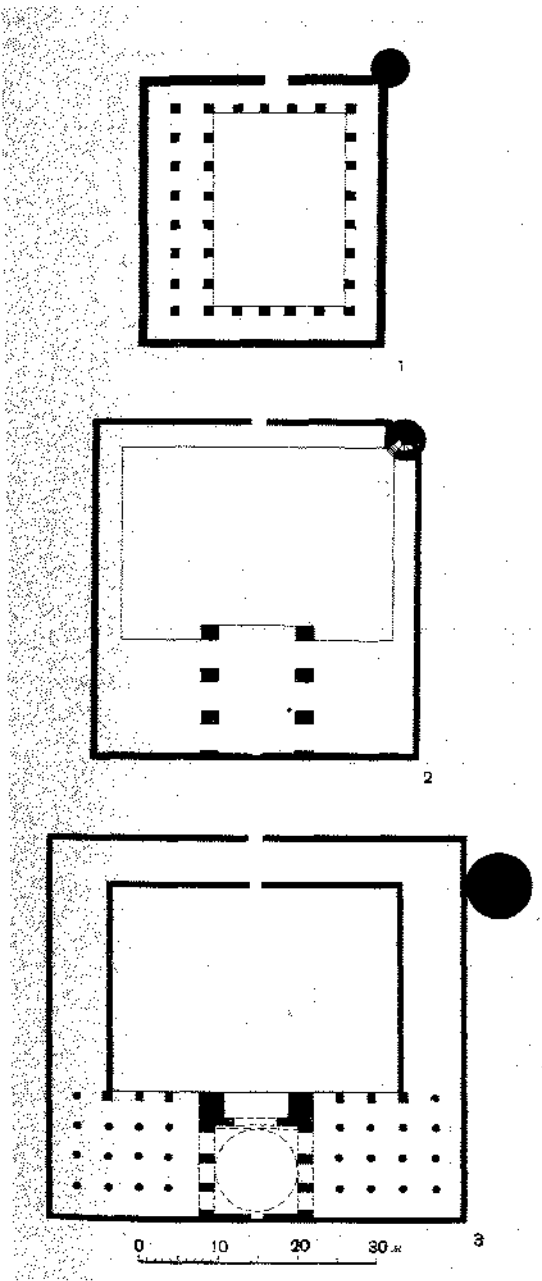
Тема глубокого сводчатого айвана на столбах, лишь намеченная в мечети Башана, получает развитую планировочную и объемно-пространственную разработку в мечети Шах-Сенем (нач. XII в.), преобразуясь в трехнефный зал с михрабом на главной оси, подразделенный двумя рядами кирпичных столбов, между которыми переброшены арки; в декоре был щедро использован резной стук [193].

Эволюция архитектурного типа хорасанских, дахистанских, хорезмских пятничных мечетей следует несколько иной линии, нежели средневековых мечетей Ирана, где наблюдается фомирование четырехайванной дворовой мечети с купольным киоском на главной оси [194]. Это определяет собой и иное архитектурно-образное раскрытие темы, хотя в ряде архитектурных приемов, деталей и форм здесь несомненны общие черты.

Для внешней композиции этих мечетей присуща гладь стен. В большинстве обследованных построек отсутствует развитой портал-пештак, скромные входы в мечеть располагаются иногда даже и не на главной оси и, вероятно, не в единственном числе. Возможно, что к XII в. и появился уже пештак, но пока прямых к тому данных нет. Лишь раскопки смогут прояснить вопрос — являет ли собой остатки входного портала или же дворового айвана руина богато оформленного устоя, которая высится на городище средневекового Абиверда [195].

Основное архитектурное и декоративно-орнаментальное богатство таилось внутри мечетей. И, может быть, делалось это не без расчета. Ибо, лишь проникнув во двор, войдя под своды ее галерей, посетитель упивался красотой постройки; его религиозная настроенность неприметно умножалась под влиянием созерцания прекрасных архитектурных форм и тончайшего декоративного убранства. Здесь прежде всего воспринималась пространственная легкость навесов или арочных галерей, архитектурная значительность главного айвана и михраба. Декоративная насыщенность нарастает именно в михрабной части мечети — той самой, которая направляет взоры в сторону Мекки и является идейным центром сооружения. В сущности, главный дворовый айван сам по себе был огромным, отовсюду виднымым михрабом.

В мечети Башана декор исчерпывается узорной выкладкой из фигурных кирпичиков. В Данданканской мечети царит резной стук, нанесенный



Джума-мечети. Планы: 1 — джума-мечеть близ Чильбурджа; 2 — джума-мечеть в Башане; 3 — джума-мечеть в Дахистане

Небольшая джума-мечеть X в. на безымянном городище близ Чильбурджа в Мервском оазисе[186] прямоугольна в плане, ориентирована на кыблу, охвачена глухими стенами и имеет прямоугольный двор, обведенный арочными портиками, основанными на квадратных сырцовых столбах — в два ряда на северо-западной стороне двора в его михрабной части и в один ряд по трем остальным; в восточном углу расположен круглый минарет. Общее решение плана напоминает мечеть конца VII в. в Сузах[187] и Тари-хану X в. в Дамгане[188].

Мечеть Данданкана (городище Даш-Рабат)[189], возведенная в X в., но радикально реставрированная в конце XI в., дает аналогичную схему планировки, однако ее михрабная часть была осложнена при перестройке введением перегородки между колоннами первого ряда. Важную черту составляют в данданканской мечети арки, основанные на круглых колоннах из жженого кирпича. Это чисто конструктивное нововведение оказало существенное влияние на общий образный строй интерьера, так как арочная галерея приобрела ту пространственную легкость, которой недоставало массивным конструкциям безымянной мечети у Чильбурджа.

Мечеть Башана (городище Куртлы-депе), воздвигнутая в IX—X вв., но реставрированная в XI—XII вв., иллюстрирует дальнейшую эволюцию этого рода сооружений[190]. Двор ее был обведен, судя по микрорельефу, легкими навесами на деревянных колоннах, однородными с трех сторон и в три ряда — в михрабной части; здесь в центре был

мость в разработке композиции при сравнительной однородности исходных элементов составляют характерное явление всего орнаментально-декоративного стиля этой эпохи

Обязательный элемент при мечети составлял минарет В средневековом Туркменистане он возводился обычно у внешнего угла мечети, без конструктивной привязки с ее стенами, вход в него располагался либо у подножия, либо вел с крыши навесов, что обеспечивало большую его неприступность в военное время Возводимые в качестве башен для созыва правоверных в часы молений минареты в условиях феодального города имели и иные функции их использовали в тревожное время в качестве дозорных вышек, а в дни осад — как боевые башни, откуда велся обстрел неприятеля Иногда минареты возводились в виде высоких победных башен, в кладку которых порой замешивалась кровь или закладывались отсеченные головы врагов („калля-минар“)[197]

Минареты средневекового Туркменистана развивают единый тип высокой, круглой, сужающейся кверху башни Их генезис связан с чисто местной традицией одиночных или пристенных дозорных башен крепостной архитектуры Утонение ствола обеспечивало большую устойчивость минарета, но и было связано с приемами пахсовых и сырцовых кладок, перенесенных в жженый кирпич, когда кладка с откосом весьма затруднительна Процесс этот ясно прослеживается на самих памятниках. Как показывают руины минаретов, воздвигнутых в IX—X вв у мечетей Генугирда, Кушмейхана, Башана[198], они были сложены из сырца и облицованы по поверхности (может быть, не сразу, но при одной из более поздних реставраций) жженым кирпичом Минарет начала XI в в Ургенче возведен уже из жженого кирпича на глиняном растворе[199] Минареты же Дахистана XI и XII вв сооружены из жженого кирпича на ганче К сожалению, почти все кирпичные минареты были разобраны ради кирпича и лишь в затерянных среди пустыни развалинах Дахистана (городище Мисриан) высятся два минарета с утраченными верхушками и выщербленными основаниями Оба минарета входили в состав двух близко расположенных мечетей[200] Один из них был воздвигнут в 1102 г зодчим Али бини Зиядом по распоряжению владетеля Дахистана Абу-Джафара-Ахмеда, второй высится у описанной выше мечети начала XIII в

В минарете 1102 г дана архитектурная разбивка гладкой кирпичной кладки ствола двумя узкими горизонтальными полосами с куфическими надписями исторического содержания, вверху расположено широкое поле сложного гириха-плетенки и надписи „цветущим куфи“, над которой снова следует гирих, образующий фигуры свастики Как высоко продолжался этот орнаментальный пояс — трудно судить, во всяком случае первоначально высота минарета была едва ли не вдвое большей (сейчас он достигает около 20 *м*)

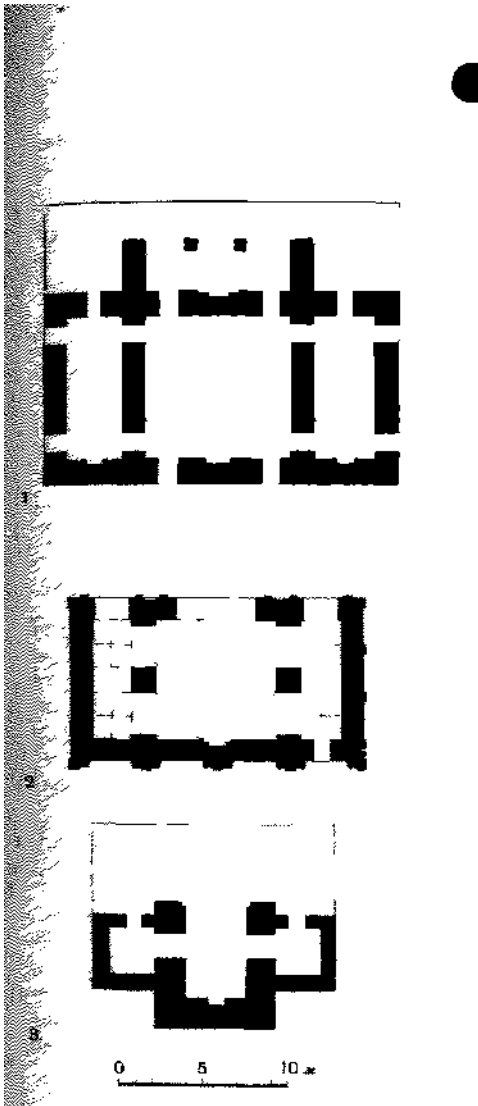
Минарет при мечети начала XIII в проще в своей архитектурной разработке. Снаружи он сложен фактурной кладкой из спаренных кирпичей; на старых фотографиях можно видеть располагавшийся вверху, ныне несохранившийся орнаментальный пояс, гирих которого построен на косой сетке

около 1096 г во время реставрации мастером Абу-Бекром Резьба необычайно тонкая, иногда — многопланная Орнаментация исключительно многообразна — на несущих колоннах она имитирует фигурные кладки резных кирпичиков, на стенных и сводчатых поверхностях она гармонически сочетает геометрические, растительные и эпиграфические мотивы Особенно изысканна отделка михраба Композицию его образует конховая ниша, архивольт которой основан на трехчетвертных колонках Стволы колонок покрывает замысловатая плетенка со свастикообразным пересечением линий, под капителью проходит эпиграфический бордюр; сама капитель, создающая переход от круга к квадрату оформлена растительным узором с волютовидными завитками на углах, переход от ствола к четырехгранной базе осуществлен посредством шаракузагн с набегающими пальметтообразными лопастями В плафоне конхи и на стенках михрабной ниши использованы замысловатые геометрические гирихи, основанные на системе четырех- и восьмиконечных звезд, с растительным заполнением образованных при этом геометрических фигур

Резной стук входил и в оформление интерьеров хорезмских мечетей Остатки резанного на ганче сложного гириха с растительным заполнением его геометрических элементов и с надписями „цветущего куфи" сохранились, например, в михрабной части мечети на городище Шах-Сенем[196] Планировка этой мечети пока полностью еще не выявлена, но главный элемент ее составляло прямоугольное помещение, расчлененное на три нефа квадратными устоями, между которыми, очевидно, были переброшены арки и куполки

Порталы дворовых айванов мечетей Абиверда (XII в) и Дахистана (начало XIII в) характеризуют сильные масштабы и еще большая интенсивность декоративных средств Архитектоника их отлична в Абиверде она строится на обрамлении портального свода рамами, идущими от цоколя, и введении широкой четвертной выкружки, которая позволяет предполагать здесь конховое перекрытие Для Дахистана характерно импостное членение устоев, где на уровне пят портальной арки проходит горизонталь, отделяющая гладкий низ от отлогих прямоугольных рам, оконтуривающих арку, архивольт которой опирается на трехчетвертные угловые колонки В оформлении щипца и щек обоих порталов использован резной стук, но в лицевой их части господствует фактура жженого кирпича — с применением на внешней поверхности строительных кладок шлифованного кирпича, с введением вытесанных плиток в наборах гириха и надписях „цветущего куфи" и наконец, с появлением голубых поливных элементов Надписи в своде дахистанского портала донесли имена мастеров-зодчих или резчиков-орнаменталистов Абул-Хусейна бини Мухаммеда ал-Нака и Мухаммеда бини ал-Хусейна ал-Нака, судя по отсутствию нисбы — местных уроженцев

Применяя однородные декоративно-отделочные материалы, используя в орнаментации то систему гириха, то надписи „цветущим куфи", то (в резном гирихе) стилизованно-растительные мотивы, зодчие абиверской и дахистанской мечетей ни в чем не повторяют друг друга Это многообразие узора при единстве приемов, эта творческая неистощи-



Мечети намазга XI—XII вв Планы 1 — мечеть намазга в Дахистане 2 — мечеть намазга в Талхатане 3 — мечеть намазга в Нисе

Руины известных в настоящее время намазга на территории Туркменистана дают варианты планировочных и объемно-пространственных решений *(рис на стр 117)* Остатки фундаментов крупной намазги были недавно раскопаны в пригороде Мерва [204] Они отмечают обширное прямоугольное пространство двора с нишей михраба на оси в торцовой его стороне и галереей, основанной на кирпичных устоях, которая, очевидно, была перекрыта обращенными во двор арками и куполками Намазга средневековой Нисы [205] включает центральный глубокий, возвышенный сводчатый айван, открытый в сторону двора, с михрабом в щипцовой стене и примыкающие к нему боковые комнатки, перекрытые сводами балхи, с арочками, обращенными во двор

В совершенно ином роде была сооружена намазга Дахистана [206] высокое, центрического типа купольное сооружение с глухой михрабной стеной и парами проходов в трех остальных стенах и обводящая его открытая галерея, основанная на столбах в виде пучка колонок [207]

Хорасанская концепция намазги с трехчастным расчленением ее внутреннего пространства и главного фасада наиболее выразительно представлена мечетью Талхатан-баба в Мервской области, воздвигнутой около 1096 г [208]

Небольшое, прямоугольное в плане здание разделено на квадратный средний отсек и соединенные с ним арками боковые крылья Возвышенный полусферический объем центрального купола выделяет осевое построение композиции Главный фасад выявляет внутреннюю планировку мечети в центре — обширная арка, по сторонам — две меньших боковых, разделяющие

Эта концентрация орнаментальной обработки лишь в верхних участках объясняется тем, что декор обоих минаретов, располагавшихся среди плотной застройки средневекового города, практически мог восприниматься лишь на известной высоте Но следует иметь в виду и иное — присущие для дахистанской строительной школы приемы архитектурной разработки минаретов, отличные от тех, которые характерны для иных историко-культурных областей об этом наглядно свидетельствует сопоставление их например, с минаретами XI—XII вв Мавераннахра и Ирана

Зодчие хорасанской архитектурной школы применяли не только горизонтально-поясной, но и вертикальный принцип архитектурных членений Таков минарет, воздвигнутый в 1108 г к северу от Термеза, в Джар Кургане, мастером Мухаммедом бини Али ас Серахси[201] Его высокое восьмигранное основание оформлено на каждой грани арочкой в обрамлении орнаментального пояса, стройный ствол расчленен 16 ю полукруглыми гофрами, выложенными „в елку", которые завершены декоративной аркатурой и эпиграфическим поясом, выше следует второе звено гофр, возможно, что первоначально их было три

Совершенно несомненно, что приглашенный из Серахса, видимо весьма известный зодчий (может быть, именно специалист по сооружению минаретов, требовавших большой точности работы и эмпирического знания законов строительной механики) возводил минарет в привычных для него хорасанских традициях В самом деле, Джар-Курганский минарет настолько непохож на минареты Мавераннахра (минарет 1038 г в Термезе, Калян 1127 г в Бухаре, Вабкентский 1196—1198 гг [202]) и, наоборот, настолько близок к гофрированным фасадам севернохорасанских кешков, караван сараев и южнохорасанских башенных мавзолеев[203], что можно с полным правом говорить о нем, как о создании севернохорасанской архитектурной школы, к которой принадлежат Мухаммед бини Али из Серахса

В черте средневековых городов минареты включались не только в композицию мечетей, но и в ансамбль самого города Они создавали те главные высотные элементы, которые наряду с куполами и порталами монументальных сооружений формировали его вертикальный силуэт

Особую группу в культовой архитектуре составляли мечети-намазга Намазга были предназначены для сбора на молитву огромного количества жителей самого города и близлежащих селений, а в сельских местностях — жителей целой группы деревень и сел Они возводились вне городской черты с ее скученной застройкой, на просторных площадях В силу этого намазга имеет обширное свободное пространство лишь чисто условно обведенное невысокой оградой, и воздвигнутую на юго-западной ее стороне (в направлении кыблы) полуоткрытую постройку с михрабными нишами, где на возвышении находился главный имам, совершавший положенные фигуры намаза, повторяемые тысячами пришедших на моление людей Таким образом, эта постройка служила не для вмещения человеческих толп, а являлась лишь архитектурно организующим элементом, в сторону которого были обращены все взоры, и потому сама по себе не была велика

мусульманства, пассивно созерцательная программа которых, далекая от деятельной борьбы способствовала притоку в них самых широких слоев населения при весьма терпимом отношении к ним со стороны феодальной верхушки и даже самих султанов Ханаки — странноприимные дома для местных и пришлых дервишей — возводились обычно в главных центрах суфийских общин, причем не только в городах, но и в самых глухих селениях где пребывали популярные духовные вероучители — „пиры" дервишских орденов Главным помещением ханаки являлась сума — обширный зал для дервишских собраний, собеседований и радений, вокруг него располагались жилые худжры Присущая раннему суфизму проповедь отречения от земных благ определяла собой чрезвычайный аскетизм этих мест пребывания самого „пира" и его адептов и современники характеризуют их как „убогие обители" Очевидно ханаки еще не обретают подобно медресе, выработанного монументального архитектурного образа

С X в , но особенно в XI—XII вв , в зодчестве средневекового Туркменистана получает развитие новая архитектурная тема — мавзолеи

Трудно определить, к какой категории построек мавзолеи принадлежат — гражданской или культовой Связь с погребальной обрядностью как будто относит их к этой последней группе А между тем возведение надмогильных сооружений в корне противоречило той изначальной позиции ислама (которая вложена в уста самого пророка Мухаммеда), налагающей на них запрет, в основе которой лежала прежде всего борьба с языческими верованиями и соответствующей обрядностью породившими в многоликих религиях средне- и ближневосточного мира особые формы богатых захоронений — с погребальным инвентарем и мемориальными постройками Орнаментированные оссуарии маздеистов и тюркские балбалы, наусы и погребальные курганы — на все это ислам наложил заклятье Погребение правоверного ограничивалось устройством могильной ямы, куда укладывался обернутый в саван труп а затем насыпался невысокий могильный холмик

Но протекают столетия, на огромных пространствах уже распавшегося, по существу, халифата ислам торжествует окончательную победу, изменяется соотношение социальных сил новые идеологические задания выдвигаются феодальным классом В целях закрепления во всеобщем сознании своих позиций он ставит задачу создания величественных памятных сооружений которые внушали бы идею могущества и вечной славы сменяющихся светских и духовных феодальных владык Так появляются парадные усыпальницы, возводимые для султанов и членов владетельных феодальных фамилий для видных шейхов и популярных суфиев Мусульманское духовенство быстро подхватывает новую архитектурную тему и берет ее на вооружение — „культ святых" в исламе вспыхивает с небывалой силой вокруг мазаров всякого рода раннеарабских воителей и новоявленных „овлия"

Зодчие разных стран мусульманского мира по-разному подходят к разрешению выдвинутой перед ними новой задачи, исходя, как правило, из привычных традиций, которые подсказывают им наиболее приемлемый архитектурный прототип Естественно что чаще всего они

их простенки с вытянутыми настенными арочками соответствуют местоположению несущих столбов интерьера Замки всех арок лежат почти на одной высоте, очертание кривых однородно, но пропорциональные соотношения высот и пролетов совершенно отличны, чем достигается контрастность масштабных построений, усиливающая общую монументальность целого и деталей Архитектоническая разработка осуществлена очень тщательно и на остальных фасадах боковые расчленены узкими нишками, а юго-западный — настенными арками В отличие от главного этот фасад разработан уже не тремя, но четырьмя арками, однако и они отвечают планировке интерьера так как две средние соответствуют центральному отсеку, а обе крайние — боковым

В мечети Талхатан-баба царит органическое единство конструктивно-технических архитектурно-композиционных и декоративных средств Строительным материалом здесь является жженый кирпич, но он же и на фасадах и в интерьере служит материалом чистовых наружных кладок из спаренных кирпичей, он же становится в архитектурных членениях выражением наименьшего масштабного модуля, он фигурирует в различных орнаментально-геометрических выкладках а отесанные в форме разнообразных фигур (до двадцати вариантов) резные кирпичики вводятся важным узорообразующим элементом в архитектурные тяги, архивольты, разнообразные орнаментальные панно *(илл 82, 83)*

Именно благодаря необычайной четкости композиции, ясности архитектонической разработки уравновешенности всех частей, виртуозному использованию строительных и фактурных качеств жженого кирпича мечеть Талхатан-баба, при сравнительно скромных масштабах несет в себе те черты подлинной монументальности и высокого вкуса, которые определяют совершенство архитектурного образа

Среди других монументальных построек культовой архитектуры XI—XII вв видное место занимали медресе — высшие учебные заведения мусульманства Исторические источники упоминают крупные медресе столичного Мерва — Амидийе Ханумийе, медресе воздвигнутые в порядке дела угодного богу (а точнее — высшему духовенству), видными сановниками Шереф ал-Мульком ал-Хорезми и Низам ал-Мульком[209] Они вмещали в своих худжрах многие сотни учащихся-мулл, включали обширные аудитории-дарсханы, располагали богатейшими книгохранилищами Большие медресе упоминаются историками и в Ургенче К сожалению ни одного медресе пока не раскопано на городищах Туркменистана, а единственное здание этого рода обнаруженное в Мадау (на Мисрианской равнине), было разобрано ради кирпича Здание это имело двор, обведенный худжрами, арки которых были обращены во двор, на главной оси лежали глубокие сводчатые айваны, углы главного фасада фланкировались гранеными башнями По-видимому, именно в эту эпоху на Среднем Востоке (в том числе и в областях Туркменистана) шло формирование того дворового, двух- или четырехайванного медресе, планировочный тип которого сохранялся в последующем на протяжении многих веков

В XI—XII вв в Хорасане и Хорезме воздвигаются ханаки, появление которых тесно связано с развитием суфизма — тех „еретических" сект

дено еще одно эпиграфическое панно. Что касается интерьера, то здесь проходит единая лента резного ганча с замысловатой вязью „цветущего куфи" на стилизованно-растительном фоне *(илл. 72)*. Стилистически она очень близка к резному ганчу данданканской мечети, а близость датировки и совпадение имени Абу-Бакра, строителя мавзолея Абдуллы, с тем же именем в мечети Данданкана позволяет считать оба эти памятника созданием одного мастера.

Процесс выделения главного фасада путем иной архитектурной разработки или большей декоративной насыщенности его прослеживается на целом ряде севернохорасанских усыпальниц; памятники Южного Хорасана также прибавляют здесь несколько звеньев. Сильно разрушенный мавзолей шейха Ахмеда ал-Хади 1098 г., так называемый Ярты-Гумбез близ Серахса[214], имеет почти однородное членение фасадов тремя арочными нишами, перебитыми в уровне пят эпиграфическими полосками. Но главный фасад выделен фланкирующими угловыми колонками и центральным арочным проемом, которого нет на остальных фасадах, хотя на восточном устроена михрабная ниша (видимо, с этой стороны примыкал навес мечети). В Ярты-Гумбезе снаружи и внутри царит фактура жженого кирпича — парные кладки, выкладки „в елку", тесаные из кирпича буквы куфического письма; лишь трехарочные паруса интерьера покрыты ганчем, но и на нем нанесена резьба, имитирующая, опять-таки, фигурные кладки и резные „бантики".

Два стилистически и, очевидно, хронологически близких памятника — мавзолей Худай-Назар Овлия в 28 *км* к северу от Мерва[215] *(илл. 85, 86)* и мавзолей Мухаммеда бини Зейда 1112/13 г. в рабаде самого Мерва[216] *(илл. 84)* — дают еще более развитые варианты того же архитектурного типа. Оба они сохранили архитектурно-декоративную разработку лицевого фасада со входом на главной оси. Оба возведены из сырца, снаружи облицованы жженым кирпичом, из которого выведены также парусные конструкции и купол.

В мавзолее Худай-Назар Овлия центр выделен обширной аркой, по обе стороны которой расположены вытянутые арочные ниши; эти главные архитектурные элементы объединяются широкими обрамляющими лопатками. В мавзолее Мухаммеда бини Зейда членение сложнее — здесь обрамления отчеркивают три большепролетные арки, две промежуточные узкие арочные ниши и расположенные поверху три прямоугольных панно. Богатая архитектурная ткань здесь также целиком строится на фактурной и узорной разработке кирпичных облицовок — особенно эффектны гирихи в заполнении надарочных панно. Стены интерьера гладко оштукатурены и несут тонкую орнаментальную роспись, но выше опять господствует кирпичная фактура — на чаще купола, в фигурных кладках тромпов, в рельефных буквах надписи, охватывающей вверху все стены интерьера.

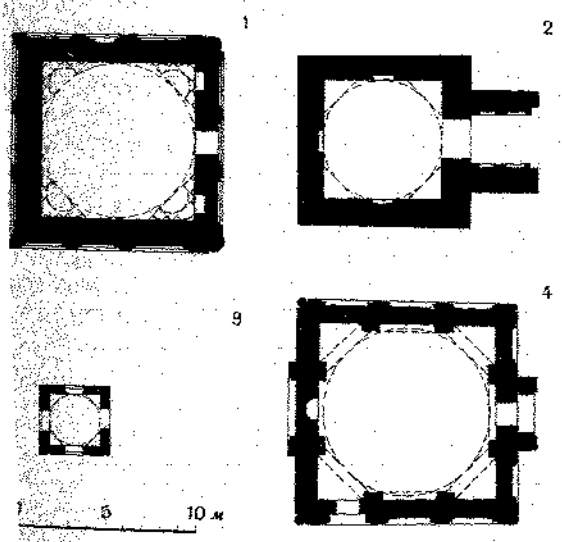
Самый величественный образ центрического мавзолея в средневековом Хорасане являет, бесспорно, мавзолей султана Санджара в Мерве[217] *(илл. 88—90)*.

Воздвигнутый еще при жизни Санджара, в 40—50-х гг. XII в. (но не позднее вторжения гузов в Мерв в 1152 г.), под наблюдением его

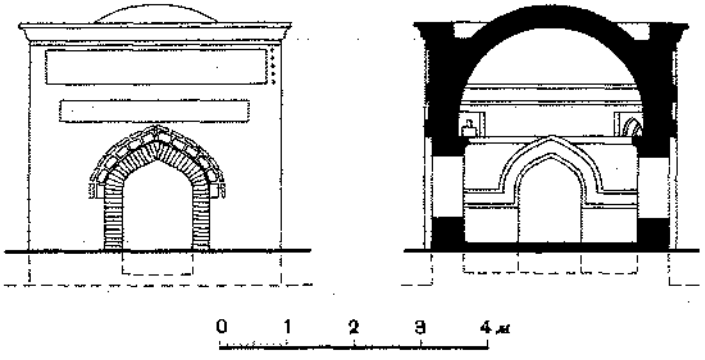
обращаются к тем локальным доисламским постройкам, которые так или иначе были связаны с местными погребальными обрядами. По-видимому, в областях преимущественного распространения маздеизма таковыми могли быть наусы — хранилища оссуариев (да и сами „архитектурные“ оссуарии), а в областях тюркской полукочевой среды — курганообразные сооружения степняков[210]. К этому заключению подводит анализ основных типологических групп средневековых мавзолеев Туркменистана.

На территории Северного Хорасана открыто и исследовано до полутора десятков мавзолеев, хронологический диапазон которых простирается со второй половины X в. по XII в. Мавзолеи эти составляют две основные группы — центрические и портальные *(рис. на стр. 120)*. Они отличны в своем объемно-композиционном решении, однако никакой резкой разницы ни в планировке, ни в общем стиле их нет. Напомним, что именно эти объемные решения — центрально-купольная и купольно-портальная однокамерная постройка — уже представлены в подражающих реальным архитектурным сооружениям оссуариям и доисламского Мерва (стр. 89).

Мавзолей Ахмеда у Баба-Гамбера (известен по старинной фотографии, ныне не существует)[211] конца X — начала XI в. и мавзолей Абдуллы ибн-Бурейды близ Векиль-Базара[212], возведенный на грани XI—XII вв. зодчим Абу-Бакром, дают простейший тип центрической усыпальницы *(рис. на стр. 123)*. Оба очень невелики, квадратны в плане, с арочными проходами на осях; почти кубический объем их увенчан полусферическим куполком. Тема чартака — четырехкупольного киоска — очень древняя на Среднем Востоке (известная в домусульманском Иране по многочисленным аташкедам — храмам огня)[213], предстает здесь в своей предельной простоте. Однако в обработке главных фасадов наших мавзолеев центричность уже несколько нарушена. В мавзолее Ахмеда по обе стороны центральной арки размещены узкие стрельчатые нишки. В мавзолее Абдуллы ибн-Бурейды по верху всех четырех стен тянется широкая полоса куфической надписи исторического содержания, на главном же фасаде вве-



Хорасанские мавзолеи XI—XII вв. Планы-типы: 1 — мавзолей Ярты-Гумбез близ Серахса; 2 — мавзолей Чундор-баба; 3 — мавзолей-чартак Абдуллы ибн-Бурейды Векиль-Базара; 4 — мавзолей Аламбердара в Астана-баба



Мавзолей-чартак Абдуллы ибн-Бурейды у Векиль-Базара. XI в. Фасад, разрез

В интерьере, в декор которого входят орнаментальные росписи на белом фоне, торжествует белый цвет; он вносит холодную, умиротворяющую ноту в общий гармонический строй царской усыпальницы. Над высокой (ныне несохранившейся) панелью поднимается белая гладь стен, оживленная в углах картушеобразным орнаментом и завершенная эпиграфическим фризом (белые буквы на синем фоне). Геометрическая и эпиграфическая узорность нарастает в ярусе парусов; возможно, что она входила и в оформление купола.

Мавзолей Санджара дает наиболее зрелое и самое монументальное воплощение темы центрической усыпальницы, развитие которой протекало в хорасанском строительстве на протяжении X—XII вв. Этот памятник входит в категорию тех шедевров мирового зодчества, в которых художественный образ слагается как органический синтез функциональных и художественных черт. В нем сконцентрированы качества подлинной архитектурности — техническая изобретательность, четкость композиционного замысла, неразрывное единство целого и деталей, простота и гармония декора.

Что касается группы портальных усыпальниц Хорасана, то они во многом близки к центрическим. Композиционное решение их основного объема совершенно то же, отличие состоит лишь в появлении на главном фасаде объемно выступающего сводчатого входа. Безымянный мавзолей на городище старого Чарджоу, мавзолей Парау-ата и мавзолей Парау-биби в Фераве[219] дают простейшие постройки этого рода: квадратная призма и сфероконический купол на невысоком переходном восьмиграннике, а в средней трети главного фасада — небольшой портальный вход. Объемная композиция предстает здесь в ее „чистом" виде — постройки эти лишены декора, являя образцы рядовой погребальной архитектуры средневековья. Процесс же изначальной разработки такого объемного решения иллюстрирует мавзолей последнего Саманида Мунтасира в Астана-баба (так называемый Аламбердар), воздвигнутый в 1005 г.[220]. Искусному орнаментально-фактурному оформлению внешних стен здесь отвечает чистая кирпичная фактура интерьера. Членения

фаворита Ихтияреддина Джаухар ат-Таджи, зодчим Мухаммедом бини Атсызом ас-Серахси, мавзолей входил в ансамбль крупных царских сооружений, возвышавшихся в центре средневекового Мерва (ныне городище Султан-кала). Здесь был дворец Сельджукидов и огромная соборная мечеть, к которой непосредственно примыкал одним из своих фасадов мавзолей.

Памятник выстроен необычайно добротно в инженерном отношении. Воздвигнут он целиком из жженого кирпича, на гипсо-песчаных и известково-зольных растворах. Конструкции его прочны и очень рациональны: от углубленных почти на 5 *м* фундаментов — к монолитным кладкам стен, через облегченную верхнюю обводную галерею, систему разгрузочных арочек, пазушных сводиков и несущих угловых парусов — к легкой двойной оболочке купола. Мавзолей Санджара как бы иллюстрирует то интуитивно точное ощущение эмпирически найденных законов строительной механики, которые подсказали его создателям всю эту глубоко рациональную систему конструктивного построения монументального здания. Конструкция разгрузочных арочных устройств и двойной оболочки купола мавзолея Санджара на полтора столетия опережает идеи строителей мавзолея Улджейту в Султании и на три столетия — Филиппо Брунеллеско, создателя знаменитого купола Санта Мария дель Фьоре во Флоренции.

Но эта сложность строительно-инженерного решения мавзолея Санджара почти неощутима при общем взгляде, ибо композиция памятника проста, уравновешена, лаконична. Квадратная призма основного объема увенчана легкой сквозной аркадой; над нею — невысокий восьмигранный переходный объем[218] и сфероконическая купольная скуфья. В интерьере — высотное построение архитектурного пространства: от спокойной глади почти квадратных стен, через вписанные в стрельчатую арку трехлопастные паруса — к куполу, где обрисовывается система рельефных гуртов, расходящийся веер которых, пересекаясь, образует замысловатый геометрический узор, основанный на фигуре восьмиконечной звезды.

Графический анализ позволил установить, что в основе плана, фасадов и разреза памятника, то есть его главных пространственно-объемных компонентов, заложены модульные закономерности, соподчиненные системе прогрессивно-нарастающих квадратов — их сторон и диагоналей.

Фасады мавзолея Санджара совершенно однородны, если не считать того, что два из них глухие, а два имеют на оси высокий арочный проем. Основные кладки гладкие. Вверху расположена арочная галерея, несущие устои которой зрительно облегчены узкими арочными нишками. Открытые пролеты арок, оформленные фестонами, придающими ажурность их силуэту, изящная резьба по ганчу в софитах и на щеках, узорные решетки, набранные из кирпичиков в малых нишках,— все это усиливает архитектурную контрастность галереи и спокойной глади стен. И, наконец, голубая скуфья наружной оболочки купола звучным завершающим аккордом входит в композицию памятника. Но в общем во внешнем облике мавзолея преобладал столь характерный для среднеазиатской архитектуры „загарный" тон жженого кирпича.

его, отражая общее построение конструкции перехода от квадратного плана к куполу, следует принципу сопоставления разномасштабных арок: четырех широких и глубоких арок, лежащих на осях, декоративной аркатуры, проходящей по верху стен, и, наконец, трехлопастных парусов, заполненных полу- и четвертными конструктивными сводиками.

В совершенно особом варианте портально-купольная композиция предстает в памятниках Дахистана[224]. Группа мавзолеев XI—XII вв. на кладбище Машад у Мисриана являет купольные постройки круглого или восьмигранного плана, входная часть которых выделена сильно выступающим, очень глубоким айваном, образующим род вестибюля с открытой наружу аркой, перекрытого сводом или куполом *(рис. на стр. 126)*. Объемы круглых мавзолеев иногда оформлены полукруглыми контрфорсами или двухгранными ребрами — это явно редуцированные гофры, которые располагаются уже не сомкнутым строем, но вводятся поодиночке, давая ритмическое развитие цилиндрического объема. Мавзолеи массивны по пропорциям, соотношение диаметра к высоте (включая купол) лежит в пределах около 1 : 1. Архитектурного декора нет — вся мера архитектурной выразительности основана на чисто объемном построении форм.

По-видимому, айвано-купольные композиции составляют специфическую черту именно дахистанского зодчества. Лишь изредка они появляются и в Хорасане. Мавзолей Чугундор-баба на развалинах средневекового Куфена[225] дает сочетание глубокого, открытого по фасаду вестибюльного помещения, перекрытого сводом, с квадратной в плане усыпальницей, которая несет полусферический внутренний купол и наружную шатровую скуфью. В этом небольшом провинциальном памятнике синкретически сочетаются архитектурные линии, идущие из хорасанской (квадратный купольный объем), дахистанской (глубокий сводчатый айван) и хорезмской традиций.

Шатровые купола составляют специфическую черту мавзолеев Хорезма. Небольшой, затерянный в тугайных зарослях Ташаузской области Ак-сарай-динг являет стройное башнеобразное сооружение, воздвигнутое из жженого кирпича на глиняном растворе[226] *(илл. 97)*. Он двухэтажен — в нижнем расположен сводчатый сквозной проход, в верхнем — квадратное помещение с четырьмя открытыми арками на осях, перекрытое яйцевидным куполком, основанным на ячеистых парусах. Выше вздымается приподнятый на круглом барабане наружный конический шатер. Во время поздней реставрации нижний этаж был взят в пахсовый футляр, придавший ему подобие пятиступенчатого стилобата, но первоначально это было высотное четырехгранное башенное сооружение, композиционно развитое по вертикали. Введение открытых арок облегчало пропорции и без того стройного сооружения, которому в целом присущи черты подлинной монументальности.

Свое наиболее зрелое архитектурное воплощение шатровая композиция получает в постройках Ургенча — столицы государства Хорезмшахов. Два памятника доныне высятся на развалинах Куня-Ургенча; один из них в народе носит имя видного ученого-энциклопедиста XII в. Фахреддина Рази (на самом деле погребенного в Герате), а второй —

фасадов определяют цокольное основание и три опирающиеся на круглые колонки настенные арки в обрамлении широких лопаток. Центричность здания нарушена лишь несколько выдвинутой на главном фасаде средней аркой, лопатки которой преобразуются в устои, а сама она получает глубину; в торце лежит входной проем. Этот портал еще очень невелик и, по существу, почти не участвует в формировании общей объемной композиции мавзолея, в которой господствует массив квадратной призмы и тяжеловесной купольной скуфьи.

Дальнейшее развитие дает величественный мавзолей Абул-Фазла в старом Серахсе (ок. 1023 г., *илл. 91, 125)*[221]. Монументальность его определяется не только возрастанием абсолютных масштабов, но и общим пропорциональным строем. Объем грузной квадратной призмы несет приподнятый на невысоком цилиндрическом барабане стрельчатый купол. Стены мавзолея над линией цоколя разделены пятью равнопролетными настенными арками, охваченными узкими лопатками. Три пятых от этого пятичастного членения по главному фасаду занимает несколько выступающий и, видимо, когда-то возвышенный портал, который в 1417/18 г. был радикально перестроен и преобразован в сильно выдвинутый сводчатый вестибюль.

Портал, как четко выраженная объемная форма, входит в композицию Безымянного мавзолея близ Баба-Гамбера[222] и мавзолея Абу-Саида в Меана[223] *(илл. 92, 93)*. Здесь он не только занимает значительную часть по фронту главного фасада, не только выступает относительно него, но и заметно возвышается, что подчеркивает в профиль и в перспективе перепад между портальным объемом и куполом. Баба-Гамберский мавзолей (известный лишь по старым фотографиям) привлекает внимание также своей кирпичнофактурной разделкой.

Мавзолей Абу-Саида (1049) — памятник примечательный, явно этапный на пути творческой разработки портально-купольной группы хорасанских мавзолеев. Объем его почти кубообразен, для боковых фасадов характерны гладь кирпичной кладки в нижней половине стен и семиарочные настенные аркатуры в верхней; это — предвозвестие гладких стен и сквозной аркады мавзолея Санджара. Аркатуры мавзолея Абу Саида можно было бы назвать „ложными", если бы за ними не располагались конструктивные по назначению разгрузочные арки (отметим, что в более раннем мавзолее Абул-Фазла выведена потайная, конструктивно-разгрузочная галерейка). Купол приподнят на цилиндрическом барабане.

На главном фасаде господствует возвышенный объем портала. Судить об его оформлении почти не представляется возможным — в XIV в., при реставрации, поверхность портала была покрыта изразцовыми облицовками, но кое-где в местах их обрушения видны прокладки из фигурных резных кирпичиков. Во всяком случае, первоначальные членения фасада также строились на П-образном обрамлении высокой арки, масштабно контрастирующей с арочками настенных аркатур.

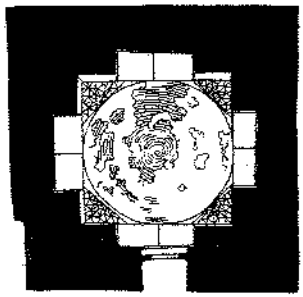
Архитектоника интерьера мавзолея Абу-Саида (первоначально оформленного в кирпичной фактуре, но в XIV в. покрытого росписями по белой штукатурке) отлична от мавзолеев центрического типа. Членение

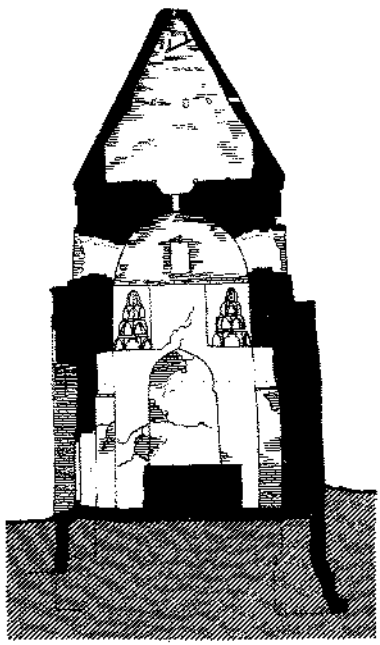
На гранях же пирамидального шатра голубыми глазурованными кирпичиками выложен прогрессивно сокращающийся ромбический узор.

Усыпальница Текеша[228] включает квадратное помещение с четырьмя нишками на осях; ракушевидные конховые паруса осуществляют переход к округлой чаше внутреннего купола. Вход расположен с юга.

Этот памятник не только значительнее по своим размерам, нежели мавзолей Фахреддина Рази, но и гораздо монументальнее его, что достигается не только чисто количественным возрастанием масштабов, но общим архитектурным строем его объемно-пространственной композиции *(илл. 96)*. Квадратное основание его как бы распластано в своих пропорциях; средняя треть фасадов несколько приподнята, а над углами сделаны косые грани, осуществляющие переход к массивному цилиндрическому объему, увенчанному конической скуфьей. По-видимому, главный фасад был выделен возвышением стены, которая образовывала, таким образом, род портала с конховой нишей посередине, чей плафон заполняет виртуозно выполненная система лепных сталактитов.

Все очень просто и логически обосновано, общее нарастание объемных форм и разработка всех деталей определяют вертикальный строй этого сооружения. Цилиндрическое тело мавзолея Текеша обработано взаимосвязанными двухгранными ребрами, между которыми образуются трехгранные конховые нишки с трехлопастным конструктивно-сталактитовым завершением; в щипец каждой нишки вписана узкая, тянутая настенная арочка. Все это вводит вертикальный ритм в членение главного объема. Динамическую устремленность форм определяет и стройный шатровый купол, профиль которого следует очертаниям разностороннего треугольника.





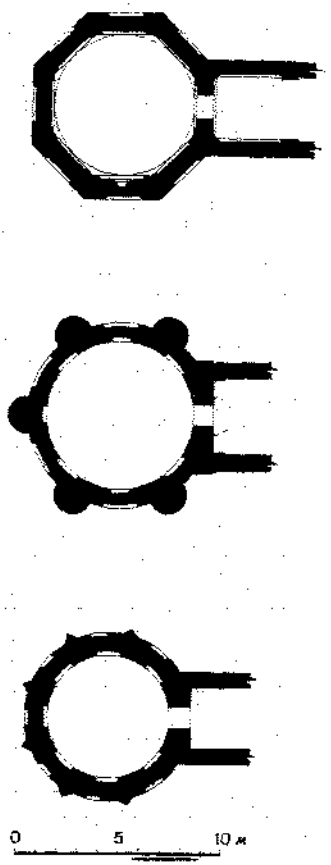
Мавзолей Фахреддина Рази. План, разрез

какого-то неведомого шейха Шерефа. В действительности оба памятника были возведены для могущественных Хорезмшахов — первый для Атсыза (годы правления 1128—1156), либо Иль-Арслана (1156—1172), второй — для султана Текеша (1172—1200).

Композицию мавзолея Фахреддина Рази (сохраняем традиционное наименование)[227] формирует кубообразный объем квадратной усыпальницы, двенадцатигранный барабан и пирамидальный наружный шатровый купол *(рис. на стр. 127)*. Внутреннее пространство определяет также кубовидный объем, от которого через посредство сталактитовых парусов осуществлен переход к внутреннему полусферическому куполу.

По существу постройка центрична *(илл. 99)*, но главный фасад ее выделен по отношению к остальным богатой декоративной отделкой *(илл. 98)*. Нижняя часть его, к сожалению, искажена позднейшими ремонтами. Основные архитектурные членения фасада определяют покольное основание и заключенные в общую П-образную раму с эпиграфическим заполнением три стройные арочные ниши, средняя из которых шире боковых — в ней расположен вход. Орнаментальный покров, облекающий главный фасад, выполнен глубокой и очень тонкой резьбой, которая была сделана на торцах кирпичей еще до обжига. И это вызывает тем большее восхищение мастерством керамистов, что они, по существу, не имели права на производственный брак, ибо здесь речь идет не о стандартных элементах, из которых можно что-то выбрать, а что-то отбросить, но о разнообразных деталях сложноузорной композиции, каждая из которых и в надписях и в растительных мотивах неповторимо индивидуальна. Высокие тимпаны арок и межарочные поля заполняют причудливые растительные переплетения, а внешнюю раму — замысловатая вязь почерка насх, развертывающаяся на фоне растительных завитков.

Богатству орнаментации фасада противостоит спокойная гладь кирпичных кладок граней барабана, вверху которого располагался ныне утраченный эпиграфический фриз.



Дахистанские мавзолеи. XI—XII вв. Планы.

большая роль принадлежит айвану — как развитой объемно-пространственной форме в композиции дворов

Приемы архитектоники разрабатываются применительно к оформлению глухих наружных и пространственно полураскрытых со двора стенных поверхностей, а также вздымающихся над ними айванов и купольных форм. Гофры еще пережиточно сохраняются в сырцовой и пахсовой архитектуре сельских усадеб Хорезма и некоторых караван-сараев Но основным приемом монументальной архитектуры становится членение плоскости стены системой настенных арок, аркад и аркатур в прямоугольном обрамлении плоских лопаток Архитектоника нередко строится на противопоставлении спокойной глади нижних кладок и архитектурной разработки верхних При этом мастера проявляют удивительную виртуозность, варьируя в деталях единый, по существу, прием, но добиваясь при этом совершенно различного эффекта. Так, в двухэтажном жилом доме в округе Мерва — это плоскоарочная глухая аркатура, в мавзолее Текеша — система арочных ниш, в мавзолее Санджара — сквозная аркада.

Архитектоника интерьеров соподчинена основной конструкции перекрытия. При сводчатой системе общее членение двухчастное (стены и свод), при купольной — трехчастное (стены, пояс парусов и чаша купола)

В купольных интерьерах большую роль играет пропорциональный строй — уравновешенный в обычных помещениях, высотный — в михманханах жилых домов, в максуре мечетей, в мавзолеях Но эту основную пространственную разбивку поверхностей разнообразит ряд дополнительных архитектурных элементов — арочные ниши на осях (ряд жилых домов и мавзолеев), эпиграфический фриз по верху стен (мавзолеи Мухаммеда бини Зейда, Санджара) или венчающая аркатура (мавзолей Абу-Саида), эпиграфические тяги, обегающие стены и архивольты арок (мавзолей Абдуллы ибн-Бурейды), варианты парусных устройств — консольно-ячеистых, перспективно-уступчатых, обычных тромпов, трехлопастных парусов и т. д По поводу архитектурного декора интерьеров уже было сказано выше

Стиль монументальной архитектуры XI—XII вв в ее наиболее парадных образцах, с их торжественным композиционным строем и виртуозной декоративной разработкой, перекликается с ведущим поэтическим жанром той эпохи — касыдой Этой архитектуре присуща склонность к преувеличениям и к вариациям („назире") единых тем, но все это осенено великим мастерством создателей самих архитектурных од Однако, в отличие от панегирической поэзии XI—XII вв , даже монументальная архитектура была в своем целом более демократична, при всей торжественности форм и композиций она не риторична и не перенасыщена декором (черты эти придут в нее позднее). По-видимому, это явление можно объяснить иным составом „потребителя" архитектуры, каковым в условиях развитых средневековых городов был не только владетельный заказчик, но и широкие слои феодального города Отсюда — широкая база эстетического восприятия, на которое рассчитаны были вновь возводимые мечети и мавзолеи, рынки и караван-

Декоративные приемы сдержанно выразительны и целиком подчинены архитектонике основных форм Гладь кирпичных кладок, господствующая на квадратной призме основания и ребрах барабана, фигурная выкладка из кирпичей в конховых нишках, венчающий эпиграфический фриз (к сожалению, почти совсем опавший) из цветных изразцов, а на коническом шатре — пояс ромбов, выложенный из глазурованных вставок на фоне обычного кирпича, и далее фигурные выкладки „в елку" до самой верхушки купола — все это определяет нарастание декоративных средств снизу вверх и как бы направляет взгляд по вертикали. Мавзолей Текеша приковывает внимание не только мощью своих архитектурных форм, но и той завершенностью соотношений целого и деталей, которая определяет предельную выразительность архитектурного образа.

Идея величия султанов, чьи имена должны были, по мысли заказчиков, в их усыпальницах пережить века, идея мощи и нерушимости их власти не могла бы получить более совершенного воплощения, нежели в мавзолеях Текеша в Ургенче и Санджара в Мерве Однако архитектурный образ их поднимается гораздо выше социального задания своей эпохи. Логически простые и величественные формы обеих построек словно бы воплощают созидательный дух и творческое горение народа, прошедшие через вдохновенный труд зодчего Мухаммеда бини Атсыза, безымянного создателя мавзолея Текеша и всех руководимых ими мастеров строительного дела

Обзор архитектуры Туркменистана X—XII вв показывает, что в ней протекали важные процессы формирования архитектурной типологии Разработанные в эту эпоху в монументальном зодчестве (возможно, и не только в монументальном) архитектурно-планировочные схемы, объемно-пространственные композиции и отдельные архитектурные формы сохранятся без существенных изменений на многие века. В гражданских и культовых постройках вырабатывается столь типичная для феодального быта и мировоззрения замкнутость плана и внешних фасадных схем. При этом слагаются два основных планировочных типа, наилучшим образом отвечающих функциональному назначению самих сооружений — дворовая и с центральным залом Квадратное ядро двора или зала, обычно развитое за счет лежащих на оси айванов либо сводчатых ниш, служит тем организующим пространственным центром, вокруг которого группируются жилые, подсобно-бытовые, вспомогательные и хозяйственные помещения Так формируется планировка жилого дома и дворца, бани и караван-сарая, мечети и медресе Но общий комплекс помещений в каждом случае компонуется в соответствии с прямыми функциями сооружения. Тип простейшей по плану однокомнатной постройки являет мавзолей, но и его пространственная разработка в принципе ничем не отличается от михманханы богатых жилых домов.

Центрально-купольный объем стоит в разряде ведущих архитектурных форм — стрельчатые и шатровые скуфьи куполов входят очень важным компонентом в городской силуэт. Видную роль начинает приобретать парадный портально-сводчатый объем — пештак. Особенно

от архаически строгого куфи (фасады мавзолеев Абдуллы бини Бурейды, Ярты-Гумбез) к более вычурным и плавным выгибам букв с узорным усложнением концов „цветущего куфи". Между тем в мавзолее Фахреддина Рази использован почерк насх — со стройными линиями вертикальных букв и замысловатой вязью горизонтальных,— плавно бегущие линии которого гармонически сочетаются со сложными переплетениями растительного узора

Развитие архитектурных школ на территории Туркменистана протекало не изолированно, но в постоянном творческом контакте и взаимообогащении с другими школами Среднего Востока. Видные зодчие нередко приглашались на выполнение ответственных архитектурных заданий далеко за пределы своей страны, а иногда и насильственно угонялись во время войн. Так, архитектор Али бинн Мухаммед из Серахса возводит минарет в Термезской области, и, видимо, азербайджанский зодчий строит караван-сарай Белеули на Устюрте. При этом творения выдающихся приезжих мастеров служат поучительным примером для местных строителей, но и сами они обогащают свой опыт увиденным на местах. Все это порождает род творческого соревнования между целыми строительными корпорациями больших городов и лучшими их мастерами [230].

Но при всем том особенности местных школ, как ярко выраженных стилистических направлений, не стираются; архитектура, обогащаясь новыми мотивами и деталями, следует тем эстетическим принципам, которые в наибольшей мере выражают художественные идеалы слагающегося общенародного единства всего этнического сплава, формировавшегося на протяжении X—XII вв в больших историко-культурных провинциях Среднего Востока — Хорезме, Хорасане и восточном Прикаспии (Дахистан-Джурджан).

Время развитого средневековья отмечено расцветом различных видов художественных ремесел. Изделия декоративно-прикладных искусств входили в широкий общенародный быт, а в наилучших своих образцах служили на потребу аристократии Отношение к ним выходило за грани чисто утилитарного использования предмета в область эстетического наслаждения Характерно, что предметы тонкой художественной работы — драгоценный перстень, изысканная чаша, богатое вооружение, царский трон,— так же, как замок или дворец, служили сюжетами особой стихотворной формы хавс описания, где поэт должен был блеснуть мастерством поэтической характеристики избранного объекта [231]. На территории средневекового Туркменистана в IX—XII вв. процветали художественное гончарство, чеканка по металлу, изготовление сосудов из стекла, ткачество и ковроделие.

Запросы новых общественных слоев выдвигают новые художественные требования перед талантливыми мастерами декоративно-прикладных искусств.

Художественное оформление самого массового вида ремесленных изделий — керамики — в средневековом Туркменистане шло с нарастающим успехом. Античность, создавшая здесь высокое искусство коропластики, почти не прибегала к художественной обработке бытовых

сараи — постройки, непосредственно включавшиеся в кипучую жизнь средневекового города.

Развитие архитектуры Туркменистана поры могущественных монархий — султанатов (условно можно весь период X — начала XIII в. именовать „султанатским") протекает в русле трех крупных школ, историко-культурные границы которых выходят за современные политические пределы Туркмении,— хорасанской, хорезмской и прикаспийской (Дахистан, Джурджан). Их стилистические черты, о которых уже говорилось при характеристике наиболее выдающихся памятников, можно проиллюстрировать сопоставлением мавзолеев этой эпохи, сохранившихся на территории Туркменистана — в этих постройках в полной мере запечатлены те особенности и отличия эстетического порядка, которые находят свое выражение в художественно-образном строе сооружений. Они тем более разительны, что многие исходные строительно-технические приемы, архитектурные формы и декоративные элементы в различных архитектурных школах как будто одинаковы, не говоря уже о единстве функциональных и идейных задач. Достаточно сопоставить мавзолеи Санджара и Текеша: единый цикл строительных материалов (жженый кирпич и ганч), сходный подбор отделочных материалов (жженый кирпич, ганч, голубые глазурованные кирпичи), тот же план — квадратный, с нишами на осях, общий конструктивно-технический принцип устройства двух оболочек куполов. Даже пропорциональный строй оказывается в том и другом памятнике во всех планировочных и высотных отметках подчинен соотношениям прогрессивно возрастающих сторон и диагоналей, основой которых служит квадратный план. Мы уже говорили о единстве идейного содержания обеих построек. Но при всем этом насколько отлично конечное архитектурно-образное воплощение единой темы! Мавзолей Санджара завершает собою цепь в развитии центрических усыпальниц хорасанского зодчества, а мавзолей Текеша — шатровых мавзолеев хорезмской архитектуры[229] (особняком стоят айвано-купольные композиции дахистанских усыпальниц). Оба памятника дают воплощение наивысшей монументальности, но в композиции мавзолея Санджара торжествует статическое построение архитектурных форм, а в мавзолее Текеша — динамическое.

Стилистические отличия архитектурных школ Хорезма и Хорасана можно проследить и на сопоставлении архитектурного декора (дахистанская в этом отношении тяготеет к хорасанской). Уже была отмечена ведущая роль там и тут жженого кирпича; его фактурные качества, красивый „загарный" цвет, а также введение кирпичных изразцов в штучные наборы и в целостные орнаментальные композиции определяют общий характер архитектурных поверхностей. Но достаточно провести более детальное сопоставление, чтобы ощутить глубокие отличия. Если в хорасанском декоре преобладает геометрическая узорность (Талхатан-баба, Дая-Хатын, мавзолеи Мунтасира, Худай-Назар Овлия, Мухаммеда биби Зейда), то в хорезмском — сложнорастительный орнамент (мавзолей Фахреддина Разя). В Хорасане приверженность к геометризму линий находит отражение и в архитектурной эпиграфике — здесь стойко сохраняется куфическое письмо, которое эволюционирует

технологические поиски идут по линии изыскания иных глазурующих составов С X в наряду с поташными широкое применение получают глазури свинцовые и оловянные Последние плотны, но непрозрачны, они успешно используются для однотонных сплошных покрытий, но непригодны для многоцветных расписных изделий В наибольшей же мере технологическим и художественным требованиям отвечает свинцовая глазурь — прозрачная, бесцветная, с блестящей поверхностью, которая наилучшим образом может быть употреблена в керамике и монохромной и расписной Прозрачность этой глазури требует нанесения красок не прямо на глиняный черепок, но по белому ангобу Красками служат различные минеральные земли и металлические окислы

X столетие ознаменовано блестящим расцветом поливной керамики по всей Средней Азии, где в эту пору возникает ряд крупнейших центров керамического производства, которые определяют творческие направления целых художественных школ Такими центрами в Северном Хорасане были Мерв, Ниса, Абиверд, Языр, в Хорезме, видимо, столичный Кят, Ургенч, Земахшар, Дарган, в Дахистане — главный город Ар-Рабат, Ахур и многие другие Изучение средневековой керамики осуществлено пока лишь на некоторых из названных городищ, и потому характеристика ее в целом по Туркменистану еще не может быть обрисована с должной полнотой[231]

В разряде монохромной керамики X—XII вв широко употреблялась сплошная зеленая окраска, реже — медово-желтая, изредка фиолетово-черная (в Дахистане), встречается просто белая, точнее — цвета слоновой кости, с прозрачной поливой по белому ангобу, однако почти всегда с одним-двумя мазками коричневого цвета С XII в получает распространение ярко-голубое покрытие

Широкое применение имеет с X в так называемая мраморовидная, или пятнистая, роспись Она получалась путем нанесения по белой ангобной основе отдельных ярко-зеленых и ярко-желтых мазков Сплавляясь, а затем спекаясь в гончарной печи, краски эти дают наклонно сбегающие потеки, которые образуют свободное движение и живописную игру случайных пятен и расплывов При этом возникает не просто трехцветное (белый, желтый, зеленый), но более сложное сочетание тонов, так как сгущение красок на одних участках и слабая насыщенность их на других вводит обширную модуляцию оттенков — от черно-зеленых и медово-коричневых до светло-травянистых и солнечно-желтых А блесткая поверхность поливы, обобщая все эти красочные растеки, обогащает их игрой бликов и рефлексов

В XI—XII вв сплошь зеленая, а также мраморовидная керамика дополняется введением выгравированного подглазурного орнамента — обычно это свободно прочерченная розетка или ряд спиральных завитков Глазурь и краска, затекая в углубление резного рисунка, там сгущаются и приобретают глубокий тон, благодаря чему несложный, тонко прочерченный узор становится достаточно отчетлив

Расплывчатость обеих применяемых в мраморовидной керамике красок — зеленой и желтой — не позволяет выполнять ими каких-либо четко обрисованных орнаментов Для этой цели используется ангобного типа

керамических изделий, довольствуясь разнообразием и изяществом самих посудных форм — этой традиции следует и начальное средневековье Последующее же развитие феодального художественного ремесла ознаменовано декоративным обогащением бытовой керамики

Начиная с IX в в керамике Хорасана и Хорезма, как и на всем Среднем Востоке, осуществляется разработка совершенно новых технологических приемов и орнаментальных принципов Немалую роль сыграли в этом установившиеся вслед за упадком поры начальных арабских завоеваний широкие международные связи, которые возникли в системе халифата Аббасидов, но особенно окрепли в условиях самостоятельных феодальных монархий — султанатов Они породили тот живой обмен творческим опытом, который был связан не только с появлением привозной художественной посуды на рынках самых удаленных стран, но и приездом особо искусных гончаров в дальние города, где они изготовляли свою, отличную от местной, продукцию

Первые шаги в декоративном оформлении керамики отмечены в средневековом Туркменистане с VIII в , но это лишь робкие, начальные попытки В квартале керамистов, лежащем в южной части Мерва, вскрыто до полутора десятков гончарных печей VIII в В скопившихся близ них отвалах бракованных изделий, грубоватых по своим технологическим качествам и, как правило, безорнаментных, встречаются единичные фрагменты, оформленные рельефными узорами стилизованно-растительного по преимуществу характера[232] Шнур перлов, розетки, гибкие побеги с отходящими от них мелкими листочками, цветочками, виноградными гроздьями напоминают мотивы согдийского и ирано-сасанидского текстильного орнамента VI—VII вв Узоры наносились на керамику по сырому, штампом, но чаще — техникой барботина, то есть налепными, плоскими валиками глины, формирующими орнамент Прием этот имел широкое распространение в средневековой керамике переднеазиатских областей арабского мира, откуда, очевидно, проник и в Хорасан[233] Однако здесь он не закрепился, оставшись в сфере отвергнутых начальных опытов, так же, как и способ художественного штампа (может быть, подсказанный приемами местной античной коропластики), вновь возрожденный лишь около трех веков спустя

Начиная с конца IX в новые творческие искания керамистов были связаны в странах Востока с открытием глазури, точнее, повторным открытием, так как ее знали и использовали еще в посудной керамике Парфии и птолемеевского Египта Глазурь не только увеличивала прочность поверхности гончарного изделия, но и открывала совершенно новые декоративные возможности благодаря введению цвета, так как полива позволяла прочно закреплять и однотонную окраску и полихромную роспись Глазурование не намного удорожало стоимость керамического изделия, но придавало ему богатые декоративные качества Поливной сосуд уже служит не только вместилищем жидкости или пищи, но и дарует радость глазу

Первоначально в керамике средневекового Туркменистана появляется простейшая ишкорная (поташно-щелочная) глазурь Она не очень прочна, чуть тускловата по цвету, не обладает достаточным блеском, и потому

как нельзя более гармонирует с общим орнаментальным построением украшения на сосуде.

Общий стиль глазурованной керамики Мерва, Нисы и прочих городов Северного Хорасана тот же, что и в южнохорасанских гончарных центрах, например Нишапуре[235]. Несомненно, что хорасанская керамическая продукция в средневековье составляла единый художественный цикл одной школы керамического искусства.

Поливная керамика Хорезма близка по стилю к хорасанской, но заметно уступает ей в своих художественных качествах. В колорите ее преобладает общий фон цвета слоновой кости, при росписи красновато-коричневым (двух оттенков) и черно-коричневым. Распределение орнамента идет преимущественно в системе концентрических полос, с обязательно выделенным кругом дна — на нем-то и сосредоточивается орнаментальный сгусток, который строится то на мотиве простой звезды, то сетчатой штриховки, с цветным ядрышком в каждой клеточке, то миндалевидной фигуры. В немногих случаях встречаются изображения стилизованных птиц, тела которых и фон между ними густо насыщены сетчатой штриховкой или мелкими точками. Эта приверженность к обильному заполнению фигур и фонов в хорезмской керамической орнаментации (посудной и архитектурной) восторжествует в послемонгольское время. Пока же в керамике преобладает светлый фон, при сдержанном распределении орнаментов. Широко используется мотив эпиграфической — точнее, псевдоэпиграфической — надписи, как бы рассекающей надвое чашу, либо блюдо-ляган.

В XI—XII вв. в поливной керамике Южного Туркменистана широкое распространение получают различные плетенки, появление которых, по-видимому, было связано с развитием гириха в архитектурной орнаментике. Однако в отличие от угловатых переломов архитектурного гириха плетенка в заполнении круга блюда или крупных чаш идет сплошным движением плавно изгибающихся линий, образующих петли и пересечения и как бы сходящихся к центру дна. Большое число опоясывающих сосуд концентрических линий и полосок, S-образные скобочки и меандровые мотивы в их заполнении — также вводят в композицию те элементы геометризма, которые вообще присущи орнаментальным построениям этой эпохи.

Что касается истолкования изобразительных мотивов, то здесь можно строить лишь догадки. Изображения птиц позволяют видеть в них не натуралистических пернатых, но сказочные образы, подобные столь популярным в фольклоре среднеазиатских народов птицам Анка, Рух, Симург. Всадник и конь, скорее всего, воплощают овеянного на мусульманском Востоке преданиями и издавна вошедшего в народные сказы пророка Али с его легендарным скакуном Дульдулем. Вплоть до последних времен в Туркменистане с ними связано множество памятных мест и сказаний, по свидетельству же Макдиси, в X в. в Хорасане память об Али была весьма прочна и даже потомки его были здесь „в крайнем почитании“[236].

С X в. заметное распространение в керамике Южного Туркменистана и Хорезма получают эпиграфические мотивы. Надписи вычурным

краска, густо-коричневая до черноты, плотная, непрозрачная. В ишкорной керамике X—XI вв. ею обводятся контуры орнамента, внутри которых наносятся зеленые и желтые пятнышки и мазки. В керамике X—XII вв. со свинцовой глазурью полихромные средства уже гораздо богаче. Видную роль здесь играет коричневая краска, фисташково-зеленая, кирпично-красная, фиолетово-черная; поверх двух последних нередко наносятся линии и пятнышки плотного белого ангоба.

В ишкорной керамике орнаментируются главным образом сосуды открытых форм — чаши, блюда. Орнамент, выполненный свободно бегущей кистью, в основном отвлеченный *(илл. 100, 101)* — геометризованные листы с узорным очертанием контуров и мелкоточечным заполнением резервов, фестончатые и скобчатые фигуры, в промежутках которых порой изображается орнаментализованное, нечитаемое сочетание букв арабского письма. Наряду с тем видное место занимают образы птиц, реже — животных, изредка — человека *(илл. 111—113)*. Изображения эти очень стилизованы, о породах птиц и зверей можно говорить лишь предположительно. В керамике прикопетдагских районов очень типична птичка с толстым телом голубя, клювом хищника и хохолком на голове; пышный миндалевидный хвост с орнаментально разработанным оперением высится над ее спиной *(илл. 102)*. Птицы встречаются по две, по три, симметрично размещенные в круге, оставшееся свободным поле которого заполнено розетками, листочками, иногда „псевдонадписями". В нисийской керамике встречены изображения конвидного рогатого животного и дракона-аждага. В ишкорной керамике Мерва преобладают чисто орнаментальные мотивы, особенно розетки (в 3, 4, 6, 8 лепестков), заполненные пятнышками и завитками, либо сетчатой штриховкой.

Орнаментацию керамических изделий под свинцовой глазурью отличает, в сравнении с ишкорной, большая тонкость и точность рисунка. Помимо отвлеченных и стилизованных растительных мотивов (в составе их побеги „ислимн", розетки, лиственные картуши, плоды граната и др.) здесь особенно интересны изображения птиц. Очерченные по контуру тонкими черно-коричневыми линиями, они окрашены в светло-красный или в красно-коричневый цвет. Это то небольшие птички, вереницей шествующие по тулову кувшина или по борту чаш, то крупные пернатые — как бы заполняющие по одной и по две резервуар блюда или чаши. Тонконогие, с увенчанной фигурным хохолком головкой, орнаментально разработанным крылом и пышным хвостом, эти птицы дают немало изобразительных вариаций. В мервских изделиях встречаются рисунки козла, часто — коня, нередко со всадником.

Все эти сюжетно-изобразительные мотивы очень условны по манере передачи, почти наивны и вместе с тем полны большого очарования. В них есть и живое движение и явный орнаментализм форм. Так, туловища птиц, заполненные декоративными мазками красок, имеют почти миндалевидные очертания, хвост их отведен наверх и заполняет поле над спиной. Конь обычно силуэтен, седок показан в фас, но с профильным положением ноги, пропорции фигур искажены, однако все это

V Чаша из Мерва X—XI

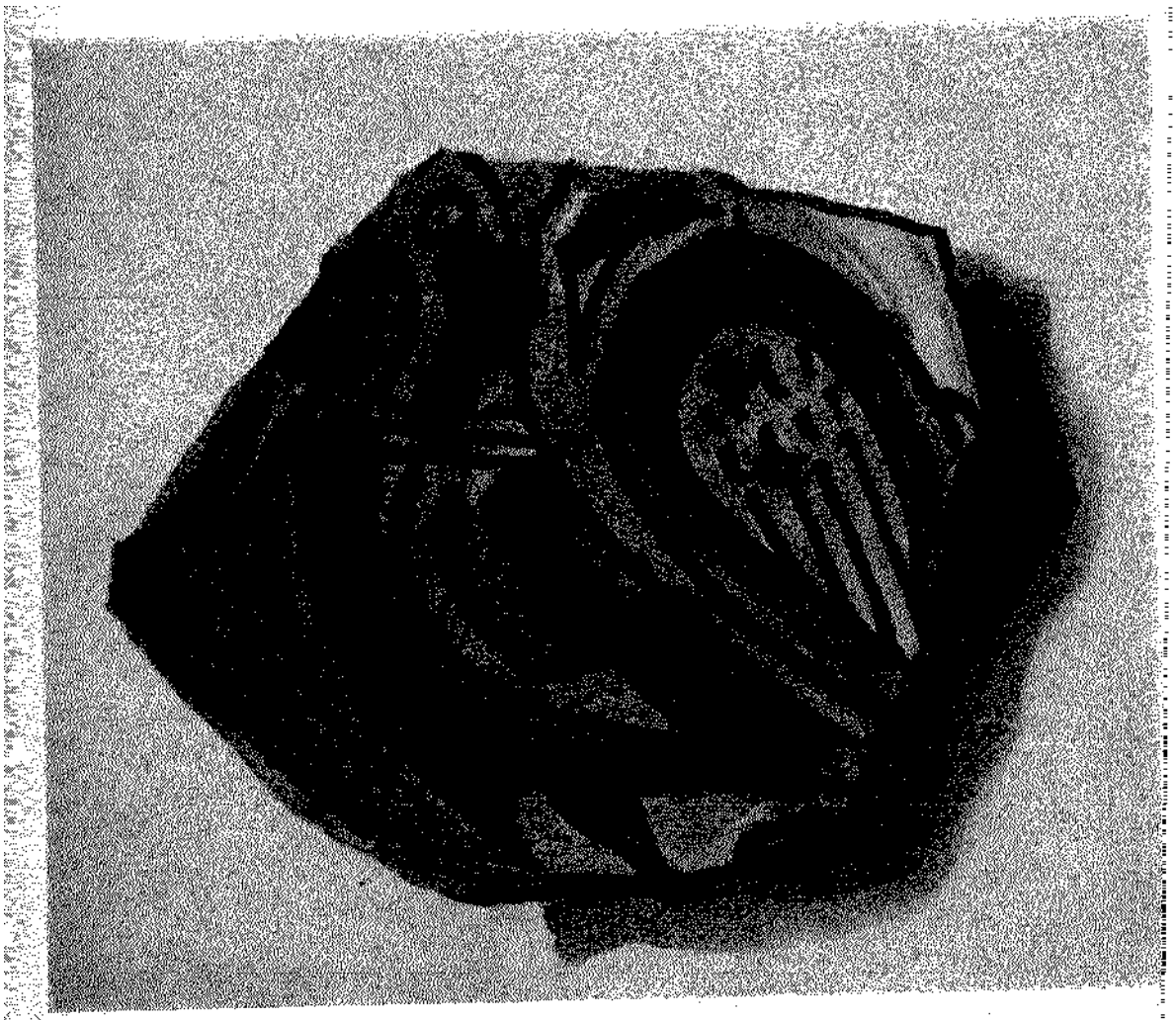
куфи (его именуют керамическим курсивом), выполненные темно-коричневой краской по белому фону, то располагаются концентрически на стенках чаш или блюд, то узкой полоской рассекают их по диаметру, а то располагаются в виде одиночных слов В составе надписей некоторые традиционные арабские благопожелания „фазл“ — щедрость, „барака“ — благословение и др В лучших своих образцах они благородны по начертанию, изобличая руку искусного каллиграфа, но таких немного В подавляющем большинстве — это неуметые имитации, те „псевдонадписи“, которые воспроизводились неграмотными мастерами в чисто орнаментальной передаче букв и лигатур непонятных для них письмен

Эпиграфическая орнаментация средневекового Туркменистана стояла намного ниже, чем в Самарканде, в ту пору блестящем центре керамической каллиграфии Характерно, что даже такой выдающийся хорасанский центр, каким в ту пору был Нишапур, наиболее тонкие образцы эпиграфической керамики экспортировал из Самарканда[237]

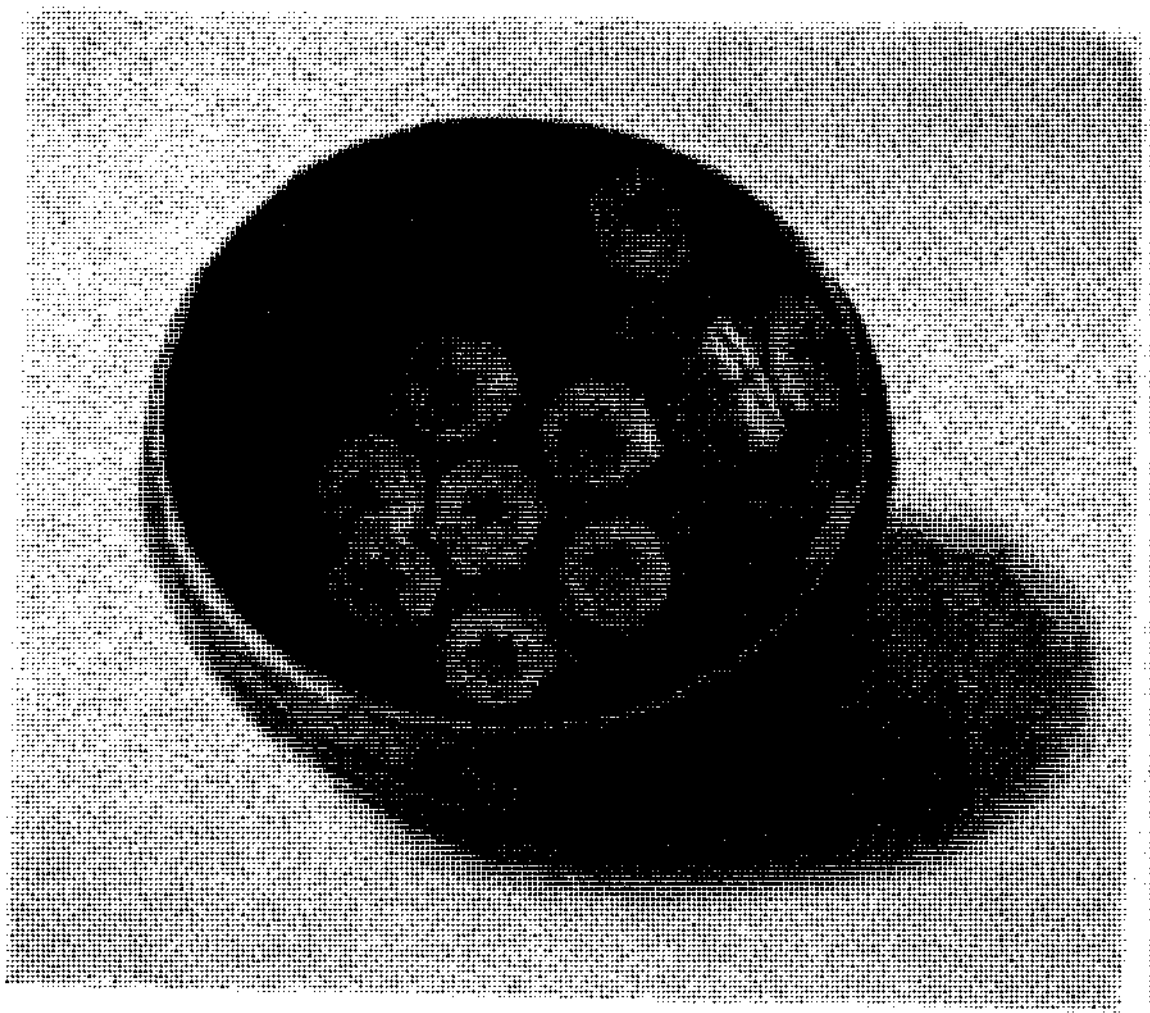
В составе глазурованной керамики XII в появляются на редкость тонкие посудные формы, главным образом чаши, изготовление которых стало возможным благодаря применению кашина — особого белого черепка, полученного не на глиняной, но на силикатной основе Сечения стенок чаш из кашина удивительно тонки, а так как сам этот материал белоснежен, то он не нуждается в ангобных покрытиях Большое распространение кашинные сосуды получают в Нисе и в Дахистане, где, видимо, осуществлялось их производство Покрытые прозрачной либо голубой поливой, они приобретают прекрасную молочно-белую или же звучно-изумрудную поверхность Нередко до покрытия глазурью на черепок изделия наносится иглой тонкогравированный узор (обычно стилизованно-растительного типа), который выделяется после обжига не только своим рельефом но и затеками глазури А иногда, еще до обжига, в нем либо протыкаются сквозные отверстия, либо в него вставляются зернышки риса в гончарной печи глазурь заполняет отверстия, а рис выгорает Так возникает та особая керамика типа „грендери“, ажурная на просвет, узоры которой заполнены прозрачной стекловидной пленкой глазури По-видимому, под влиянием гончарства Среднего Востока техника эта проникла и в Китай

В XII в в составе привозных изделий, попадавших в области средневекового Туркменистана, был иранский люстр, главными центрами изготовления которого являлись в ту пору Рей, Кашан, Саве и некоторые другие города Ирана (превосходные люстровые сосуды были например, извлечены при раскапывании так называемой Горки в Ашхабаде) Но иногда мастера люстровой керамики сами приезжали в крупные центры местного керамического производства, где, держа в величайшем секрете свои технологические приемы, производили эту драгоценную продукцию, находившую хороший сбыт на местных рынках

Такого рода гончарная печь по изготовлению люстровой керамики, с остатками производственного брака, мастер которой, судя по найденным фрагментам, прибыл из Рея, обнаружена в Мерве[238] В ней создавался великолепный люстр с горяще-червонной росписью и богато играющей золотисто-радужными отблесками поверхностью



VII. Дно сосуда с изображением птицы. X.



VI. Чаша из Мерва. X–XI вв.

Мотивы его орнаментации в основном традиционны — мелкорастительные завитки, скорописные надписи (по-видимому, персидские четверостишия), изображения людей, крылатый сфинкс, звериный гон. Прямую аналогию некоторые фрагменты встречают на рейском сосуде с датой 1191 г.[239]. На фрагментах одной из разбитых чаш (мастер раскалывал неудавшийся при обжиге предмет) есть необычный для рейских сосудов мотив — шествие груженых верблюдов. По-видимому, керамист хотел потрафить местным вкусам богатого степняка или городского купца, ибо верблюжий караван играл немалую роль в жизни и скотовода — обитателя Каракумов и жителя прилежащих земледельческих оазисов.

Люстровое производство было налажено и в Дахистане — здесь также обнаружены отвалы производственного брака. Дахистанский коричневый и золотистый люстр с орнаментальными и изобразительными мотивами типологически был, по-видимому, близок люстру соседней прикаспийской области — Джурджана, где тоже действовали мастерские по выделке люстровой продукции[240].

Поливная керамика средневекового Туркменистана вносит в массовую гончарную продукцию совершенно новый, почти неведомый здесь в доарабском гончарстве художественный фактор — цвет. Он начинается в играющей световыми отблесками и рефлексами поливе, которая в люстровых и „люстровидных" изделиях приобретает солнечно-золотистые или радужно-переменчивые оттенки. Красота монохромных расцветок — ярко-зеленого, медово-желтого, небесно-голубого, бело-палевого, марганцево-черного — формирует как бы пятитоновую гамму главных цветовых ударов. Полихромная же роспись открывает неведомые ранее возможности к развитию орнаментации. Орнаментальное богатство, помноженное на колорит, возрастает уже не в прямой, а в геометрической прогрессии, ибо приемы формопостроения возникают не в одном лишь линейном движении узоров, но также и в их цветосочетаниях. Поливная керамика IX — начала XII в. знаменует формирование уверенной творческой манеры и зрелого стиля в области керамического искусства.

Особое место в гончарном деле средневекового Туркменистана занимала художественная безглазурная керамика, более доступная по цене, чем поливная. Черепок таких некрупных безглазурных сосудов довольно тонок, формы (главным образом закрытые — кувшины, горшочки, графины) — весьма разнообразны. Орнаментация на них наносилась до обжига либо посредством штампа с особых матриц-калыпов, либо вручную — гравировкой. Гравированные орнаменты обычно несложные: на тулове на широкой концентрической полосе наносятся четырехлиственные фигуры, круглые медальоны либо диагонально размещенные ромбы, причем эти элементы или резервы между ними заполняются сетчатой штриховкой. Эта техника в конце XII — начале XIII в. особенно преобладает в Нисе.

В XII в. (может быть, уже с конца XI в.) в Северном Хорасане получает широкое распространение художественная, штампованная безглазурная керамика; позднее она входит и в гончарную продукцию

Чаша из Мерва. X—XI вв.

В составе штампованных изделий преобладают некрупные кувшины и графины *(илл. 110—114, 116, 117)*. Они отличны лишь формой горловины: широкой и невысокой у кувшинов, узкой, вытянутой, иногда со сложной профилировкой — у графинов; тулово же их сходно, являя то шаровидную форму, то сочетание полусферической и усеченно-конической верхней и нижней половин. Изготовление велось по частям — отдельно в матрицах делалась каждая половина, которые сочленялись изнутри грубоватым рельефным, а снаружи затертым швом, после чего сверху прикреплялась сделанная на гончарном круге горловина, нередко с ручкой, спускающейся на плечо. Изредка создавались небольшие кувшинчики и очень массивные полусферические вазы с плоским дном.

В какой мере служили эти сосуды в практическом употреблении? Характерно, что горловины некоторых штампованных кувшинчиков снабжены поперечными цедилками с проткнутыми еще до обжига отверстиями. Они были явно предназначены для воды — цедилки не пропускали мусора, когда ее черпали из бассейна или арыка. Косвенным подтверждением тому служат аналогичные сосуды со штампованной орнаментацией из средневекового Рея, на которых имеется персидское двустишие:

Вода превыше всякого вина,
Ведь жизнь сущему дает она одна [241].

Что касается узкогорлых графинов со сливом у края горловины, то они, возможно, использовались для вина.

Вместе с тем все эти сосуды в значительной степени предназначены были служить предметом художественного любования. Характерно, что орнаментация их расположена не только на тулове, но и на дне. Для того чтобы рассмотреть на сосуде измельченный резной узор, прочитать опоясывающие его надписи и увидеть орнаментальную розетку на дне, нужно было близко его держать, поворачивать и даже перевернуть вверх дном. Очевидно, набор таких кувшинов и графинов входил в украшение фигурных нишек-касамонов обязательной в каждом доме гостиной — михманханы.

Мотивы украшений штампованной керамики, так же как и сами приемы орнаментации, в большинстве своем явно следуют художественной обработке металла: тонко оттиснутые линии узора напоминают гравировку и углубленный чекан, а объемно-выпуклые элементы близки к чекану высокого рельефа. Для людей небольшого достатка эта керамика, очевидно, заменяла дорогостоящие, недоступные по цене изделия торевтов, удовлетворяя, таким образом, самые широкие эстетические запросы.

В Мерве, как уже отмечено, существовали мастера, специализировавшиеся на изготовлении штампованной керамики. В миниатюрных медальонах, вплетенных в общую канву орнаментации, нередко встречается надпись „изготовил такой-то". Одним из наиболее замечательных мастеров был Мухаммед-Али по прозвищу Инойятон (то есть даритель), видимо, его прекрасные изделия нередко служили подарками. В квартале мервских керамистов встречены также сигнатуры Абу-Бекра

Хорезма. Главнейшим центром ее изготовления в масштабе всего Среднего Востока был Мерв.

Введение художественного штампа (хорошо известного еще античным коропластам) в посудные изделия восходит здесь к раннему средневековью, но лишь в период Сельджукидов оно получает в керамическом искусстве массовое распространение. В эпоху, отмеченную огромным подъемом городского ремесла и установлением широких международных связей, города соревнуются в изготовлении разнообразнейшей ремесленной продукции, которая имела бы не только местную, но и широкую внешнюю базу торгового сбыта. Отсюда — конкуренция внутри цехов по созданию изделий, которые привлекли бы покупателя своими высокими техническими качествами, художественными достоинствами, а также доступной ценой. Сосуды, богато орнаментированные узорным штампом, как нельзя более отвечали всем этим требованиям.

Изготовление подобных изделий могло возникнуть лишь при очень искусном владении приемами керамической технологии. Прежде всего это касалось подбора глины, достаточно пластичной и тонко отмученной, чтобы заполнить самые тонкие изгибы вырезанного на матрице узора, и вместе с тем обеспечивающей достаточную усушку, без деформаций, для извлечения неповрежденного полусырого изделия. Важно было создать высокую и очень равномерную температуру обжига в печи, чтобы при разной толщине рельефно моделированных стенок сосуда также не произошло бы деформаций. Все это требовало высокого мастерства. Огромные отвалы бракованных изделий в квартале средневековых керамистов Мерва свидетельствуют, что даже самых искусных мастеров нередко постигали неудачи.

Исследование этого квартала показало, что в XII столетии мастера и целые мастерские специализировались именно на производстве художественной штампованной керамики, хотя попутно занимались изготовлением иных, более простых в техническом отношении видов ходовой посуды.

В своей работе керамисты использовали обширные наборы матриц-калыпов, экземпляры которых найдены в мервских мастерских *(илл. 105, 106, 108, 109)*. Они дают ряд почти стандартных форм и размеров: преобладают калыпы-получаши, при помощи которых формовались верхняя и нижняя половины тулова сосудов, встречаются также орнаментированные цилиндрики для продольно-ленточной накатки узора, конические столбики и толстые палочки с одночным, обычно высокого рельефа орнаментом на уширенном конце, особые удлиненно-желобчатые формочки для ручек или сливов и некоторые другие. Этот комплект позволял комбинировать матрицы во все новых сочетаниях и добиваться исключительного разнообразия в декоративном оформлении сосудов. Вместе с тем определенные размеры матриц обусловливали известную ограниченность посудных форм. Стремясь избежать однообразия, керамисты варьировали разнообъемные по конфигурации части тулова, вводили фигурное оформление горловин и прочее, но в общем в типологии сосудов вырабатывается несколько основных стандартов.

мотивов неисчерпаем В общем их можно разделить на несколько типологических групп геометрический, растительный, эпиграфический и изобразительный орнамент, хотя нередко отчетливои грани меж ними нет

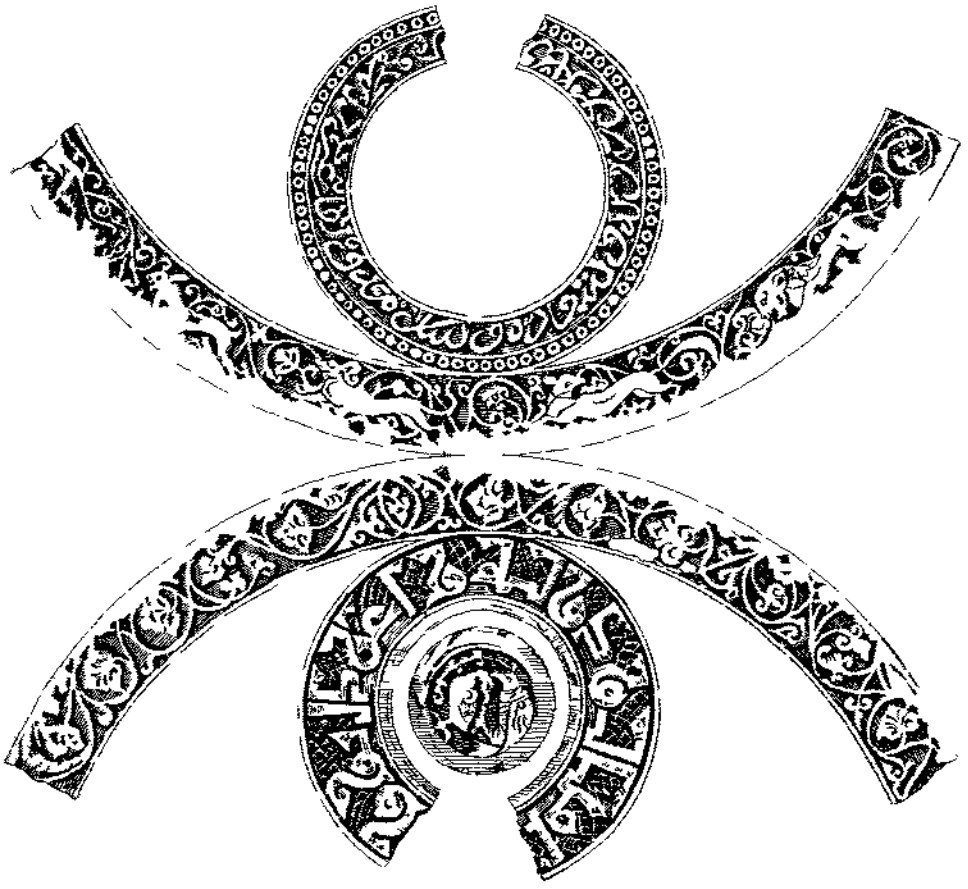
Геометрический орнамент включает шахматное чередование простых фигур, например кругов и дисков, гирих — то есть геометрическую сетку осевого построения, основанную на шести- или восьмигранных фигурах, как вариант гириха — различные плетенки с развертывающейся системой многогранных, но чаще круглых медальонов

Растительный орнамент, как правило,— стилизованно-растительный Здесь очень распространен мотив непрерывного побега — „ислими", иногда волнистого, иногда спиралевидного, образующего круглые медальоны с отходящими от гибкого стебля листочками В заполнение фонов нередко вводятся растительные завитки, побеги, листики и несложные розетки

Промежуточное положение между геометрическим и растительным узором занимает орнамент, который можно назвать архитектурным Его основу составляет род непрерывной аркады того фестончатого очертания „мадахиль", который образуется из свиты S-образных элементов, как заполнение межарочных и внутренних полей здесь вводятся те стилизованно-растительные мотивы, которые имели преимущественное распространение не столько в керамической, сколько в архитектурной орнаментике XII века

Эпиграфический орнамент включает два главных типа средневекового арабского письма — куфи и насх, но оба предстают в разновидностях своего начертания Буквы куфи выполнены то тонким, очень рельефным валиком, с заостренными концами, то широкими, плоскои резьбы контурами, местами с растительными навершиями, или с „узлами счастья" Почерк насх предстает гибким, с причудливыми петлями, нередко в переплетении с растительными элементами Надписи были не религиозного содержания это всякого рода традиционные благопожелания — богатства, могущества, здоровья, счастья, довольства и пр Далеко не все из них выполнены грамотно, а в ряде случаев это просто нечитаемые „псевдонадписи" Бесспорно, что изначальный, „образцовый" текст изготовлялся искушенным в своем деле каллиграфом, но со временем, копируя его в бесчисленных повторах, керамисты делали все больше искажений, доведя надпись в конечном счете просто до бессмыслицы Тем более что базарныи потребитель всех этих штампованных кувшинов и графинов был и совсем несведущ если не в письме, то в арабском языке При всем том керамисты сохраняли здесь самое, с их точки зрения, главное — орнаментальную выразительность буквенных знаков, не очень заботясь о существе их сочетаний

Особенно интересен в мервской штампованной керамике цикл изобразительных мотивов, репертуар которых очень разнообразен и мера применения весьма обширна Расположение их, как правило, подчинено общей декоративной разбивке сосуда — они входят в заполнение круглых медальонов и резервов между ними, в побег „ислими", в меридиональные ряды орнаментации, даже в розетку дна Люди, полиморф-



Штампованная керамика Мерва XII в

ал-Итаби и некоторых других По-видимому, на сосудах проставлялись имена завоевавших известность керамистов, либо тех выдающихся мастеров-орнаменталистов, которые изготовляли разнообразные высокохудожественные калыпы, использовавшиеся гончарами не одного поколения

Орнаментация штампованной керамики Мерва наиболее полно характеризует тот цикл изобразительно-декоративных мотивов, который был популярен в широкой народной среде городов и селений средневекового Хорасана Композиционное распределение узорообразующих *(рис на стр 140, 143)* элементов прежде всего подчеркивало форму сосуда, как тела вращения Они располагались обычно концентрическими полосами, поясами и полосками В пределах этих чередующихся широких и узких горизонтальных членений орнаментация следует во фризообразном, в шахматном, в меридиональном расположении, развертывается то непрерывным побегом, то ритмическими акцентами Репертуар самих

ные существа, животные, птицы, рыбы — весь мир живых существ, пришедших не столько из окружающей среды, сколько из сказки,— насыщают штампованные сосуды средневекового Туркменистана (*илл. 110—118*).

Именно с образами народного фольклора были сплетены в своем большинстве изобразительные мотивы штампованной керамики Северного Хорасана Некоторые из них приходят из народной символики — таковы, например, рельефные рыбки, не плывущие друг за другом, но орнаментально размещенные по вертикали под горловиной сосуда; они не только подчеркивают предназначение его для воды, но и служат символом счастья. Восточный фольклор наделял символическими функциями многих птиц, изображения которых мы также видим на мервских изделиях — утку (символ здоровья), фазана и петуха (символ света, оберег от злых наветов), голубя и др.

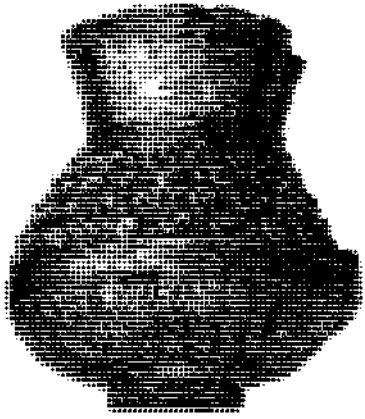
Даже простой „пересказ" изобразительных сюжетов мервской штампованной керамики был бы очень длинен. Гон зверей, где охотничьи псы преследуют убегающих животных — зайцев, лисиц; пара птиц, львов, грифонов в геральдической схеме; хищная птица, терзающая утку или четвероногое; одиночные сказочные существа, чаще всего в заполнении медальонов—лев (для областей Туркменистана это далекий, нереальный „царь зверей"), львоподобный, крылатый, с человеческим лицом сфинкс, птицевидная, с женской головкой сирена, коневидный крылатый грифон. Широко распространены темы феодального быта — всадник, выезжающий на охоту с ловчей птицей в руке; юный царь, восседающий на пиру с чашей вина в присутствии или друзей, или музыкантов, или телохранителей; пиршественная чета; оркестр музыкантов.

Подавляющее большинство этих мотивов было известно еще в искусстве раннесредневекового Востока, а некоторые имеют и более древнюю основу. Так, тема хищной птицы, налетевшей на другую птицу или животное, предстает еще в искусстве скифов Алтая, а сфинкса и сирену мы встречали в составе художественных изделий парфянской Нисы. Но стиль всех этих и иных изображений на мервской керамике уже абсолютно иной, ибо они отображают совершенно иной строй художественного мышления другой эпохи, ибо здесь в основе лежит цикл чисто сказочных образов, идущих из народных глубин.

Если в античное время мифологическое мировоззрение определяет в передаче этих образов черты мифологического реализма, если в раннефеодальном, предарабском искусстве Среднего Востока они проходят через темы героического феодального эпоса, приобретая монументально-декоративные черты, то в искусстве X—XII вв., преломленные сквозь фильтр народного фольклорно-сказочного творчества, они получают декоративно-орнаментальный характер. Стилю этих изображений присуща чрезвычайная орнаментализация, соподчинение композиционному ритму, геометризм построений. Образы на мервской керамике лишены жизненной пластичности искусства античной поры и монументальной парадности эпохи среднеазиатского рыцарства. В ней преобладает декоративное начало, виртуозность чисто орнаментальных средств, которые

соподчиняют себе даже мотивы изобразительного порядка. Изображения людей и животных непропорциональны, плоскостно-условны, они малоподвижны даже при динамизме позиций в сценах звериного гона или в парногеральдических сочетаниях. И, однако, они полны той наивной непосредственности, которая как нельзя более отвечает духу народных сказов, где реальное и нереальное переплетено с таким поразительным правдоподобием, что сохраняет свою прелесть не только в глазах детей, но и в воображении взрослых. И этому „правдоподобию в неправдоподобии" как нельзя более отвечает в мервской штампованной керамике общий стиль орнаментации, которая, несмотря на введение изобразительных мотивов, всегда остается в сфере чисто декоративного выражения.

Характерно, что все ведущие типы орнамента — геометрический, растительный, эпиграфический, изобразительный — здесь не имеют резкого разграничения. И не только потому, что постоянно предстают во взаимных сочетаниях, но и в силу того, что сами приемы узоропостроения здесь развивают единый стилистический принцип. В самом деле, куфические надписи, например, настолько геометризованы, что воспринимаются как геометрический узор, а почерк насх в плавном течении своих линий сливается со свободными растительными побегами и узлами растительного узора. Растительный орнамент, например типа ислими, не просто стилизован (античный акант тоже был стилизован), но геометризован в своем существе, следуя закону пологой синусоиды или спирали, его элементы не пластически изобразительны (как тот же акант), но условно декоративны. Даже чисто изобразительные, казалось бы, в своей основе сюжеты в большинстве своем либо включены в системы „ислими", либо



Штампованная керамика Мерва. XII в.

видно, шелковых и хлопчатобумажных) мервских тканей, а осенние — из мервских „смешанных", то есть, видимо, вытканных из нитей двух сортов с включением шерсти В Мерве существовали государственные мастерские по изготовлению тираза — очень дорогого сорта узорных тканей, в первые же годы арабского завоевания халиф Махди назначил их управителем свое доверенное лицо В составе дани, направленной однажды из Хорасана в Багдад, входило до 27 000 одеяний, в другой раз было направлено 1187 кусков муслина кундаджи и полосатых тканей буруд Сам халиф ал Мамун очень любил мягкие хлопчатобумажные ткани из Мерва[246] Мервские одежды входили в число подарков, поднесенных в 922 г арабским послом Ибн-Фалданом военачальнику войска гузов

В X в из Мерва вывозят в разные страны шелк-сырец, особый сорт необыкновенно мягкого хлопка Здесь выделывают отличные ткани, известные в ту пору на Востоке под названием „мервских" „Лучшие хлопчатобумажные и шелковые одежды делаются в Нишапуре и Мерве, — пишет арабский географ Истахри, — лучшие льняные ткани делаются в Мерве" В перечне предметов международной торговли Хорасана Макдиси упоминает плащи, шелковые и хлопчатобумажные покрывала из Мерва, шелк и шелковые одежды из этого же города, из Абиверда и из Нисы, из которой вывозились также одежды хлопчатобумажные Совершенно бесподобными считались мервские ткани шахиджани Арабы называли все плотнотканые одежды, привозимые из Хорасана, „мервскими", и все тонкие одежды, доставляемые оттуда, „шахиджани", так как главным городом Хорасана, в их глазах, был Мерв, именуемый Мерв-Шахиджан Название „шахиджани" сохранилось в отношении изысканных одеяний до наших дней Специальной статьей мервского вывоза были одежды мульхам (с двойной основой) — свидетельствует арабский автор ат-Та'либи В период раннего средневековья они были самыми благородными в своем роде и в них любили щеголять багдадские дамы и модники

Высокое развитие ткацкое дело получило и в средневековом Хорезме В X в в столичном Кяте производились различного вида одежды из хлопка и шерсти, которые вывозились в самые отдаленные места, отсюда, помимо того, экспортировались покрывала для подушек, стеганые одежды, бумажные материи — карсаб и войлок В списке предметов традиционной хорезмской торговли упоминаются полосатые и цветные одежды, ковры, одеяла, прекрасная парча, покрывала-мульхам

Уже в XII в о мульхаме говорится, как об „одежде из шелка, которая ткалась в Мерве в старину" — очевидно, к этому времени приемы его изготовления были забыты Однако тончайшие шелковые ткани — „лучшие из тех, что я знаю", по словам Якута, изготовлялись еще в начале XII в в одном из мервских селений, Шавашкане Тот же автор свидетельствует, что у жителей Серахса есть „способности к производству вышитых и позолоченных покрывал, поясов и тому подобных вещей", и что в Шахристане — небольшом городке в округе Нисы — изготовлялись длинные, высокие чалмы В отношении Хорезма он подчеркивает изобилие тутовых деревьев, в которых население нуждается для выкормки шелковичных червей, отмечает специализацию Хазараспа по

подчинены геральдической схеме Профильный показ зверей и птиц и плоскостно-фронтальное расположение человеческих фигур, излюбленное сочетание строго симметричных парных животных, смыкающихся спинами или лапами, но с головами, повернутыми в противоположном направлении,— все это опять-таки определяет геометризм и плоскостность изображений

В керамике — этом самом массовом виде художественного ремесла — наглядно отражено, с какой небывалой силой в X—XII вв вторгается в искусство феодальных городов народная струя, преобразуя наново и феодально-эпические сюжеты и орнаментальные мотивы на широкой основе общественных запросов

Эти особенности стиля характерны и для иных видов изобразительного искусства Среднего Востока XI—XII вв , „больших" и „малых", в которых не участвовал цвет Рельефы на мраморных плитах в украшении газневидских дворцов [242], резной стук дворца правителей Термеза [243], чеканку бронзовых и серебряных сосудов *(илл 120, 121)* характеризуют не только аналогичные мотивы и образы но и сходные композиционно-декоративные приемы

Типичен бронзовый котелок XII в из городища Шах-Сенем по тулову которого в узких и широких концентрических полосах распределены орнаменты [244] *(илл 122)* Цикл выступающих на фоне тонких растительных сплетений благопожеланий, начертанных насхом и куфи, которые призывают на владельца сосуда долгую славу, успех и счастье, здоровье и власть, милость божию, благоденствие, победу, чередуется с круглыми медальонами, в которых размещены фигурки сфинксов или идущего вправо животного, медальон с изображением длинношеей птицы заполняет внешнюю сторону дна

Среди художественных ремесел, которыми славился средневековый Туркменистан, было ткачество в самых различных его разновидностях [40] текстиль, ковровые, войлочные изделия служили не только запросам внутреннего рынка, но и вывозились в самые отдаленные страны, вплоть до Египта и Испании В VII—IX вв местные ткани входили в состав государственного налога, поступавшего в халифатскую казну, и вплоть до XIII в в лучших своих образцах служили предметом даров, подносившихся халифам, султанам, придворным, военачальникам, поэтам Вывозились не только ткани, но и одежды, из них изготовленные,— кафтаны, плащи, покрывала, чалмы, колпаки.

Исходным для ткачества сырьем служили хлопок и шелк, реже — лен, в большой мере — шерсть развитое земледельческое и скотоводческое хозяйство хорасанских и хорезмских земель обеспечивало для этого богатую базу Производство текстиля концентрировалось преимущественно в крупных городах — в исторических сочинениях упоминаются Мерв, Данданкан, Серахс, Абиверд, Ниса, Кят, Ургенч, ковровые и войлочные изделия вырабатывались в основном степняками

Самым прославленным центром ткачества был на средневековом Востоке Мерв Высокие традиции ткацкого дела сложились здесь еще в доарабские времена В сасанидской среде в VI—VII вв в правление Хосроя I и Хосроя II весенние одежды изготовлялись из легких (оче

гиен и хищных зверей, и от деревьев его не осталось в целости ни одной ветки, а от дворцов ни одного портика"[250] Якут, рассказывая о великолепии хорезмшахского Ургенча, горестно восклицал „Не помню, чтобы я видел город лучше, чем этот, с большими богатствами и с более прекрасным положением Все это кажется невероятным после разрушения его татарами, потому что от него не осталось следов и были убиты все, кто там находился"[251] Перечень страшных зверств и разрушений, нанесенных монголами, с нашествием которых „не было ничего, кроме всеобщего избиения и разрухи", доныне подтверждает зловещее зрелище археологических бугров в пригороде Мерва, усеянных беловатой трухой костных останков, а картину погибших в XIII столетии и с тех пор никогда уже не возрождавшихся к жизни городов и селении можно наблюдать в бесчисленных тепе, рассеянных по всему Туркменистану

Монгольская катастрофа была всеобщей, опустошительной, на многие десятки лет пресекшей тот высокий подъем феодальной культуры, который столь красноречиво запечатлен в произведениях архитектуры и прикладных искусств XII века

Но протекли десятилетия, и постепенно возрожденная жизнь вновь входит в колею Со временем сами монгольские ханы вынуждены были предпринимать меры к налаживанию нормального бытия и упорядочению расшатанной экономики Особенно значительны были в этом отношении в конце XIII в реформы Газан-хана, в удел которого входил среди других провинций и Хорасан Хорезм оставался во владении ханов Золотой Орды

В XIV в на Среднем Востоке начинается процесс распада монгольских ханств на самостоятельные области, хотя номинально они и подчиняются потомкам Чингисхана В эту пору особенно усиливается Ургенч, чье выгодное положение на главном стратегическом и торговом пути, шедшем в азиатские страны из Восточной Европы, в частности из ставки Золотоордынских ханов, лежавшей на Волге, определяет его большой экономический подъем По существу, с 20-х годов он получает почти независимое положение, а в правление Кутлуг-Тимура, и особенно местной династии Суфи, достигает невиданного блеска На этом почти полувековом отрезке времени в Ургенче процветают торговля и ремесло и осуществляется бурное архитектурное строительство, стершее все следы жестокого погрома

Но новый удар был нанесен городу в 70-х годах Тимуром Его четырехкратные походы прикончили Ургенч как крупный политический и экономический центр и как значительный город, жители которого были или истреблены, или в составе своих ремесленных контингентов уведены в качестве военной добычи в Самарканд

В XV в области Туркменистана входят в состав державы Тимуридов столицей которой был Герат Хорезм и Северный Хорасан в эту пору имеют второстепенное значение окраинных тимуридских владении Жизнь теплится лишь в некоторых городах (Мерв, Ниса, Абиверд, Шемаха-кала, Дев-Кескен и др) и, в основном, в селениях, кое-где даже предпринимаются работы по восстановлению ирригации — на Мургабе, в Серахском районе,— необходимой для поддержания сельского

продаже (видимо, и изготовлению) одежд и выделку в столичном Ургенче особого сорта муслина, именовавшегося „арандж“

При обилии всех этих исторических свидетельств трудно, к сожалению, составить реальное суждение о художественных особенностях и достоинствах знаменитых хорасанских и хорезмских изделий Мы узнаем лишь, что были среди них цветные и полосатые ткани, вышитые и парчовые одежды и покрывала, что некоторые сорта отличались чрезвычайной тонкостью тканья и изысканностью узорной обработки В настоящее время известно лишь пять фрагментов средневековых тиразов из Мерва, два из них, с датами 278 год хиджры (891/2 г) и 293 год хиджры (905/6 г), сохранили орнаментацию[247] В одном экземпляре — это полоса надписи, выполненная классически строгим куфи На тиразе 891 2 г — это надпись и параллельно ей идущие узорные бордюры, в орнаментацию которых входит несложный растительный мотив, розетки, лента перлов Основной колорит был красным, узоры — белые, а может быть, и иных, со временем совершенно поблекших тонов Красота этих тканей — в благородстве фактуры, глубине колорита, гармонии фона и орнаментального заполнения полос Если куфические надписи религиозно-благожелательного содержания — дань времени, дань исламу, то прочие мотивы находят свой прототип в среднеазиатской орнаментации доарабских времен

Еще более скудны данные о ковроделии в средневековом Туркменистане, хотя арабский писатель ал-Джахиз и упоминает вывозимые из области Мерва ковры, а Макдиси — ковры хорезмские[248] Совершенно несомненно, что в областях традиционного, очень древнего скотоводства выделка ковров стояла на большой высоте — косвенным подтверждением этому служит их экспорт на внешние рынки Можно с уверенностью полагать, что композиционно-орнаментальные элементы средневековых ковровых изделий запечатлены в какой-то мере в знаменитых туркменских коврах наших дней

Расцвету средневекового художественного ремесла в областях Туркменистана внезапно был положен конец событиями монгольского завоевания В начале XIII в , когда страны Среднего Востока при всех раздиравших их изнутри противоречиях феодального строя переживают, казалось бы, период внешней стабилизации и государство Хорезмшахов находится в зените своего могущества, орды полудиких, но великолепно организованных армий Чингисхана устремляются из монгольских степей на запад, все сокрушая на своем пути В 1221 г они уже захватывают Ургенч и Северный Хорасан и далее продвигаются неодолимой лавиной на Малую Азию, на Индию, на Русь Очевидец событий, уроженец Нисы ан-Несеви, рисует ужасную картину захвата и разорения этого города, когда Чингисхан направил Тогучар-найона с десятитысячным войском на Хорасан, „чтобы они ограбили и пожгли его, высосали мозг костей и кровь жил его и оставили останки и трупы“[249] Историки Джувейни и Хафизи-Абру повествуют, как войско Тули-хана овладело неприступными твердынями Мерва, истребив за несколько дней почти миллионное население города и его округи, после чего „город, который был украшен столпами мира, при сказанном бедствии стал обителью

Прогресс архитектуры всегда ознаменован успехами в р
тельного дела В монументальном зодчестве Хорезма (ко
XIV зв. но сравнению с Северным Хорасаном занимал бо
положение) отмечается дальнейшее совершенствовани
польных конструкций. Основные приемы переходных
устроиств в значительной мере связаны с достижениями
щей эпохи • это обычный тромп. консольно-ячеистыи ;
консольно-перспективныи. Однако их выведение до
в жженом кирпиче тает возможности более многообраз
и более смелых большепролетных воплощении.

Крупных успехов достигает в эту эпоху искусство
керамических облицовок. Идея, в зародыше возникшая в

Известную роль играли здесь высокие технологические ка
ный изразцов, стоиких против всех атмосферных возде
создании парадных зданий изразцовые облицовки привле
зодчих прежде всего безграничностью своих декоративн
стей. Богатство орнаментации и, одновременно колорист
щенность вводили в архитектуру новые художественно-о
стза. Отсюда •• напряженные поиски разнообразных т
цветного изразца. На протяжении какого-то столетия
хорасанские гончары проделывают поразительные успехи
почти всех разновидностей цветных керамических облицо
их — цветные кирпичи и фигурные кирпичики одного
главным образом голубого, но также белого и синего цв
значале трехцветные, в сочетании голубого, белого и м
вого на кирпичной основе, позднее выполненные на каши
ные, где сочетаются ярко-синий, белый, голубой, черный
пичи с нанесенными до глазури плотными ангобными кра
ного обжига — красной и белой, а иногда надглазурной
наконец, наиболее совершенный, хоти и очень трудоем
вид облицовки — многоцветная наборная резная мозаика
разующие элементы которой выпиливались по отдельност
ных кашинных плиток удивительно яркого ";: глубокого
рались в соответствующий орнаментальный мотив.

Развитие технологии архитектурных изразцов протека
Туркменистана параллельно и в творческом взаимообме
ными поисками, проходившими в соседних областях
Иране (особенно Азербайджане), однако хорезмские зол
разработали специфически присущие именно для Хорезм
ных архитектурных облицовок.

Монгольская эпоха почти не сохранила памятников
зодчества на территории Туркменистана А между тем в N
возрождения и разрастания городов, возводилось немало
Дворцов, базарных строений, караван-сараев. По-видимо
ной архитекторе, как и в домонгольские времена, пре
касно-сырцовое строительство с деревянными перекрыт

хозяйства как источника доходов удельных тимуридских царевичей или вельмож, получавших в порядке пожалования-суюргала право на обладание большими и малыми областями.

Архитектурно-строительная деятельность всегда является наиболее ярким выражением процессов подъема или упадка общественной жизни. В архитектуре Туркменистана XIII—XV вв. эти процессы также отражены с большой отчетливостью.

Среди самых ранних построек монгольского периода историк Джувейни упоминает архитектурный комплекс, созданный в 1250/51 г. по распоряжению ханского наместника Аргуна в местности Разикабад в юго-восточной части Мерва. Здесь был разбит обширный сад, воздвигнут дворец и, очевидно, группа служебных и парковых строений. Одно из них, исследованное археологами, оказалось буддийской кумирней[252]. Эта своеобразная постройка дает причудливое сочетание дальневосточных и хорасанских строительных традиций, являя плод творческого сотрудничества специально привезенных, осведомленных в правилах буддийского культового строительства дальневосточных мастеров и местных мервских зодчих.

Приподнятое на возвышенной платформе, почти квадратное в плане, сооруженное из сырца здание кумирни включало продолговатый зал молитвенных собраний и параллельный ему вспомогательный коридор. Перекрытием служила четырехскатная крыша, оформленная желобчатыми черепицами (на одной из них сохранились иероглифы). По краю черепицы располагались чередующиеся треугольные архитектурные свесы и круглые антропоморфные маски. Выпученные глаза под асимметрично искривленными бровями, расплющенный нос, растянутый в гримасе рот, жидкие усы и бородка, заостренные уши над лбом этих масок — странное смешение не то человеческого лица, не то звериной морды — передают очень древнюю иконографию чудовища, наделявшегося функциями отвращения зла. В оформление конька и ребер крыши входили скульптурные изображения драконов и уток — типичные образы дальневосточной символики. Стены интерьера когда-то были покрыты живописью, впоследствии совершенно разбитой; среди немногих сохранившихся кусков — фрагменты красной чешуи туловища дракона, фигура скачущего зайца. Живопись была выполнена росписью „по-сухому", в богатой красочной гамме. В облицовке же панелей стен были применены типичные для Средней Азии плиты трехцветной майолики. Они образуют геометрический узор — гирих, основанный на пересечении восьмигранников, рисунок которого выполнен в белом цвете, а образованные ими фигурные полигоны заполнены чередованием голубого и мутно-фиолетового тона.

Мервская кумирня (разрушенная по распоряжению принявшего ислам Газанхана в конце XIII в.) являет типичное проявление эклектического стиля, вполне отвечавшего запросам монгольской среды с ее неразвитыми вкусами. Она отражает кратковременный этап эволюции, который вскоре был преодолен в зодчестве средневекового Туркменистана, после чего в его развитии отчетливо восторжествует местное творческое начало.

ные фигурные „бантики", введенные в шахматном расположении меж парами обычных кирпичей, а также орнаментальные полосы и панно Узоропостроение их создает гирих — наследие предшествующей эпохи, — но в заполнении образованных им звезд и многогранников вводится цветочный элемент — порождение новой эпохи и нового стиля.

Исследователи справедливо отмечают, что ургенчский портал мог бы принадлежать не караван-сараю, но иному зданию монументальной архитектуры тех времен — мечети, медресе, ханаке. Пештак становится в средневековье универсальной формой парадного входа, главным объемным элементом фасадных композиций, а возведение построек ислама имеет общегосударственный характер. Среди сооружений культовой архитектуры, воздвигнутых в период наивысшего развития Ургенча при Кутлуг-Тимуре (правившем, с некоторым перерывом, с 1221 по 1235/6 г), Ибн-Баттута упоминает медресе, построенное Кутлуг-Тимуром, соборную мечеть жены его Тюрябек-ханым, ханаку Тюрябек-ханым, ханаку, где мударрисом был Джелаледдин Самарканди, ханаку с мазаром Наджмеддина Кубра, купольный мавзолей Абул-Касима аз-Земахшари. „Хорезм (Ургенч) — это самый большой из турецких городов, самый значительный и красивый, у него красивые базары и широкие улицы, и многочисленные постройки" [258] Из упомянутых зданий только мазар Наджмеддина Кубра *(илл 128)* да огромный минарет, по-видимому, стоявший близ мечети Тюрябек-ханым, сохранились на городище Куня-Ургенч Еще в прошлом столетии здесь высился и второй минарет [259]

Удивительно стройная 62-метровая башня Куня-Ургенчского минарета *(илл 123)*, одного из самых высоких на Среднем Востоке, с резко утоняющимся кверху стволом, выведена из жженого кирпича и покрыта облицовкой из подрезанных спаренных кирпичей, чередующихся с резными вертикальными „бантиками" Кладка эта на определенных интервалах перебита поясками вертикально поставленных кирпичей В нижней четверти башни проходит широкий пояс вычурной куфической надписи, в которой содержится имя Кутлуг-Тимура (что определяет дату строительства в пределах 1321—1336 гг) и правителя Золотой Орды Узбек-хана [260]

Подъем на минарет осуществлялся по внутренней винтовой лестнице, попасть на которую можно было лишь с крыши мечети Эта лестница заканчивалась на 9 *м* ниже обрушенной теперь верхушки, здесь есть выход к былой площадке для муэдзина, укрепленной на радиально заделанных деревянных „пальцах", которые доныне торчат из кладки Она имела решетчатую ограду, а может быть, и легкий деревянный „фонарь", но в целом композиция минарета была двухзвеньевой; его верхнее, сплошной кладки звено завершалось, видимо, сталактитовым венцом

Если в композиционно-декоративном отношении ургенчский минарет лишь повторяет в упрощенном варианте минареты XII в , заметно уступая их богатой узорной насыщенности, то смелостью конструктивного воплощения, прошедшего через вековые испытания, своей высотой и стройностью пропорций, значительно превосходящими башенные

своей части был „деревянным"; пройдя из главной михманханы в малую, он отметил деревянный, разукрашенный плафон ее, причем стены этой гостиной были убраны разноцветными тканями, а потолок — раззолоченным шелком [253]. Последнее представляется маловероятным — очевидно, речь идет о какой-то особой разновидности потолочных росписей с позолотой, которой присвоено было название, совпадающее с определенным типом златошвейных шелков (подобно тому, как в XV в термином „кундаль" обозначался и особый вид парчи и техника рельефно-орнаментальных, полихромных, с позолотой архитектурных росписей). Убранство же стен тканями и завесами было, очевидно, традиционным в богатых хорезмских домах

Ибн-Баттута описывает великолепную михманхану в доме видного ургенчского судьи Абул-Хавсе Омара, где на полу были растянуты великолепные ковры, стены имели большое количество ниш, в каждой из которых были поставлены серебряные с позолотой сосуды или изделия из иракского стекла и убраны тканями — ибо „таков обычай у жителей этой страны" [254]

Особого внимания заслуживает указание на большое число ниш с драгоценными сосудами, они явный прообраз тех ниш — касамонов и таббадонов, которые доныне сохранились в среднеазиатских народных жилых домах Эти ниши определяли основное членение стен, вводя в них ритм и масштаб, в то время как орнаментальные росписи плафонов, узорные ткани на стенах, ковры на полах, драгоценные сосуды вносили в оформление интерьеров яркий узорно-цветовой эффект.

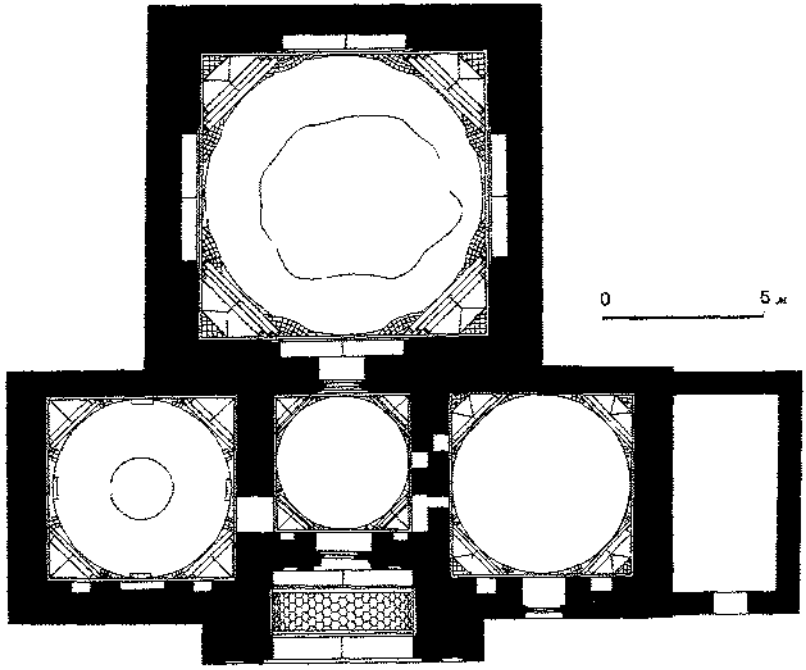
В связи с восстановлением в XIV в. торговых караванных путей важную роль в гражданском строительстве вновь начинают играть караван-сараи. Персидский географ Казвини приводит перечень главных остановок на больших путях, пролегавших через Северный Хорасан и Хорезм [255]. Исследование этих и ряда других, не отмеченных Казвини пунктов показывает, что в большинстве своем в эту пору использовались караван-сараи и иные придорожные сооружения домонгольского времени, часть которых была лишь подновлена, а другая подвергнута заметным переделкам Так, караван-сараи Рабат Тамгач (Талайхан-ата) на Узбое, сохранив от XI—XII вв свои внешние стены, был в XIV в заново перестроен квадратный двор его обвели системой худжр, выделенных глубокими арочными нишами [256].

Полагают, что руины пештака на городище Куня-Ургенч являют остатки крупного городского караван-сарая [257], что вполне вероятно, если учесть расположение его на территории крупного торгово-ремесленного квартала Пештак имеет сильные устои, оформленные системой узких выступающих и западающих рам, П-образно обрамляющих стрельчатый свод глубокой (почти квадратной в плане) портальной ниши Сооруженный из жженого кирпича, портал облицован майоликовыми плитками, полихромные узоры которых (сине-бело-бирюзовая гамма) органически сочетаются с теплым тоном шлифованного строительного кирпича. Декор фасадной плоскости был основан на чередовании кирпичных и майоликовых полос; последние исчезли на фасаде, но хорошо сохранились в плафоне свода Основу орнамента здесь формируют полив-

западной окраине Мургабского оазиса, представляющих большое родовое кладбище какой-то видной в то время духовной фамилии[262]

Три крупных мавзолея, отстроенных, по-видимому, последовательно один за другим, вытянуты вдоль единой красной линии, вблизи них — многочисленные кирпичные намогильные возвышения — дахма, по большей части облицованные каширной майоликой голубого и синего цветов, нередко — с надглазурной росписью Наиболее значителен первый мавзолей, два других — меньше по размерам, но в общем все они развивают единую архитектурную композицию почти кубовидный объем, перекрытый сфероконической скуфьей и развитой портал-пештак со стрельчатой аркой Материалом служит жженый кирпич, декора на фасаде не сохранилось, но остатки голубых облицовочных плиток возле первого мавзолея указывают что они входили в его декоративное убранство Интерьеры также очень просты, несложная конструкция перспективных и консольно-ячеистых парусов или обычных громпов осуществляет переход от квадратного основания к куполу Характерно, что если портальная ниша в первом мавзолее являет обычный стрельчатый свод то в двух других ей придана посредством консольно-ячеистых парусов форма конхи

Скромные по своей архитектуре, так сказать, рядовые постройки эпохи, мавзолеи Кок-Гумбеза примечательны тем, что выражают пла-



Мавзолей Наджмеддина Куора в Куня Ургенче 1321—1333 План

постройки предшествующих столетий, он являет дальнейший шаг в развитии этого традиционного типа

Все возрастающую роль приобретает в XIV в сооружение мавзолеев, которые воздвигаются над погребениями видных духовных лиц и светских феодалов „Культ святых" в исламе все более закрепляет свои позиции — отсюда реставрация многих пришедших в упадок мавзолеев домонгольской поры Так, в Меана в XIV в перекрывается новыми облицовками главный фасад усыпальницы шейха Абу-Саида, а интерьер украшается новыми превосходными орнаментальными росписями[261] На портале мавзолея Абу-Саида по толстому намету ганча наносятся яркие наборные резные мозаики орнаментального и эпиграфического характера В интерьере живописное оформление покрывает стены от пола до вершины купола, внизу проходит ярко-красная панель Архивольты арок, лежащих на осях, и их прямоугольное обрамление заполняют надписи-насхи, а тимпаны — эпиграфические круги и пышный растительный орнамент В торцах арок, вокруг фигурных картушей изображены цветущие деревья, гибкие травы и цветы, в софитах — геометрический узор Участки стен над уровнем панели по обе стороны от арок оформлены большими прямоугольными панно с фестончатым завершением, в центре которых расположен крупный орнаментальный круг с радиально расходящимися лучами В венчающих стену нишках нарисованы вазы с пышным букетом цветов и картушем со сложнофигурной орнаментацией Уровень раздела стен и восьмигранника парусов отчеркнут широким эпиграфическим фризом, в котором крупными изысканными письменами начертаны восхваления и генеалогия шейха Абу-Саида Сам ярус парусов украшен эпиграфическими полосками и геометрическим узором, имитирующим кирпичные выкладки У основания купола проходит кольцевая надпись, а в чаше его изображена система сложных гуртов, построенных на восьмиконечной звезде и восьмигранниках, элементы гириха включают круглые, миндалевидные и треугольные фигуры с мелким растительным заполнением

Живопись мавзолея Абу-Саида поражает богатством узоропостроений и тонким колористическим чутьем Последовательные переходы от ярко-красной панели и плотно насыщенных росписей нижних участков стен и ниш к легким линейным орнаментам в плафоне купола, геометрические системы и картуши которых вырисовываются на белоснежном фоне, придают воздушную легкость и без того стройному залу мавзолея В сопоставлении с первоначальным декором XI в , который формировала простая, материально плотная фактура жженого кирпича, эта изысканная роспись представляет иной художественный взгляд иной эпохи Отметим попутно, что многие мотивы и детали росписи сближаются как с тканевым орнаментом и вышивкой, так и с книжными украшениями типа заставок и заглавных букв в орнаментальном оформлении листов богатых манускриптов XIV—XV вв

В Северном Хорасане в XIV в строилось немного Среди памятников этой поры привлекает внимание группа мавзолеев *(илл 124)*, 2 затерянных среди песков и такыров урочища Кок-Гумбез на северо-

названием и соответствующей датой 30-х годов XIV века[266] В действительности это фамильный мавзолей, воздвигнутый в 70-х годах для местной династии Суфи, конец которой был положен Тимуром, разрушившим Ургенч, но, к счастью, пощадившим, по-видимому из суеверного страха, располагавшиеся здесь культовые и погребальные постройки[267]

В сопоставлении со всем, что создано было ранее зодчими Среднего Востока, все необычно в этом памятнике, все дышит поисками новизны и вместе с тем исполнено того высокого совершенства, которое отличает постройки зрелого архитектурного стиля Как будто и не столь уже крупный по своим абсолютным размерам (протяженность по главной оси до 28 *м*, современная высота до вершины портала и купола 22—23 *м*, первоначально она была несколько большей), мавзолей оставляет чувство удивительной монументальности *(рис на стр 156)* Здание выстроено необыкновенно добротно в конструктивном отношении — превосходны кирпичные кладки на прочном ганчевом растворе, сложна конструкция главного перекрытия, где над оболочкой внутреннего стрельчатого купола высился ныне почти утраченный внешний конический шатер со слегка скругленными у сталактитового венца краями[268], великолепно качество облицовочных изразцов

План мавзолея имеет сложную конфигурацию *(рис на стр 160)* Глубокая сводчатая ниша портала ведет в вестибюльный комплекс, включающий три комнатки, далее следует главный зал поминовения — зиаратхана, 12-гранная по внешнему контуру и 6-гранная по внутреннему и, наконец, за нею на оси располагается небольшая квадратная усыпальница-гурхана, под которой расположен склеп

Причудливости очертаний плана соответствует общая объемная композиция сооружения Ее формируют высокая стена лишенного массивности пештака, которому узкая арка в трехкратном обрамлении П-образных рам и скосы кладки боковых граней придают особую стройность, пониженная вестибюльная группа со слабо выраженными куполками, главный 12-гранный объем со стройными, тянутыми гранями с полувосьмигранными конховыми нишками, увенчанный цилиндрическим барабаном и очевидно, традиционным в хорезмской архитектуре шатром, небольшой, кубовидный, со стрельчатым куполом объем гурханы В композиции мавзолея господствует динамическая устремленность по вертикали, которую выражают и стройный подъем главного купола и тонкая масса портальной стены Все формообразующие элементы возникают в гармоничном взаимном сочетании Единый архитектурный прием разбивки поверхностей основан на роли кирпичных обрамляющих лопаток — ими охвачены и портал, и грани главной призмы, и членения панно на барабане Он сохранен и в интерьере, который формирует шестигранник со стрельчатыми нишами, переходный 12-гранник сталактитовых парусов, расположенная над ним 24-гранная аркатура и купольная скуфья

Анализом установлено, что все архитектурные формы и элементы здания — в плане и вертикальном построении — исходят из пролета шестигранного плана зала[269], чем определяется гармоническая сопод-

нировочную идею определенного архитектурного ансамбля Ряд поставленных на единой красной линии, вдоль которой проходил освященный традицией путь зиарата, и обращенных к этому пути пештаков, единство общей композиции построек, соподчинение им группы прилежащих или противолежащих дахма — все это, несмотря на разновременность (правда, в небольших хронологических пределах) появления отдельных слагаемых ансамбля, свидетельствует об общем соподчинении их единому архитектурно-планировочному принципу Тенденция ансамблевой застройки вообще являет характерную черту архитектуры Средней Азии той поры

Мавзолеи Кок-Гумбеза развивают традиционный еще тип однокамерной усыпальницы Между тем типология мавзолейных сооружений в XIV в заметно усложняется Хорезмские памятники этой эпохи — мавзолей Наджмеддина Кубра в Ургенче [263], Шейх-Мухтар-Вали в кишлаке Астана Хивинского района [264], Мазлум-Слу на городище Миздахкан [265] дают тому наглядные примеры

Воздвигнутый между 1321—1333 гг над погребением видного шейха, главы и основателя дервишского ордена Кубрави, мавзолей Наджмеддина Кубра включает четыре основных купольных помещения (не считая позднейших пристроек, *рис на стр 153*) Три из них лежат на поперечной оси — это небольшой вестибюль, по обе стороны от которого расположены, видимо, комнаты для дервишских собраний, на главной оси находится крупная усыпальница-гурхана с надгробием Характеру планировки отвечает и объемная композиция, которая строится на нарастании четырех куполов при поперечном развитии главного фасада, выделенного по центральной оси высоким пештаком со слегка наклонными гранями устоев и стрельчатым сводом Декоративная разработка фасада основана на противопоставлении кирпичной глади прилежащих к пештаку стен и самого богато оформленного пештака, архитектурные членения которого строятся на П-образных обрамлениях портальной ниши, а все поверхности облицованы майоликовыми плитками (по большей части сейчас утраченными) В орнаментацию входят надписи капризной вязи почерка дивани, но главным образом цветочно-растительные элементы, типичные именно для хорезмской архитектурной керамики Узоры выделены мягким рельефом и прорисованы тонкими черными линиями, цвета глазурей — кобальтово-синий, бирюзово-голубой и белый. В орнаменте преобладают либо непрерывные растительные сплетения, либо мотив куста с отходящими от него побегами и пышными лотосовидными цветками Изысканным созданием архитектурных керамических облицовок являются стоящее в усыпальнице двойное надгробие и вертикальная стела — поверхности их покрывают майоликовые плитки еще более сложного и насыщенного узоропостроения В их колористической гамме помимо сине-голубого участвуют желтый, фисташково-зеленый, красный, марганцово-черный цвета и накладная позолота *(илл 128)*

К числу выдающихся творений мирового зодчества принадлежит ургенчский памятник *(илл 126, 127)*, известный в народе как усыпальница царицы Тюрябек-ханым, который и вошел в литературу под тем же

купола, сплошь облицованной мозаичными наборами невиданной красоты. *Купол мавзолея — это шедевр архитектурно-декоративного искусства*, равного которому не знает восточная архитектура. Сложный геометрический узор, чей гирих развертывается на вогнутой поверхности по меридианам и параллелям, образует замысловатую систему 9- и 10-конечных звезд и разнообразных многогранников, которые насыщает богатый *растительно-цветочный орнамент*. Преобладает сапфирово-синий колорит, но в общей гамме участвуют также голубой, белый, черный, зеленый, золотисто-желтый.

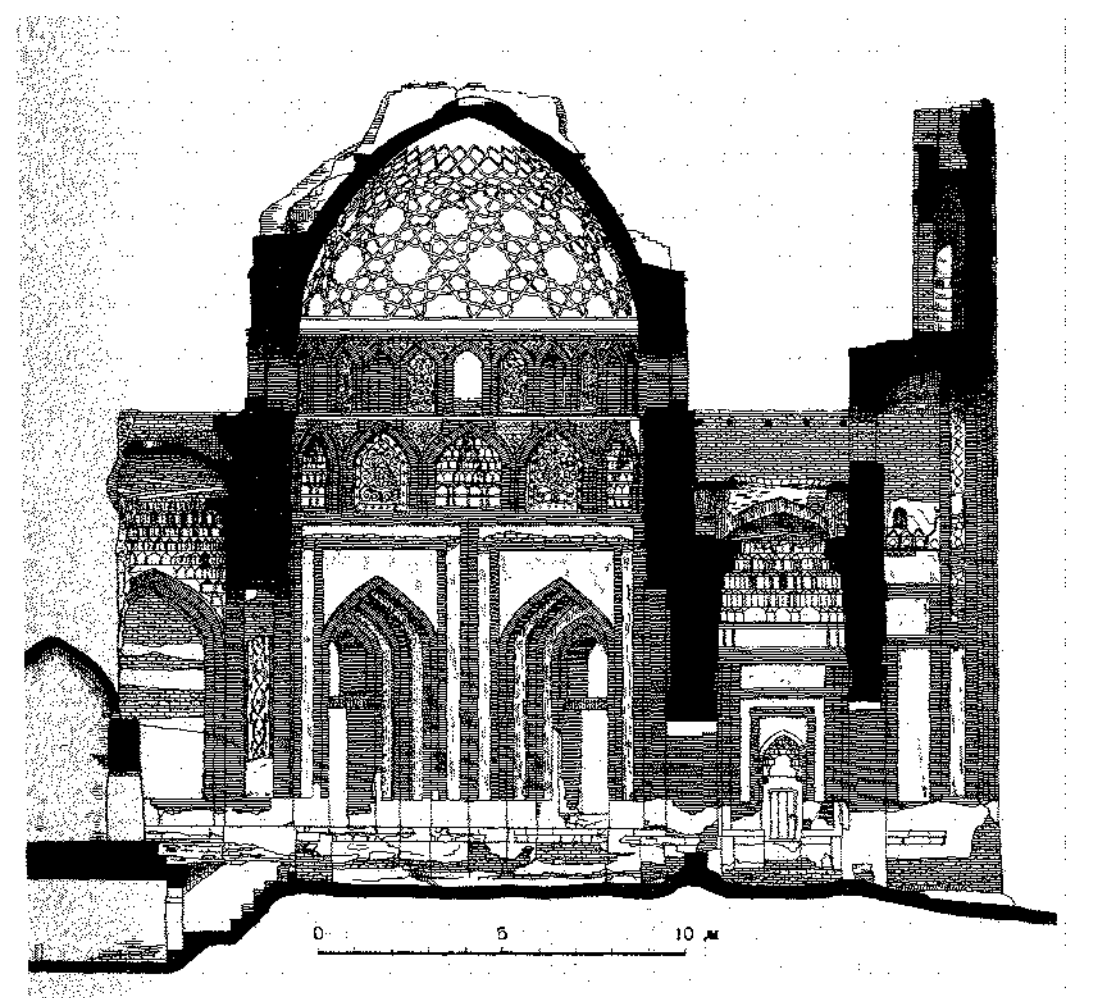
В мавзолее Тюрябек-ханым в неразрывной гармонии сосуществуют противоположные как будто качества: стройности пропорций не противоречит монументальность масс; известная вычурность плана не разрушает четкости объемных построений, насыщенность декора не вносит декоративной перенасыщенности. Памятник этот знаменует формирование нового стиля в архитектуре Среднего Востока, идей которого в последующем не сможет развить сам Хорезм, но которые будут подхвачены архитектурой Мавераннахра эпохи Тимура и Тимуридов.

Время правления Тимура, ознаменованное блестящим подъмом культурной деятельности в столичном Самарканде, было безрадостным для областей Туркменистана. Хорезмские походы опустошили богатую область и свели на нет международное экономическое и политическое значение Ургенча. Северный Хорасан оставался также в полном запустении. Характеризуя плачевное состояние Мургабского оазиса вплоть до 1410 г., историк Хафизи-Абру восклицает: „Гневный создатель до такой степени постиг народ тот, что около 200 лет ни для какого путника не было тени, в которой он отдохнул бы хоть минуту, а у жителя не было соседа, которому он мог бы рассказать о происходящих ударах судьбы“[270]. И хотя в XIV в. в области Мерва уже начинает возрождаться жизнь, лишь в XV в. здесь намечается некоторый подъем. Сам Мерв перестраивается заново, на новом месте, южнее опустевшего огромного средневекового городища Султан-калы; остатки его, известные ныне под двумя наименованиями — Абдуллахан-кала и Байрамалихан-кала тянутся сразу за чертой современного Байрам-Али[271]. Город Шахруха был расширен в середине XV в. одним из тимуридских удельных царевичей, Мирза-Санджаром, по поводу чего поэт Навои сложил двустишие:

Как стариков и молодых томит любовный жар,
Так создал старый Мерв Санджар и новый Мерв — Санджар.

Стихи эти — не более как придворный комплимент, ибо ни в какое сравнение с городом времен сельджукида Санджара небольшой по площади тимуридский Мерв идти не может. Здесь, по Хафизи-Абру, после восстановления плотины на Мургабе „отстроили базары, заблистали мечети, заложили бани и кврабан-сараи. В дни его (Шахруха) благополучной державы были устроены и завещаны ханаки, медресе, рабаты и мосты“[272].

Судя по существовавшим еще в прошлом столетии памятникам архитектуры, эта картина блистательного облика Мерва явно страдает



Мавзолей династии Суфи в Куня-Ургенче. XIV в. Разрез

чиненность целого и отдельных частей в композиции этого подлинно классического произведения хорезмской архитектурной школы.

Огромную роль в художественном образе мавзолея играет цвет: богатые изразцовые облицовки — цветные кирпичи, майолика и, особенно, резные мозаики насыщают все здание. При этом колористическое нарастание следует снизу вверх — от скромных вкраплений цвета в обрамлениях портала и плоскостей 12-гранного объема и цветовых ударов в тимпанах арок и софитах ниш, к богато насыщенному узорными вставками гириху на барабане, далее к сплошной цветонасыщенности фриза и сталактитового венца и, наконец, к изумрудно-голубой скуфье купола.

Это нагнетание колорита и узора выдержано и в интерьере зиаратханы — от сдержанной орнаментации нижних граней к парусам и чаше

в пределах которых введены добавочные членения, оба эти сада в полной мере соответствуют тем правилам разбивки чарбага, которые сформулированы в специальном земледельческом трактате „Иршад аз-Зера'а", составленном в конце XV в. в Герате[275].

Разработка архитектурных ансамблей стояла в ряду важнейших творческих завоеваний среднеазиатских зодчих XV в., она затронула даже окраинные провинции Тимуридской державы, в число которых входили Хорезм и Северный Хорасан. Даже в далеком, затерянном на Устюртском плато Дев-Кескене (в XV—XVI вв. он известен под названием Вазир), в этот период возникает ансамбль культовых сооружений, по-видимому, связанный с интересами и деятельностью местного духовенства. Для создания его были, несомненно, привлечены опытные зодчие из крупного городского центра. Здесь в черте городских укреплений, неподалеку от обрыва-чинка возводятся мечеть и цепочка из трех мавзолеев[276]. Мечеть включает квадратный двор, обведенный галереями, основанными на столбах, между которыми были переброшены купола, покоящиеся на арках и на ячеистых парусах. Мавзолеи сходны (хотя и не идентичны) своей композицией традиционного портально-купольного типа. Наиболее значителен по размерам первый, очевидно, „главный" мавзолей *(илл. 130)*. Стена пештака, выдержанная в хорезмском принципе — со скошенными гранями устоев и многократным П-образным обрамлением стрельчатой арки, пожалуй, чересчур стройна и чересчур тонка. Главный объем, несущий сфероконический купол на невысоком восьмигранном барабане, расчленен по трем фасадам арочными нишами и имеет нишевые срезы углов. Следов архитектурного декора не сохранилось.

Весь комплекс виден издалека, и со стороны плато и с нижележащей равнины.

Крупный архитектурный ансамбль культовых зданий — ныне известный лишь по снимкам и описаниям XIX в., — высился в тимуридском Мерве, он включал мечеть, медресе и хауз[277]. Обширный зал мечети был перекрыт несколько грузным стрельчатым куполом на восьмигранном барабане, венчая массив ее основного объема; центр главного фасада был выделен пештаком со стройной аркой и пилонами, оформленными стрельчатыми арочками в прямоугольных рамах, а боковые крылья имели арочные проходы. Перед пештаком, на оси, лежал бассейн, а к югу от него стояло медресе, воздвигнутое в Мерве по распоряжению поэта Навои, именовавшееся Хусравийе. То было традиционное по плану сооружение с двором, опоясанным худжрами-кельями, двумя сводчатыми айванами на осях и входом, выделенным пештаком. Прием ансамблевого сочетания мечети и медресе был широко распространен в архитектуре Среднего Востока, и в Мерве он предстает как вполне традиционный. Обе постройки монументальны по пропорциям, но очень просты по формам и отделке. Хотя Хафизи-Абру и утверждал, что в Мерве при Шахрухе „заблистали" мечети, здесь не было сверкающего покрова изразцов.

Из культовых сооружений тимуридского Мерва сохранилось у кладбища к югу от Султан-калы комплексное здание возле могил двух

риторическими преувеличениями. Но бесспорным достоинством вновь созданного города являлась заложенная в нем очень четкая планировочная идея. Высокие принципы градостроительного искусства XV в. смогли здесь получить развитое воплощение, поскольку город возник на пустыре и планировщики, не будучи связаны контурами исторически сложившейся застройки и уличной сети, сумели внести в проект ту геометрическую четкость, которая составляет характерную черту среднеазиатского градостроительства XV в.

Тимуридский Мерв, первоначально квадратный в плане, затем дополненный прямоугольным отсеком, был охвачен стенами и рвом. Стены через одинаковые интервалы имели полукруглые башни; в межбашенных участках были устроены потайные, заложенные сырцом калитки. Оборона осуществлялась с гребней стен (для уширения которых изнутри были сделаны контрфорсные аркады) и с боевых площадок башен. Поверху проходил зубчатый парапет. Ворота, фланкированные полукруглыми башнями, располагались на главной оси. От ворот к воротам тянулась центральная городская магистраль, по обе стороны которой размещались прямоугольные кварталы жилой, торгово-ремесленной, культовой, правительственно-административной застройки. Мерв имел все основные элементы городского благоустройства — рынки, бани, водопровод, систему канализационных устройств.

В XV в. отмечается оживление и в ряде иных городов Туркменистана — Нисе, Абиверде, Фераве, Куфене, Шемаха-кале, Дев-Кескене, даже Ургенче, хотя ни один из них уже не достигает своих домонгольских размеров и обживается лишь в пределах какой-то части.

Построек гражданской архитектуры от этой эпохи сохранилось крайне мало[273]. Руины дворца в Мерве являют остатки двухэтажного сырцового здания с дворами и группой разнообразных комнат, стены которых, оштукатуренные ганчем, разбиты на прямоугольные поля с вписанными в них фестончатыми арочками. Среди гражданских построек XV в., имевших чисто инженерный интерес, известны перекрытые ульеобразными куполами ледохранилища-яхтанги в Мерве и водохранилище-сардоба в Анау. Их купольные силуэты входили выразительным элементом в городской и пригородный ландшафт.

Садово-парковое здание — иморат в мервском пригороде также являет сырцовую постройку со сводчатым айваном на оси, открытым в квадратный зал, и двухъярусными лоджиями смежных участков стен; в этой постройке небезынтересны плафоны лоджий в виде звездчатых конховых сводиков.

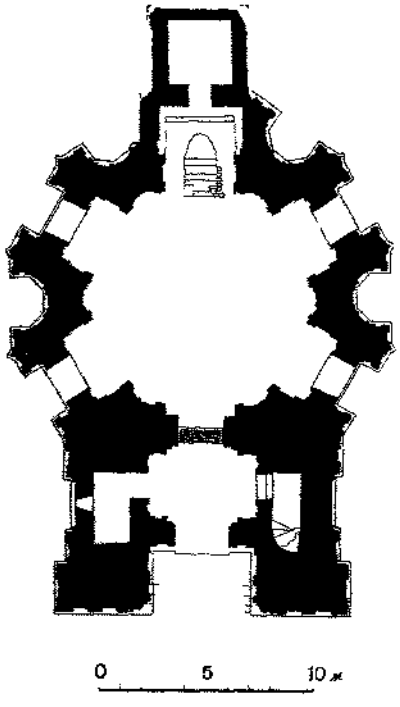
Эпоха Тимуридов была отмечена блестящим расцветом садово-паркового искусства на Среднем Востоке. К этому времени сложился традиционный тип чарбага — архитектурно организованного сада, разбивка которого, распределение посадок, строений, системы арыков и хаузов были подчинены строго разработанным правилам. Исследователи датируют XV—XVI вв. остатки крупных пригородных садов на городищах Дев-Кескен на Устюрте и Ак-кала в Сарыкамышской впадине[274]. Обведенные мощными ограждениями, один прямоугольный, другой квадратный в плане, со строго геометрическим подразделением на 16 частей,

Мечеть была построена, как о том гласят надписи, в 1455 6 г. во имя некоего шейха Джемаледдина сыном его Мухаммедом *(илл 129)* По-видимому, то был Мухаммед Худайдод, везир Абула-Касима Бабера и Султан-Хусейна Байкары, чья политическая деятельность связана была именно с областью Нисы, в состав которой входил и городок Анау Воздвигнув мечеть на сложном, пересеченном рельефе оплывших стен средневековой крепости, зодчий утвердил постройку как бы в двух уровнях, расположив по внешнему скату строительного участка цокольный этаж, а на внутренней горизонтальной площади — первый этаж здания и двор При этом он проявил большое инженерное искусство в устройстве оснований и фундаментов, опущенных в рыхлый „культурный слой" многовековых накоплений, а также в создании разнообразных, очень остроумных купольно-сводчатых перекрытий.

Планировка здания сложна и необычна, оно, по-видимому, совмещало функции мечети, возведенной у почитаемой могилы шейха Джемаледдина, и суфийской ханаки, при которой находилось общежитие дервишей Цокольный этаж, включавший целую группу прямоугольных худжр, служивших для постоя паломников, обводит квадратный объем главного зала мечети Зал этот просторен, высок, имеет на главной оси михрабную нишу, на трех других стенах — по два выхода к навесам, находящимся над кровлей цокольного этажа, и открыт обширной аркой своего айвана во двор По обе стороны двора расположены два боковых крыла построек. Они неодинаковы по планировке, но оба включают по большому трехъярусному залу, игравшему роль либо аудитории-дарсханы, либо места радений — зиаратханы К ним примыкает группа помещений — то в виде анфиладных галерей, то изолированных комнат-худжр.

Единственной отделкой интерьеров служила гладкая ганчевая штукатурка стен, исключением являлся лишь главный зал мечети А между тем все они оставляют ощущение неповторимого своеобразия, что достигалось виртуозным применением разнообразных вариантов той новой конструктивной системы сводчатых перекрытий, которая была разработана в Хорасане и Мавераннахре во второй трети XV в и которой суждено было сыграть в последующем огромную формообразующую роль во всем архитектурном строе интерьеров монументальной архитектуры Среднего Востока.

Не останавливаясь на инженерном существе этой конструкции, именующейся системой пересекающихся подпружных арок и щитовидных парусов, которой посвящена специальная литература[279], отметим лишь основное. На смену традиционным тромпам, ячеисто- и перспективно-консольным парусам, осуществлявшим угловой переход от квадратного плана к восьмиграннику, на котором покоилась купольная скуфья, приходит купольное перекрытие звездчатого очертания, основанное либо на пересечении четырех сильных несущих арок, либо на пересечении гуртов арок, следующих законам правильного многогранника и образующих пространственные четырехугольные отсеки, так называемые „щитовидные паруса", либо, наконец, на комбинации двух



Мавзолей династии Суфи в Куня Ургенче XIV в План

асхабов — арабских сподвижников пророка Мухаммеда,— Бурейды и Гифари, воздвигнутых во второй половине XV века по распоряжению Султан-Хусейна Байкары *(илл. 132)* Погребения асхабов, выделенные роскошными резными каменными намогильниками, находятся под прикрытием кирпичных купольных киосков За ними высится двухпортальная постройка, которая представляет собой две обширные сводчатые ниши, соединенные узким арочным простенком, и создает своеобразное парадное обрамление для намогильных киосков В декоре ее использованы орнаментальные выкладки из глазурованных кирпичей, образующих гирих и куфические религиозные формулы Сооружение служило как бы целям прославления местной святыни, что красноречиво выражено в надписи на намогильном камне Гифари. „Благо месту, которое возвеличили эти два славных тела· оно похоже на зодиакальный знак о двух телах на высшем небе, в котором соединились два великих светила и которое обнимает обе стороны „домов блаженства". Двухпортальная композиция „домов блаженства" не несла практической функции, так как она не служила ни входом, ни защитой от осадков, но отвечала чисто образной задаче создания монументального архитектурного обрамления для небольших по размерам, но высокозначимых могил „сподвижников пророка" В этом смысле композиция мервской постройки вполне оригинальна, не имея повторений в зодчестве других историко-культурных областей.

На фоне блистательной архитектурной деятельности эпохи Тимура и Тимуридов в Самарканде, Шахрисябзе, Герате, Балхе, все упомянутые памятники монументальной архитектуры Туркменистана XV века выглядят лишь как посредственные создания провинциальной школы. И неожиданным шедевром вдруг предстает здесь мечеть Анау, сооруженная в правление султана Абул-Касима Бабера[278].

листами, даны в геральдической схеме два извивающихся огненно-желтых дракона. Иконография их напоминает традиционный дальневосточный образ, который, однако, издавна был усвоен изобразительным искусством Среднего Востока. Драконы представлены здесь в качестве волшебных аждага — сказочных существ, охранителей прекрасного сооружения (оно названо в надписи „Домом красоты"), причем поразительно, что, в нарушение запретов ислама, они введены в качестве магического оберега культового мусульманского здания. Следует также подчеркнуть, что сами мозаики отличают высокие художественные качества — глубина и чистота тонов, красота цветопостроений и почти ювелирная тонкость резьбы.

Архитектурные изразцы, использовавшиеся в оформлении парадных зданий, возводимых по заказу светских и духовных феодалов, бесспорно свидетельствуют о высоких успехах гончарного дела своей эпохи. Однако не они типичны для массовой керамической продукции, входившей в широкий быт населения, а то искусство бытовой керамики, которое красноречиво отражает общее состояние культурной жизни Туркменистана XIII—XIV вв.

В XIII столетии в Северном Хорасане отчетливо запечатлен резкий упадок гончарного дела. Посудный комплекс из средневековой крепости Анау характеризует тяжелый черепок, грубоватые формы, некачественность пузырчатой и мутноватой по цвету поливы (желтой, зеленой, белой[280]). В конце XIII и в XIV в. для севернохорасанской керамики типичны черные росписи под мутновато-белой или под голубой глазурью. Мотивы орнаментации несложны и главным образом предстают в виде рваных растительных завитков и точек. Очень типична вихревая фигура на днищах чаш, образованная изогнутыми телами как бы устремленных к центру рыбок, которые обычно преобразуются в чисто условный знак, подобный крупной запятой[281]. Встречается здесь и другая высокохудожественная керамика, как правило, однако, привозная: дальневосточный селадон или покрытые утонченной росписью иранские изделия типа „минай", какова, к примеру, найденная в Нисе часть чаши ярко-голубого цвета с изображением всадника на дне.

Художественные приемы иранского керамического искусства, которые в XIV в. переживают новый высокий подъем, проникли через Прикаспийские районы в гончарство Дахистана. На городище Мисриан найдены фрагменты спекшихся при обжиге бракованных изделий, принадлежащих к так называемым султанабадским типам[282]. Дахистанская керамика дает тонкие, кашинные сосуды-чаши на высоких поддонах, с почти конической, иногда надломленной у борта стенкой, некрупные широкогорлые горшочки и кувшинчики. Роспись на них осуществлена черным цветом, под белой или звучно-голубой глазурью и представляет собой, по преимуществу, свободные растительные мотивы или же мелкоузорные, как бы из запятых составленные заполнения орнаментального фона. В полосках, идущих по краю чаш или радиально от центра дна, нередко размещены надписи скорописного письма, которые, по-видимому, как и а современной им иранской керамике, содержат отрывки из произведений популярных поэтов или народные двустишия. Надписи

этих приемов. Преимущество этой конструкции состоит в том, что она, сосредоточивая основные усилия лишь в восьми опорных точках углов, позволяет „раскрыть" интерьер и увеличить его свободный пролет, одновременно значительно уменьшая диаметр купола, в который как бы вгрызаются по законам звездчатой фигуры углы щитовидных парусов и замки подпружных арок. Здесь колоссальный выигрыш в завоевании внутреннего пространства, причем сама конструкция в значительной мере определяет и совершенно новый облик интерьера.

В отличие от характерного для предшествующей эпохи отчетливого членения интерьера — стена, восьмигранный ярус парусов, купол — здесь уже с уровня панели возникают гурты упругих оболочек, осуществляющих постепенное нарастание изогнутых поверхностей парусов, полукуполов и главного купола, звездчатые контуры которых размещены в разных пространственных планах. В противовес господствующей до XV в. тектонической разбивке, здесь создается пластическое оформление пространственной среды. В мечети Анау насчитывается до полутора десятков различных вариантов перекрытий. Одни из них создают взаимно открытые пространства, другие — систему легких оболочек, оформляющих замкнутый контур. Особенно выразительны решения обеих дарсхан, где чисто конструктивными средствами достигнут эффект воздушной легкости, перетекания архитектурного пространства от яруса к ярусу и мягкого рассеянного света, льющегося из подкупольного фонаря.

Интерьер главного зала мечети Анау более традиционен — купол его опирается на измельченно-сталактитовые паруса, в разбивку стен входит панель и трехъярусное членение стрельчатыми нишами и лоджиями в обрамлении плоских лопаток. В софите главной арки портала и в плафоне купола применена геометрическая орнаментация из резного, инкрустированного ганча (техника „часпак"), но лишь михраб, сплошь облицованный мозаикой, да решетки окон панджара, заполненные цветным стеклом, вводили колористические пятна в белизну интерьера.

Основное декоративное богатство было сосредоточено на обращенном во двор фасаде мечети. Архитектонику портала определяет огромная арка, устои, расчлененные чередованием продолговатых и квадратных панно, сквозная верхняя аркатура и трехъярусные лоджии боковых крыльев. Все архитектурные членения обрамлены непрерывной полоской из шлифованных квадратных кирпичиков, выложенных с расшивкой швов. Тимпаны всех арок и арочек, а также прямоугольные панно с историческими надписями — над главным входом и в торце его — заполнены сплошными мозаичными наборами. Настенные панно содержат геометрические и эпиграфические мотивы, выполненные из цветных кирпичиков. Преобладает желтоватая фактура строительно-облицовочного кирпича, на фоне которого звучная синева мозаик вносит главные цветовые удары.

Особенно оригинально в Анауской мечети художественное оформление тимпанов главной арки, где на фоне стилизованного древа со спиралевидными ветвями, усеянными белыми цветочками и желтыми остро-

IX. Сосуд из Куня-Ургенча. XIV в.

эти либо наносились тонкой кистью по кашинной основе (самый процесс письма определял при этом легкость и витиеватость трудночитаемых лигатурных почерков), либо гравировались, выделяясь белым резервом на плотной основе сплошного черного или темно-синего покрытия, после чего уже покрывались глазурью. Свободная подвижность линий, легкость узора, но вместе с тем некоторая измельченность его, требующая, как и прочтение надписей, очень близкого рассмотрения, определяют основные черты изысканного стиля дахистанской керамики XIV в.

Высокий подъем гончарного искусства переживает в этот период художественная керамика Хорезма, главным центром производства которой был Ургенч.

Значительное место здесь принадлежало безглазурным штампованным сосудам [283]. Техника эта, расцвет которой в Северном Хорасане, как мы уже видели, был почти на два столетия раньше, предстает в известной мере запоздалым отголоском. Производственный прием по-прежнему заключался в том, что употребляли различные матрицы-калыпы, которыми на тулове сосудов (главным образом среднеразмерных кувшинов) оттискивали рельефные украшения. Но сама орнаментация теперь стала значительно бедней, в ней почти исчезают изобразительные темы и господствуют чисто орнаментальные мотивы, притом довольно ограниченного диапазона. Типичен густо усеянный мелкими рельефными точками или звездочками общий фон, на котором вырисовываются крупные элементы узора, в числе их — надписи, порой читаемые, но чаще неграмотные „псевдонадписи", стилизованные растительные завитки, картуши и рыбки.

Гораздо оригинальней и богаче в смысле новых художественно-декоративных находок и приемов была поливная керамика [284] — здесь с полным правом можно говорить о выработке особого „ургенчского" стиля. Изготовленные из тонкого кашина, покрытые прекрасной прозрачной глазурью, играющей мягкими бликами, сосуды украшены богатой, обычно слегка рельефной орнаментацией. При нанесении ее используются три основных тона — зеленовато-черный, кобальтово-синий, бирюзово-голубой. Первая краска очень стойка, росписи, выполненные ею, четки и не дают растеков, две другие — расплывчаты и аморфны. Рисунок оконтуривается черным, реже — кобальтом, который, так же, как голубая краска, в основном применяется для заполнения поля узоров, в продольно расположенных радиальных полосах; ослабленные расплывы или сгущенные потеки этих красок вносят тонкие нюансы тона, даже при однородной орнаментации бесконечно разнообразя поверхность изделий.

В составе их преобладают открытые формы, главным образом чаши и широкогорлые сосуды с суженным к высокому поддону туловом, нередко — с рельефными шишечками на стенках. Эти сосуды и чаши не только употреблялись при приеме гостей, на пиршествах, но и входили, по-видимому, в оформление тех ниш-касамонов, которые, по свидетельству Ибн-Баттуты, были характерны для хорезмских мих-манхана.

Для композиции узора этих изделий, сконцентрированного, в основном, на внутренней поверхности, характерно выделение круга на дне, с самостоятельным изобразительным мотивом в нем, чаще всего орнаментально-цветочного характера, иногда с фигурой птицы, реже — животного среди растительных завитков и листьев. Образы зверей достаточно реальны, чтобы распознать здесь утку, павлина, зайца, и достаточно стилизованы в целях наилучшего соподчинения всей композиции кругу дна. На стенках чаш в круговом или радиальном расположении помещают стилизованные бутоны, завитки, фигурные арочки; очень распространен мотив сплошных чешуек. Встречаются надписи, нанесенные мелкой скорописью или рельефными буквами почерка „дивани".

Характерный образец высокохудожественной хорезмской керамики — широкогорлый сосуд из Ургенча[285], по-видимому, предназначенный для розовой воды, в которую гости окунали пальцы после трапезы. Снаружи, на плечах, оформленных выпуклыми шишечками, основную орнаментальную композицию образуют чешуйки с ядрышками у основания каждой из них. Внутри же, на дне, размещена фигура павлина — стилизованная, декоративно-условная, но удивительно красивая, именно в этой своей декоративности. Крупная голова увенчана хохолком на причудливо выгнутой шее, на туловище — мелко разработанное оперение, пышный хвост заброшен вверх.

Ургенчская керамика служила предметом широкого экспорта. Она встречается почти во всем прикаспийском ареале Золотоордынского государства, от Сарая-Берке на Волге и до Маджар на Северном Кавказе. Вероятно, под влиянием Хорезма в этих районах появляются и собственные гончарные мастерские, изготавливавшие в ухудшенном варианте сходные керамические типы штампованной и безглазурной керамики. Но главным центром выработки образцовых, наиболее художественных изделий этого рода был и оставался в XIV в. именно Хорезм.

В XV столетии в гончарном искусстве наступает совершенно новая фаза. Развитие керамики Туркменистана протекает в направлении, едином для всех городских производственных центров Среднего Востока. Период этот ознаменован повсеместным увлечением незадолго до того изобретенным в Китае фарфором типа „кобальт". Открытие китайских керамистов, связанное с применением каолиновых глин, позволило им создать керамический материал плотной и однородной структуры, белоснежного цвета и при добавлении кобальта благородного однотонного цвета, дающего богатейшие градации от легкой синевы светлой фиалки до плотной густоты сапфира. В XV в. фарфоровые изделия типа „кобальт" ценились на рынках Среднего Востока почти на вес золота. Немудрено, что местные гончары бросились на поиски разгадки китайского секрета, который ревностно, под страхом смертной казни, хранился в императорских мастерских Дженгдеджена. В этих опытах керамисты Средней Азии и Ирана создали превосходные образцы, используя в качестве черепка традиционный в местной гончарной технологии белоснежный кашин, в росписях же употребляя известный им гораздо раньше, чем китайцам, кобальт.

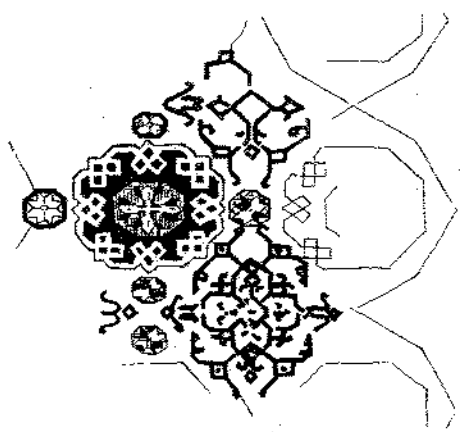
(XIII в.). Объединяя в своих мемуарах понятие Туркмении и Турции, он явно имеет в виду туркменский ковер, когда говорит, что „выделываются тут, знайте, самые тонкие и красивые в свете ковры“[289]. В XIV столетии Ибн-Баттута отмечает, что в убранство приемных комнат жителей Ургенча входили „богатые ковры“ а в день визита к Кутлуг-Тимуру он застал этого правителя восседающим „на шелковом ковре“[290]. Очевидно, речь идет здесь о туркменском шерстяном с добавкой шелковых нитей ковре с его шелковистой фактурой прекрасно отработанного ворса.

Изображения туркменских ковров как предмета экзотической роскоши, баснословно высоко ценившихся в Европе в те времена, изредка встречаются на картинах мастеров итальянского Возрождения: такова „Мадонна“ Липпо Мемми (1350, Берлинская галерея), „Обручение Марии“ Николо ди Буонакорсо (1380, Лондон, Национальная галерея)[291], фреска собора в Пистойе (1475) кисти Лоренцо ди Креди[292].

Быть может, именно туркменскими являются геометризованные по рисунку ковры, которые можно видеть на тимуридских миниатюрах XV века[293] *(рис. на стр. 168)*. Если учесть, что это в основном миниатюры гератской школы и что области Северного Хорасана находились в ту пору в прямом подчинении Герату, можно безошибочно утверждать, что прославленные туркменские ковры входили в быт богатых сословий тимуридской столицы.

Все эти даже крайне ограниченные письменные и иконографические свидетельства вводят важное звено в историю одного из наиболее национальных видов художественного творчества туркменского народа. Ковроделие предстает в эту эпоху не столько как профессиональное городское ремесло, но как замечательный творческий вклад представителей той степной кочевой и полуоседлой среды, которая издревле составляла важный контингент в составе народонаселения областей Туркменистана.

Период, получивший в европейской истории наименование „нового времени“, условные начальные рубежи которого связывают с открытием Америки, с эпохой Высокого Возрождения, с Реформацией,— словом, со множеством ярких внешних проявлений внутреннего воззрения иного социального строя, идущего на смену изжившим себя средневековым формам,— этот период для областей Средней Азии оказался порой глубокого безвременья, когда оцепеневший феодальный строй уже неспособен был к созидательным импульсам. В XVI—XIX вв. области Туркменистана пребывали едва ли не в наихудшем среди других положении, будучи ареной беспрерывных притязаний узбекских ханов и персидских шахов, собственных внутрифеодальных



Изображение туркменского ковра в картине Гольбейна. XVI в.

В Герате, столице Тимуридов, в конце XV в. над поиском секрета фарфора много лет, в частности, трудился любимец Алишера Навои художник Хаджи-Мухаммед, который, по свидетельству современника, добился в изготовлении сосудов очень высоких успехов[286]. Однако, по археологическим данным, в Самарканде фарфорообразные изделия производились уже в начале этого столетия[287] — изыскания велись, по-видимому, повсюду. На всех городищах Туркменистана, где есть культурный слой XV в., — в Нисе, Мерве, Абиверде, Меана, Ургенче и множестве других[288] — исследователи встречают этот характерный, имевший массовое распространение тип фарфорообразной сине-белой посуды.

Эти явления имели под собой, разумеется, не просто подражательную основу — привоз в предшествующую эпоху дальневосточных селадонов или иранских люстровых изделий здесь имитаций не породил. Дело обстояло глубже. Век Тимуридов, ознаменованный высоким подъемом духовной культуры на Среднем Востоке, несущим в себе зародыш тех „ренессансных" явлений, которым в последующем, в силу исторически неблагоприятных условий, так и не суждено было развиться, выдвинул новые эстетические идеалы. Художественное оформление фарфора, столь непохожее на принятые в местном керамическом искусстве средневековья орнаментальные системы, привлекало именно этой своей непохожестью. Среднеазиатские гончары вдруг словно сбрасывают путы традиционных представлений о строго геометрической основе узора и условной декоративности его построений. Взамен радиального размещения узорообразующих мотивов они дают как бы свободно брошенные на вогнутую поверхность чаши ветви, цветы, плоды, птицу, порхающую в ветвях, взамен однородно повторяющихся стилизованных розеток — реальный цветок, колеблемый на легком стебле. Значительное место начинают занимать изображения птиц, животных и даже исчезнувшего в монгольский период человека *(илл. 133—138)*. Отныне слагается новый репертуар определенных мотивов, а та свобода, с которой мастера не только комбинируют, но и интерпретируют их, придает безграничную неповторяемость художественному оформлению сосудов. Теперь красота изделия — в его изящной профилировке (широкое распространение имеют пластически круглящиеся чаши, а также широкодонные тарелки и тарелочки с плавно отогнутым бортиком), в мягких градациях чуть растекающейся кобальтовой окраски, в свободе изобразительных композиций.

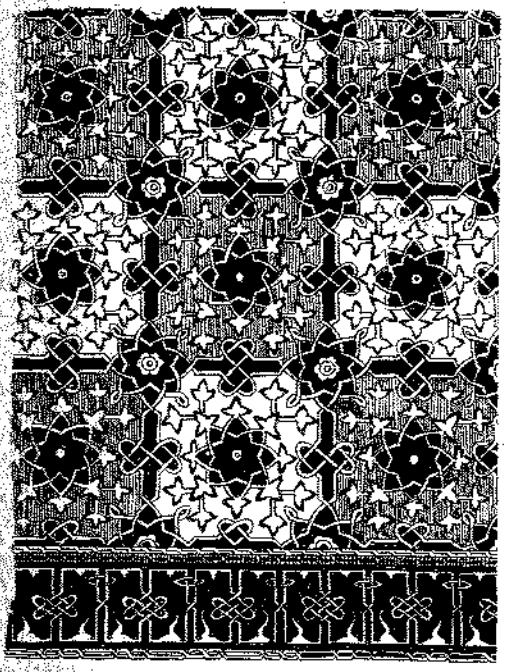
В керамике XV в. словно бы воплощен творческий дух вольного городского ремесленника, стоящего на пути раскрепощения от пут средневекового художественно-образного мышления. И грустным символом так и нераскрывшихся сполна, подавленных возможностей предстает в керамике Туркменистана последующих столетий возврат к сухой орнаментальности и резкое снижение художественного мастерства.

Среди прикладных искусств, глубоко традиционных в туркменской среде, видное место в XIII—XV вв. занимало ковроделие. Прекрасные образцы его, очевидно еще в эпоху Сельджукидов и крестовых походов, начинают проникать в Европу, но первое историческое упоминание о них мы находим у отважного странопроходца Марко Поло

Поздние культовые постройки Туркменистана — мавзолей Кизыл-Имам в Дуруне[296], Султан-Али в Куня-Ургенче[297], Мазар Лалазем-ата в Тахтинском районе[298], Хаджи-Аджи в Фарабе[299] и ряд других подобных характеризует резкое снижение качества строительной техники — в частности, примитивность сводчатокупольных конструкций. С точки зрения планировочных и объемных композиций все эти сооружения являют ухудшенные реплики традиционных схем — южнотуркменистанские мавзолеи обычно воспроизводят портально-купольный хорасанский тип, в то время как поздние мазары Ташауэской области либо подражают классическим мавзолеям средневекового Хорезма, либо следуют приемам поздней хивинской архитектуры. Так, мавзолей Султан-Али, воздвигнутый в XVIII в. напротив усыпальницы Наджмеддина Кубра, представляет собой убогую реплику мавзолея Тюрябек-ханым. Лишь в тех немногих случаях, когда строители делают попытку создать комплексные или ансамблевые решения, они, даже при чрезвычайно невысоком общем качестве строительных работ, порой добиваются известной выразительности архитектурного целого. Таков, к примеру, Исмамут-ата в Ташауэской области *(илл. 139)*, главная группа которого возникла в XVIII столетии, а поздние достройки осуществлялись уже в начале XX в.[300]. Два крупных мавзолея, воздвигнутые в приемах поздней хивинской архитектурной школы, были со временем дополнены комплексом других сооружений, включающим летнюю и зимнюю мечеть, ханаку и галереи. В целом все это образует своеобразный архитектурный ансамбль. Приподнятый на холме, среди большого кладбища, Исмамут-ата тянется цепочкой разномасштабных и разнообъемных купольных построек, образуя длинную свиту взаимосвязанных сооружений, оригинальную по силуэту и отлично обозримую со всех сторон.

Творческий талант народа проявлял себя в те времена не столько в профессиональной деятельности городских зодчих, корпорации которых в немногих еще существовавших городах Туркменистана почти сошли на нет, сколько в сфере сельской народной массовой архитектуры, преимущественно архитектуры жилья *(илл. 141—145)*. Если большая доля туркменских племен с XVI по XIX в. ведет кочевой образ жизни, довольствуясь передвижным жилищем-юртой, то те туркмены, которые сохраняли оседлое хозяйство и соответствующие формы быта, в застройке своих селений сберегли высокие архитектурные традиции и творческий подход при воплощении их в рамках реальных заданий[301].

Архитектура туркменского народного жилища XIX — начала XX в. формируется в полном соответствии с практическими задачами. Крупные байские усадьбы полуоседлых иомутов в урочище Куня-Уаз в Хорезме, равно как усадьбы текинских родов в селении Багир, разросшемся возле руин средневековой Нисы,— это род небольших крепостей с высокими стенами, фланкированными массивными полукруглыми бурджами. Элементарно простые формы отвечали чисто оборонным целям. А между тем в близких к Багиру прикопетдагских районах жилищное строительство маленьких реликтовых племен — нохур, мурча, и далее в долине Сумбара и Атрека более значительного по своему составу племени теклен — несет черты высоких, отстоявшихся архитектурных традиций.



Изображение туркменского ковра на миниатюре из „Шах-наме". 1429/30

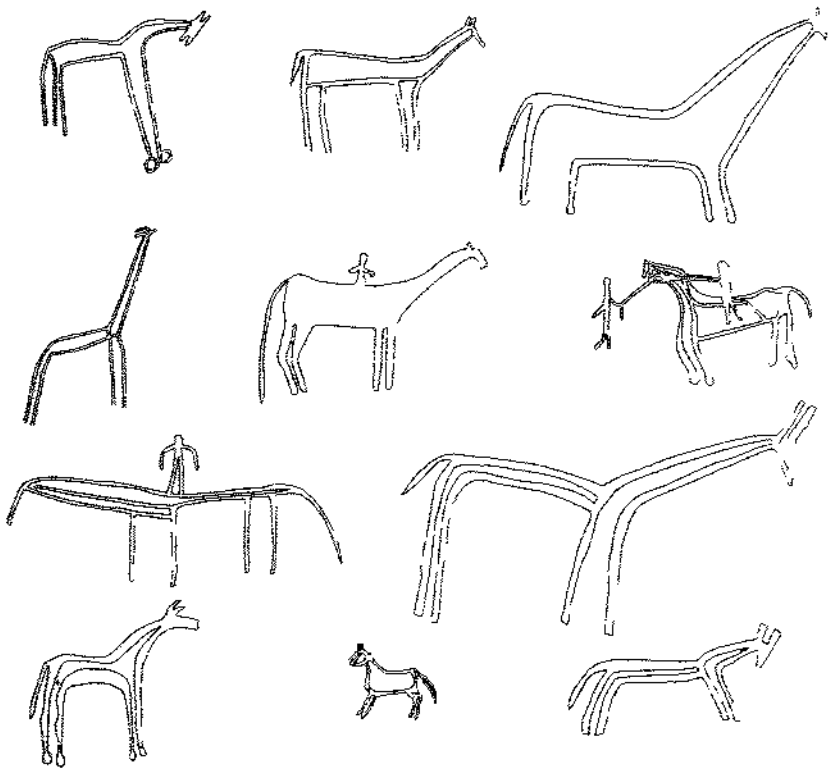
распрей и, наконец, все возрастающей резни различных туркменских племен:

Сам болен я, страна больна
и время:
Где золото, где хлам — не
разобрать.
Мы тирания сносим гнет
и бремя...—

горестно восклицал туркменский поэт Махтум-Кули.

Творчество страны и народа заглохло при непрерывном лязге оружия. Строительство было сведено к починке разрушенных при очередном походе или набеге крепостных стен и к сооружению убогих мазаров над погребением захудалых местных шейхов, гончарство — к выделке лишь самой грубой посуды, изобразительное искусство — к примитивным граффито *(рис. на стр. 171)*. И только ковер да оригинальные, отвечавшие запросам национального вкуса ювелирные изделия еще оставались на уровне высоких художественных достижений. При рассмотрении позднего этапа культуры Туркменистана по существу лишь они и заслуживают пристального к себе внимания.

Среди немногих памятников монументальной архитектуры позднефеодального Туркменистана можно упомянуть мечеть Ходжа-Юсуф (XVI в.), расположенную на кладбище в пригороде Мерва[294] *(илл. 131)*. Она была воздвигнута возле погребения проживавшего и скончавшегося в Мерве в XII столетии шейха Ходжа-Юсуфа Хамадани, наподобие здания у погребений Бурейды и Гифари. Мечеть образует как бы монументальный фон почитаемой могилы. Она включает обширную арку айвана с михрабной нишей, к которому с обеих сторон примыкают стенки с двухъярусными и далее — одноэтажными лоджиями. Таким образом, фасад здания имеет как бы уступчатое построение, с нарастанием к центру, которое подчеркнуто и нарастанием арочных ниш. Подобная ступенчатая фронтальная композиция встречается в некоторых других постройках Хорасана, например в мечети в Гаяне[295]. Мечеть Ходжа-Юсуфа не только лишена какого-либо декора, но разработка ее фасадов сведена, по существу, к сухой, почти геометрической схеме, к строительному каркасу, лишенному той завершенности форм и деталей, которая определяет подлинную архитектурность сооружения.



Рисунки на стенах мавзолея Тоуруз Султан в Юго-Западной Туркмении. XII в.

зительности. Выложенные правильными рядами, с утонением кверху, которое придавало им конструктивную и вместе с тем чисто зрительную устойчивость, стены членились на значительных интервалах полукруглыми контрфорсными башенками и богато оформлялись рифленными узорами, нанесенными по сырой еще глине особым гребенчатым инструментом. Гладь стен то сплошь покрывалась вертикальными каннелюрами, то разделялась полосками или клетками, которые заполняли в шахматном порядке мелкие, идущие вдоль, поперек и вкось штрихи или сетки. Порой использовался также крупный фигурный штамп, которым отгискивались орнаментальные круги со звездчатыми или вихревыми розетками — очень древние, полузабытые, астральные и солярные символы. Главный фасад усадьбы подчеркивают ворота, расположенные иногда в центре, но нередко, если того требуют удобства планировки, и асимметрично. Они выделены навесом-козырьком и иногда фланкированы парой полубашенок.

В оформлении дворовых построек также господствует фактурная разделка пахсовых блоков, которая, однако, исчерпывается в основном вертикальными каннелюрами. Значительную роль в жилой группе играют

Жилые дома являют здесь двух-трехкомнатную постройку, около которой по мере разрастания семейства появляются новые пристройки — жилище, группа хозяйственных строений, двор, все это постепенно образует целостный, глубоко рациональный по своей организации комплекс Большую роль в быту семьи играет айван — легкий колонный навес по главному фасаду дома *(илл 142)* Айван этот входит важным формообразующим элементом и в саму архитектуру, осуществляя органическую связь жилой группы построек с пространством двора Колонны здесь нередко имеют форму, генезис который восходит к парфянской, если не к допарфянской эпохе стройный ствол увенчан капителью с волютообразным оформлением концов *(илл 143)* Это отнюдь не упрощенный ионический ордер, но та „прайоника", которая в среднеазиатском зодчестве уходит в седую древность, предшествуя сложению греко-ионического ордера и которая в истоках своих связана с формами народной жилой архитектуры Своеобразные детали входят в архитектуру интерьера — так, в мурчинских домах можно увидеть камин, увенчанный зубцом-мерлоном (напоминающим старонисийские зубцы), в прорезь которого ставился светильник Мурчинские и нохурские потолки отличны от традиционного у других среднеазиатских народов покрытия „васса" — наката из горбылькоп и веток здесь нашиваются дощечки, размещенные в разных направлениях, наподобие паркета

Следует отметить также слияние жилой застройки в долинах Сумбара и Атрека с горным ландшафтом, умелое размещение ее на пересеченном рельефе, роль зелени — особенно плодовых деревьев — в оформлении участка

Иная линия характерна для жилища по среднему течению Аму-Дарьи, где обитали главным образом салоры, затем сарыки эрсари и среди них более мелкие племена — баят, каркын, олам, мукры хатаб Большая смешанность населения, где рядом с разноплеменной туркменской средой соседствовали узбеки, обусловила взаимопроникновение туркменских и узбекских архитектурно-строительных традиций Архитектура жилых усадеб-ховли отвечает специфике социального уклада проживавших здесь родов и племен, сочетавших земледельческое и скотоводческое хозяйство Планировочно в них выделяются „чистый" и скотный двор, вокруг которых соответственно группируется комплекс жилых, подсобных и хозяйственных строений

Неспокойная обстановка вызывала необходимость придать этим усадьбам оборонные качества — отсюда обнесение их высокими стенами, грани которых оформлены зубцами, введение мощных угловых башен. Архитектурная типология их явно связана с хорезмскими (для XVIII—XIX вв будет точнее сказать — с хивинскими) традициями Однако все эти элементы в значительной мере уже носят декоративный характер башенки — это, скорее, контрфорсы, так как выполнены они сплошной кладкой, зубцы — не боевые, а лишь прочерченные на глине, щели над воротами — уже не бойницы, но щелевидные просветы

Народные строители приамударьинских районов с удивительной виртуозностью владели основным материалом кладок — битой глиной-пахсой, достигая при возведении сооружений высокой архитектурной выра-

феодальной Туркмении лишь в среде тех небольших реликтовых племен, подобных мурчали, нохурли, алиэли и других, которые придерживались оседло-земледельческих форм хозяйства, ибо вне его немыслимы ни шелководство, ни разведение хлопка. Бухарские, хивинские, персидские купцы, вероятно, привозили в базарные дни на местные рынки разнообразные ткани городских кустарей, но ни узбекско-таджикский, ни персидский текстиль не удовлетворяли в должной мере национальным вкусам и традиционным запросам. В силу этого на ткани чисто туркменского производства был особенно высокий спрос. А они явно отличны от тканей других среднеазиатских народов, целиком отвечая привычному типу одежд, сформировавшемуся, по-видимому, на почве Туркменистана в самые отдаленные времена. Отсюда преимущественный цвет женского платья — темно-красный различных оттенков: вишневого, бордового, малинового, с ярко-желтой вертикальной каймой, протянутой у бокового шва. Красные ткани яркого цвета, либо темно-бордовые в узкую белую полоску, входили в праздничный наряд мужчин, хотя в их повседневной одежде, вероятно не без влияния мусульманских предначертаний, преобладали черный либо нейтральные цвета (лиловато-серый, оттенка натуральной верблюжей шерсти).

Важной составной частью женского одеяния, с его строгим вишнево-красным однотонным колоритом, являются ювелирные украшения, часть которых предназначалась на каждый день, а часть одевалась только в связи с праздничными событиями. Туркменские ювелирные изделия радикально отличаются от предметов украшения большинства других среднеазиатских народов. Выполнялись они с удивительным мастерством. Девичьи шапочки — тахя — имели вид заостренного маленького шлема, от макушки которого лучами расходились серебряные подвески; замужние же женщины одевали высокий борик, напоминающий античный калаф (статуэтки Маргианской богини из Мерва увенчаны подобными головными уборами), на котором закреплялось сложное ажурное украшение — илдиргич с массой бляшек и ниспадающих подвесок. Серебряный дождь подвесок и фигурных бляшек рассыпается и с букав — массивного нагрудного украшения, в центре которого помещена гульяка, огромная розетка с резными краями и массой вставок, обычно из сердолика, иногда — из цветного стекла *(илл. 148)*.

Некоторые изделия покрывались позолотой, но туркменки всегда предпочитали серебро, которое гораздо гармоничнее согласуется с красным фоном одежды и сердоликовыми инкрустациями. На праздничном верхнем халате нередко прикреплялись ромбические медальоны — чапраз, с которых также спускалась серия сложнофигурных подвесок *(илл. 146)*.

Солнцевидные гульяка, сложные лучевидно обрамленные серьги *(илл. 147)*, замысловатые сердцевидные подвески для кос, многорядные, сплошь облегающие руку почти от локтя до запястья браслеты-билезик, свита взаимосвязанных перстней, одеваемых сразу на все пальцы — в какие глубины веков восходит узоротворчество туркменских ювелиров, запечатлевших формы, аналогии которым неожиданно всплывают в античных и доантичных временах!

колонные айваны. Число колонн варьируется, в зависимости от пролета, от двух и до шести-восьми. Форма же их дает более или менее своеобразный вариант традиционного еще с эпохи средневековья среднеазиатского типа колонн — с фигурной, резной по краям подбалкой, круглым или граненным, шарообразным понизу стволом и фигурной базой.

В архитектуре маленького приамударьинского племени мукры приемы пахсового строительства оригинально преломлены в купольных сооружениях: здесь можно встретить ульеобразного вида сооружения с единственным круглым помещением, предназначенным для стариков, собиравшихся, чтобы посидеть вокруг очага, дым которого тянулся через отверстие в замке купола. В постройке этой угадывается глубоко реликтовая форма круглого жилья, связанная с патриархальными традициями едва ли еще не эпохи общинно-родового строя.

Можно оставить вне рассмотрения ту примитивную архитектуру ряда туркменских поселений XVIII—XIX вв. типа простейших глинобитных мазанок, которая, может быть, и имеет этнографический интерес, но стоит вне области искусств. В этом смысле, скорее, привлекает внимание юрта скотоводческих по преимуществу племен (особенно распространенная среди иомутов, теке, чоудоров, эрсаринцев). Наиболее богато оформлены были, разумеется, юрты представителей сословной верхушки. Этот традиционный тип легкоразборного кочевнического жилья, с его цилиндро-коническим силуэтом, хорошо известный у казахов и киргизов, в туркменской среде отличен силуэтом своего более пологого купола. Хотя основное покрытие их составлял войлок, помимо него использовались также тканые узорные полосы и ковровые дорожки, над дверью нередко спускался особый ковер-энси, внутри навешивались ковровые хозяйственные торбы-чувалы, а на полу, поверх кошемного настила, расстилались ковры.

Все лучшее в позднетуркменском искусстве подводит нас, таким образом, к ковру... Не лишне, впрочем, отметить и другие, более простые, более дешевые — и в силу этого доступные для самого широкого потребителя — художественные изделия. В числе их орнаментированный войлок-кече, в который народные мастерицы (это был чисто женский труд) вносили немало прекрасных черт. Куски окрашенной шерсти вводятся в серый или черный войлок так, что после смачивания, укатывания, трамбования они вминаются в основу необычайно плотно, образуя крупный, несложный, но выразительный орнамент. Форма изделия, как правило, прямоугольна. Композицию рисунка определяет внешняя рама и две-четыре округлые фигуры на продольной оси, смыкающиеся в приеме плетенки. Они заключают отвлеченные узоры, среди которых ведущими считаются три орнаментальных мотива — „рога барана" (гочак), „желтый скорпион" (сары-ичан) и „избранный" (сайлан). Туркменский орнаментированный войлок несет печать хорошего, свежего вкуса и столь характерной для массового народного искусства простоты.

Изготовление войлока было типично для скотоводческой среды туркменского населения. Изготовление же тканей сохранялось в позднe-

метных сум-хурджинов, специальных верблюжьих попон-осмолдуков. Эти разноразмерные ковровые изделия использовались при разъездах и перекочевках, но входили также и в оформление интерьера комнат и юрт. Большие ковры расстилались на полах, меньшие по размерам коврики — энси — служили завесой дверного проема, а особые П-образной формы ламбрекены-каппанук — его внутренним обрамлением. Даже для выполнения обязательного, предписанного исламом ритуала выделывались специальные коврики-намазлыки, которые служили для правоверного михрабом дома либо в пути.

Туркменское ковроделие знает безворсовый палас, но ведущий тип туркменского ковра принадлежит к категории ворсовых. Изготовление ковров осуществляется при помощи туго натянутой на элементарно простом станке основы, через нити которой мастерица пропускает пальцами, без челнока, нити утка и ворсовые нити окрашенной пряжи, завязывая последние плотным узелком и обрезая на высоте 2—3 *см*. Одним из главных условий добротности ковра является плотность этой перевязки — число узлов в обычных коврах исчисляется двумя-тремя тысячами на один квадратный дециметр поверхности, число же их на особо высококачественных изделиях достигает десяти и пятнадцати тысяч! Можно увидеть в современных государственных ковровых мастерских Ашхабада ту виртуозную быстроту, с какой туркменская ковровщица вяжет эти узлы, ту безошибочную точность, с какой она берет необходимого цвета нить, входящую в структуру орнамента, и то поразительное ощущение движения орнаментальных форм и линий, которое позволяет ей ни на одну секунду не усомниться в этом выборе. Подобно пчелке, соблюдающей геометрическую точность сот, она, без всякого эскиза будущего ковра, почти интуитивно строит абсолютно точные в своем распределении на общем поле или в пределах бордюров разнообразные правильные фигуры, но наряду с традиционным набором определенных орнаментальных тем вносит неистощимую фантазию не только в их сочетания но и в выработку новых узорообразующих комбинаций.

Колорит туркменского ковра безукоризненно красив. Его определяет красный цвет различных, преимущественно темных оттенков — вишневого, бордо, малинового, спекшейся крови, но почти обязательно в соседстве со звучно-красным, который, однако, никогда не пестр и не кричащ. Использование естественных красителей растительного (марена) и животного (кошениль) происхождения определяло стойкость окраски и особую шелковистую блесткость цвета, которые неспособен был воссоздать проникший с XIX в. анилин. В виде добавочных цветов в узор входят натуральные цвета шерсти — белый, черный, коричневатый. Желтый светло-медового оттенка цвет получали из растения испарак, добавка марены создавала оранжевый. Все эти исходные естественные красители имели местное происхождение и распространение — их собирали в предгорьях и на равнинах, и лишь индиго, дававший синий и сине-зеленый цвет, был привозным. Окраску пряжи осуществляли сами ковровщицы, отлично умевшие добиться необходимых им различных цветов и нюансов тона при в общем-то немногочисленном репертуаре исходных красящих веществ.

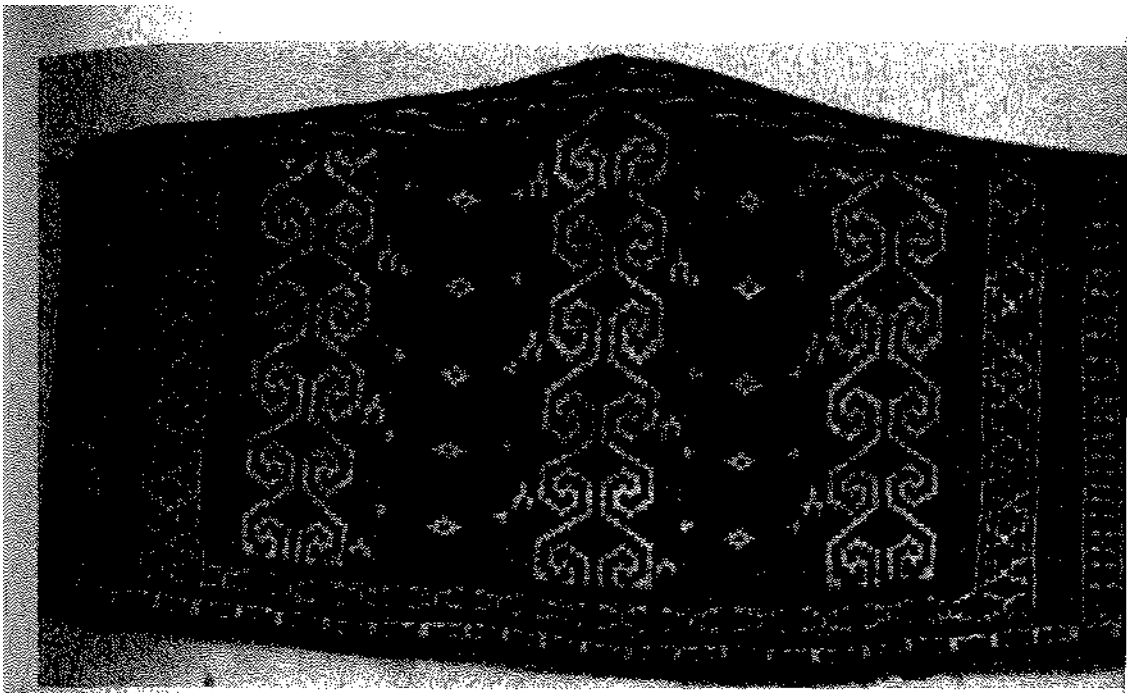
Вся поверхность ювелирных изделий покрывалась изящным орнаментом, причем площадь орнаментального покрытия несколько превышала площадь фона Туркменские ювелиры не любили ни филиграни, ни измельченных деталей — элементы больших уборов почти архитектоничны и следуют строгому ритму, четко выделяясь своими крупноузорными очертаниями на красном фоне одежд Особая ясность и четкость ритмов и орнаментальных форм присуща текинским ювелирным изделиям Иомудское серебро отличается большей пышностью и декоративным богатством, хотя некоторая дробность деталей и ослабляет общую цельность впечатления

Ювелирные украшения возмещали в значительной мере однотонность тканей входивших в этнографический женский костюм Традиции знаменитых мервских мульхамов к XVIII—XIX вв были начисто забыты Однако присущая для восточного вкуса любовь к узорности в этом отношении восполнялась вышивкой Окаймление ворота и рукавов женского платья и мужской рубахи, широкая кайма у щиколотки ног на узких женских штанах-балак богатая накидка-чырпы, шапочка-тюбетейка — все это покрывалось очень тонкой, мелкостроченной вышивкой, выполняемой несколькими разновидностями швов Построение узора напоминает ковровые каймы — их бордюрный принцип, — однако с большим числом параллельных полос и полосок, в соответствии с иной техникой выполнения, они не повторяют досконально ковровых орнаментов, но либо дают их варианты, либо обрисовывают свои, как бы повинующийся ходу иглы узор

Активную роль в туркменской вышивке играет тканевый фон, преимущественно красный, но также белый, черный, нейтрально-серый Преобладающие цвета нитей соответственно — белый, черный, красный, желтый, зеленоватый Мотивы орнаментации в основном геометризованного характера, причем некоторые из них явно уходят в глубины веков бег „волны" и якоревидные фигуры (род „аршакидской тамги") восходят к парфянской традиции, S-образные знаки и мелкие шахматные сетки — к средневековой, а треугольные композиции заставляют вспомнить орнаментику архаических сосудов эпохи родового строя

И все же с особой наглядностью глубокая традиционность туркменской народной орнаментики подтверждается в узорообразующих композициях и элементах туркменского ковра "[02]

Драгоценное качество туркменских ковровых изделий — в сущности, обязательное для прикладных искусств — составляло сочетание практически-бытовой функции с отстоявшейся красотой художественного оформления Высокая добротность самого материала, который не боится износа и разрыва, дождя и солнца, поверхность которого легко очищается, сохраняя изначальную чистоту своей гармонической окраски, делали ковер незаменимым в быту и номада и горожанина Восток никогда не любил обилия мебели, вещи повседневного обихода укладывались в настенных нишах или просто подвешивались на стенах В среде кочевых туркменских племен вместилища для вещей должны были быть удобны, объемны, транспортабельны Отсюда изготовление специальных торб — больших чувалов и малых мафрачей, конских пере-



X. Иомутский осмолдук. XII

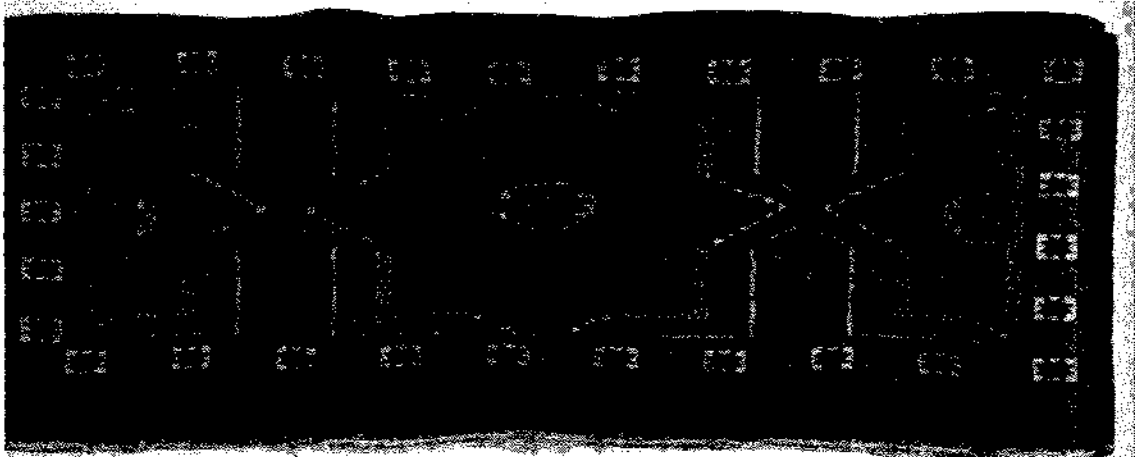
Красный цвет обязателен как фон в туркменском ковре. При первом взгляде именно фон кажется в нем доминирующим. В действительности это совсем не так — в ковре преобладает орнаментальный цикл, но так как в построение узоров входит все тот же красный цвет (аналогичного или иного тона), то возникает иллюзия преобладающего фона.

При всей ограниченности цветов туркменские мастерицы с удивительной виртуозностью умели применять их в самой системе орнаментации. Нередко используя один и тот же узор, они методом цветового резервирования выделяют разные элементы его то одним цветом или оттенком, то иным, добиваясь удивительного многообразия вариантов даже в пределах единой орнаментальной темы. Состав же самих узорообразующих мотивов был очень широк.

Орнаментации туркменского ковра присуща необычайная четкость композиционных построений. Они сообразуются прежде всего с типом коврового изделия и с избранными пропорциями (с длиной и шириной). Обычно ковер включает основное прямоугольное поле и серию обрамляющих его кайм. В больших постилочных коврах преобладает поле, орнамент которого подчинен принципу двухосевой симметрии, в малых ковровых формах площадь обрамления порой превалирует, и композиция центрального поля строится на единой оси. Разработка же орнамента основана на контрасте мелкоузорных мотивов обрамлений, бордюров, полос и тех крупных элементов поля, которые туркмены именуют голем.

В крупных ковровых формах голи размещаются в центральном поле на прямой или ромбовидной сетке (то есть в параллельном или шахматном расположении). В мелких ковровых изделиях, типа хурджинов и небольших чувалов, иногда встречается центрическая композиция с единственным, центрирующим голем. Лишь в коврике специального назначения нарушается общепринятый композиционный принцип — так, на энси движение орнаментальных линий следует П-образной форме дверного проема (иногда с треугольно-арочным завершением верха), а в намазлыках вводится стрельчатая или треугольная арка михрабной ниши.

Орнамент туркменского ковра воспринимается как чисто геометрический. В действительности он геометризован, а не геометричен. Это не гирих, основанный на сетке простейших или замысловатых построений, которые прежде всего формируют орнамент. Почти каждый узорный элемент туркменского ковра — это изображение части некоего первоначального целого, в котором были и семантика и изобразительность, но которые в процессе многовековой эволюции были преобразованы, в конечном счете, в условно-орнаментальный знак. В композициях преобладает основная форма прямоугольного поля, подчеркнутая многочисленными бордюрами и обрамлениями; в пределах этой исходной разбивки и дается простое ритмическое (а не сетчато-лучевое, как в гирихе) построение узоров, которое строится на двух основных приемах — либо диагональном, либо прямолинейном. Превалирует все же диагональный принцип, который сообщает убранству ковра черты известной динамичности, уравновешивая движение орнамента в пределах композиционной разработки центрального поля и обрамляющих кайм.



I. Саварский мафрач. XIX в.

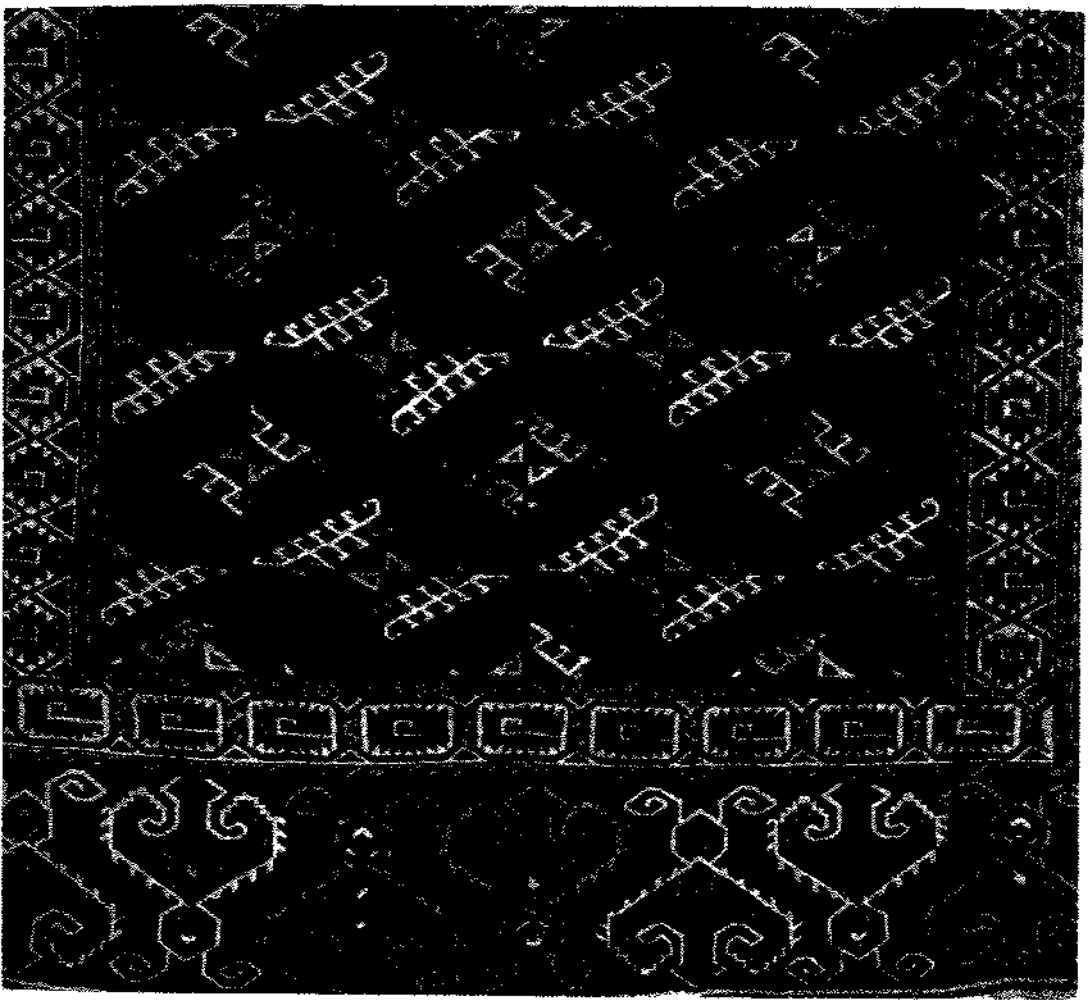
II. Чаударский мафрач. XIX в.

III. Текинский ковер. XIX в.

Осуществленный этнографами анализ орнаментальных мотивов, а также закрепившихся за определенными узорами названий и истолкований их самими ковровщицами показывает, что в представлении народа узоры эти являют собой определенные образы реального мира, его вещественные символы, хотя в ряде случаев изначальная основа самих мотивов и оказывается позабытой Процесс чрезвычайной геометризации ковровых элементов, имеющих многовековую историю, и вызванный в известной мере самой техникой ковроделия процесс, связанный с отбрасыванием всех второстепенных деталей и с предельным обобщением форм, соподчиненных определенным законам ритма и строгой композиционной разбивки, по-видимому, уже давным-давно привел к утрате внешнего подобия орнаментальных элементов с исходными образами, взятыми из окружающей действительности Анализ орнамента туркменского ковра позволил В Г Мошковой и А С Морозовой выделить в составе их зооморфные мотивы (птицы и животные, в основном части их тел оперенье, рога), растительные формы (стилизованные деревья, листья, ветви, цветы, плоды), знаки-талисманы охранительного свойства („тумар"), геральдические знаки различных туркменских племен („тамга"), космические мотивы (луна, звезды, струи воды, горы) и, наконец, разного рода мелкие элементы подсобного характера — полоски, треугольнички и прочее осуществляющие связь или расчленение основных орнаментальных форм, разбивку полей, заполнение фонов Очень немногочисленны сюжетные изображения — для них характерна тема верблюжьего каравана или вереница конных всадников

Особо важное место занимает в туркменском ковровом орнаменте „голь" (*рис на стр 178*) Термин этот, в понимании ковровщиц, означает узор, точнее — племенной узор По созвучию со словом „гуль" европейцы переводили его как „цветок", в русскую дореволюционную литературу даже вошел термин „салорская роза" — красивый по своему звучанию, но абсолютно неправильный по значению

Традиционный голь — это фигура пологого, реже подквадратного восьмигранника или ромба, который внутри заполнен особым узором В прямоугольном поле больших ковров голи располагались как бы клеточным чередованием крупных и малых фигур такого рода Мотив этот получил неожиданное истолкование в книге Ф В Гогеля, который заявляет, будто здесь передан „план оросительной сети, а отдельные голи изображают орошаемые участки" [302] Надуманность этой интерпретации вполне очевидна если представить себе приемы среднеазиатской ирригации, а также учесть особенности социального уклада тех туркмен, в среде которых возник и веками сохранялся труд ковровщиц Орошение полей в Средней Азии отнюдь не строилось на клеточном расчленении земель, но на веере отведенных от главного русла арыков, образующих как бы древовидную схему (ствол, ветви и ответвления) Создание туркменского ковра связано не с земледельческой, а с кочевой или полуоседлой скотоводческой средой, отсюда исходное сырье — отборная, отлично обработанная шерсть, которой располагала любая семья, отсюда высокие технические качества ковра, который в условиях перекочевок должен был отличаться чрезвычайной прочностью, отсюда 17



Иомутский ковер XIX в

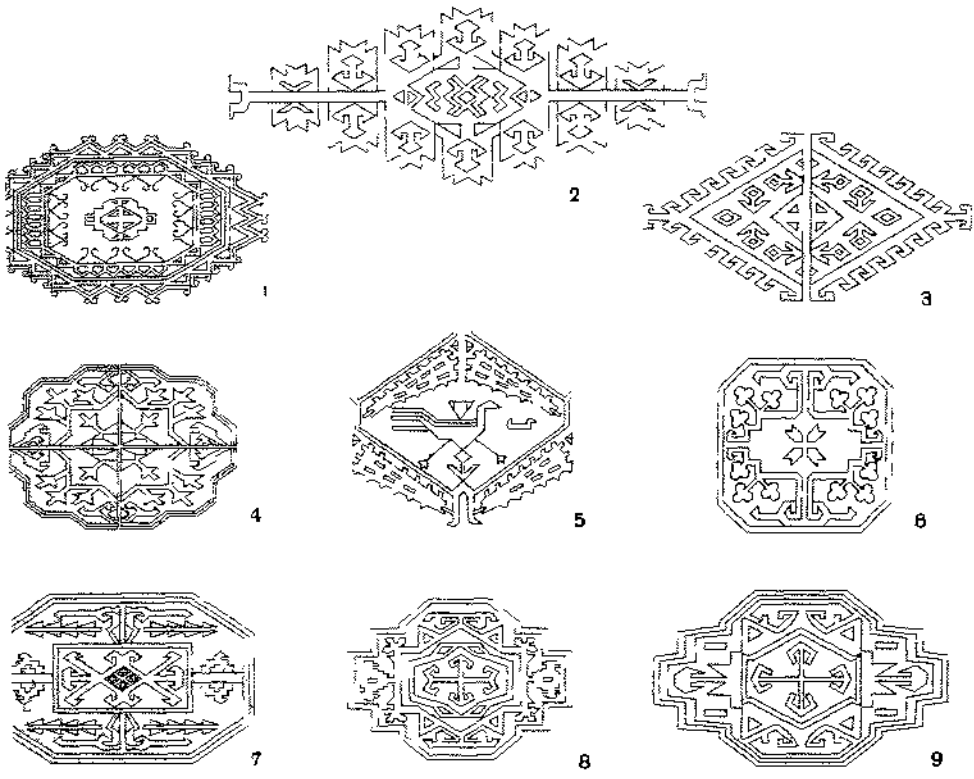
товодческой среды Характерно, что ковроделия не знают те древние реликтовые этнические группы туркменского населения с земледельческой хозяйственной основой, подобно мурчали и нохурли, которые, наоборот, сохранили традиции чисто оседлой жизни и соответствующие промыслы — например шелководство и шелкоткачество

В терминологии онгонов (часть которых пока не расшифрована) доминируют образы хищных птиц — сокол, кречет, орел, орел, хватающий зайца [307] Следует подчеркнуть, что мотивы голей далеки от натуралистической передачи тех зооморфно-тотемных образов, которые звучат в названиях онгонов При всем том установлено, что некоторые голи эрсаринцев, иомутов, араби содержат вполне отчетливые, хотя и крайне стилизованные изображения птиц [308] Тотемистически-заклинательная основа и геральдический смысл онгонов определили собой символико-изобразительный характер передачи птиц, где было сознательно изгнано реальное подобие, но сохранена условная передача целого по части — загадочная для постороннего взора, но понятная для посвященных

Изобразительное искусство древнего Туркменистана уже прошло через подобную стадию стилизации и орнаментализации изобразительных форм в эпоху формирования архаического орнамента, в условиях родоплеменных, доклассовых форм общественного бытия В художественном творчестве туркменской кочевнической среды с ее стойкими пережитками родоплеменной организации как бы заново был повторен подобный процесс Видимо, еще в XI—XII вв на почве Северного Хорасана, в процессе активного отюречивания коренного населения, некоторые принесенные тюрками-сельджуками и тюрками-огузами орнаментальные мотивы попали в благодатную, издревле подготовленную к их новому восприятию этническую среду, хранившую древние, высокоразвитые традиции ковроткачества Тогда-то, скорей всего, онгоны и были вплетены в заполненное крупными орнаментальными фигурами центральное поле ковра

Типологически туркменские ковры подразделяются на несколько ведущих групп, различаемых по племенам и по районам, в которых выделяются еще и внутренние подгруппы Основными считаются ковровые изделия салоро-сарыкские (пендинские), текинские (ахальские и мервские), иомутские, с близкими к ним подгруппами чоудорских, шихских и игдырских (прикаспийские), эрсаринские с подгруппами сакаров, каркынов, очаров, аламов, а также беширские (приамударьинские) Детальная классификация групп, типов и подвидов составляет глубоко специальный подведомственный этнографам предмет Здесь она может быть намечена лишь в самых общих чертах

Древнейшими по типу и составу своих орнаментов, прекраснейшими по выполнению считались салорские ковры *(илл 154)* Племя салоров, которое первоначально обитало в северо-восточном Прикаспии, а затем по среднему течению Аму-Дарьи, с XVI в постепенно вытесненное оттуда сначала в Мургабский оазис и, наконец, к Серахсу, несмотря на исторические перипетии, сохранило высокие традиции ковроткачества, в значительной мере заимствованные от них и обитавшими по соседству сарыками



Голи туркменских ковров 1 — саиор 2—3 — иомут 4—теке, 5 — иомут, 6—7 — эрсари 8—9— сарык

и многие художественные особенности определяющие его яркое своеобразие и радикальное отличие его от изделий городских ковроткацких мастерских феодального Востока, например от не менее знаменитого персидского ковра

Значение голей с предельной убедительностью вскрыто В Г Мошковой [304], сосредоточившей внимание на том важном факте, что характер голей — их форма, общие пропорции, но главное — узор, их заполняющий,— был отличен у разных туркменских племен, но строго однороден в пределах единого племени Исследования Рашидеддина (XIV в) по истории огузских племен, где даны сведения о племенных тотемах — „онгонах“ [305], приводят к выводу, что именно с этими онгонами и связаны туркменские голи Подчеркнем, что сведения Рашидеддина основаны на очень древних данных, в частности на свидетельстве Махмуда Кашгарского (XI в), в словаре которого приведены рисунки огузских племенных клейм [306] Стабильность онгонов и тамг в пределах единого племени и неизменность их на протяжении веков была обусловлена чрезвычайной стойкостью родоплеменной организации туркменской ско-

по очертанию, они включают замысловатые фигуры с центральной звездой или со светильником и мелкоузорным заполнением

Многие узоры салорской орнаментации вошли в ковроделие других туркменских племен, но существенное отличие салорского ковра составляет как сама система их композиций, так и линейноконтурное, а не красочноплоскостное их построение

Текинские изделия *(илл 155, 157)* стояли в разряде самых высококачественных ковровых изделий старой Туркмении Подбор цветов в них был довольно ограничен — преобладали два различных, глубоких по тону красных, в узоропостроение входили синий, оранжевый, черный, белый, коричневый и серый (четыре последних — цвета натуральной шерсти) Композиционное построение больших ковров, как правило, было диагональным, с соответствующим распределением и гармоническим подбором красок Внешний абрис крупных медальонов выделялся двумя контурными линиями — синей и серой, очертания их внутренних орнаментов — серой или оранжево-красной

В старинных ахал-текинских и мервских коврах обрамлением центральному орнаментальному полю служила обычно очень широкая, многобордюрная кайма Ведущим мотивом был „теке-голь" с центральным ромбом, с шестиконечной звездой в нем и внешним восьмигранным медальоном с надломленными очертаниями; от ромба исходят трехлапчатые фигуры „куш" (птица, точнее — птичий след), они же отходят от звезды, на главных осях которой расположены особые стилизованные фигуры „дунгуз-бурун" („свиной нос") Не таит ли это название — одиозное в глазах мусульман — след той доисламской терминологии ковроделов, которая запечатлела какой-то очень древний мотив ковровой орнаментации, когда изображение кабана входило в царскую геральдику и украшало корону сасанидского царя? Диагонально по отношению к „теке-голю" располагались дополнительные фигуры крестообразного или восьмигранного типа, с исходящими от концов их завитками либо отростками

Каймовые мотивы в текинских коврах включают серию узких полос с разнообразными мелкими орнаментами, причем в рядом лежащих полосах узоры не повторяются, давая, таким образом, разнообразнейшие мотивы в пределах единого изделия Большое распространение имели фигуры восьмигранников со вписанным в них „жучком" („шельпе"), геометризованных рогов („кыяк", „ерес"), зигзага, треугольников и пр Все это строится на умелом чередовании цветов, благодаря чему при общем преобладании красного тона узоры воспринимаются с большой отчетливостью

Текинские энси содержат традиционную композицию П-образных трехрядных рам, прямоугольного центрального поля и единственной треугольной арочки вверху, все это заполнено типично текинской орнаментацией

Гораздо своеобразней малые ковровые изделия Они разрабатывались в приеме центрально-медальонной композиции, с использованием разнообразных вариантов „чувал-голей" в диагональном их расположении, с каймами и без них Сами каемные полосы членились поперек

В салорских коврах помимо шерсти вводился цветной шелк, придававший фактуре ворса прекрасный отблеск, а также белые хлопчатобумажные нити Излюбленное сочетание цветов в них — темно- и ярко-красный, синий и сине-зеленый, оранжевый или желтый, белый, коричневый и черный, при преобладании красной гаммы в тональности ковра типична контрастная к нему по цвету синяя или черная пышная бахрома

В орнаментации больших постилочных ковров-халы, при очень скромном каёмном обрамлении, доминирует центральное поле Оно заполнено в прямолинейном ритме крупными медальонами салор-голь (пресловутая „салорская роза") типа двух вписанных друг в друга восьмиугольников и рядами завитков буйныз („рога барана") Между ними в шахматном порядке размещены небольшие медальоны иного рода — в виде уступчатых по очертанию восьмигранников или ромбов Мотив пологого уступчатого восьмигранника чувал-голь входит в оформление центрального поля некоторых салорских чувалов и малых торб, где орнаментально преобладает площадь обрамлений

Особенно эффектны в композиционном отношении салорские дверные ковровые завесы-энси Главные поля, расчлененные посредине широкой орнаментальной полосой, охвачены П-образной рамой, которая поверху завершается одной-тремя-пятью треугольными арочками По внешнему контуру ковра проходит еще несколько П-образных обрамлений, а в основании — общая широкая орнаментальная полоса Исследователи называют упомянутые арочки михрабами и связывают тип салорского энси с мотивом намазлыка На наш взгляд, здесь лежит иная исходная идея — а именно интерпретация традиционного во всей среднеазиатской архитектуре портального входа, для композиции которого как раз типичны цокольное основание, система П-образных рам, а также венчающая аркатура-ревак (в Туркмении представленная, например, на портале мечети Анау XV в), в то время как разбивка внутреннего узкого прямоугольника отображает филенчатое расчленение дверей Опущена здесь лишь стрельчатая арка, которая нарушила бы прямолинейность общей композиционной разбивки ковра Характерно, что в составе салорских орнаментальных элементов встречаются те фигуры, наподобие геометризованной буквы, а также „бантиков", которые столь характерны для резных кирпичиков архитектурного орнамента сельджукских памятников Туркменистана XI—XII вв

Вообще же для салорских ковровых форм — энси, чувалов, мелких торб — присущи растительные в своей основе, хотя и соответственно стилизованные в сторону геометризации мотивы побег ислими, куст с отходящими от него цветущими веточками, цветы с опущенными ветвями („итик-голь-келети") и др Наряду с тем встречаются и зооморфные мотивы — иногда стилизованные фигурки животных и головки птиц; весьма распространены варианты узора с одной или двумя парами прямоугольных завитков, передающих мотив рогов („сейнек", „кочак", „чемче") Самостоятельное орнаментальное значение имеет мотив „кеджебе" (термин обозначает вьючную корзину), но генезис его глубже и сложней простой имитации этого бытового предмета пятиугольные

нации отходящих от него пилообразных, веточных, цветочных роговидных фигур и отростков

Для каймовых обрамлений (обычно с широкой белофонной полосой) типичны орнамент „овадан" — волнистый растительный побег, род сильно геометризованного „ислими", пилообразно-уступчатые фигуры „догаджик", а также всевозможные зубчатые крестовидные, ромбические пунктирные и прочие мелкие узоры

Иомутские энси в основном повторяют композицию больших постилочных ковров, отличия состоят лишь в неодинаковой ширине нижних и верхних каемок, а также в четырехчастном членении центрального поля

Огромный интерес представляют верблюжьи осмолдуки *(илл 152, 153)*, в оформление которых помимо чисто орнаментальных мотивов вводятся изображения животных — собак, верблюдов На торбах в орнаменте видное место занимает сложный узор стилизованного куста Растительные темы (например, „чинар-голь" — чинаровый узор), варьирующие мотив кустика с опущенными ветками входят в орнаментику хурджинов — они располагаются то отдельными вертикальными рядками то впереплет, создавая сплошной замысловатый узор, в котором на красном фоне чередуются синие и светло-зеленые цвета

Особенно оригинально художественное оформление иомутских ковровых дорожек — „иолам", навешивавшихся в юртах *(илл 156)* На их белом, безворсовом фоне в коврово-ворсовой технике выполнялись цветные узоры, в состав которых помимо традиционных орнаментальных элементов входили изображения сильно стилизованного древа, цветущего куста, отдельных фигурок людей, животных, птиц и даже шествия свадебного каравана

Разнообразие художественных приемов в ковровых изделиях прикаспийских туркмен, объединяемых понятием иомутского ковра, свидетельствует о сложных генетических корнях в его формировании и отражает особенности художественно-образных истоков, породивших своеобразие орнаментальных мотивов, их композиций и цветопостроений

Особым циклом в туркменском ковроделии стоят ковры многочисленных приамударьинских родоплеменных групп туркмен, в составе которых количественно преобладают эрсари Район этот связан с давними традициями оседлой жизни, и ковроделие носило здесь не только внутренний, но и товарный характер

Аму-дарьинские ковровые изделия выполнялись из высококачественной шерсти и потому имели превосходную фактуру, блестящую поверхность, эластичность Их отличительную особенность (которую связывают с сыростью почвы и земляных полов из-за высокого стояния грунтовых вод) составлял весьма высокий ворс

Цветовая гамма эрсаринских ковров *(илл 158)* ограничена сочетанием двух красок — в основном глуховато-вишневого или кирпичного тона, с добавкой белого, желтого и двух оттенков синего, в коврах кизыл-айякских преобладали ярко-красные и светло-вишневые оттенки У тех и у других в ковровое поле вводились крупные восьмигранные голи (продолговатые или в виде квадрата со срезанными углами),

на ряд отрезков с чередующимися в них узорами треугольного, зигзагообразного вида и розетками („ханкел-беги“) Особый интерес представляют мервские торбы, где чередуются орнаментированные ворсовые и гладкие (обычно красные) безворсовые полосы Художественный эффект здесь строится не только на гармоническом сочетании узорных и безузорных лент, но и на контрастах фактурной разработки коврового изделия

Одно из крупнейших туркменских племен — иомутов — частично поглотило ряд соседних племенных групп (гоклен, игдыров, чоудоров и других), многие ковровые изделия которых принято объединять с иомутскими Излюбленным видом жилья не только у кочевой, но и у оседлой части иомутов была юрта для устройства и оборудования которой создавались разнообразные ковровые изделия, порой имевшие чисто декоративное назначение (дверные ламбрекены, ковровые и палас ные дорожки, оформлявшие круглый остов юрты) Характерно, что в ряде случаев название коврового изделия определялось не столько назначением, сколько цветом его фона — белого, красного, коричневого („ак-чувал“, „кизыл-чувал“, „нарынч-чувал“) Помимо ворсовых ковров иомутские женщины выделывали превосходные безворсовые паласные изделия

В колористическом отношении иомутский ковер по силе и чистоте тона уступает салорским и текинским, но красочная гамма его обширна, хотя ведущие цвета и остаются в пределах холодновато-красных и буро-коричневых тонов при очень активном участии белого, наряду с этим используются также разных оттенков синий, темно-желтый, коричневый и черный цвета Типична для многих предметов пестрая бахрома

Большие иомутские ковры имеют центральное прямоугольное поле, оконтуренное трех пяти-семирядной каймой Заполнение поля дается в нескольких вариантах *(илл 150)*

Традиционна медальонная композиция, включающая ромбические фигуры с отходящими от них рядами когтей („дырнак-голь“) распределение их следует диагональной схеме, которую подчеркивает диагональное же чередование цветов, когда, например, оранжевая и красная зубчатка „дырнака“ сменяется красной с белым Особенно интересны варианты „дырнак-голя“, со стилизованным изображением летящей птицы с распростертыми крыльями Весьма распространен был „кепса-голь“ — ромбическая фигура со стержнем на продольной оси, оформленная трехзубчатыми „городками“, а также голь, украшенный традиционными угловатыми завитками рогов

В композиции центрального коврового поля изредка встречается разбивка по квадратной сетке, заполненной ромбами, в которые вписаны ступенчатые восьмигранники Но особенно специфичен именно для иомутского ковра прием заполнения поля вертикальными рядами сложноузорных, крайне стилизованных, несколько пестрых по расцветке крупных орнаментальных мотивов („бостан“ — цветник, „чакмак“ — огниво, „ак-газ“ — белый гусь) Соподчиненные вертикально-осевой симметрии, эти мотивы содержат центральный стержень и разнообразные комби-

Понятие традиционности следует здесь однако, брать не как статичную застылость единожды найденных и навеки закрепленных форм, но как явление живое, а значит, и развивающееся

Многие орнаментальные мотивы туркменского ковра в своих истоках явно уходят в глубину веков Расписная керамика времен энеолита и бронзы уже содержит те зигзагообразные, сетчатые, треугольно-ромбические, уступчато-пиловидные мотивы, которые так типичны для ковра; к этому следует еще добавить и колористический момент — ведущую роль красного или темно-коричневого цвета Античность очевидно, вносит свой вклад — зубчатые мотивы ковровых кайм непосредственно связаны с темой зубцов-мерлонов парфянской архитектуры, мотив аршакидского родового знака встречается в одном из ковровых орнаментальных элементов Важным фактором входит и процесс средневековой тюркизации хорасанского населения, отображенный в гулях как главном узорообразующем элементе центрального поля ковра

Но при всем том ковровое искусство туркменского народа — это не застылый сгусток орнаментальных мотивов многотысячелетней давности В нем протекал медленный, но неуклонный процесс эволюционного развития Творческий элемент всегда присутствовал в труде туркменских ковровщиц, которые бережно хранили художественные достоинства традиционной орнаментики, вводя в нее элементы обновления и неустанного поиска

Подлинная народность составляет драгоценную черту туркменского ковроделия Ковер сопровождал туркмена на протяжении всей его жизни ребенка качали в ковровой люльке, семья сидела на коврах за трапезой и за домашними делами, на них она спала, коврами украшали свадебный поезд невесты, в ковровых торбах держали добро, на лошадей и на верблюдов вьючили переметные сумы, перед молитвенными ковриками свершали положенный намаз и, наконец, особый погребальный ковер сопровождал покойного в последний путь Прекрасный в своей благородной орнаментальности, глубокий и строгий по колориту, добротный по качеству, туркменский ковер являет итог эстетического творчества долгого ряда поколений Он глубоко народен, ибо на протяжении многих веков женщины украшали трудом своих рук быт всей семьи, всего общественного коллектива, всего народа В нем запечатлена та высокая, отстоявшаяся красота, которая была проверена практикой тысячелетий, в которой сконцентрирован был опыт бесчисленных поколений, в которой отражены национальные эстетические критерии и которая еще надолго сохранит всю силу своего огромного художественного воздействия

Протекавший на протяжении 70-х — начала 80-х гг XIX в процесс вхождения Туркменистана в состав России, начатый походами в Закаспий царских войск и завершенный добровольным присоединением ряда Приамударьинских и Примургабских областей, имел глубоко положительный, объективно исторический результат Отныне был положен конец как безграничному произволу хивинских ханов и бухарских эмиров, так и межплеменным распрям, разрушавшим национальное единство туркмен Упорядочение ирригации, проведение Закаспийской

в центре которых размещен горизонтальный прямоугольник с отходящими по осям или диагоналям геометрически надломленными либо уступчатыми фигурами, а иногда — трехчастными буквами Каймы заполняются обычными бордюрными орнаментами, развертывающимися в широких и узких полосках

В композицию приамударьинских намазлыков *(илл 151)* входил михраб с треугольной аркой, завершенной в замке парой витых рогов (мотив этот перекликается с реальными михрабами туркменских мечетей тех же районов — например, в Халаче[309]), внутри михрабной рамы вводились традиционные ковровые орнаменты, по краям же намазлыка проходили многорядные каймы с геометрическими узорами Исключительно многообразной была орнаментация различных больших и малых торб, центральное поле которых включало один или несколько голей, а вокруг располагались многорядные окаймления геометрического и стилизованно-растительного характера

Особой славой пользовалась группа так называемых беширских ковров *(илл 149)*, которые производились в Ходжамбаском Халачском и Бурдалыкском районах, населенных преимущественно салорами и оламами В их орнаментике господствует свобода композиции, а в самом узоре отмечается преобладание геометризованно-растительных форм, введение стилизованно-зооморфных мотивов и даже крайне условных людских фигурок Колористически беширские изделия отличны от традиционной гаммы, так как фон здесь нередко дается синим или белым, причем фон и орнамент не сливаются воедино, как в других туркменских коврах, но контрастно противостоят друг другу Эту контрастность усиливает обилие в орнаментации медово-желтого или терракотового цвета, которые в шкале цветов являются дополнительными к синему

Типологически беширские ковры распределяются на три главные группы Первая характеризуется крупными орнаментальными элементами в виде восьмигранников или ромбов, с ритмически распределенными меж ними мелкоузорными фигурами Вторая содержит композиции многочисленных ритмически организованных орнаментальных форм растительного характера — в виде цветов и зубчатых листьев, между которыми разбросаны геометрические мотивы Третья, особенно эффектная, включает объединенные в одном раппорте растительные орнаменты и геометрические фигуры, размещенные в различном порядке и в неожиданных по отношению друг к другу поворотах Каймы обычно многорядные, мелкоузорные

Особенно ярко свобода узоротворчества проявляется на малых ковровых формах, где можно встретить мотив цветущего куста, геометризованных сплетающихся змей, миндалевидную фигуру „бадам", входящие друг в друга уступчатые узоры, напоминающие расплывы — „абры" — среднеазиатских шелковых тканей, и многие другие Это богатство и сложность форм, обилие ведущих и вспомогательных узоров придают беширским коврам черты неповторимой индивидуальности, которая как бы противостоит глубокой традиционности классических салорских и текинских ковровых композиций

этнографических типов; то же делает и полковник А. Алиханов-Аварский, выполняя дипломатическую миссию по мирному присоединению Мервского оазиса. Позднее появляются художники-профессионалы Н. Е. Симаков и А. Астафьев, которые составляют альбомы орнаментов туркменских ковров. Небезызвестный баталист, пейзажист, рисовальщик Н. И. Каразин уже в 1879 г. принимал участие в Самарской ученой экспедиции по Аму-Дарье, а позднее — в освоении Ахала после Геок-тепинского сражения. Творческое наследие Каразина весьма обширно — оно включает и парадные батальные полотна, прославляющие русское оружие, но гораздо важнее в художественном плане был его труд художника-журналиста. Его, по выражению современников, „скорострельный карандаш" живо и выразительно заносил в альбомы виды величавой Аму-Дарьи, крутых склонов Копет-дага, архитектурных руин, возвышающихся на фоне пустынь, туркменских аулов, крепостей, мазаров, образы туркменских всадников, женщин, детей. Графическая сюита Каразина выдержана в приподнято-романтической манере. В 1887—1888 гг. художник Л. Е. Дмитриев-Кавказский осуществил специальную поездку от Красноводска до Чарджоу и дальше на север, к Хиве, составляя путевые очерки, разнообразные пейзажные и этнографические зарисовки. В заслугу обоих художников следует отнести публикацию этих эскизов, рисунков, этюдов в прессе и в специальных книгах, то есть приобщение к пониманию нового края широкого круга русской и зарубежной интеллигенции.

В начале XX в. в Туркмении работал живописец К. С. Мишин, кисти которого принадлежит ряд полотен — главным образом пейзажей и видов архитектурных памятников (Меана, Анау и др.). Член закаспийского кружка любителей археологии офицер Б. Литвинов, проезжая по роду службы вдоль Аму-Дарьи, изучает и зарисовывает встреченные им здесь памятники старины. Но в общем художественная деятельность в Туркмении в промежутке между двумя революциями претерпевает определенный спад.

Значение наследия русских художников конца XIX — начала XX в. не только в его документальности, в его познавательной стороне. Художественные достоинства их графики неоспоримы: в живых, выразительных образах они воспроизводили мир своеобразной, прекрасной, суровой и изобильной природы; с горячим интересом они вникали в жизнь туркменского народа, запечатлевая сцены его повседневной жизни, празднеств, обрядов. Ими начато было возрождение уничтоженного под пятой ислама изобразительного искусства в областях Хорезма и Хорасана.

Однако эта полезная и благородная сторона деятельности русских зодчих и художников в Туркменистане проходила, по существу, мимо туркменского народа. В условиях царского режима преодолеть разрыв в духовной жизни пришлого русского и коренного туркменского населения было невозможно. Благоустроенные части новых городов были отделены от „туземных" поселений; жилые дома туркмен по-прежнему возводились в привычных традициях, и новое сказывалось лишь в некотором усовершенствовании строительной индустрии (застекление окон,

железной дороги (первый в мире блестяще удавшийся опыт прокладки железнодорожных путей через барханы бескрайних пустынь), преобразование небольших туркменских укреплений или аулов в благоустроенные города — подобно Асхабаду, Кизыл-Арвату, Мары, Байрам-Али, Чарджоу, Керкам и ряду других, появление русско-туземных школ, типографий, книготорговли, этнографическое и естественно-географическое изучение края и начало промышленного его освоения — во всем этом отразилась цивилизующая роль России.

Но при всем том общие линии развития русской архитектуры и искусства несут здесь весьма провинциальный характер. Бесспорным достижением явилось внесение в Закаспийский край высокого опыта русской градостроительной культуры, с учетом природных особенностей южного пояса. Взамен былой веерной или продольной схемы плана, обусловленной направлением оросительных арыков, вводится регулярная система магистралей, вместо хаотического, случайного взаиморасположения усадеб — правильная застройка кварталов, вместо узких улочек и тупичков — обширные прямые улицы, обсаженные деревьями.

Однако в самих постройках, заполнявших эти города, запечатлено в ухудшенных образцах все то, что было присуще для русской архитектуры второй половины XIX в., в развитие которой капитализм внес свои уродующие черты, притом преломленные через чиновный взгляд на архитектурное строительство „далеких окраин". Постройки эти характеризует тот казенный, безликий „кирпичный" стиль, который усиленно насаждался официально утвержденными типовыми проектами, поступавшими из центра. Так строились вокзалы, банки, церкви, различные присутственные места. По заказам мусульманского купечества иногда сооружались различные торговые здания с потугами на „восточный" стиль — мавританскими арками и уродливыми колоннами; постройки эти можно еще увидеть в Керках, в Чарджоу. Ярким образцом эклектического псевдоориентального стиля являлся храм бехаистов в Ашхабаде, сочетавший псевдоклассические архитектурные формы вашингтонского Капитолия со стрельчатыми арками и персидскими орнаментами. Однако в архитектуре конца XIX — начала XX в. были и отдельные творческие удачи, в тех случаях, когда зодчие отступали от казенных проектных стандартов. Таков, например, превосходный царский дворец в Байрам-Али (ныне санаторий) работы академика архитектуры Шреттера. Выстроенный из кирпича и светлого песчаника, он дает образец южной виллы с высокими светлыми залами, с легкими аркадами, основанными на колоннах, открытыми в заросли парка.

Живой познавательный интерес привлекает в Закаспий начиная с 70-х годов немало художников. Среди них не было таких корифеев русской живописи, как незадолго до того посетивший Туркестан В. В. Верещагин. Но и работавшие здесь второстепенные мастера внесли свой вклад в художественное познание Туркменистана — его природы, жизни, людей[319].

Уже в пору первых военных экспедиций в Закаспий и в Хиву многие русские офицеры (П. Шетихин, Дикгоф и другие) делают зарисовки встреченных ими в походах архитектурных памятников, пейзажей,

Примечания

1 А. П. Окладников, Древнейшее прошлое Туркменистана.— ТИИАЭ, т. I, Ашхабад, 1956, стр. 181, сл.; „История Туркменской ССР", т. I, кн. 1, Ашхабад, 1957, стр. 18, сл.
2 А. П. Окладников, Древнейшее прошлое Туркменистана, стр. 207, сл.; „История Туркменской ССР", стр. 29, сл.
3 А. П. Окладников, Пещера Джебел — памятник древней культуры прикаспийских племен Туркмении.— ТЮТАКЭ, т. VII, Ашхабад, 1956, стр. 11, сл.
4 С. П. Толстов, Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг.— ТХЭ, т. II, М., 1958, стр. 39, сл.; М. А. Итина, Памятники первобытной культуры верхнего Узбоя.— ТХЭ, т. II, стр. 17, сл.; ее же, Работы Узбойского отряда в 1954 г.—„Краткие сообщения Института этнографии", вып. XXVI, 1956, стр. 105, сл.: ее же, Первобытная керамика Хорезма.— ТХЭ, т. IV, М., 1959, стр. 24, сл.
5 А. П. Окладников, Изучение древнейших археологических памятников Туркмении.— КСИИМК, вып. 28, 1949, стр. 69; его же, Древнейшие археологические памятники Красноводского полуострова.— ТЮТАКЭ, т. II, Ашхабад, 1951 (1953), стр. 87, сл.
6 В. М. Массон, Джейтун и Кара-депе.— СА, 1957, № 1; его же, Древнейшая земледельческая культура Средней Азии.— ИАН ТССР, 1960, № 1; его же, Древнеземледельческие племена Южного Туркменистана и их связи с Ираном и Индией.— ВДИ, 1957, № 1, стр. 34, сл.; его же, Южнотуркменистанский центр раннеземледельческих культур.— ТЮТАКЭ, т. X, Ашхабад, 1960, стр. 14, сл.; его же, Джейтунская культура.— Там же, стр. 37, сл.
7 Б. А. Куфтин, Полевой отчет о работе XIV отряда ЮТАКЭ по изучению культуры первобытно-общинных оседло-земледельческих поселений эпохи меди и бронзы в 1952 г. (далее — Б. А. Куфтин, Полевой отчет).— ТЮТАКЭ, т. VII, стр. 263, сл.; С. А. Ершов, Северный холм Анау.— ТИИАЭ, т. II, Ашхабад, 1956, стр. 24, сл.; И. А. Хлопин, Дашлыджи-депе и энеолитические земледельцы Южного Туркменистана.— ТЮТАКЭ, т. X, стр. 134, сл.; его же, Ялангач-депе — поселение эпохи энеолита.— КСИА, вып. 93, 1963, стр. 74, сл.
8 В. М. Массон, Древнеземледельческие племена Южного Туркменистана и их связи с Ираном и Индией, стр. 41, сл.; В. И. Сарианиди, Раскопки на поселении Геоксюр.— КСИИМК, вып. 76, М., 1959; его же, Энеолитическое поселение Геоксюр.— ТЮТАКЭ, т. X, стр. 225, сл.; Б. А. Куфтин, Полевой отчет, стр. 270, сл.; В. М. Массон, Кара-депе у Артыка.— ТЮТАКЭ, т. X, стр. 319, сл.
9 В. И. Сарианиди, Энеолитическое поселение Геоксюр, стр. 284, сл.
10 „Всеобщая история архитектуры", т. I, М., 1944, табл. 11.
11 Там же, табл. 75.
12 Б. А. Куфтин, Полевой отчет, стр. 266, сл.
13 Б. А. Литвинский, Намазга-тепе.— СЭ, 1952, № 4, стр. 30, сл.
14 Б. А. Куфтин, Полевой отчет, стр. 267—277.
15 С. А. Ершов, Северный холм Анау, стр. 32.
16 В. М. Массон, Джейтунская культура, стр. 59, сл.
17 В. М. Массон, Расписная керамика Южной Туркмении по раскопкам Б. А. Куф-

железные печи). Русские рынки открыли широкий международный спрос на туркменские ковры, изготовление которых принимает товарный характер, однако проникновение дешевых, кричаще-ярких и линючих анилиновых красок пагубно отражается на качестве их окраски, сводя на нет долгий, кропотливый труд усердных ковровщиц, изделия которых вскоре же после изготовления блекнут, безвозвратно утрачивая свое колористическое богатство.

Лишь с Великой Октябрьской революцией наступил решительный перелом, с которым приоткрылись неведомые ранее перспективы перед зодчеством, изобразительными и прикладными искусствами народов Туркменистана. Сооружение гигантских ирригационных систем, возведение обширных городов, согласно новейшим принципам градостроительного искусства, и зданий, запечатлевающих неустанный поиск советских зодчих, возрождение на новой идейной основе давно угасшего искусства живописи и скульптуры, обновление великолепных традиций местного ковроделия, но главное — формирование разносторонне подготовленных творческих кадров из самой туркменской среды — такова совершенно новая глава искусства Туркменистана.

туре Средней Азии.—„Труды АН ТаджССР", т. CXX, 1960, стр. 174—175; Г. А Кошеленко и З. И. Усманова, Коринфизированная капитель из Мерва.— ИАН ТССР, 1963, № 1, стр. 87—88.

36 С. П. Толстов, Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг., стр. 155, сл.; его же, По древним дельтам Окса и Яксарта, стр. 109, сл.; Ю. А. Рапопорт и М. С. Лапиров-Скобло, Раскопки дворцового здания на городище Калалы-гыр 1 в 1958 г., стр. 143, сл.

37 М. Г. Воробьева, Керамика Хорезма античного периода.— ТХЭ, т. IV, М., 1959, стр. 89, сл.

38 Строительным материалом калалы-гырского дворца служит античный квадратный сырец 40 × 40 × 10 *см*, но не того прямоугольного формата, который характерен, например, для ахеменидских по времени конструкций Кюзели-гыра. Шаровидные на уступчатом основании базы колонн сходны не столько с торовидными (на квадратном плинте или без него) базами Персеполя, сколько с аналогичными ступенчато-шарообразными базами из буддийских храмов Индии III—II вв. до н. э. (Бхархут, Насик, Карли), из кушанского Термеза, из кушанского по времени здания в хорезмской Гяур-кале.

39 Маловероятным с конструктивной точки зрения представляется, будто капители эти были отлиты из алебастра, воспроизводя протомы грифонов (Ю. А. Рапопорт и М. С. Лапиров-Скобло, Раскопки дворцового здания на городище Калалы-гыр 1 в 1958 г., стр. 148—149). Аналогия с персепольскими капителями здесь едва ли правомерна, ибо там подобное скульптурное решение в камне вполне обосновано; для деревянных же колонн, притом несущих главный прогон перекрытия, возможна лишь деревянная капитель, но не гипсовый муляж.

40 E. Schmidt, The Treasury of Persepolis, Chicago, 1939, fig. 5, 11, 32.

41 Ю. А. Рапопорт и С. А. Трудновская, Городище Гяур-кала.— ТХЭ, т. II, стр. 359, сл.

42 Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 69, сл.; М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Парфянские ритоны Нисы.— ТЮТАКЭ, т. IV, Ашхабад, 1959, стр. 15, сл; Н. И. Крашенинникова, Г. А. Пугаченкова, Круглый храм парфянской Нисы.— СА, 1964, № 4, стр. 119, сл.

43 M. Rostovtzeff, Dura-Europos and its Art, Oxford, 1938, p. 42, сл.

44 С. А. Ершов, Археологические исследования на городище Старая Ниса в 1946 году.— ТЮТАКЭ, т. I, стр. 122, сл.; Е. А. Давидович, Отчет о раскопках 1947 г. на площади Квадратного зала Старой Нисы.— ТЮТАКЭ, т. II, стр. 108, сл.; Г. А. Пугаченкова, Реконструкция „Квадратного зала" парфянского ансамбля Старой Нисы,— Там же, стр. 143, сл. Ее же, Пути развития, стр. 78, сл.

45 С. П. Толстов, По следам древнехорезмской цивилизации, стр. 184, сл.

46 М. Е. Массон, Краткая хроника полевых работ ЮТАКЭ.— ТЮТАКЭ, т. V, Ашхабад, 1955, стр. 206, 227; Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 100, сл.; Н. И. Крашенинникова, К вопросу о взаимосвязи „Круглого храма" с так называемой „башней" Старой Нисы.— ИАН ТССР Серия обществ. наук, 1960, № 4, стр. 38, сл.

47 Гипотеза С. П. Толстова о перекрытии Круглого храма Нисы сырцовым куполом, конструкция которого якобы вошла в парфянскую строительную технику под влиянием архитектуры присырдарьинских саков (С. П. Толстов, По древним дельтам Окса и Яксарта, стр. 178; С. П. Толстов, Т. А. Жданко, М. А. Итина, Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1958—1961 гг.— МХЭ, вып. 6, М., 1963, стр. 71), совершенно неосновательна. Во-первых, в архитектурных завалах Круглого храма встречено много истлевших балок и черепиц от рухнувшего перекрытия. Во-вторых, сырцовый купол 17-метрового пролета конструктивно невозможен — даже самые крупные сырцовые купола среднеазиатского зодчества не превышали 8—10 *м*. В-третьих, трудно представить, чтобы высокоразвитое городское строительство Парфии слагалось под воздействием кочевнической среды — дело обстояло, разумеется, наоборот. В-четвертых, „ложные купола" присырдарьинских саков VI—IV вв. до н. э. отнюдь не являлись каким-то новооткрытием, так как уже в крито-микенский период известны огромные каменные „ложные купола" (например, 14-метрового пролета „Сокровищница царя Атрея" XIV в. до н. э.), сырцовые же купола отлично знала архитектура Ассиро-Вавилонии (Куюнджикский рельеф VIII в. до н. э.).

тина.— ТЮТАКЭ, т. VII, стр. 295, сл.; его же, Кара-депе у Артыка, стр. 355, сл.; И. Н. Хлопин, Дашлыджи-депе и энеолитические земледельцы Южного Туркменистана, стр. 152, сл.

18 В. М. Массон, Кара-депе у Артыка, стр. 356, сл.

19 Там же, стр. 388, сл.

20 В. М. Массон, Расписная керамика Южной Туркмении по раскопкам Б. А. Куфтина, стр. 302, сл.

21 В. М. Массон, Джейтунская культура, стр. 62, табл. IV.

22 Б. А. Куфтин, Полевой отчет, стр. 283, сл., рис. 28—39; В. М. Массон, О культе женского божества у анауских племен.— КСИИМК, вып. 73, 1959, стр. 14, сл.; И. Н. Хлопин, Дашлыджи-депе и энеолитические земледельцы Южного Туркменистана, стр. 175, сл., табл. XII, XIV—XVI; В. И. Сарианиди, Энеолитическое поселение Геоксюр, стр. 262, сл., табл. IX—XII; В. М. Массон, Кара-депе у Артыка, стр. 364, сл., табл. XI—XII.

23 М. Е. Массон, Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция (ЮТАКЭ) 1947 г.— ТЮТАКЭ, т. II, стр. 26, рис. 20; Г. А. Пугаченкова, Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма (далее — Г. А. Пугаченкова, Пути развития).— ТЮТАКЭ, т. VI, М., 1958, стр. 17; А. А. Марущенко, Елькен-депе.— ТИИАЭ, т. V, Ашхабад, 1959, стр. 62, 66—67.

24 В. М. Массон, Древнеземледельческая культура Маргианы.— МИА, № 73, М.—Л., 1959, стр. 73, сл.

25 З. И. Усманова, Эрк-кала.— ТЮТАКЭ, т. XII, Ашхабад, 1963, стр. 28—29.

26 С. П. Толстов, Древний Хорезм, М., 1948, стр. 77, сл.; его же, Хорезмская экспедиция 1950 г.— СА, VIII, 1953, стр. 318, сл.; его же, Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг.—ТХЭ, т. II, стр. 143, сл.; Д. Дурдыев, Античные памятники Ташауэзской области Туркменской ССР.— ТИИАЭ, т. II, Ашхабад, 1956, стр. 89, сл.

27 С. П. Толстов, Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг., стр. 159, рис. 61; его же, По древним дельтам Окса и Яксарта, М., 1952, стр. 112; Ю. А. Рапопорт и М. С. Лапиров-Скобло, Раскопки дворцового здания на городище Калалы-гыр 1 в 1958 г.— МХЭ, вып. 6, М., 1963, стр. 148—149.

28 An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art at Burlington House, London, 1931, p. 4.

29 С. П. Толстов, Древний Хорезм, стр. 100, сл.; В. А. Лавров, Градостроительная культура Средней Азии, М., 1950, стр. 16, сл.; Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 26, сл.; Г. А. Кошеленко, Культура городов Парфии (автореферат диссертации), М., 1963, стр. 8—9.

30 З. И. Усманова, Раскопки мастерской ремесленника парфянского времени на городище Гяур-кала.— ТЮТАКЭ, т. XII, Ашхабад, 1953, стр. 164, сл.; К. Кацурис и Ю. Буряков, Изучение ремесленного квартала античного Мерва у северных ворот Гяур-калы.— Там же, стр. 119, сл.; Л. Н. Мережин, К характеристике керамических печей периода рабовладения и раннего средневековья в Мервском оазисе.— ТЮТАКЭ, т. XI, Ашхабад, 1962, стр. 12, сл.

31 С. П. Толстов, Древний Хорезм, стр. 111, сл.; В. А. Левина, Стена и башня Старой Нисы.— ТЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1949, стр. 133, сл.; М. И. Вязьмитина, Археологическое изучение городища Новая Ниса.— Там же, стр. 147; М. Е. Массон, Новые археологические данные по истории рабовладельческого общества на территории Южного Туркменистана.— ВДИ, 1953, № 1, стр. 144, сл.; Г. А. Пугаченкова, Парфянские крепости Южного Туркменистана.— ВДИ, 1952, № 2, стр. 216; ее же, Пути развития, стр. 29, сл.

32 Д. Дурдыев, Городище старого Кишмана.— ТИИАЭ, т. V, стр. 140, сл. Датировка Кушмейханских стен восходит к позднеантичному времени (ок. III в. н. э.).

33 С. П. Толстов, Древний Хорезм, стр. 120; его же, По следам древнехорезмской цивилизации, М., 1948, стр. 90, сл. В пределах Туркменской ССР образец такого античного предвратного сооружения дает Дев-Кескен на Устюрте.

34 З. И. Усманова, Раскопки мастерской ремесленника парфянского времени на городище Гяур-кала, план между стр. 156—157.

35 Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 84—85; ее же — Акант в архитек-

1948), стр 36, сл его же Работы Хорезмской археологической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг стр 212 сл, его же, По древним дельтам Окса и Яксарта, стр 209 сл М Г Воробьева, К вопросу о технике внутренней отделки помещений дворца Топрак кала, стр 76 сл Ю А Рапопорт и С А Трудновская, Городище Гяур кала стр 364 сл

69 A Foucher L art greco bouddhique du Gandhara, t II fasc 2 Paris, 1922 fig 577—679

70 J Hackin Nouvelles recherches archeologiques a Bamiyan — MDAFA III Paris 1933

71 Плиты были выкопаны на колхозном поле в 1959 г Между тем фотографии с обеих этих плит, местонахождение которых прежде оставалось неизвестным были опубликованы еще в прошлом столетии В М Никольским в статье „Две новооткрытые пальмирские надписи" („Древности восточные" т II, вып 1 М, 1896 стр 162—163), предложившим прочтение содержащихся здесь арамейских надписей позднее уточненное П К Коковцевым в статье „К пальмирской археологии и эпиграфике" („Известия Русского института в Константинополе" т XIII, София 1908 стр 277) Загадочная история этих найденных в Мервском округе плит, обладателем которых стал начальник округа М Алиханов Аварский и которые после его отъезда в 1890 г в Тифлис вновь были закопаны в его поместье, располагавшемся подле Векиль Базара, расшифрована на основании архивных и опросных данных М Е Массоном

72 R Ghirchman Iran, Parthes et Sassanides, Paris 1962 fig 43 83

73 П К Коковцев, К пальмирской археологии и эпиграфике табл X рельеф 3 A Champdor Les ruines de Palmyre, Paris 1953 p 26 134, 148

74 M I Rostovtzev Dura and the Problem of Parthian Art New-Haven 1935 M. I Rostovtzev Dura Europos and its Art R Ghirshman Iran Parthes et Sassanides D Schlumberger, Descendents non-mediterraneens de l art grec, „Syria" XXXVII 1950

75 М Е Массон и Г А Пугаченкова Парфянские ритоны Нисы Альбом М — Ашхабад, 1956—1959, Текст — ТЮТАКЭ т IV Г А Пугаченкова и Л Я Елькович Очерки по истории искусства Туркменистана Ашхабад 1956 стр 24 сл

76 Sept mille ans d art en Iran Paris, 1961—1962 № 664 687

77 Я И Смирнов, Восточное серебро Спб, 1909, табл IV, V

78 B. Svoboda, Zur Geschichte der Rhytons В кн B Svoboda, D Concev, Neue Denkmaler der Antiken Toreutik Praha, 1956, стр 101 сл, рис 1 2

79 Там же, стр 108, табл I—V, VIII

80 D Concev Der Goldschatz von Panagjuriste там же, стр 117, сл, И Венедиков, Панагюриштский клад, София 1961

81 B Svoboda Zur Geschichte der Rhytons стр 111—112

82 К В Тревер Памятники греко бактрийского искусства, М — Л 1940 стр 105, сл

83 B Svoboda Zur Geschichte der Rhytons, стр 54, 108

84 M Bahrami L exposition d art iranien a Paris —„Artibus Asiae" vol XI—1 2, Ascona, 1948 p 14 сл R Ghirshman, Iran fig 132 B

85 С П Толстов Работы Хорезмской археологической этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг, стр 177 180 Д Дурдыев, Античные памятники Ташаузской области Туркменской ССР —ТИИАЭ т II стр 96 М Г Воробьева, Керамика Хорезма античного периода, стр 109—110

86 S Reinach, Repertoire des reliefs Grecs et Romains, t I, Paris, 1909 pl 73

87 H Bulle Der Schoene Mensch im Altertum Munchen — Leipzig, 1912 t 74

88 S Reinach Repertoire t II, p 95 t III, p 104 t IV, p 186 189

89 K Weitzman Three Bactrian" Silver Vessels with Illustrations from Euripides —„The Art Bulletin", vol XXV № 4 1943, Dec p 296—298

90 O M Dalton, The Treasure of the Oxus London 1905 pl XXII

91 R Ghirshman, The Exposition of Iranian Art in Paris — Archaeology", vol 15, 1962, № 1, p 51, Sept mille ans pl LVII, cat 664, p 111

92 V Lenzen, The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt, Los Angelos, 1960, p 3, pl 4 b

93 В В Фармаковский, Отчет о раскопках в Ольвии —„Отчеты Археологической комиссии за 1905 г", Спб, 1909, стр 40, сл

94 B Svoboda Zur Geschichte der Rhytons стр 112

95 V Lenzen, The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt pl 9

[48] J Nemann Der Rundbau der Arsinoe — „Archeologische Untersuchungen auf Samothrake", Wien, 1875

[49] Г А Пугаченкова, Храм и некрополь в парфянской Нисе — ВДИ, 1953, № 3 стр 159, сл, ее же, Пути развития стр 60 сл

[50] И М Дьяконов и В А Лившиц Документы из Нисы I в до н э М 1960 стр 23—24

[51] Фахриддин Гурганн, Вис и Рамин Пер С Липкина, М 1962 стр 199

[52] Раскопки ЮТАКЭ 1960—1962 гг, пока не завершенные, велись под общим руководством М Е Массона археологом Г А Кошеленко при участии студентов ТашГУ Т Дадабаева и Л Букинич Предварительная публикация М Е Массон, Из работ Южно Туркменистанской археологической комплексной экспедиции Академии наук Туркменской ССР в 1962 г — ИАН ТССР, Серия обществ наук, 1963, № 3, стр 73—79

[53] С И Тюляев, Архитектура Индии, М, 1939, рис 9—11

[54] J Foucher, L art greco-bouddhique du Gandhara I, Paris, 1905, J Marshall Taxila, vol III, Cambridge, 1951 pl 28—31, 74, 86 93 и др

[55] J Barthoux, Les fouilles de Hadda — MDAFA t IV Paris 1933

[56] J. Meunier Qol-i Nâder, une petite fondation bouddhique au Kapicy — MDAFA, t VIII Paris 1959 fig 1 2, J C Carl et J Hackin, Le monastere bouddhique de Tepe Maranjan — MDAFA t VIII Paris 1959

[57] М Е Массон, Из работ Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции Академии наук Туркменской ССР в 1962 г, стр 79

[58] Ибн ал-Факих, Извлечения из „Китаб ахбар ал булдан" Пер С Волина — МИТТ, т I, стр 151

[59] Е Е Неразик, Археологическое обследование городища Куня-Уаз в 1952 г — ТХЭ, т II, стр 377

[60] С П Толстов, По следам древнехорезмийской цивилизации, стр 176, сл его же, Хорезмская археолого этнографическая экспедиция Академии наук СССР (1945—1948) — ТХЭ т I, М, 1952, стр 39, сл, его же, Работы Хорезмской археолого этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг, стр 213, сл, М Г Воробьева, К вопросу о технике внутренней отделки помещений дворца Топрак кала — ТХЭ, т I, стр 68, сл,

[61] М Е Массон и Г А Пугаченкова, Мраморные статуи парфянского времени из Старой Нисы — „Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР", т VII, М, 1957, Marmorstatuen der Partherzeit aus Alt-Nisa — „Bibliotheca classica Orientalis" H 4 Berlin 1962

[62] H Bulle, Archaisierende griechische Rundplastic Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaft Philos — philol und hist Klasse, XXX Bd 2, München 1918 Taf 4—5

[63] H Hepding, Die Einzelfunde Bericht über die Arbeiten zu Pergamon 1908—1909, Athen 1910 taf XXIII, 1—2, ss 498—499

[64] J Charbonneaux, L Aphrodite du Cnide de la collection Kaufmann — „La revue des atrs", 1953 № 3, p 174—176

[65] Филострат, Картины Пер С П Кондратьева, М, 1936, стр 165

[66] Судьба разбитых в древности глиняных статуй Нисы оказалась роковой Фрагменты извлеченные экспедицией Туркменкульта 1935—1936 гг не были закреплены и поэтому разрушились Обнаруженные же раскопками ЮТАКЭ 1946—1947 гг и закрепленные фрагменты глиняной скульптуры погибли в развалинах здания Музея истории во время ашхабадского землетрясения 1948 г Сохранилась лишь расчищенная и закрепленная М Е Массоном в 1949 г крупная женская статуя из Квадратного зала Публикации некоторых материалов Л И Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы — ТЮТАКЭ, т I, стр 355, его же, Новые материалы к изучению древней скульптуры Южной Туркмении — ТЮТАКЭ, т II, стр 184—185, М Е Массон, Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция (ЮТАКЭ) 1947 г — Там же стр 33, Г А Пугаченкова, Пути развития, стр 9

[67] Е Е Неразик Археологическое обследование городища Куня-Уаз в 1952 г стр 277

[68] С П Толстов, По следам древнехорезмийской цивилизации, стр 182, сл его же Хорезмская археолого этнографическая экспедиция Академии наук СССР (1945—

ние ремесленного квартала у северных ворот Гяур-калы.— ТЮТАКЭ, т. XI стр. 147, сл.; З. И. Усманова, Эрк-кала, стр. 77—78.

[121] Л. И. Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы, стр. 346; Г. А. Пугаченкова, Маргианская богиня, стр. 132, сл.; ее же, Коропластика древнего Мерва, стр. 136, сл.

[122] М. Г. Воробьева, Керамика Хорезма античного периода, стр. 209—210, рис. 49. Находки эти уточняют и датировку первыми веками нашей эры аналогичных терракот с Джанбас-калы и Кой-Крылган-калы, которые Толстов первоначально относил к более раннему времени (см. „Древний Хорезм", стр. 197—198, табл. 73).

[123] Л. И. Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы, стр. 346, сл.; Г. А. Пугаченкова, Коропластика древнего Мерва, стр. 148, сл.

[124] A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhara, t. II, fig. 490, 496, 497.

[125] Г. А. Пугаченкова, Коропластика древнего Мерва, стр. 156, сл.; К. Кацурис, Ю. Буряков, Изучение ремесленного квартала у северных ворот Гяур-калы, стр. 149—150.

[126] Л. И. Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы, стр. 352, сл.; Г. А. Пугаченкова, Коропластика древнего Мерва, стр. 160; Помимо областей Туркменистана подобный тип грубоватых лепных всадничков широко распространен был почти по всей Средней Азии, Афганистану, Ирану.

[127] O. Reuther, Die Innerstadt von Babylon, Leipzig, 1926, Abb. 21, 42; H. Th. Bossert, Altsyrien, № 128, 129, 135, сл.

[128] Ибн-Хордадбех, Китаб ал-месалик ва-л-мемалик. Пер. С. Волина.— МИТТ, т. I, стр. 146.

[129] В. И. Пилявский, Сырцовые сооружения Мерва.—„Сообщения Института истории и теории архитектуры СССР", вып. 8, М., 1947, стр. 56, сл.; С. П. Толстов, Древний Хорезм, стр. 138, сл.; его же, По следам древнехорезмской цивилизации, стр. 195, сл.; В. А. Лавров, Градостроительная культура Средней Азии, стр. 36, сл.; В. И. Пилявский, Архитектура древнего Мерва.—„Научные труды Ленинградского инженерно-строительного института", вып. 10, М., 1950, стр. 96, сл.; Г. А. Пугаченкова и Л. Я. Елькович, Очерки по истории искусства Туркменистана, стр. 35—36; Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 132, сл.;

[130] И. А. Орбели, К. В. Тревер, Сасанидский металл, Л., 1934, табл. 20.

[131] Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 140—141.

[132] Там же, стр. 149, сл.

[133] В. В. Бартольд, О христианстве в Туркестане в домонгольский период.— ЗВО, т. VIII, Спб., 1893, стр. 6 и 11; E. Sachau, Christentum in der Persis, Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaft, t. XXXIX, 1916, s. 960.

[134] Ат-Табари, Тарих ар-русул ва-л-Мулук. Пер. В. И. Беляева и Е. А. Разумовской.— МИТТ, т. I, стр. 87.

[135] „Athar-é-Iran", t. III, fasc. I, Paris, 1938; K. Erdmann, Die Iranische Feuerheiligtum, Leipzig, 1941.

[136] Ат-Табари, Тарих ар-русул ва-л-Мулук, стр. 97.

[137] Г. А. Пугаченкова, Хароба-кошук.— ИАН ТССР, 1954, № 4, стр. 15, сл.; ее же, Пути развития, стр. 126, сл.

[138] О. Шуази, История архитектуры, т. II, М., 1939, стр. 38—39; F. Wachtsmuth, Die Planung des rechteckigen Einheitsraumes in der altmorgenländischen Kunst.— „Jahrbuch für kleinasiatische Forschungen", Heidelberg, 1915, fig. 21; O. Reuther, The German Expedition at Ctesiphon.—"Antiquity", 1929, Dec., fig. 122; D. T. Rice, The Oxford Excavation at Hira, 1931.—"Antiquity", 1932, Sept., fig. 2.

[139] Раскопки монастыря, которые ведутся ЮТАКЭ начиная с 1953 г., пока не завершены.

[140] J. J. Modi, The Religions Ceremonies and Customs of the Parses, Bombay, 1922, p. 51, сл.

[141] С. А. Ершов, Некоторые итоги археологического изучения некрополя с оссуарными захоронениями в районе города Байрам-Али.— ТИИАЭ, т. V, стр. 160, сл.

[142] R. Amy, H. Seyrig, Recherches dans la nécropole de Palmmyre.—„Siria", t. XVII, 1936, pl. XXXII; H. Seyrig, Antiquitées syriennes, 3-me serie, Paris, 1946, p. 37, сл.

[143] F. Cumont, Fouilles de Doura-Europos (1922—1923), Paris, 1926, pl. CI—CIII.

[144] A. Adriani, Annuario del Museo Greco-Romano Alessandriam, 1934, taf. XVIII;

96 М. Е. Массон, Новые археологические данные по истории рабовладельческого общества на территории Южного Туркменистана.— ВДИ, 1953, № 1, стр. 155, сл.; Г. А. Пугаченкова и Л. Я. Елькович, Очерки по истории искусства Туркменистана, стр. 20.

97 Практику выполнения таких копий в крупных городских центрах среднеазиатского рабовладельческого мира подтверждает находка в кушанской столице Каписе-Бергаме целого комплекса гипсовых отливок с греческих барельефов и горельефов эллинистического и даже классического периода, которые могли использоваться как основа для матриц при выполнении художественных изделий на местах (См.: MDAFA, t. XI, Paris, 1954).

98 H. Lückenbach, Kunst und Geschichte, I, München, 1910, s. 75.

99 М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Оттиски парфянских печатей из Нисы.— ВДИ, 1954, № 4.

100 М. Е. Массон, Новые археологические данные по истории рабовладельческого общества на территории Южного Туркменистана, стр. 155; Г. А. Пугаченкова и Л. Я. Елькович, Очерки по истории искусства Туркменистана, стр. 25, 28.

101 Г. А. Пугаченкова, Маргианская богиня.— СА, XXIX/XXX, 1959, стр. 122—123; ее же, Коропластика древнего Мерва.— ТЮТАКЭ, т. XI, Ашхабад, 1962, стр. 121—122; З. И. Усманова, Эрк-кала, стр. 74, сл.

102 С. П. Толстов, Древний Хорезм, стр. 199, табл. 74. Упомянутые здесь и ниже античные хорезмские терракоты найдены вне пределов Туркменской ССР — на раннеантичном городище Джанбас-кала.

103 Там же, стр. 199.

104 "Persian Art. An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art at Burlington House", London, 1931, p. 4; R. Ghirchman, Villages perse-achéménide. Mémoires de la Mission Archéologique en Iran, t. XXXVI, Paris, 1954, pl. XVI, p. 29, 30.

105 SPA, vol. IV, pl. 134-D; M. Pezard, Qadesh. Mission archéologique à Tell Nebi Mend. Paris, 1931, pl. XXI; M. Van Ingen, Figurines from Seleucia on the Tigris. Ann Arbor. 1939, pl. I—II.

106 Л. И. Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы, стр. 349; Г. А. Пугаченкова, Маргианская богиня, стр. 123—125; ее же, Коропластика древнего Мерва, стр. 122, сл.

107 „Народы Средней Азии и Казахстана", т. II, М., 1963, стр. 91, табл. между стр. 88—89.

108 М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Парфянские ритоны Нисы, Альбом, табл. XCVI.

109 М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова, Оттиски парфянских печатей из Нисы, рис. 27.

110 SPA, vol. IV, pl. 256-UU.

111 Г. А. Пугаченкова, Маргианская богиня, стр. 125—126; ее же, Коропластика древнего Мерва, стр. 124, сл.

112 M. Van Ingen, Figurines, pl. V, № 65, 70; pl. XII, № 167, 169; G. Gordan, Uruk-Warka, Leipzig, 1928, pl. 81.

113 Л. И. Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы, стр. 339, сл.; его же, Новые материалы к изучению древней скульптуры Южной Туркмении, стр. 176, сл.; Г. А. Пугаченкова, Маргианская, богиня, стр. 126—128; ее же, Коропластика древнего Мерва, стр. 126, сл.

114 Л. И. Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы, стр. 342; Г. А. Пугаченкова, Маргианская богиня, стр. 129—130; ее же, Коропластика древнего Мерва, стр. 132, сл.

115 Ср., например, статую Убан дочери Джабала из Хатры II в. н. э. (Shinji-Fukai, The Artifacts of Hatra and Parthian Art.—"East and West", XI (1960), № 2, 3.

116 The Excavations at Dura-Europos. Prel. Rep. of the 7—8-th Seasons of Work, New-Haven, 1939, pl. XXXI.

117 H. Th. Bossert, Altsyrien, Tübingen, 1951, № 550.

118 В. Д. Блаватский, Греческая скульптура, М.—Л., 1939, рис. 28, стр. 34.

119 М. Б. Алпатов, Всеобщая история искусств, т. I, М., 1948, рис. 168, стр. 325.

120 Л. И. Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы, стр. 344, сл.; его же, Новые материалы к изучению древней скульптуры Южной Туркмении, стр 181, сл.; Г. А. Пугаченкова, Маргианская богиня, стр. 131, сл.; ее же, Коропластика древнего Мерва, стр. 138, сл.; К. Кацурисп и Ю. Буряков, Изуче-

невская, Памятники Хорезма эпохи великих хорезмшахов МХЭ, вып I, М 1959, стр 150, сл

170 М. А Орлов, Памятники садово-паркового искусства средневекового Хорезма — ТХЭ, т. I, стр 154, сл, Ю А Рапопорт, Раскопки городища Шах Сенем в 1952 г — ТХЭ, т II, стр 399—400

171 Г. А Пугаченкова, Садово-парковое искусство Средней Азии в эпоху Тимура и Тимуридов — „Труды САГУ", вып XXIII, Ташкент, 1951, стр 149, сл

172 Г. А Пугаченкова, Новое по архитектуре средневекового Мерва — ТЮТАКЭ, т XII, стр 231, сл

173 Там же, стр 227, сл

174 Г. А Пугаченкова, Пути развития, стр 206, сл.

175 Там же, стр 203, сл

176 V. Scerrato, The First two Excavations Campings at Ghazni, 1957—1958 — "East and West", vol X № 1—2, 1959 p 24, сл.

177 М. Е Массон, Городища старого Термеза и их изучение, В Д Жуков, Развалины ансамбля дворцовых зданий в пригороде средневекового Термеза — „Труды Узбекского филиала АН СССР", вып I, История, археология, Ташкент, 1941, стр 39, сл, 168, сл

178 D. Schlumberger Le palais Ghazneviде de Lashkari-Bazar — „Syria", XXIX, 1953

179 Г. А. Пугаченкова, Новое по архитектуре средневекового Мерва, стр 234, сл

180 Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр 221, сл

181 Там же, стр 225, сл

182 Г. А. Пугаченкова, Некоторые архитектурные памятники левобережья Аму-Дарьи — ИАН ТССР, 1956, № 4, стр 6, сл

183 Н. С. Лыкошин, Древности близ Дарган-ата по дороге в Хиву — „Окраина", 1896, № 98, С А Ершов, Археологические памятники левого берега Аму-Дарьи, стр. 187—188, А М Прибыткова, Караван-сараи Дая-Хатын — „Архитектурное наследство", вып 3, М, 1953, стр 92, сл, ее же, Памятники архитектуры XI века в Туркмении, М, 1955, стр 39, сл, Г А Пугаченкова, Некоторые архитектурные памятники левобережья Аму-Дарьи, стр 10, сл, ее же, Пути развития, стр. 290, сл

184 С. П. Толстов, Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг, стр 59 (здесь время возведения караван-сараев отнесено к IX—X вв), 60, 232, сл, О А Вишневская, Раскопки караван сараев Ак Яйла и Талайхан-ата — ТХЭ, т II, стр 431, сл

185 A. Godard, Khorasan, Athar e-Iran, t IV, Paris, 1949

186 Г А. Пугаченкова, Новое по архитектуре средневекового Мерва, стр 225—227

187 R Ghirshman, Une mosquee de Suse du debut de l herige — Bulletin d Etudes Orientales, t XII, 1947—1948, pl I

188 A Godard, Note sur d anciennes mosquees de l Iran — III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии М — Л, 1939, fig I

189 Ал. Гуровнч, Воины из Данданекана — „Комсомольская правда", 1942, 7 мая, С. А. Ершов, Данданекан — КСИИМК, XV 1947, стр 126, сл М М Дьяконов, О дате данданеканской мечети — КСИИМК XXIII, 1948, стр 108, Г А Пугаченкова, Пути развития, стр 256, сл

190 Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр 256, сл

191 Ал-Макдиси, Извлечение из „Ахсан ат такасим фи ма'рифат ал акалим" Пер С. Волина.— МИТТ, т I, стр 187

192 А. А. Семенов, Надписи на портале мечети в Мешед-и-Мисриане — ЗВО, т XVIII Спб, 1908, стр 0156, М Е Массон, Новые данные о надписях одного Мешхеди-мисрианского минарета — „Эпиграфика Востока", VII, М — Л 1952 стр 31, Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Дахистана, Абиверда, Серахса — ТЮТАКЭ, т II, стр 218, сл, ее же, Пути развития, стр 262, сл, А М Прибыткова, Материалы по зодчеству Туркмении — „Архитектурное наследство", М., 1957, № 8, стр 144, сл

193 Ю. А. Рапопорт, Раскопки городища Шах-Сенем в 1952 г, стр 417, сл

194 A. Godard, Les anciennes mosquees de l Iran, Athar e-Iran t I fasc II, 1936, p 187, сл; A Godard, Note sur d'anciennes mosquees цит соч, A Godard L'origine de la madrasa de la mosquee et du caravanserail a quatre iwans — „Ars Islamica", vol XV—XVI, 1951, p 1, сл.

A Adriani, Annuaire du Musee Greco-Romain (1933—34, 1934—35) Alexandria, 1936, fig 29, pl XXV

145 Г А Пугаченкова, Элементы согдийской архитектуры на среднеазиатских терракотах — АН УзССР, „Материалы по археологии и этнографии Узбекистана", Ташкент, 1950, стр 8, сл

146 Ю А Рапопорт и М С Лапиров-Скобло, Раскопки дворцового здания на городище Калалы-гыр 1 в 1958 г, стр 154

147 С А Ершов, Некоторые итоги археологического изучения некрополя с оссуарными захоронениями в районе города Байрам-Али, стр 176

148 Б Я Ставиский, О Г Большаков и Е А Мончадская, Пянджикентский некрополь — МИА, № 37, М — Л, 1953, стр 64, сл

149 С П Толстов, Древний Хорезм, рис 87 Е Е Неразик и Ю А Рапопорт, Куюк-кала в 1956 г — МХЭ, вып 6, стр 139, сл

150 Предварительная публикация — М Е Массон, Из работ Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции Академии наук Туркменской ССР в 1962 г, стр 76—78

151 Hiouen-Thsang, Memoires sur les contrees occidentales, Trad par S Julien, I, Paris, 1857

152 С. И Тюляев, Искусство Индии, М, 1939, B Rowland, The Art and Architecture of India, Baltimore, 1953

153 J Hackin — MDAFA, t III

154 В А Шишкин, Архитектурная декорация дворца в Варахше — ТОВЭ, IV, Л, 1947, Сб „Живопись древнего Пянджикента", М, 1954, Сб „Скульптура и живопись древнего Пянджикента", М — Л, 1959

155 Л И Альбаум, Балалык тепе, Ташкент, 1960

156 R Ghirshmann Les mosaiques sassanides Bichapour, II, Paris, 1956, pl VII, frontisciece, p 43

157 М Матье и К Лянунова, Ткани коптского Египта, М — Л, 1951, стр 179

158 E Herzfeld, Die Malereien von Samarra, 1927, Tat 2

159 Г А Пугаченкова Геммы из Мерва — ИАН ТССР, 1957, № 3, ее же, Мервские геммы-интальи — ТЮТАКЭ, т XII, С А Ершов, Некоторые итоги археологического изучения некрополя с оссуарными захоронениями в районе города Байрам-Али, стр 178 табл 23, 23-а

160 Низами Арузи Самарканди, Собрание редкостей, или четыре беседы Пер С И Браевского и З А Ворожейкиной, М, 1963, стр 26

161 Там же, стр 57—58

162 Там же, стр 38

163 Н М Бачинский, Искусство старых зодчих Туркмении, М, 1950, Г А Пугаченкова, Пути развития, стр 182, сл, ее же, Своды в архитектуре Южного Туркменистана — ТЮТАКЭ, т VIII, Ашхабад, 1958, стр 285, сл, Н С Гражданкина, Новые строительные материалы Туркменистана — Там же, стр 31, сл, А М Прибыткова, Роль строительной техники в сложении архитектуры Средней Азии XI—XII вв — Сб „Архитектура и строительная техника", М, 1960, стр 222, сл Л И Ремпель, Архитектурный орнамент Южного Туркменистана X — начала XIII в и проблема „сельджукского стиля" — ТЮТАКЭ, т XII, стр 258, сл

164 Якут, Извлечение из „Китаб му-джам ал-булдан" Пер С М Богдановой-Березовской — МИТТ, т I, стр 420

165 Г А Пугаченкова, Пути развития, стр 192, сл, ее же, К характеристике крепостной архитектуры средневекового Мерва — ИАН ТССР, 1961, № 3, стр 37, сл

166 М Е Массон, Южно Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция (ЮТАКЭ), 1947 г стр 52, рис 40, Г А Пугаченкова, Пути развития, стр 195

167 С А Ершов, Археологические памятники левого берега Аму-Дарьи — ВДИ, 1941, № 1, стр 180, сл, Г А Пугаченкова, Новые материалы к истории архитектуры Туркменистана — ТЮТАКЭ, т VIII, стр 283, сл, М Е Массон, Даргаинатинская старина — „Труды АН ТаджССР", т CXX, 1960, стр 114, сл

168 Ю А Рапопорт, Раскопки городища Шах Сенем в 1952 г — ТХЭ, т II, стр 408, сл

169 С П Толстов, Новые материалы по истории Хорезма — ВДИ, 1946, № 1, стр 79, сл, его же, Древний Хорезм, стр 154, сл, В А Лавров, Градостроительная культура Средней Азии, стр 84, сл, Н Н Вактурская и О А Виш-

стр. 237, сл.; ее же, Пути развития, стр. 284, сл.; ее же, Ярты-Гумбез.—„Эпиграфика Востока", XIV, 1961, стр. 12, сл.

215 Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 310, сл.

216 В. А. Жуковский, Развалины старого Мерва, стр. 152, сл.; Б. Н. Засыпкин, Архитектурные памятники Средней Азии, стр. 47, сл.; Архитектурные памятники Туркмении. Под ред. Н. М. Бачинского. М.— Ашхабад, 1939, стр. 33, сл.; В. И. Пилявский, Архитектура древнего Мерва.—„Научные труды Ленинградского инженерно-строительного института", вып. 10, М.—Л., 1950, стр. 103, сл.; Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 303, сл.

217 В. А. Жуковский, Развалины старого Мерва, стр. 120, сл.; Б. Н. Засыпкин, Архитектурные памятники Средней Азии, стр. 18, сл.; E. Cohn-Wiener, Die Ruinen der Seldschukenstadt von Merv und Mausoleum Sultan Sandschars. Jahrbuch der Asiatischen Kunst, Berlin, 1925; Архитектурные памятники Туркмении, стр. 17, сл.; Н. М. Бачинский, Антисейсмика в архитектурных памятниках Средней Азии, М.—Л., 1949, стр. 20, сл.; В. И. Пилявский, Архитектура древнего Мерва, стр. 115, сл.; Г. А. Пугаченкова, Конструктивные элементы мавзолея Санджара.— ИАН ТССР, 1952, № 2, стр. 24, сл.; ее же, Пути развития, стр. 315, сл.; ее же, Своды в архитектуре Южного Туркменистана, стр. 261, сл.; А. М. Прибыткова, Материалы по зодчеству Туркмении, стр. 156, сл.; Л. И. Ремпель, Архитектурный орнамент Южного Туркменистана X — начала XIII в. и проблема „сельджукского стиля", стр. 262, 267—268, 272, 283—284 и др.

218 Вопрос о надгалерейном объеме мавзолея Санджара пока остается дискуссионным. Наши наблюдения остатков верхних конструкций привели к заключению, что он был восьмигранным; М. С. Булатов в процессе недавних исследований предположил, что он был квадратным, продолжая грани основных стен и галереи. Во всяком случае, надгалерейная конструкция наглухо закрывала обнажившиеся к настоящему времени пазушные арки на барабане купола, что делает совершенно неприемлемой реконструкцию этого участка, предлагавшуюся А. М. Прибытковой (см. ее „Материалы по зодчеству Туркмении", стр. 156, сл.).

219 Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 177, сл., 299, сл.; ее же, Новые материалы к истории архитектуры Южного Туркменистана.— ТЮТАКЭ, т. VIII.

220 Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 268, сл.; ее же, Архитектурные памятники в с. Астана-баба.— КСИИМК, вып. 61, 1956; А. М. Прибыткова, Памятники архитектуры XI века в Туркмении, М., 1955, стр. 65, сл.

221 Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Дахистана, Абиверда, Серахса, стр. 243, сл.; ее же, Пути развития, стр. 275, сл.; А. М. Прибыткова, Мавзолей Абул-Фахла в Серахсе.— Сб. „Архитектура республик Средней Азии", М., 1951, стр. 282, сл.; ее же, Памятники архитектуры XI века в Туркмении, стр. 6, сл.

222 Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Дахистана, Абиверда, Серахса, стр. 243, рис. 40; ее же, Пути развития, стр. 273, сл.

223 А. А. Семенов, По закаспийским развалинам.—„Известия Средазкомстариса", вып. III, Ташкент, 1928, стр. 71, сл.; его же, Развалины Мейхене и Чехче в древнем Хаверане.—„Известия Таджикского филиала АН СССР", 1948, № 12, стр. 42, сл.; Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Дахистана, Абиверда, Серахса, стр. 239, сл.; А. М. Прибыткова, Памятники архитектуры XI века в Туркмении, стр. 28, сл.; Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 277, сл.

224 Н. М. Бачинский, Малоизвестные архитектурные памятники Туркмении.— КСИИМК, XXXIII, 1950, стр. 126, сл.; Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Дахистана, Абиверда, Серахса, стр. 205, сл.; ее же, Пути развития, стр. 292, сл.

225 П. А. Арбеков, Чугундор. Древности Абивердского района.—„Труды САГУ", серия II, вып. 3, стр. 45, сл.; Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Дахистана, Абиверда, Серахса, стр. 232, сл.; ее же, Пути развития, стр. 301, сл.

226 Архитектурная характеристика Ак-сарай динга, обследованного автором в 1956 г., вошла в статью Г. А. Пугаченковой, Материалы к истории хорезмского зодчества".— МХЭ, 7, М., 1963, стр. 118, сл.

227 А. Ю. Якубовский, Развалины Ургенча, Л., 1930, стр. 45, сл.; Архитектурные памятники Туркмении, стр. 80, сл. В. И. Пилявский, Ургенч и Мизаахкан, М., 1948, стр. 21, сл.; А. М. Прибыткова, Мавзолей Фахр-ар-дин-Рази в Куня-Ургенче.—„Архитектурное наследство", 13, М., 1961, стр. 189, сл.

195 А. А. Семенов, Развалины Абиверда и остатки старины вблизи его. Древности Абиверского района.—„Труды САГУ", серия II, вып. 3. Ташкент, 1931, стр. 18, сл.; Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Дахистана, Абиверда, Серахса, стр. 228, сл.; ее же, Пути развития, стр. 259, сл.

196 С. П. Толстов, Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг., стр. 220; Ю. А. Рапопорт, Раскопки городища Шах-Сенем, стр. 419, сл.

197 Так, в середине XII в., по свидетельству Джузджани, гуридский владетель Аласддин пригнал из Газны, с мешками газнийской земли на шеях, тамошних сейидов, которых приказал казнить и, замесив землю их кровью, ввести ее в башни, воздвигнутые по его распоряжению вокруг Фирузкуха. Возможно, что одной из этих „победных башен" является великолепный Минари-Джам в горах Фирузкуха (см. A. Maricq, Le minaret de Djam.— MDAFA, t. XVI, Paris, 1959)

198 Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 168, 246, сл.

199 Н. С. Гражданкина, Древние строительные материалы Туркмении.— ТЮТАКЭ, т. VIII, стр. 153, сл.

200 П. А. Шетихин, Развалины древних городов в Средней Азии. Мест-Давран.— „Всемирная иллюстрация", 1876, № 374; А. А. Семенов, Надписи на портале мечети в Мешед-и-Мисриане, стр. 0156—0157; Б. П. Денике, Искусство Средней Азии, М., 1926, стр. 23, табл. 8; Б. Н. Засыпкин, Памятники монументального искусства Советского Востока.— Сб. „Художественная культура Советского Востока", М., 1931, стр. 31; М. Е. Массон, Новые данные о надписях одного Мешхеди-мисрианского минарета, стр. 7, сл.; Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Дахистана, Абиверда, Серахса, стр. 213, сл.; ее же, Пути развития, стр. 262, сл.; А. М. Прибыткова, Материалы по зодчеству Туркмении, стр. 144, сл.

201 Б. Н. Засыпкин, Архитектурные памятники Средней Азии.— Сб. „Вопросы реставрации", II, М., 1928, стр. 278, сл.; В. А. Шишкин, Минарет в Джар-Кургане.—„Материалы по археологии и этнографии Узбекистана", т. II, Ташкент, 1950, стр. 58, сл.

202 Б. П. Денике, Архитектурный орнамент Средней Азии, М.— Л., 1939, стр. 20, сл.

203 SPA, vol. IV, pls. 337, 346—349; vol. II, p. 1020.

204 Раскопки Намазги осуществлялись ЮТАКЭ в 1960—1961 гг. под руководством М. Е. Массона студентом-археологом Б. Кочневым.

205 Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Нисы.— ТЮТАКЭ, т. I, стр. 247, сл.; ее же, Пути развития, стр. 267, сл.

206 П. А. Шетихин, Развалины древних городов в Средней Азии. Мест-Давран; Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Дахистана, Абиверда, Серахса, стр. 221, сл.; ее же, Пути развития, стр. 265, сл.

207 Столбы в настоящее время разобраны, но они видны на упомянутом рисунке 1876 г. русского офицера П. А. Шетихина. Возможно, что в действительности это были не пучкообразно слитные круглые стволы, но квадратные устои, оформленные на углах встроенными трехчетвертными колонками, подобно, например, столбам галереи мечети Ибн-Тулун в Каире.

208 В. А. Жуковский, Развалины старого Мерва, Спб., 1894, стр. 183, сл.; С. А. Судаков, Архитектура сельджуков в Средней Азии.—„Социалистическая наука и техника", Ташкент, 1935, стр. 57, сл.; А. М. Прибыткова, Мавзолей Талхатан-баба. Академия архитектуры СССР.—„Сообщения Института истории и теории архитектуры", вып. 8, М., 1947, стр. 24, сл.; ее же, Памятники архитектуры XI века в Туркмении, стр. 77, сл.; Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 218, сл.

209 Якут, Извлечение из „Китаб му-джам ал-булдан", стр. 434; В. А. Жуковский, Развалины старого Мерва, стр. 28, 34.

210 Г. А. Пугаченкова, К проблеме возникновения „шатровых мавзолеев" Хорасана.—„Материалы ЮТАКЭ", вып. 1, Ашхабад, 1949, стр. 57, сл.; ее же, Мавзолей Арабата.—„Искусство зодчих Узбекистана", II, Ташкент, 1963, стр. 69, сл.

211 Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Дахистана, Абиверда, Серахса, стр. 243, рис. 40; ее же, Пути развития, стр. 273, сл.

212 Г. А. Пугаченкова, Мавзолей Абдуллы ибн Бурейды.— ИАН ТССР, 1961, № 2, стр. 29, сл.; ее же, Новое по архитектуре средневекового Мерва, стр. 239, сл.

213 A. Godard, Les monuments du feu. Athar-é-Iran, t. III. fasc. I, Haarlem, 1938.

214 Г. А. Пугаченкова, Архитектурные памятники Дахистана, Абиверда, Серахса,

мира, продукции мервских текстильных мастерских (см напр, E Kühnel Abbasid Silks of the Ninth Century — "Ars Orientalis", vol II 1957 p 267 сл)

[247] E Combe J Sauvaget et G Wiet Repertoire chronologique d epigraphie arabe Le Caire, 1931 t III 39, В А Крачковская О средневековых текстильных изделиях в Средней Азии (мервские ткани IX—X вв) — „Материалы первой всесоюзной научной конференции востоковедов", Ташкент, 1958, стр 615, сл

[248] R B Serjeant Material for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest

[249] Мухаммедан-Несеви, Извлечения из „Сират ас султан Джелаледдин Менкуберти" Пер С Волина — МИТТ, т I, стр 471, сл

[250] Джувейни, Извлечения из „Тарихи Джехангуша" Пер А А Ромаскевича — МИТТ, т I, стр 488 сл Хафизи-Абру, Извлечения из географического сочинения Пер С Волина — МИТТ, т I, стр 525

[251] Якут, Извлечение из „Китаб му фиам ал булдан", стр 415

[252] Г А Пугаченкова, Буддийская кумирня в Мерве — КСИИМК, т IV, 1953, стр 140, сл, ее же, Пути развития, стр 351, сл

[253] А Ю Якубовский, Развалины Ургенча, Л 1930, стр 17

[254] Ibn-Battuta, Travels in Asia and Africa Transl H A R Gibb London 1939 p 168—169

[255] Казвини, Извлечение из „Нузхат ал кулуб" Пер под ред А А Ромаскевича — МИТТ, т I, стр 510—511

[256] О А Вишневская, Раскопки караван сараев Ак яила и Талаихан-ата — ТХЭ, т II, стр 445 сл, рис 5

[257] А Ю Якубовский, Развалины Ургенча, стр 63—64 М С Ланиров Скобло, Портал развалин караван сарая на городище Таш кала в Куня Ургенче — ТХЭ т II, стр 529, сл, Н С Гражданкина, Древние строительные материалы Туркмении — ТЮТАКЭ, т VIII, стр 143, сл

[258] А Ю Якубовский Развалины Ургенча стр 16—17

[259] А Кун, От Хивы до Газавата — „Материалы для статистики Туркестанского края", вып IV, Спб, 1876, стр 213—214

[260] А Ю Якубовский, Развалины Ургенча стр 33, сл, Архитектурные памятники Туркмении, стр 76, сл, В Пилявский, Ургенч и Миздахкан, М 1948 стр 33—34, Н С Гражданкина, Древние строительные материалы Туркмении, стр 169, сл

[261] А А Семенов, По закаспийским развалинам — „Известия Среднеазиатского комитета по охране памятников старины и искусств", вып III, Ташкент, 1928, стр 74, сл, Г А Пугаченкова, Пути развития, стр 358, сл

[262] Г А Пугаченкова, Пути развития, стр 371, сл

[263] А. Ю Якубовский, Развалины Ургенча, стр 59, сл, Архитектурные памятники Туркмении, стр 86, сл, В И Пилявский, Ургенч и Миздахкан стр 38, сл

[264] И И Ноткин, Малоизвестные памятники хорезмского зодчества — „Искусство зодчих Узбекистана", т 1, Ташкент, 1962, стр 143, сл

[265] А Ю Якубовский, Городище Миздахкан — „Записки коллегии востоковедов", т V, М, 1930, стр 568, сл, В И Пилявский, Ургенч и Миздахкан, стр 17, сл (с явно ошибочной датировкой памятника началом XIII в), Н С Гражданкина, Строительные материалы Миздахкана — „Архитектурное наследие Узбекистана", Ташкент, 1960, стр 43, сл

[266] А Ю Якубовский, Развалины Ургенча, стр 48, сл, Архитектурные памятники Туркмении, стр 50, сл, В Пилявский, Ургенч и Миздахкан, стр 3—4 сл, Б. И Засыпкин, Архитектура Средней Азии, М, 1948, стр 74 сл Н С Гражданкина, Древние строительные материалы Туркмении, стр 176, сл

[267] М Е Массон, О датировке так называемого мавзолея Тюрябек ханым в Куня Ургенче — „ИАН ТССР", 1952, № 4 стр 87, Н С Гражданкина Древние строительные материалы Туркмении, стр 176

[268] Это небольшое скругление побудило некоторых исследователей к предположению, не была ли и наружная скуфья также стрельчатой Однако подобный прием известен нам, например, в хронологически близком (и, видимо, даже созданном хорезмскими мастерами) коническом куполе мавзолея Чашма Аюб в Бухаре (Г А Пугаченкова и Л И Ремпель, Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана, Ташкент, 1958, стр 75, сл, рис 15)

[269] Данные исследований М С Булатова

228 А Ю Якубовский, Развалины Ургенча стр 39, сл, Архитектурные памятники Туркмении, стр 64, сл В И Пилявский, Ургенч и Миздахкан, стр 28 сл Б Н Засыпкин, Архитектура Средней Азии, М, 1948 стр 61, сл Первые схематические обмеры ургенчских мавзолеев были осуществлены в 30 х годах Н Б Баклановым и более детально В И Пилявским в 1959—1960 гг по заданию Отдела охраны памятников И И Ноткиным и А Н Виноградовым были выполнены уточненные обмеры памятников Куня Ургенча, частично публикуемые нами в данной книге

229 Проблема эволюции шатровых мавзолеев на Среднем и Ближнем Востоке весьма сложна, захватывая обширный ареал малоазийских государств прикаспийских областей — Азербайджана Мазендерана, Джурджана частично Южного Хорасана, всего Хорезма, вплоть до Северного Туркестана, в силу чего выходит за рамки настоящей книги

230 Среди народных зодчих Самаркандской области вплоть до недавнего времени существовали своеобразные конкурсы, в которых признанный первым мастер получал звание „голиб"—„победитель" См П Ш Захидов, Народные зодчие Самарканда XIX — начала XX в (автореферат диссертации), Ташкент, 1962, стр 4

231 Е Э Бертельс История персидско таджикской литературы, М, 1960, стр 104—105

232 Е З Заурова Керамические печи VII—VIII вв на городище Гяур кала Старого Мерва — ТЮТАКЭ, т XI, стр 208 сл

233 G Reitlinger Unglazed Relief Pottery from Northern Mesopotamia —„Ars Islamica", vol XV—XVI 1951

234 Основные публикации по керамике IX — начала XIII в Северного Хорасана М Е Массон, Южно Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция (ЮТАКЭ) 1946 года — ТЮТАКЭ, т I стр 10—11, его же, Городища Нисы в селении Багир и их изучение — ТЮТАКЭ, т I, стр 56 сл Б А Литвинский, Отчет о работе археологической группы V отряда ЮТАКЭ в 1947 г — ТЮТАКЭ, т II, стр 266, сл Г А Пугаченкова Мастер керамист Мухаммед Али Инойятоп из Мерва — СА, 1958 № 2, стр 80 сл С Б Лунина, Гончарное производство в Мерве X — начала XIII в — ТЮТАКЭ т XI стр 217, сл По керамике Хорезма С П Толстов, Древний Хорезм, стр 33—34 Ю А Рапопорт, Раскопки городища Шах Сенем в 1952 г, стр 412, сл Н Н Вактурская, Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма (IX—XVII вв) — ТХЭ, т IV, стр 260, сл

235 Ch K Wilkinson, Iranian Ceramics New York, 1963 pl 18, сл

236 Макдиси — МИТТ, I, стр 201

237 Ch K Wilkinson, The Glazed Pottery of Nishapur and Samarkand — Bull of the Metropolitan Museum of Art Nov 1961 p 110 сл

238 Г А Пугаченкова, К открытию люстровой керамики Мерва XII в — ИАН ТССР, Серия обществ наук, 1960, № 1, стр 84—86

239 A U Pope The Ceramic Art in Islamic Times — SPA vol II, 1939 p 1593 SPA vol V 1938 pl 638

240 M Bahrami, Faïences émaillée et lustrées de Gurgan —„Artibus Asiae", X 2 Ascona 1947

241 M Bahrami, Contribution a l etude de la ceramique musulmane de l Iran t III fasc II Paris 1947 p 211 213

242 A Bombaci Introduction to the Excavation at Ghazni —„East and West" vol 10 № 1—2 p 5 сл

243 Б П Денике, Архитектурный орнамент Средней Азии, М — Л, 1939, стр 50, сл

244 Ю А Рапопорт, Раскопки городища Шах Сенем в 1952 г, стр 414, сл рис 14

245 Сведения средневековых источников — Ибн Хордадбеха, Ибн Хаукаля ибн Фадлана, Истахри, Макдиси, ат Та либи, Самани, Якута (МИТТ, т I, стр 162, 174, 180 202, 212, 213, 216, 311, 419, 423) R B Serjeant Material for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest — Ars Islamica", vol XI—XII Ann Arbor 1956 p 111 сл, 128, сл Обзор основных типов средневековых ковров Среднего Востока, хранящихся в различных музеях мира, какая-то доля которых, возможно была изготовлена и в областях Туркменистана см Ph Ackerman, Textiles of the Islamic Period — SPA vol III V

246 Исследователям предстоит еще разобраться — не принадлежит ли какая то часть так называемых аббасидских тканей IX—X вв хранящихся в различных музеях

294 В. А. Жуковский, Развалины Старого Мерва, стр. 167, сл.; Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 435, сл.
295 A. U. Pope, Iranian and Armenian Contribution to the Beginning of Gothic Architecture.—"Armenian Quarterly", vol. I, № 2, 1946, fig. 36.
296 Б. А. Литвинский, Отчет о работе археологической группы V отряда ЮТАКЭ в 1947 г.— ТЮТАКЭ, т. II, стр. 276, сл.; Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 438, сл.
297 И. И. Ноткин, Малоизвестные памятники хорезмского зодчества.—„Искусство зодчих Узбекистана", I, Ташкент, 1962, стр. 161, сл.
298 Г. А. Пугаченкова, Материалы к истории хорезмского зодчества, стр. 123, сл.
299 Г. А. Пугаченкова, Этнографические памятники туркменской народной архитектуры.— ТЮТАКЭ, т. IX, Ашхабад, 1959, стр. 359, сл.
300 Ю. В. Стеблюк, Исмамут-ата.—„Советская этнография", 1959, № 3, стр. 89; сл.; И. И. Ноткин, Малоизвестные памятники хорезмского зодчества, стр. 165, сл.
301 В. А. Левина, Д. М. Овезов, Г. А. Пугаченкова, Архитектура туркменского народного жилища.— ТЮТАКЭ, т. III, М., 1953; Г. П. Васильева, Туркмены — ноxурли.—„Среднеазиатский этнографический сборник", I, М., 1954, стр. 126, сл.; Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 444, сл.; Д. М. Овезов, Туркмены мурчали.— ТЮТАКЭ, т. IX, стр. 194, сл.; В. А. Левина, К вопросу о генезисе и типах поздних поселений Южной Туркмении.— Там же, стр. 301, сл., Г. А. Пугаченкова, Этнографические памятники туркменской народной архитектуры, стр. 347, сл.; Г. П. Васильева, Работы Туркменского этнографического отряда в 1954—1956 гг.— МХЭ, вып. 1, М., 1959, стр. 188—189, рис. 6—9; ее же, Туркмены.—„Народы Средней Азии и Казахстана", т. II, М., 1963, стр. 63, сл.
302 Основная литература о туркменских коврах: А. А. Астафьев, Текинские орнаменты и их применение для ковров, вышивок и пр., т. I, Спб., 1886; „Ковровое производство Закаспийской области и окрестных стран".—„Закаспийское обозрение", 1905, № 5; А. А. Боголюбов, Ковровые изделия Средней Азии, вып. I, Спб., 1908, вып. II, Спб., 1909; А. А. Семенов, Ковры русского Туркестана.— „Этнографическое обозрение", 1911, кн. 88/89; А. А. Фелькерзам, Старинные ковры Средней Азии.—„Старые годы", 1914, X—XII, 1915, VI; Б. П. Денике, Прикладное искусство Советского Востока.— Сб. „Художественная культура Советского Востока", М., 1931; В. Г. Мошкова, Племенные „голи" в туркменских коврах.— „Советская этнография", 1946, № 1; Ф. В. Гогель, Туркменский ковер. Выставка Музея Восточных культур, М., 1924; С. М. Дудин, Ковровые изделия Средней Азии.— Сб. Музея антропологии и этнографии, т. VII, Л., 1928; Б. В. Веймарн, Искусство Средней Азии, М.— Л., 1940; Ф. В. Гогель, Ковры, М., 1950; Художественные ковры СССР. Ковры Туркменской ССР, Альбом, М., 1952; Г. А. Пугаченкова и Л. Я. Елькович, Очерки по истории искусства Туркменистана, Ашхабад, 1956; „Народы Средней Азии и Казахстана", т. II, 1963, а также ряд небольших статей и коммерческих каталогов. Вся сумма упомянутых публикаций не отвечает по достоинству тому, чего заслуживает туркменское ковроделие. Пробел этот сполна покрывает подготовленная в 50-х годах В. Г. Мошковой и А. С. Морозовой обширная монография „Материалы по ковроделию Средней Азии конца XIX— начала XX в." (в печати). Автор выражает признательность А. С. Морозовой за любезное предоставление этого капитального исследования для ознакомления.
303 Ф. В. Гогель, Ковры, стр. 28.
304 В. Г. Мошкова, Племенные „голи" в туркменских коврах, стр. 145, сл.
305 Рашидаддин, Извлечения из „Джами ат-таварих". Пер. И. Н. Березина.— МИТТ, т. I, стр. 500—501.
306 Махмуд Кашгарский, Извлечение из „Диван-лугат ат-тюрк". Пер. И. Н. Лемана.— МИТТ, т. I, стр. 309.
307 Рашидаддин, Извлечения из „Джами ат-таварих", стр. 500—501.
308 В. Г. Мошкова, Племенные „голи" в туркменских коврах, стр. 156, сл.
309 Г. А. Пугаченкова, Пути развития, рис. на стр. 470.
310 См. „Альбом карандашных рисунков участника Хивинского и Кокандского походов капитана Дикгофа" в Отделе редкой книги Государственной библиотеки им. Навои в Ташкенте; П. А. Шетихин, Развалины древних городов в Средней Азии.— „Всемирная иллюстрация", 1876, № 374; Н. Е. Симаков, Искусство Средней Азии, Спб., 1883; А. Астафьев, Текинские орнаменты и их применение для ковров

270 Хафизи-Абру, Извлечения из географического сочинения.— МИТТ, т. I, стр. 525.
271 В. А. Жуковский, Развалины старого Мерва, стр. 97, сл.; Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 381, сл.; О. В. Обельченко, Городища Старого Мерва Абдуллахан-кала и Байрам-Али-хан-кала в свете работ ЮТАКЭ 1950 г.— ТЮТАКЭ, т. XII, стр. 309, сл.
272 Хафизи-Абру, Извлечения из географического сочинения.— МИТТ, т. I, стр. 525—526.
273 В. А. Жуковский, Развалины старого Мерва, стр. 103 (описание Мерва у О'Донавана); Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 388, сл.; Г. А. Федоров-Давыдов, Раскопки торгово-ремесленного квартала XV—XVII вв. на городище Таш-кала в Ургенче.— ТХЭ, т. II, стр. 504, сл.
274 М. А. Орлов, Памятники садово-паркового искусства средневекового Хорезма, стр. 159, сл.
275 Г. А. Пугаченкова, Садово-парковое искусство Средней Азии в эпоху Тимура и Тимуридов, стр. 152, сл.; ее же, Искусство Афганистана, М., 1963, стр. 180—181.
276 Г. А. Пугаченкова, Материалы к истории хорезмского зодчества, стр. 127, сл.
277 В. А. Жуковский, Развалины старого Мерва, стр. 142, сл.; Г. А. Пугаченкова, Пути развития, стр. 396, сл.
278 Г. А. Пугаченкова, Мечеть Анау, Ашхабад, 1959 (там же приведена основная литература о памятнике).
279 Г. А. Пугаченкова, Памятники архитектуры Средней Азии эпохи Навои.—„Труды САГУ", вып. CVIII, Ташкент, 1957, стр. 11, сл.; Б. Н. Засыпкин, Своды в архитектуре Узбекистана.—„Архитектурное наследство", т. XIII, М., 1961, стр. 156, сл.
280 В. А. Левина, Позднее городище Анау.— ТЮТАКЭ, т. II, стр. 364, сл., 367.
281 М. Е. Массон, Городища Нисы в селении Багир и их изучение.— ТЮТАКЭ, т. I, рис. 37, 41—43.
282 Данные экспедиционных исследований ЮТАКЭ 1947 г.
283 Н. Н. Вактурская, Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма (IX—XVII вв.), стр. 308, сл.; О. А. Вишневская, Раскопки караван-сараев Ак-яйла и Талайхан-ата, стр. 457, сл.
284 Н. Н. Вактурская, О раскопках 1948 г. на средневековом городище Шемахакала Туркменской ССР.— ТХЭ, т. II, стр. 182; ее же, Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма (IX—XVII вв.), стр. 320, сл., рис. 28—35; С. П. Толстов, Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг., рис. 6; О. А. Вишневская, Раскопки караван-сараев Ак-яйла и Талайхан-ата, рис. 7.
285 Г. А. Пугаченкова, Орнаментированный сосуд из Куня-Ургенча.—„Труды ТашГУ", вып. 172, Ташкент, 1960, стр. 197, сл.
286 В. В. Бартольд, Мир-Али-шир и политическая жизнь.— Сб. „Мир-Али-шир", Л., 1928, стр. 160.
287 Г. А. Пугаченкова, Самаркандская керамика XV века.—„Труды САГУ", вып. XI, Ташкент, 1950, стр. 31, сл.
288 Г. А. Пугаченкова, Глазурованная керамика Нисы XV—XVI вв.— ТЮТАКЭ, т. I, стр. 400, сл.; М. Е. Массон, Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция (ЮТАКЭ) 1947 г.— ТЮТАКЭ, т. II, Ашхабад, 1951—1953, стр. 52, сл.; М. И. Вязьмитина, Археологические работы на городище Новая Ниса в 1947 г. Там же, стр. 163, сл.; Н. Н. Вактурская, Раскопки городища Ургенч в 1952 г.— ТХЭ, т. II, стр. 485, рис. 7; ее же, Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма (IX—XVII вв.), стр. 334 сл.; О. В. Обельченко, Городища Старого Мерва Абдуллахан-кала и Байрам-Али-хан-кала в свете работ ЮТАКЭ 1950 г.
289 Книга Марко Поло (пер. И. И. Минаева, М., 1955, стр. 56).
290 Ibn-Battuta, Travels in Asia and Africa, pp. 168—169.
291 W. Bode, Vorderasiatische Küpfteppiche aus alterer Zeit, Leipzig, 1914, s. 109.
292 А. А. Фелькерзам, Старинные ковры Средней Азии.—„Старые годы", 1914, X—XII, стр. 96.
293 A. Briggs, Timurid Carpets, I, Geometric Carpets.—„Ars Islamica", VII, 1940, p. 20, сл.

Словарь некоторых среднеазиатских архитектурных и художественных терминов, встречающихся в тексте

Айван — а) портал с обширной сводчатой нишей; б) навес на деревянных колоннах.
Ападана — дворец (древнеиранский термин).
Балхи — разновидность зеркального свода.
Бердана — циновка, плетенная из камыша.
Ганч — среднеазиатская разновидность гипса.
Гирих — а) основной узорообразующий элемент геометрического орнамента; б) орнаментальная композиция из геометрических фигур.
Гурхана — помещение усыпальницы в мавзолее.
Дарбази — перекрытие, основанное на системе прогрессивно сокращающихся балок.
Зиаратхана — комната для свершения обряда поклонения.
Ислими — растительный орнамент, основанный на побеге или спирали.
Кальт — матрица.
Кашин — силикатная, глазурованная по поверхности керамическая масса.
Кешк — укрепленный средневековый замок.
Кузаги — нижний шаровидный элемент ствола колонны.
Кыбла — направление на Мекку.
Мазар — а) кладбище; б) место поклонения; в) мавзолей.
Медресе — высшее духовное училище мусульман.
Минарет — башня для созыва мусульман на молитву.
Михманхана — гостиная.
Михраб — молитвенная ниша.
Нисба — указание места рождения.
Панджара — художественная решетка.
Пахса — битая глина, уложенная рядами или блоками.
Пештак — портал.
Рабад — предместье средневекового города.
Рабат — а) пограничное укрепление арабов; б) придорожный постоялый двор.
Сардоба — цистерна, водохранилище.
Тамга — родовой знак, клеймо.
Ханака — а) странноприимный дом; б) общежитие дервишей; в) зимнее помещение мечети.
Худжра — келья.
Хум — корчага, пифос.
Чартак — купольная конструкция на четырех арках.

и вышивок, т. I, Спб., 1886. Рисунки и картины Н. Н. Каразина воспроизведены во многих журналах и книгах.—„Всемирная иллюстрация", 1884—1886 гг.; Сборник „Туркестан"; Государственная библиотека им. В. И. Ленина, т. II/3437, т. XVI; „Живописная Россия", под. ред. П. П. Семенова, т. X, Спб.—М., 1885; „Описание Хивинского похода 1873 года", Спб., 1898; К. М. Федоров, Закаспийская область, Асхабад, 1901; A. Roskoschny, Das Asiatische Russland, Bd. II. Lpz. (без года); Л. Е. Дмитриев-Кавказский, По Средней Азии. Записки художника, Спб., 1894. Рисунки А. Алиханова-Аварского и Б. Литвинова см.: „Путеводитель по Туркестану и Среднеазиатской железной дороге", под ред. А. И. Дмитриева-Момонова, Спб., 1903; Б. Литвинов, Керки (картинки Аму-Дарьинской жизни).—„Кауфманский сборник", М., 1910; Г. Н. Чабров, Собирание орнаментальных мотивов среднеазиатского искусства в дореволюционном Туркестане.—„Труды ТашГУ", вып. 200, Ташкент, 1963.

Принятые сокращения

ВДИ —„Вестник древней истории".

ЗВО —„Записки Восточного отделения Русского археологического общества".

ИАН ТССР —„Известия Академии наук Туркменской ССР".

КСИА —„Краткие сообщения Института археологии".

КСИИМК —„Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры".

МИА —„Материалы и исследования по археологии СССР".

МИТТ —„Материалы по истории туркмен и Туркмении", т. I, М.—Л., 1939; т. II, М.—Л., 1938.

МХЭ —„Материалы Хорезмской экспедиции".

СА —„Советская археология".

САГУ —Среднеазиатский государственный университет

СЭ —„Советская этнография".

ТИИАЭ —„Труды Института истории, археологии и этнографии Академии наук Туркменской ССР".

ТОВЭ —„Труды отдела Востока Государственного Эрмитажа".

ТХЭ —„Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции".

ТЮТАКЭ —„Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции".

MDAFA —Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan.

SPA —"A Survey of Persian Art", Ed. A. U. Pope, London and New York, 1938—1939.

nour *(fig p 20)* Les ornements de la ceramique des agglomerations eneolitiques *(fig p 21 22)* s'enrichissent notablement dans leur repertoire, en representant une infinite de motifs en losanges, triangulaires et en grecque, divers grillages exprimes tantot en damier, tantot en „point d'epine", des figures particulieres en croix entierement peintes, ou hachurees, ou encore en reserve Une place notable est occupee par des motifs zoomorphes, des images de boucs, des sortes de quadrupedes tachetes, des outardes, des aigles Les figures sont ornementalisees a l'extreme, conçues selon la methode de rapport, disposees en frise, en rayures, en damier ou d'une autre maniere strictement rythmique

La poterie de l'âge de bronze *(fig p 23, fig 2, 7)* etait deja executee sur roue de potier Elle est particulierement riche quant aux types, et de formes raffinees L'ornementation, qui varie pour l'essentiel toujours les mêmes motifs, est realisee sur fond blanc-verdâtre, a la peinture brun fonce, elle est tres variee fine et elle sature la surface

La ceramique peinte du Turkmenistan du Sud illustre l'une des grandes acquisitions de l'art archaïque, la decouverte de l'ornement, qui comprend toutes les regularites observees dans la nature, celles du rythme de la symetrie, de la combinaison des tons contrastes les plus primitifs

Les formes embryonnaires de la sculpture apparaissent deja a Djeytoun où l'on a rencontre de grossieres statuettes modelees d'animaux Le role de la femme de l'epoque du matriarcat est grave dans les petites idoles féminines liees au culte de la mere nature, les statuettes de Gueoxure, Kara-depe, Namazga-depe, etc se distinguent par le caractere conditionnel limite de leur image plastique On ne rencontre que plus rarement des statuettes mâles, probablement des paredres de la deesse, qui rappellent les œuvres du coroplaste de Sumer Du point de vue stylistique toutes ces figurines humaines et zoomorphes se distinguent par leurs poses statiques, la generalisation des formes, par la tractation sommaire des details — il ne s'agit la que de petits fetiches dont la fonction magique repousse au loin la recherche de la perfection artistique *(fig p 23, fig 3—6, 9)*

Au Ier millenaire av J C la culture artistique du Turkmenistan, dont la majeure partie se rapporte a la periode s'etendant du VIe siecle jusqu'a notre ere et appartient a l'Empire des Achemenides, ne se dessine pour le moment encore qu'en contours flous C'est au cours de cette periode que surgissent des citadelles fortifiees (Yaz-depe, Elken depe), et ensuite également des villes (Kalaly-gur, Kuzeli-gur) Les vestiges d'un palais dans la citadelle de Yaz depe, erige sur un enorme terrain d'argile ont conserve des rangees de chambres rectangulaires et une vaste salle avec piliers a contreforts Le fragment de la matrice de Kalaly-gur pour l'empreinte d'une tete de griffon et la boucle d'oreille en or de Geok tepe, d'une execution particulierement raffinee, representant deux protomes chevalins et de menues têtes de gazelle *(fig 8)*, font echo aux traditions de l'art achemenide

Apres la courte periode ou le Turkmenistan du Sud fit partie de la puissance macedonienne et seleucide, la sur les terres des Parthes, commence à se former le grand Empire de la Parthie des Arsacides (IIIe s av J C à IIIe s de notre ere), par rapport a laquelle la Chorasmie conserve sa

Essai Historique sur l'art du Turkmenistan

L'ouvrage decrit le tableau d'ensemble du developpement de l'architecture, des arts figuratifs et appliques, sur le territoire du Turkmenistan considere dans son passe historique Les resultats de l'activite de plusieurs annees de l'exposition archeologique complexe du Turkmenistan du Sud (U T A K E) de l'Academie des Sciences de la R S S Turkmene, et de l'expedition archeologique et ethnographique de Khârezm de l'Academie des Sciences de l'U R S S ont largement contribue a cette publication

La naissance de l'architecture et le debut du developpement de la ceramique d'art remontent, dans le Turkmenistan du Sud, a la periode neolithique tardive et eneolithique L'agglomeration neolithique de Djeytoun (5000 ans av notre ere) a conserve un ensemble de maisons de dimensions reduites, destinees a une famille, qui reproduit un trace uniforme de locaux carres, a foyers circulaires, avec en face une saillie, qui marque apparemment le lieu du culte domestique *(fig p 14)* Le sol est souvent blanchi ou peint en rouge les murs en noir, le lieu du culte en rouge Le materiau utilise est constitue par des pains de terre glaise

C'est a l'âge de l'eneolithe que de grosses briques crues rectangulaires font deja leur apparition La reunion de familles parentes determine le trace des agglomerations du IVe au IIIe millenaire av J C (Gueoxure I, Kara-depe), ou predominent de grandes maisons pour plusieurs familles, separees par des ruelles *(fig p 15)* Dans certains locaux (a Jassy-depe, Anaou-I) on a decouvert une peinture murale dans la gamme rouge-noire, avec variations du systeme de sujets rectangulaires et triangulaires

A l'epoque du bronze (IIIe au IIe millenaire av J C), d'enormes agglomerations (Namazga-depe, Altyn depe, Yassi-depe) dans lesquelles se degagent de larges ensembles d'habitations, des quartiers de production, des places publiques se developpent Les maisons patriarcales de plusieurs familles comprennent des dizaines de locaux, groupes autour de petites cours interieures

L'art archaïque de la poterie du Turkmenistan du Sud rentre dans l'ensemble de ce que l'on appelle „culture de la ceramique peinte", qui englobe le monde des civilisations anciennes de la Mesopotamie et du Plateau iranien La poterie modelee neolithique de Djeytoun nous amene aux motifs d'ornements a ondes et en ecailles, executes en peinture rouge et brun-

a subi par la suite toute une série de reconstructions. Il comprend un palais, des temples principaux, des cours et portiques, un réseau de corridors de communications et des locaux auxiliaires. Une salle d'audience *(fig. pp. 38, 39, fig. 13, 15, 16)*, qui par la suite assuma les fonctions de „salle des ancêtres divinisés", se distingue dans le groupe des palais. Vue en plan, cette salle est carrée (20 m × 20 m), à l'intérieur s'élèvent quatre piliers énormes à quatre piles chacun, sur lesquels portaient les poutrelles soutenant la couverture. Les murs étaient répartis en étages: la partie inférieure blanchie au gypse, compartimenté par des demi-colonnes du type dorique, et la supérieure peinte en rouge, décorée de colonnes corinthisées attenantes aux murs entre lesquelles se trouvaient des niches contenant de grandes statues en argile peinte représentant des rois et des reines parthes *(fig. 23—25)*.

Dans le groupe consacré au culte, dominaient les deux volumes principaux — le temple rond et le temple en tour, cerclés de couloirs. Le temple rond comprend une vaste salle (de 17 m de diamètre), recouvert d'une toiture en croupe à chevrons. Dans la moitié inférieure s'étend un plan d'un blanc immaculé du mur arrondi, percé de trois passages, et dans la moitié supérieure, des colonnes corinthisées entre lesquelles se trouvaient des niches contenant les statues en argile de divinités; les chapiteaux, les statues, les ceintures architecturales intermédiaire et supérieure étaient peints.

L'architecture d'un petit temple datant du IIe siècle av. J.C. *(fig. 12, pl...)* était particulièrement originale. Il s'élevait à côté du rempart de la Nisa Parthe. Son volume reste rectangulaire, il est entouré d'un portique monté sur colonnades et les murs sont répartis en deux, en hauteur: la partie supérieure lisse, enduite de blanc, et l'inférieure, qui se présente sous l'aspect d'un pseudo-périptère en miniature, peinte en rouge et en noire. A partir du Ier siècle av. J.C., un ensemble de tombeaux de la noblesse parthe, constitué par des chambres voûtées enduites de rouge framboise est organisé autour de ce temple.

La tolérance religieuse des Arsacides, dont la religion officiellement reconnue était le zoroastrisme, fut à l'origine, de la pénétration du bouddhisme dans les régions de la Parthie orientale pendant le Ier siècle de notre ère. Les ruines d'une grande stûpa ont été découvertes à Merv. Elle était bâtie en brique crue et a conservé de multiples enduits peints en rouge.

L'influence de la culture hellénique apparaît clairement au Turkménistan du Sud dans l'art parthe de la période initiale. Parmi les œuvres d'art de Nisa, on a rencontré des fragments de statues en marbre qui avaient été apportés *(fig. 18—22)*, — celle d'une déesse majestueuse, d'une femme à moitié nue („Rodogune"), d'une tête genre Aphrodite de Knid, d'une tête de satyre, etc. Au Ier siècle de notre ère, y pénètrent les traditions de la culture bouddhiste (statue de Bouddha de Merv) *(fig. 17)* et de Palmyre (stêle de Beït et de Mezabban de l'oasis de Merv) *(fig. 26)*. Les œuvres de sculpture proprement de Parthe et de Chorasmie qui faisaient partie de la décoration des intérieurs d'appartement, sont en argile, à l'échelle monumentale, mais malheureusement elles ne se sont conser-

position indépendante. Cette période est marquée par un essor florissant des villes, le développement de l'art de l'urbanisme, l'étude d'ensemble de fortifications, l'épanouissement de l'architecture. Le rectangle de la ville est coupé par l'artère principale, quelquefois (à Merv par exemple), on peut observer deux artères perpendiculaires l'une par rapport à l'autre, reliant deux portes entre elles, et des ruelles auxiliaires qui répartissent la ville en quartiers, dans lesquels à l'écart sont disposés des palais, des temples, des habitations et des locaux d'artisanat *(fig. p. 30)* L'enceinte de la ville est entourée de murs et d'un fossé de rempart, *(fig. p. 33, fig. 10, 11)*, dans les grandes villes, par exemple à Merv et à Nisa, le système de défense inclut une citadelle entourée d'un anneau particulier de murs, et à Nisa se distingue également la „forteresse impériale" portant à l'époque le nom de Mithridatkert.

Les remparts sont flanqués de nombreuses tours rectangulaires (Nisa, Dournali, Tchilbourdje); leur surface est souvent décorée de palettes verticales et percée d'un grand nombre de meurtrières. C'est du IIe au IIIe siècle qu'apparaissent des demi-colonnes serrées „les gaufres" (forteresses de Tchilbourdje) et des tours semi-ovales (forteresses Dev-Kesken, Kouchmeykhan). Les matériaux de construction les plus courants aussi bien en Parthie qu'en Chorasmie étaient la grosse brique carrée crue et le pisé.

Les monuments de l'architecture monumentale se distinguent par la solidité de leur construction, leur énorme réserve de sécurité, leur échelle impressionnante. C'est dans la composition architecturale des façades et surtout dans celle des intérieurs, que prédomine cette harmonie équilibrée des répartitions qui leur donne les traits d'une haute organisation, basée sur les lois de la proportion et du rythme. Les formes qui proviennent de la construction populaire légère — le thème de l'auvent-îvân sur piliers de bois à l'intérieur sur colonnes, avec couverture plate sur poutres, qui fait partie des solutions des compositions variées de l'architecture monumentale, y jouent un rôle notable. Ces traits apparaissent nettement dans une série de monuments architecturaux déjà étudiés de la Nisa parthe et dans les vestiges des antiques villes de Chorasmie.

Le palais de Kalary-guir (IVe à IIe siècles av. J.C.) *(fig. p. 34)*, avec un ensemble de pièces groupées autour de deux cours, rappelle les traditions de l'architecture achéménide. On trouve ici une composition de locaux à une ou deux rangées de colonnes, qui va également subsister dans l'architecture chorasmienne plus tardive et représentative (Maison du chef de garnison de Gyaour-kala).

Ce qu'on appelle la Maison carrée *(fig. p. 35)*, dépôt des reliques arsacides du IIe siècle av. J.C., dans les vestiges de l'ancienne Nisa — Mithridatkert, comprend la cour centrale péristyle, entourée de 12 locaux rectangulaires à colonnades longeant des axes longitudinaux; leurs troncs étaient en bois et leur soubassements en pierres ou en briques enduites de gypse. L'analyse des proportions prouve que le plan de la Maison carrée était soumis à une répartition à modules.

Dans la partie sud du Mithridatkert, il y avait un ensemble architec-
 tural considérable *(fig. p. 36)*, commencé au IIIe — IIe siècle av. J.C. et qui

sont des édifices importants, à étage, à plusieurs pièces, avec plateforme massive et mur „gaufré" *(fig. 78)*.

Apparemment, parmi les bâtiments de l'architecture destinés au culte, on comptait beaucoup de temples zoroastriques; on sait qu'à Merv Yazdagird, le dernier des Sassanides, a fondé un temple „du Grand feu sacré" amené de Fars. Simultanément, un rôle de premier plan revient également au christianisme. Les restants d'une église chrétienne sont représentés par les vestiges de Kharoba-Kochouk, de l'oasis de Merv *(fig. p. 87)*, et en pleine Merv on a découvert un grand monastère de melkits *(fig. p. 88)*. Une importante nécropole des environs de cette ville contient des vestiges d'un naôs *(fig. p. 89)* contenant des ossuaires représentatifs du mazdéisme de l'Asie Centrale *(fig. 65, 66, 70)*. Nombreux sont ceux qui parmi eux nous apportent des compositions de bâtiments en coupoles, quelquefois avec portail d'entrée; certains portent des empreintes de têtes en relief et sur l'un d'eux un oiseau est dessiné. Les ossuaires de Khârezm ont l'aspect d'un caisson rectangulaire recouvert d'un toit à croupe. Apparemment, les uns et les autres reproduisent certaines formes réelles de constructions à une seule pièce, qui ne se sont pas conservées jusqu'à notre époque.

Des découvertes remarquables de peinture monumentale du VIe au VIIe siècles en Asie Centrale permettent d'espérer des trouvailles analogues également dans des régions du Turkménistan. Tant qu'on ne les a pas découverts, on ne peut juger qu'indirectement du style de cet art, d'après les riches peintures décoratives du grand vase de Merv, inspiré apparemment par le sujet épique narrant la vie de quelque héros illustre *(fig. 67)*.

Au VIIe siècle, les régions du Turkménistan furent conquises par les Arabes, ce qui fut marqué par une certaine baisse du niveau de la vie culturelle, mais vers le IXe siècle on peut noter le départ d'un nouvel essor. C'est du Xe au XIIe siècles que se développe ici la phase la plus brillante dans le développement de l'art féodal. C'est justement à cette époque, où le Turkménistan faisait partie de l'Etat des Ghaznewides, des Séldjukides, des Khâresmshahs, qu'apparaît dans les sources historiques, le terme de „Turkmènes".

L'essor impétueux des villes fut gravé par des succès de l'artisanat et un épanouissement de l'architecture. Le bâtiment fut marqué par le perfectionnement des matériaux de construction à base de l'argile: la brique crue, le pisé, la brique cuite, et par la mise au point des constructions en voûte les plus diverses.

Les procédés de finition décorative et ornementale commencent à varier: maçonnages façonnés en brique simple et sculptée, stuc sculpté, peintures murales décoratives. Les thèmes figuratifs disparaissent, mais l'ornement architectural se développe largement, à Khorassan prédominent les „guirikh" géométriques et des inscriptions en écritures koufi et nesqui dépouillées, à Khârezm des motifs végétaux stylisés et des inscriptions en nesqui souple.

Dans l'architecture de l'habitat des régions rurales du Khârezm le genre de propriété fortifiée, flanquée de tours d'angles, de gaufres et ayant une entrée en portail est encore répandu. A Khorassan on construit des keuchks

vées que dans un état particulièrement fragmentaire Nisa, Kounia-Ouaz, Guyaour-kala).

Parmi les œuvres des arts „mineurs", l'ensemble de rythons rituels de grandes dimensions de Nisa *(fig. 27—39)* présente un intérêt artistique. Leur décoration plastique est liée aux images et sujets mythologiques. Les divinités orientalisées de l'Olympe, les processions dionisiaques et les sacrifices rituels accompagnés de musique, de chants, de danses et de représentations dramatiques complètes, tout reflète ici les traits de l'idéologie de la société parthe du début, réfractée à travers le prisme des notions locales du culte, en passant par la fusion des images locales avec celles du cercle hellénistique et du Proche-Orient. Cette fusion d'éléments génétiquement hétérogènes, dans une image artistique unique, apparaît le plus clairement sur les figures sculpturales qui couronnent les rythons. Ils incarnent la richesse infinie de la fantaisie orientale ayant traversé le prisme de l'art hellénique, lors de la création des êtres polymorphes réunissant les éléments de l'être humain, de l'animal, d'un oiseau, griffon à l'aspect de lion, d'un centaure ailé, de l'homme-taureau — Gopâtshah.

Dans le dépôt des reliques arsacides de l'Ancienne Nisa, il y avait beaucoup d'œuvres hautement artistiques de la toreutique du IIe au Ier siècle av. J.C. Certaines sont exécutées d'après les modèles hellénistiques (Athéna, Eros-Chiméros, sirène, sphinx) *(fig. 43—45, 48)*, mais d'autres sont clairement liées à des tradition parthes du „style animalier" (griffons, guerriers-centaures, miroirs en bronze avec protome de cerf galopant *(fig. 40—42, 46, 47, 49)*.

Particulièrement variés sont les sceaux parthes, parmi lesquels les plus répandus sont les personnages du roi cavalier, couronné par Niké, des effigies d'animaux, des emblèmes zoroastriques. Ces derniers conserveront leur grande valeur dans la glyptique locale, jusqu'aux VIe — VIIe siècles *(fig. 51)*.

Les nombreuses statuettes antiques en terra cotta des oasis de Merv *(fig. 52—64)* et de Chorasmie étaient liées aux cultes populaires locaux de la Grande Déesse. Au début, la Déesse apparaît nue, puis entourée de vêtements longs du genre helléniques, mais coiffée à la mode locale, souvent avec un miroir dans la main et au Ier siècle de notre ère, en vêtements de coupe locale. Dans les IIe — IIIe siècles, un nouveau type de statuaire apparaît à Merv, d'un adolescent nu, le bras tendu vers le ciel *(fig. 68)* et des figurines de guerriers barbus, à chapeaux hauts, avec un glaive, souvent à cheval *(fig. 69, 71—73)*. A cette époque, prédominent de petites idoles représentant des cavaliers modelés assez grossièrement, dont le culte était apparemment lié au milieu des steppes *(fig. 74—76)*.

Entre le IVe et le Ve siècles, le passage de l'antiquité au Moyen âge fut marqué par des bouleversements sociaux profonds, quand l'activité culturelle ne couvait plus qu'à peine sur les terres du Turkménistan. Pourtant, pendant les VIe et VIIe siècles, avec l'affermissement du système féodal, se dessine son nouvel essor.

A cette époque apparaît un grand nombre de châteaux féodaux — les keuchks. Les keuchks représentatifs de Naguim-kala et Kyz-kala à Merv,

minée par une coupole pyramidale ou conique [Ak-Sérail-ding *(fig. 95)*, les mausolées de Fahreddin Razi *(fig. p, 127, fig. 98, 99)* et de Tekesh *(fig. 96)* à Kounia-Ourgentch].

L'évolution de l'architecture du Turkménistan de l'époque des puissants sultanats suit les courants de trois écoles importantes: de Khorassan, de Khârezm et des régions de la Mer Caspienne, dont les écarts stylistiques apparaissent nettement aussi bien dans les compositions des enceintes spatiales des bâtiments, identiques quant à leur destination, que dans le caractère architectural de la décoration.

Cette époque est marquée par l'essor de divers artisanats d'art dont les œuvres pénétraient largement dans la vie courante du peuple. Les plus accentués sont les succès de la poterie locale, marquée par de nouveaux procédés de fabrication et d'ornementation. La céramique de Merv, qui était l'un des centres principaux de poterie du Moyen Orient, illustre d'une manière concrète le processus de cette évolution. Au VIIIe siècle on rencontrait ici l'ornementation à l'empreinte la plus simpliste ou par le procédé de „barbotin" *(fig. 107)*. C'est à partir du IXe siècle que les objets glaçurés pour lesquels on recourt aux teintes monochromes (vert, jaune, dans certains régions violet-noir, plus tard bleu ciel) peinture décorative tricolore „tachetée" or ornementation polychrome apparaissent, et que par la suite ils acquièrent un grand développement. Dans cette dernière se répandent des ornements abstraits, des tresses géométriques, des inscriptions koufiques, des représentations stylisées d'oiseaux, d'animaux et plus rarement de personnages humains *(fig. 100—104)*. Au Déhistan on confectionne des lustres.

Au XIIe siècle une place particulière est occupée par la céramique non vitrifiée à l'empreinte artistique, dont le centre principal de production était Merv *(fig. pp. 140, 143, fig. 105, 106, 108—118)*. Les motifs de ces ornements, obtenus à l'aide de matrices-kalyp, sont particulièrement variés. Ils comprennent des réticules géométriques complexes, des entrelacs végétaux alambiqués, des images humaines, animales, d'oiseaux et de poissons, ainsi que de toutes sortes d'êtres fantastiques: des sirènes, des dragons, des sphinx. L'origine des ces motifs remonte probablement au milieu folklorique, à l'univers du conte populaire. Des motifs analogues, mais d'une exécution plus recherchée, prédominent également dans le travail artistique du métal *(fig. 120—122)*.

Les régions du Turkménistan étaient célèbres au Moyen-âge par leurs tissus, dont la haute qualité est confirmée par des fragments des „tiraz" du Xe siècle provenant de Merv exposés dans les musées.

L'essor de la culture artistique médiévale du Turkménistan a été stoppé au début du XIIIe siècle par les conquêtes mongoles. Le pays ne commence à surmonter progressivement les séquelles de la catastrophe mongole qu'au XIVe siècle, quand se relève surtout le Khârezm et à l'époque des Timourides au XVe siècle, le Khorassan du Nord se remet également. Les vestiges de sanctuaires bouddhiques des années 1250/51 de Merv permettent de se rendre compte de l'architecture éclectique des Mongols, qui a bénéficié de la collaboration de maîtres locaux de Khorassan et de ceux arrivés d'Extrême-Orient. L'essor de l'école architecturale du Khârezm au

à murs gaufrés, mais contrairement aux châteaux qui précédaient l'époque des Arabes, ils perdent déjà leur valeur défensive, deviennent ouverts, remplissant le rôle d'une maison urbaine confortable ou d'une propriété rurale *(fig. p. 102, fig. 78, 79)*. Aux XIe — XIIe siècles prédomine la maison à étage avec salle centrale en croix, la mehman-khané, à façade plane, quelquefois décorée de niches à encadrement rectangulaire *(fig, pp. 105, 106)*.

Parmi les bâtiments de destination publique, un rôle important est joué par le caravansérail *(fig. pp. 107, 108, 111, fig. 94, 95)*. Plusieurs versions de caravansérails avec une seule ou deux cours cerclées de galeries et de divers locaux (Aktcha-kala, Odé-Merguen, Tchash-kala, Daya-Khatyn, et autres) apparaissent. Leur architecture est caractérisée par la simplicité de l'enceinte principale la composition close, des façades borgnes avec portail central en voûte, décorées tantôt de gaufres, tantôt d'arcs muraux, tantôt de décorations en brique.

Avec l'affermissement de l'islam en tant que religion dominante, les bâtiments de culte musulman occupent une place prépondérante dans le bâtiment: les mosquées, les madrasas, les khanakas. Pour l'édification de mosquées, on a recours aux architectes et aux maîtres de décoration architecturale les plus éminents. Le type de la mosquée rurale est élaboré: la namazga (namazga de Merv, de Nisa, de Misryan, de Talkhatan-baba) et des mosquées de vendredi, la djum'a (Tchilbourdje, Dandankan, Misriyan) ayant une cour rectangulaire entourée d'auvents sur piliers en briques ou sur colonnes, dont le bâtiment principal se présente sous l'aspect d'un îvân en voûte, un „kiosque" à coupole. *(fig. pp. 112, 117)*. La richesse décorative principale est constituée par le recours à la maçonnerie ornementale *(fig. 82, 83)* et au stuc ciselé concentré à l'intérieur de la mosquée. Leur élément obligatoire était le minaret habituellement érigé à l'angle extérieur se présentant sous forme d'une haute tour circulaire dont le diamètre diminuait en hauteur (minarets de Kaitah-Minara, Kouchmeykhan, Bashan, Merv), avec le corps en briques séparé par des ceintures horizontales rocouvertes de tressages géométriques ou d'inscriptions koufiques.

Un nouveau thème architectural, celui des mausolées, qui furent érigés aussi bien sur les tombeaux vénérés des „saints" musulmans, que des seigneurs laïcs, a reçu un développement particulier. Leur typologie fut différente dans les divers régions historiques et culturelles. Les mausolées de Khorassan *(fig. p. 120)* développent soit le genre du kiosque centrique avec enceinte cubique et coupole ogivée (mausolée d'Abdallah ibn Boureyda *(fig. p. 123, fig. 80, 81)*, Khoudaï-Nazar Ovlia *(fig. 85, 86)*, Mouhamad ibn Zayd *(fig. 84)* de la région de Merv, Yarty-Gunbad à proximité de Serakhs et autres), soit à coupole, avec portail d'entrée distinct [Alamberdar à Astana-baba, Aboul-Fadl à Serakhs *(fig. 91)*, Abou-Saïd à Meana *(fig. 92, 93)*, etc.]. Un échantillon remarquable de tombeau centrique est constitué par le mausolée universellement connu de Sultan Sandjar à Merv, érigé par l'architecte Mouhammed ben Atsyz as-Serakhsy *(fig. 88—90)*. Pour le Dehistan sont représentatifs des tombeaux ronds ou octogonaux avec un îvân très proéminent (mausolées de Misriyan) *(fig. p. 126)*. En Khârezm prédominent les mausolées à croupe, dont la silhouette est déter-

Le trait le plus précieux de l'art des tapis turkmènes est constitué par son authentique cachet populaire. Le tapis accompagnait le Turkmène pendant toute la durée de son existence: le nourisson était bercé dans un berceau en tapis, pendant le repas et en expédiant les affaires domestiques, la famille était assise sur des tapis, elle dormait également dessus, c'est avec des tapis que l'on décorait le train nuptial de la mariée, on conservait dans des musettes en tapis toutes sortes d'objets, les chevaux et les chameaux étaient chargés de bissacs en tapis, devant des tapis à prière on exécutait le namaz obligatoire, un tapis funéraire spécial accompagnait le défunt à sa dernière demeure. Le tapis turkmène, d'une grande beauté dans sa noble ornementation, profond et sobre quant aux coloris, d'une qualité supérieure, est la synthèse de la création esthétique d'une longue rangée de générations, car il a gardé toute sa splendeur consacrée par la pratique des millénaires.

Les coloris du tapis sont d'une beauté sans défaillance. Ils se distinguent par les diverses nuances de rouge, surtout foncés, et par leur ornement strict géométrisé. Les tapissières turkmènes savaient varier avec une virtuosité extraordinaire les motifs d'ornamentation, en modifiant les différentes combinaisons ou les coloris en réserve. La netteté extraordinaire des compositions, qui sont réglées en premier lieu au type du tapis, et ensuite aux proportions de longueur et de largeur choisies est inhérente à l'ornementation du tapis turkmène. Habituellement un tapis comprend une section rectangulaire de base et une série de lisérés qui la bordent. Dans de grands tapis c'est le champ qui prédomine et dans les petits se sont les lisérés. La conception des ornements se base sur le contraste entre les encadrements, les bordures et les raies en menus dessins, et des éléments importants du champ—„les guls", qui constituent le dessin de la tribu *(fig. p. 178)*. Dans l'esprit du peuple, tous les éléments, quel que soit le degré de leur stylisation, constituent des images déterminées du monde réel.

Du point de vue typologique les tapis turkmènes sont répartis en plusieurs groupes principaux qui se distinguent suivant les tribus et les régions, à l'intérieure desquelles se révèlent encore des sous-groupes. On considère comme étant les principaux, les groupes des Salors et des Saryks Pendeh, des Tekkés (Akhal et Merv), des Yamouds avec les Tchaudors, Shaiks et Igdir qui s'en rapprochent (des régions riveraines de la mer Caspienne), des Ersaris avec les sous-groupes des Saryks, Outchars et Alêms, ainsi que des Béchirs (des abords de l'Amou-Daria).

Les sources de nombreux motifs ornementaux du tapis turkmène remontent à l'antiquité. La céramique peinte des âges de l'énéolithe et de bronze contiennent déjà les motifs en zigzags, réticulés, en dents de scie, triangulaires—à losanges, qui sont tellement représentatifs du tapis turkmene. La contribution de l'antiquité se manifeste en merlons et en motif du „tamgha" des Arsacides. Le Moyen-âge enrichit le tapis de motifs architecturaux, tandis que le processus de turquisation de la population locale se réflète dans les „guls" des tribus, qui constituent l'élément principal du dessin du champ central du tapis. Malgré tout cela, l'art de la fabrication des tapis du peuple turkmène ne consiste pas en une condensation figée des

XIVe siècle est marqué par l'énorme minaret de Koutloug-Timour *(fig. 123)*, le mausolée de Nadjmeddin Koubra avec ses riches revêtements de majolique *(fig. p. 153, fig. 128)*. Un monument qui constitue un chef-d'œuvre d'architecture orientale est le mausolée de la dynastie locale de Soufi (années 70 du XIVe siècle), avec sa composition originale des enceintes, sa techtonique architecturale particulière des façades et sa coupole en mosaïque de la salle principale, d'une beauté inusitée *(fig. pp. 156, 160, fig. 126, 127)*. Un rôle important est joué dans l'architecture de cette époque, par le revêtement glaçuré multicolore.

L'architecture du Khorassan du Nord est infiniment plus modeste et plus provinciale. Les trois mausolées de Gok-Gunbad *(fig. 124)* et l'ensemble de bâtiments du culte, de Dev-Kesken *(fig. 130)* sont surtout remarquables par leur disposition groupé. A l'époque des Timourides, Merv est reconstruit. Ici la construction à deux portails des tombeaux de Boureyda et de Guifari est très originale *(fig. 132)*, mais ce qui constitue le plus grand intérêt, c'est la mosquée d'Anaou, qui date de 1456 *(fig. 129)*, avec sa composition d'enceinte spatiale originale, par la diversité des systèmes de coupoles et de voûtes d'exécution ingénieuse, et par les tympans en mosaïque de l'arc du portail, recouverts d'extraordinaires figures de dragons tortueux.

Les progrès des procédés de poterie se reflètent dans le domaine de l'exécution, aussi bien de carreaux architecturaux glaçurés que de la céramique d'art d'usage courant. Si au Khârezm les vases estampés glaçurés constituent une certaine survivance du passé, on rencontre ici une céramique particulièrement originale, destinée à l'irrigation, sur tessons fins en matériaux á base de silicates, décorée à la peinture verte, noire, bleu de cobalt et bleu turquoise. Ici prédominent les motifs d'ornementation à fleurs, des inscriptions exécutées en écriture „divani", souvent l'image d'un oiseau ou d'un animal. Les motifs d'écailles, de points ou de traits sont caractéristiques dans le remplissage du fond. Quant à la céramique du XVe siècle, dont la fabrication a été largement répandue aussi bien au Khorassan, qu'en Khârezm, il y surgit sous l'influence de la porcelaine d'Extrême-Orient, un genre tout nouveau de peinture décorative exécuté à la manière picturale au cobalt sur fond blanc: ici règnent les motifs de branches et de fleurs librement répandues, des oiseaux voltigeant et l'image d'un animal ou d'un homme y est quelquefois introduite *(fig. 133—138)*.

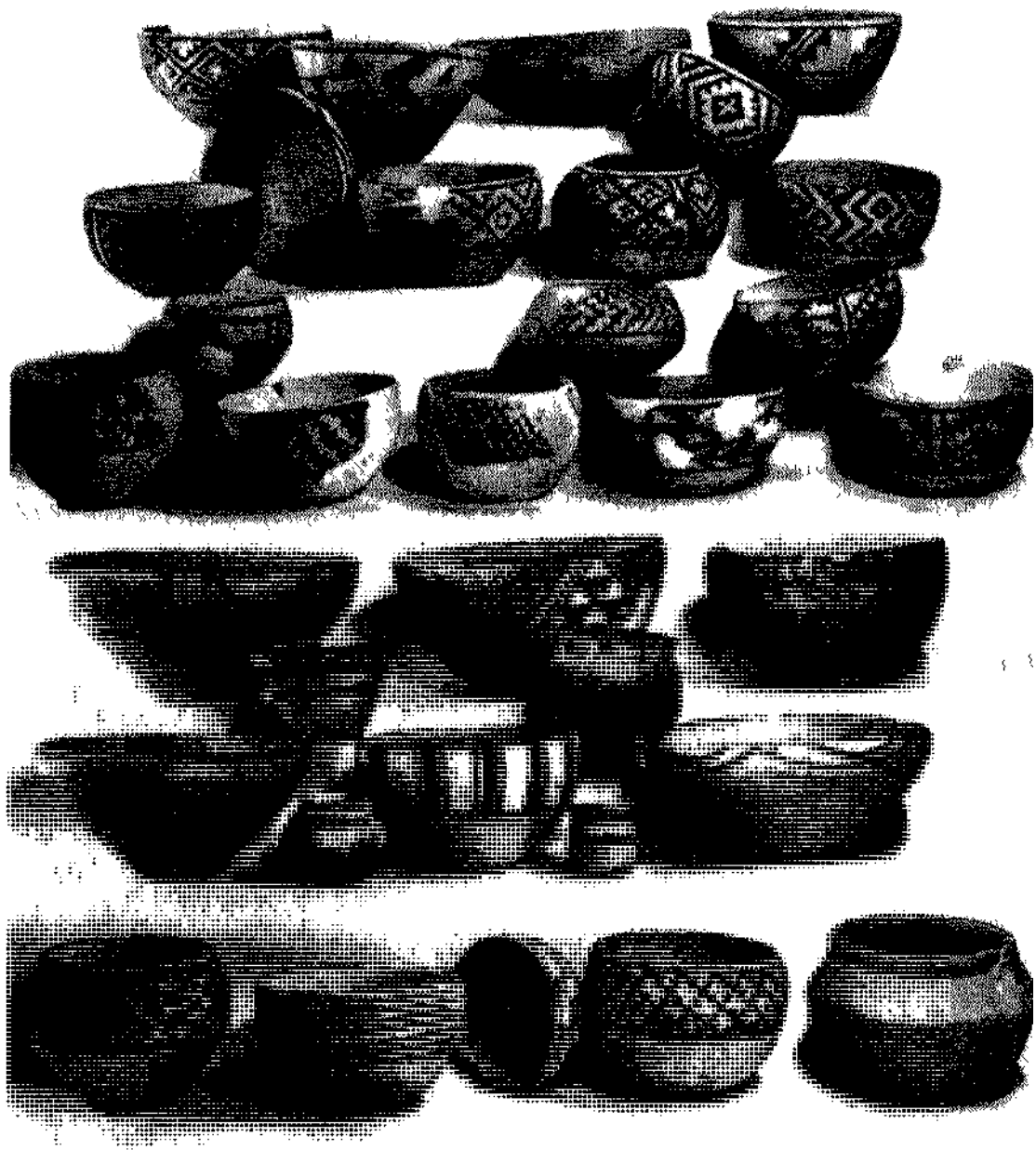
Parmi les arts appliqués, profondément traditionnels dans le milieu local est mentionnée la fabrication de tapis. Des images des splendides tapis turkmènes sont reproduites sur les miniatures de l'époque des Timourides et dans les tableaux des maîtres de la Renaissance italienne *(fig. pp. 167, 168)*.

Au XVIe siècle et jusqu'au début du XIXe siècle, les régions du Turkménistan traversent une période de guerres intestines féodales ininterrompues, et subissent une baisse culturelle continue. Mais le génie créateur du peuple turkmène se manifeste en des formes originales de l'habitat *(fig. 139—145)*, dans les genres de tissus artisanaux et des objets d'orfèvrerie *(fig. 146—148)*, et surtout dans la confection traditionnelle de tapis *(fig. 149—158)*.

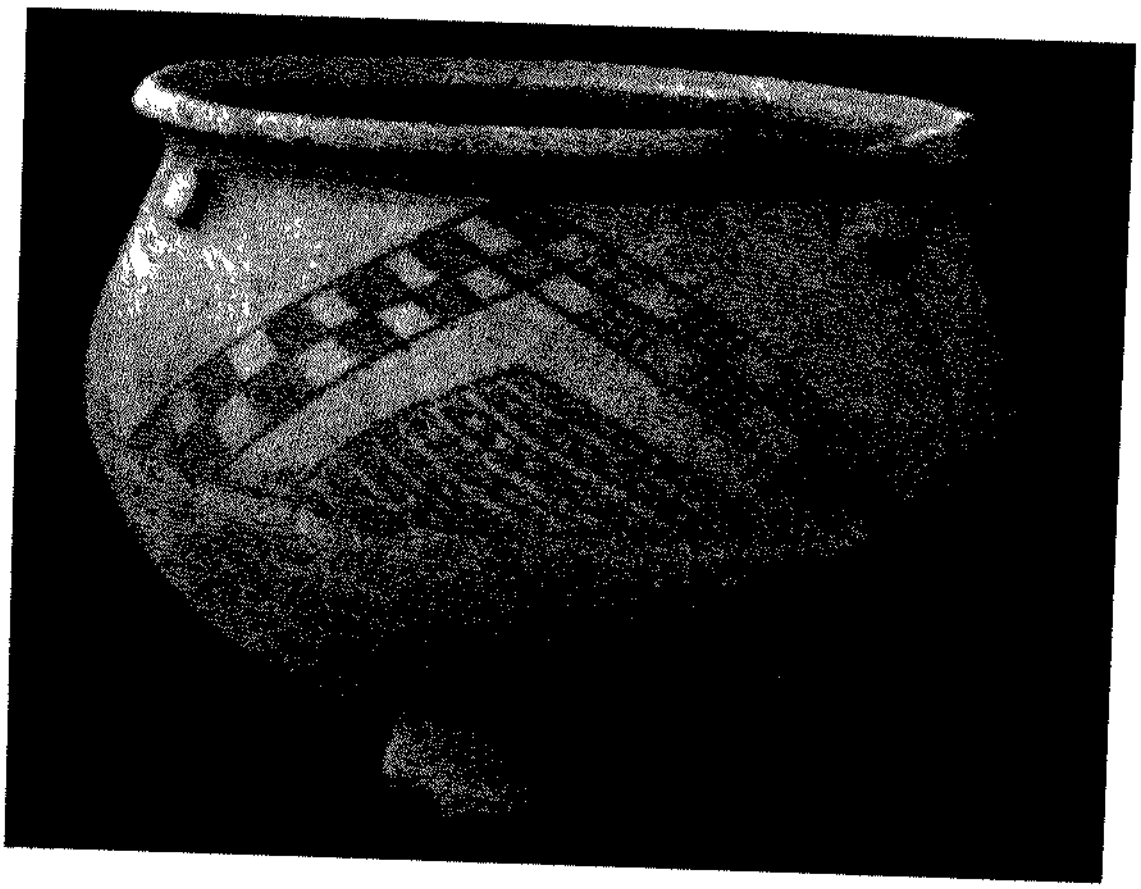
Иллюстрации

motifs ornementaux datant de plusieurs millénaires, mais c'est un processus créateur dans lequel les valeurs artistiques de l'art de l'ornement traditionnel, enrichissent l'elément de recherche et de renouvellement inlassable.

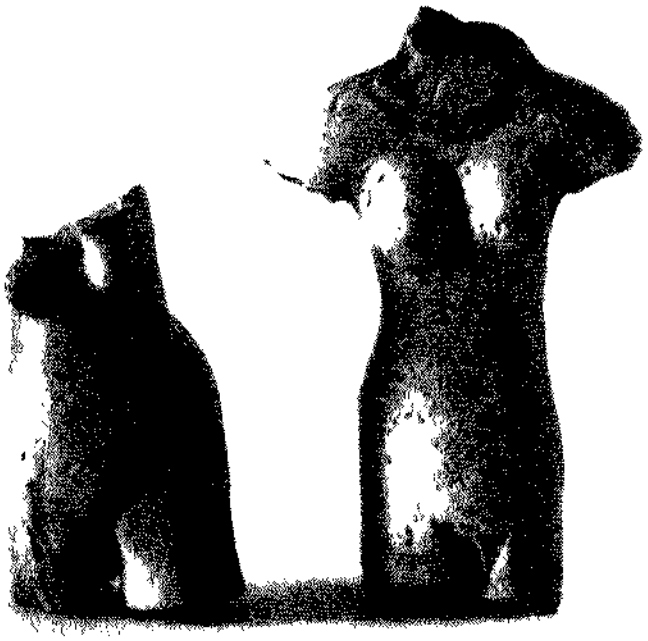
L'entree du Turkmenistan dans l'Etat russe, au cours des années 70 a 80 du XIXe siècle, tout en mettant fin a la crise sociale et culturelle, a formé les conditions de renouvellement dans cette région, de l'activite créatrice. Mais le progres réel du développement de la culture locale a eu lieu seulement a l'époque soviétique, quand l'édification de grandes villes d'apres les regles des principes les plus modernes de l'art de l'urbanisme et la construction d'édifices, résultant de la recherche inlassable des architectes, la renaissance sur une nouvelle base, de l'art de la peinture et de la sculpture, éteint il y a longtemps, le renouvellement des superbes traditions des tapis locaux, mais surtout la formation d'artistes, aux aptitudes variés, parmi les ressortissants du milieu turkmène lui-même, ouvrent un chapitre entièrement nouveau dans l'histoire de l'art du Turkménistan



1 Расписные сосуды из Кафа, дело III тыс. до н. э.



2 Расписная корзина из Яз деле II тыс до н э

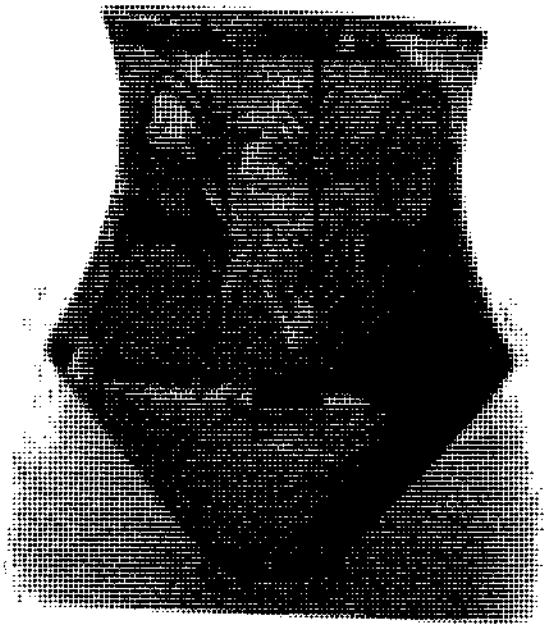


5 Женские статуэтки из Кара-депе. Терракота. III тыс. до н. э.

4 Статуэтка богини матери из Намазга-депе. Терракота. II тыс. до н. э.

Статуэтка быка из Кара-депе. Мрамор. III тыс. до н. э.

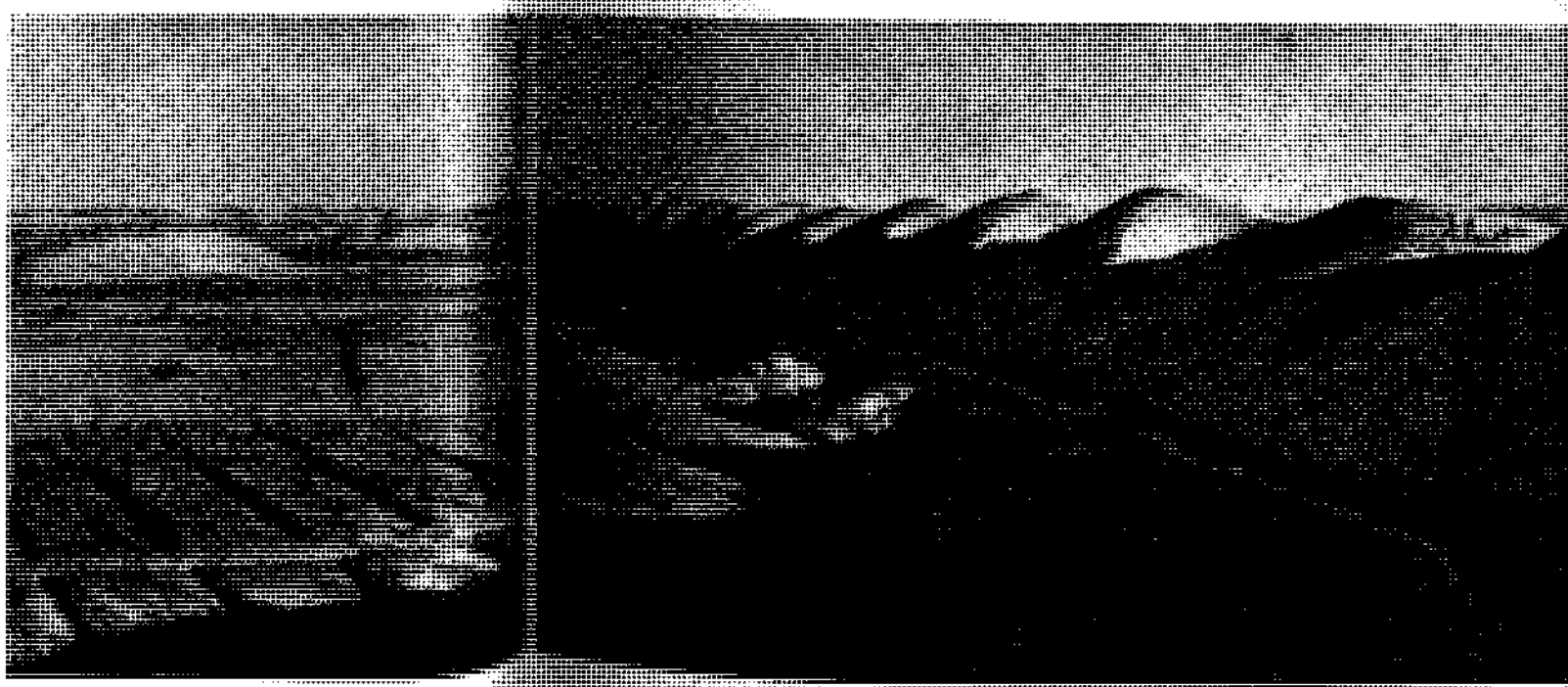
6 Мужская голова из Кара-депе (профиль и анфас). Терракота. III тыс. до н. э.



7 Расписной сосуд из Ак-депе. II тыс. до н. э.

8 Золотая серьга из Гёок-депе. VI—V вв. до н. э.

9 Статуэтки животных из Кара-депе. Терракота. III тыс. до н. э.



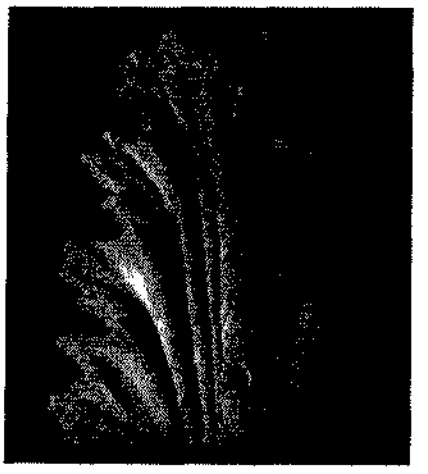
10. Крепостные стены и центральное сооружение Эрк-калы — древнейшей части античного Мерва

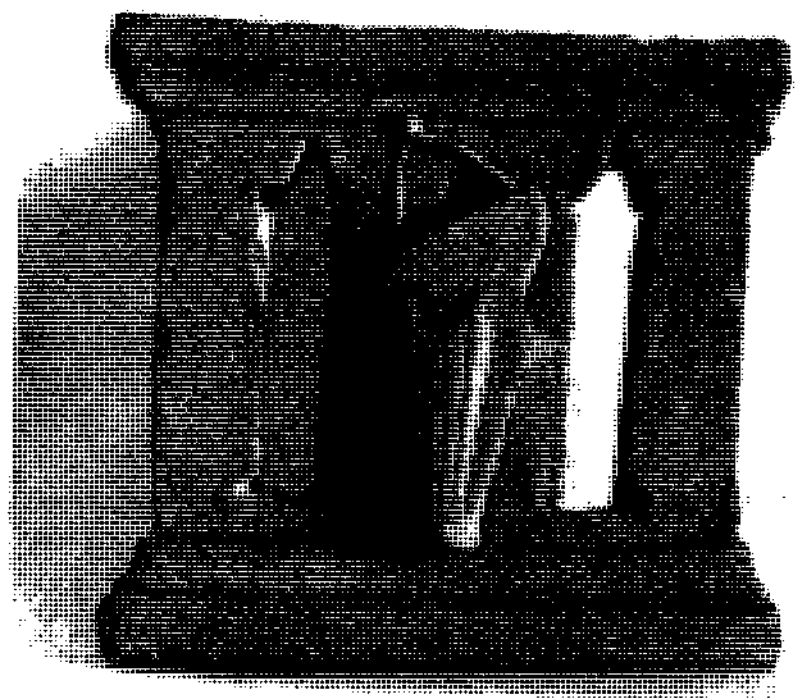
11. Стены античного Мерва (городище Гяур-кала)

12 Капител из храма в Новой Нисе Терракота III—II вв до н э

13 Акант из храма в Старой Нисе Терракота II в до н э

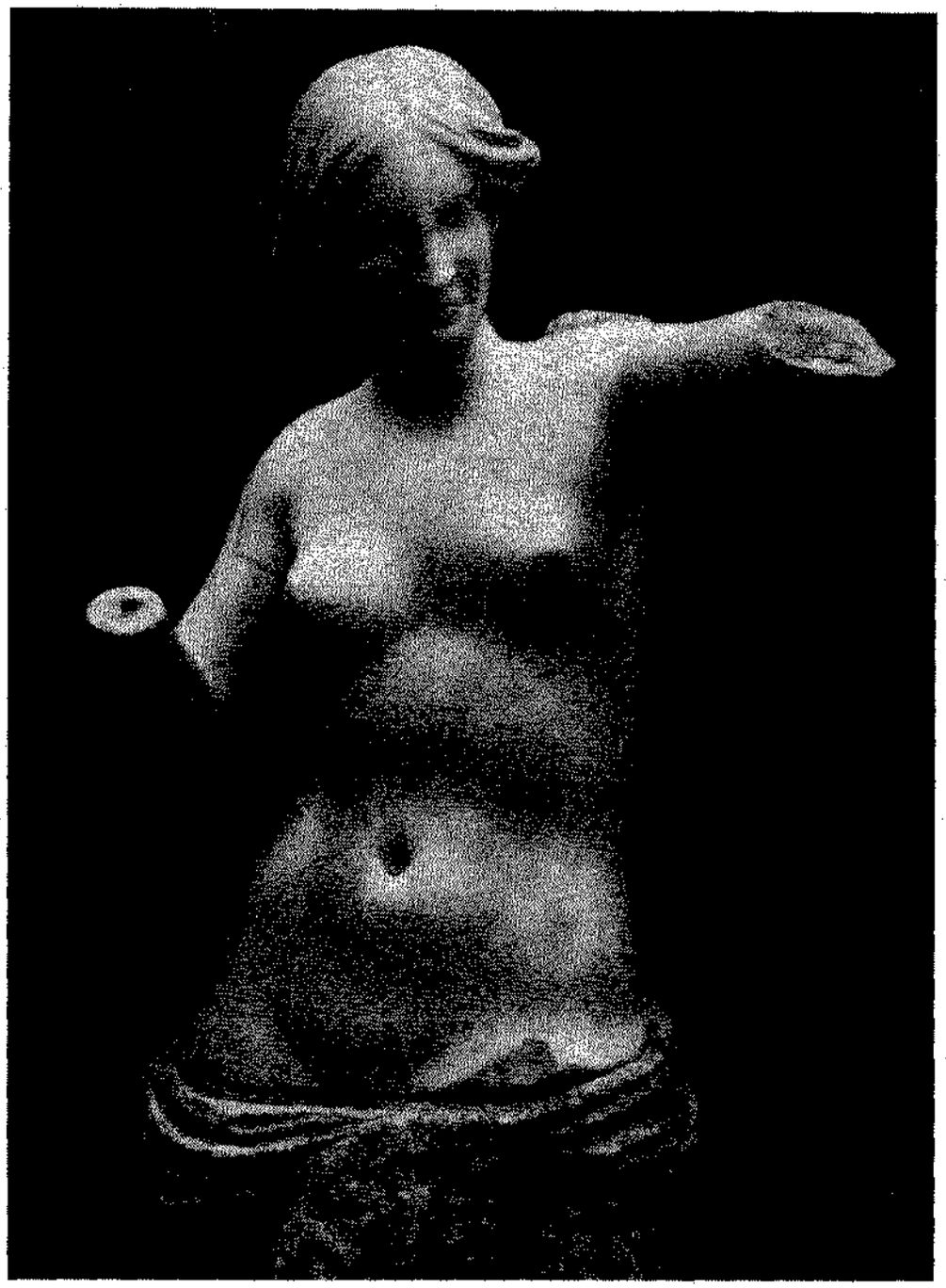
14 Капитель из дома ремесленника в Мерве Гипс I в н э



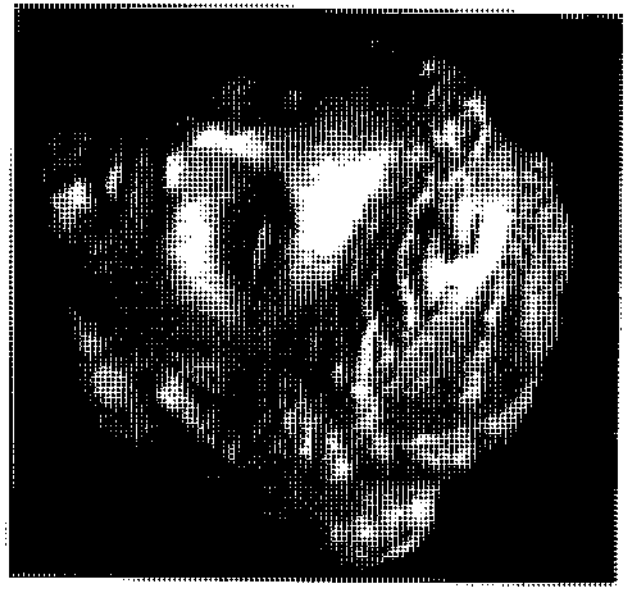


15–16. „Метопы" из Южного комплекса Старой Нисы. Терракота. II в. до н. э.

17. Голова Будды из Мерва



18. Родогуна из Нисы. Мрамор. II в. до н. э.

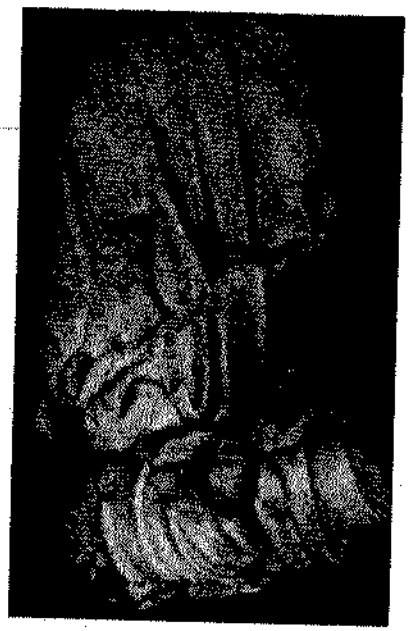


19 Голова богини из Ниси. Мрамор. II в. до н. э.

20 Голова Афродиты из Ниси. Мрамор. II в. до н. э.

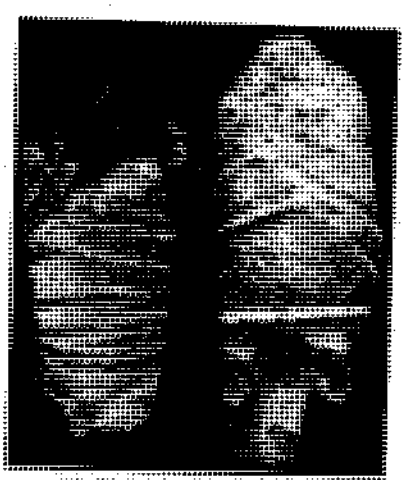
21 Голова сатира из Ниси. Мрамор. II в. до н. э.

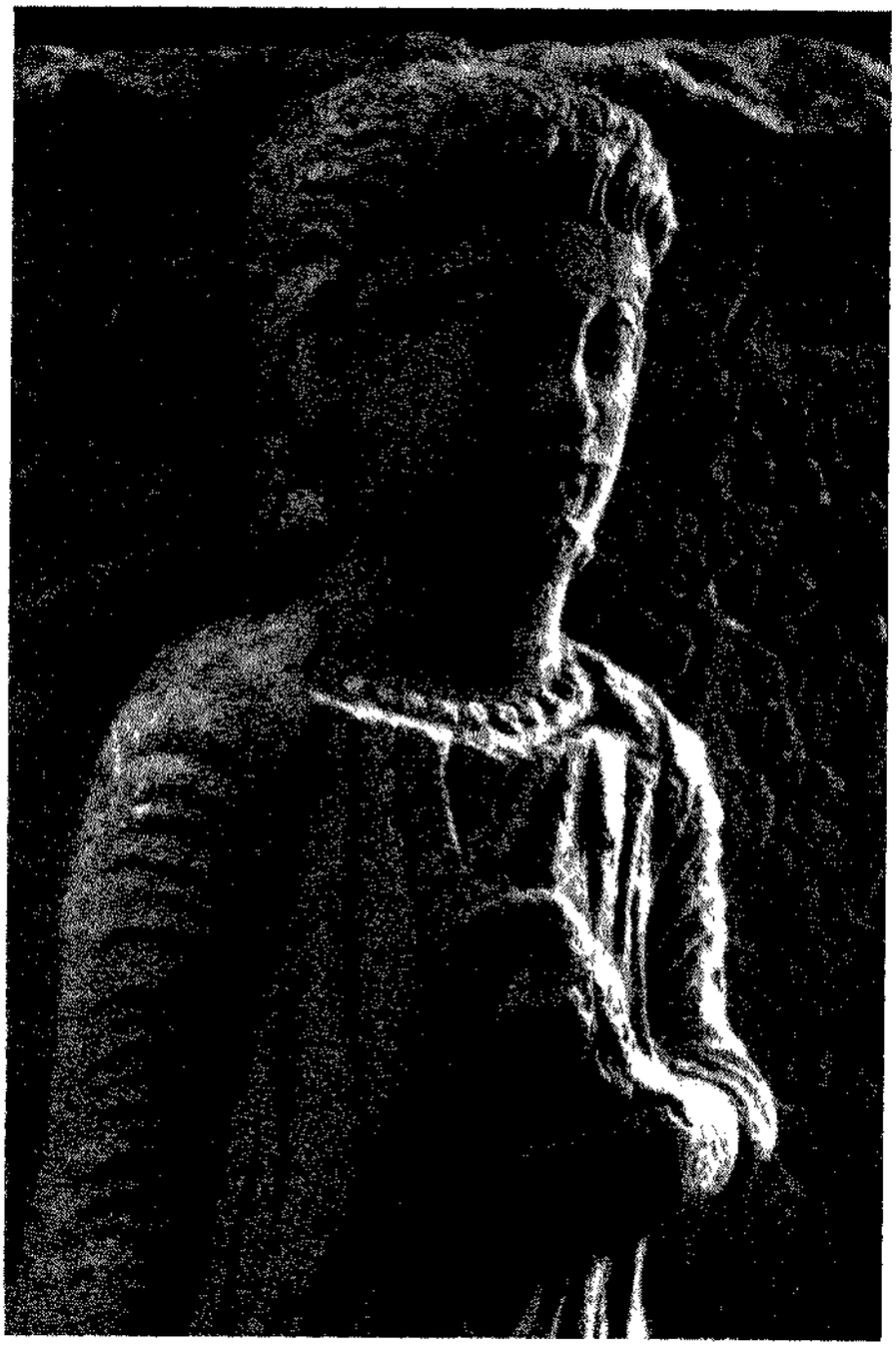
22 Статуя богини из Ниси. Мрамор. II в. до н. э.



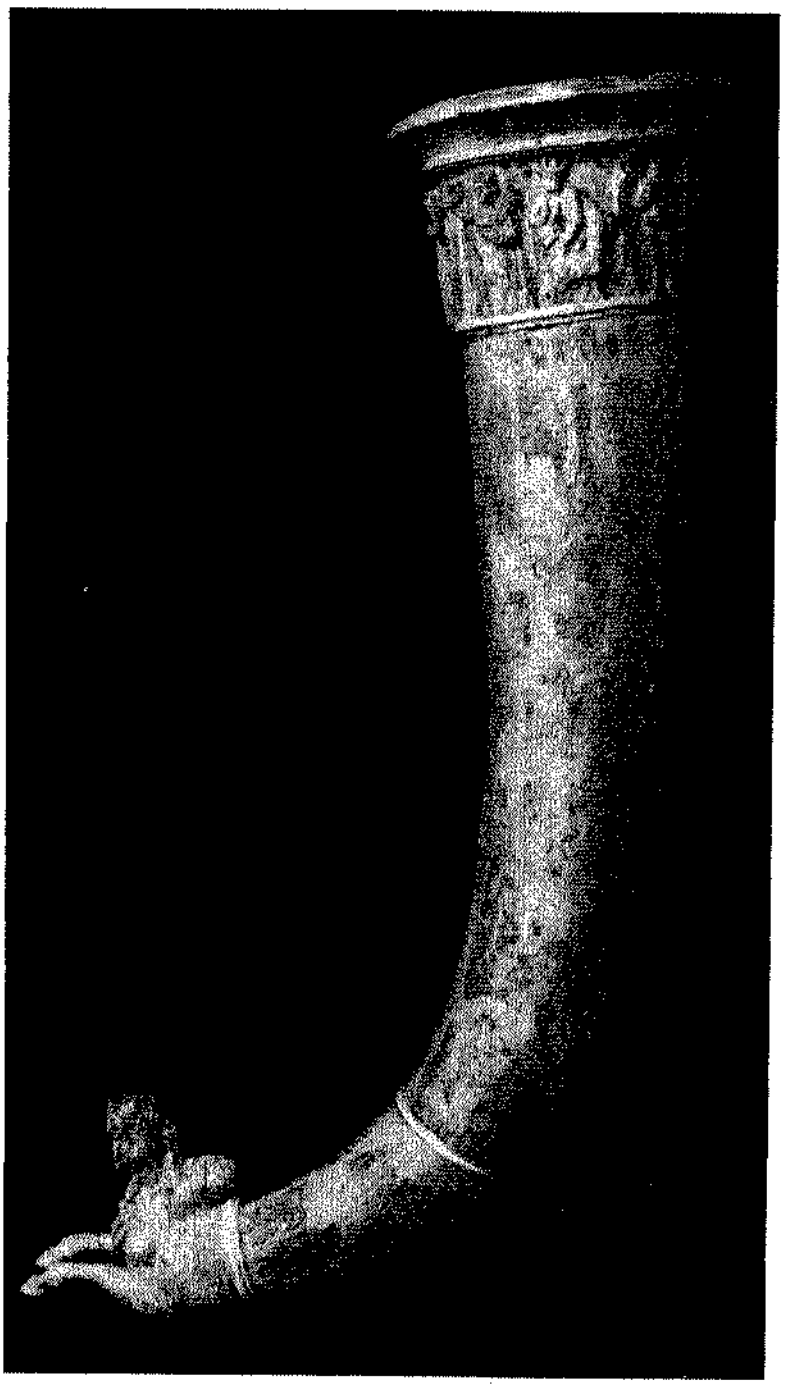
23—24. Фрагменты статуй из Нисы. Глина. I—II вв. н. э.

25. Статуя царицы или богини из Нисы. Глина. I—II вв. н. э.

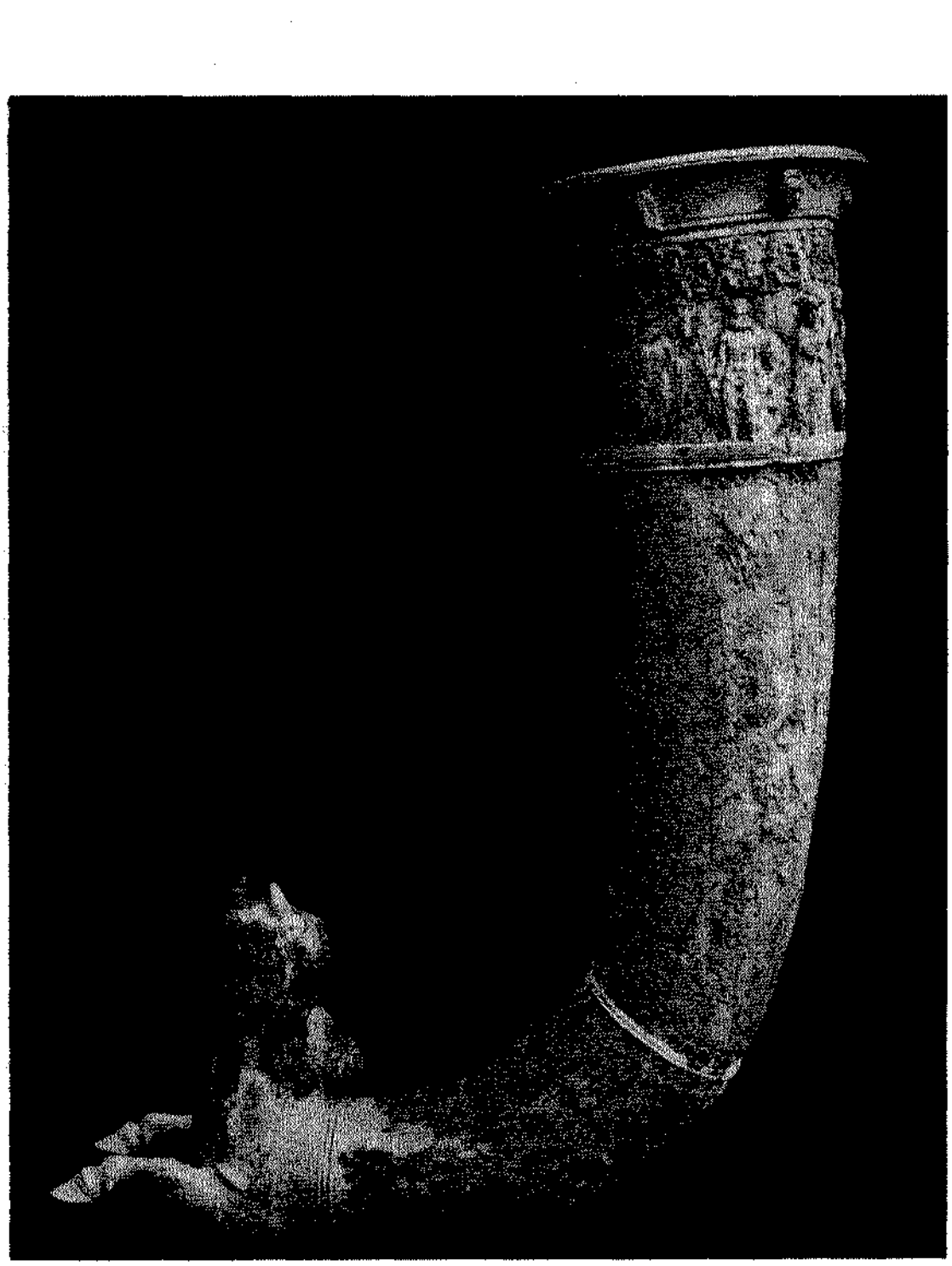




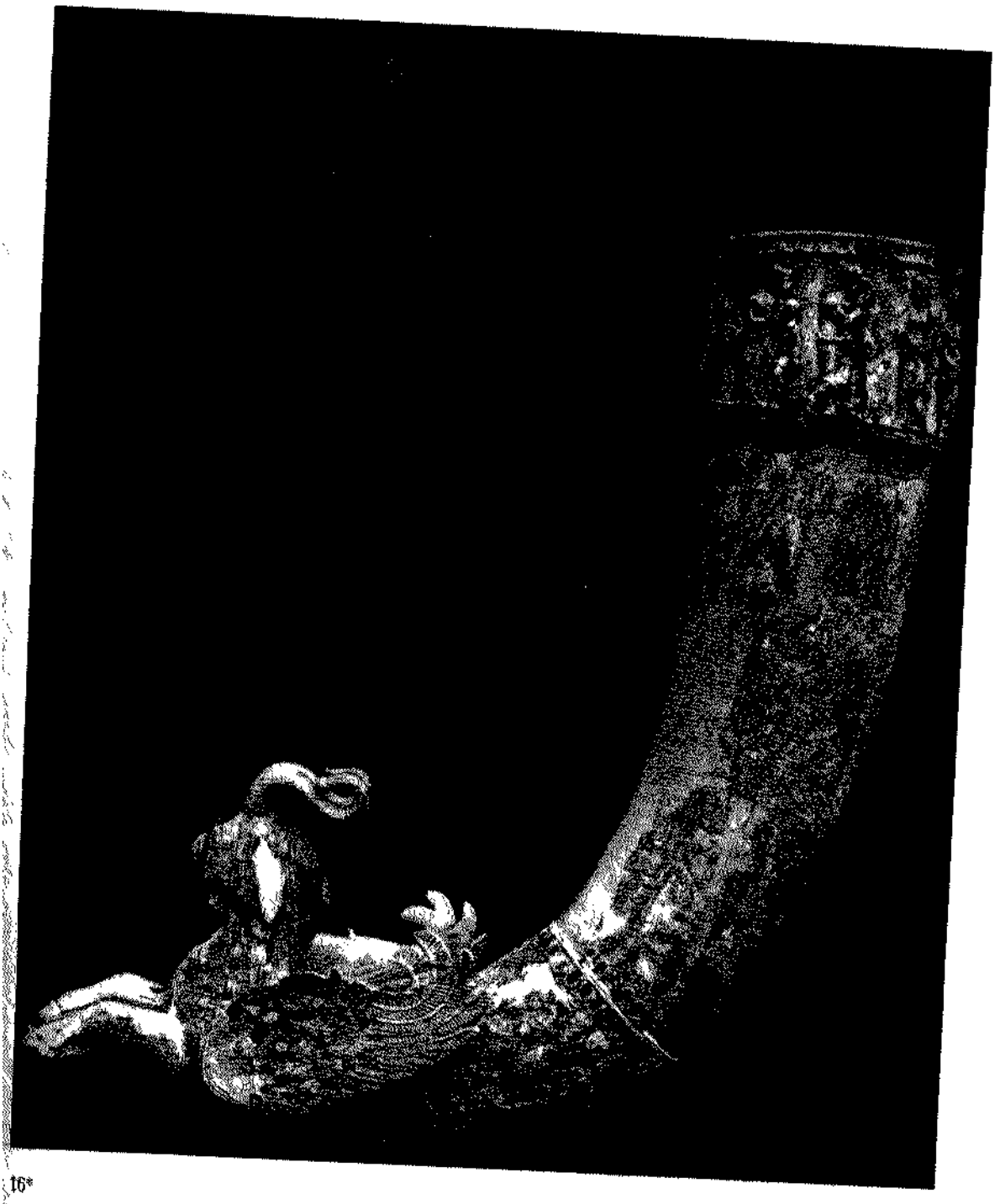
26 Стела Байт из Векиль Базара Известняк II в Фрагмент



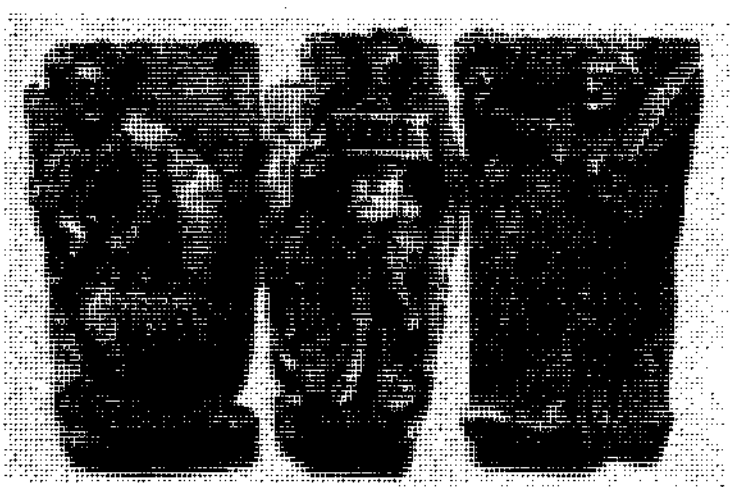
27—28. Ритоны из Нисы.
Слоновая кость. II в. до н. э.



29. Ритон из Нисы. Слоновая кость. II в. до н. э.



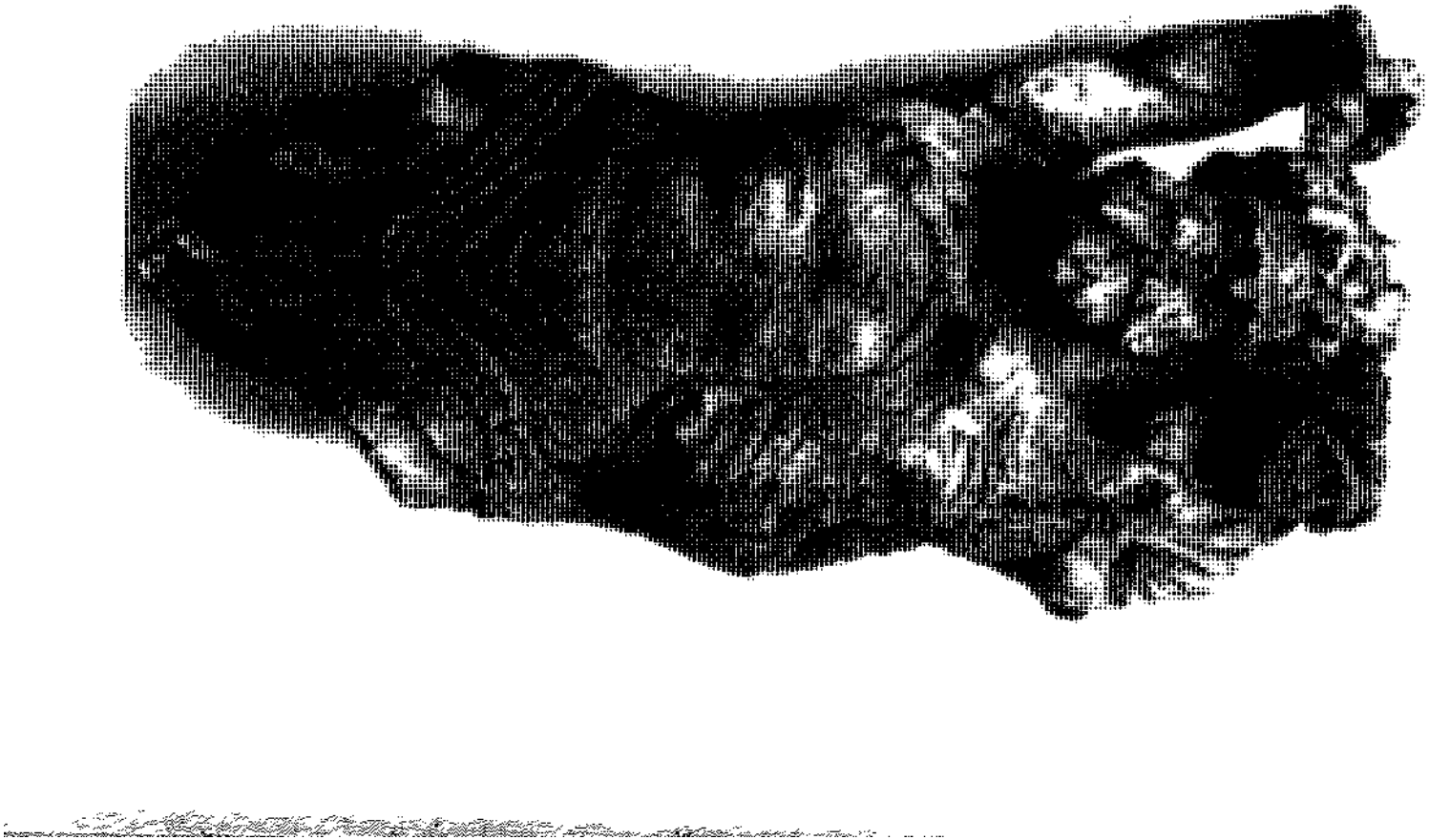
30 Ритон из Ниссы (Слоновая кость) II в. до н. э.

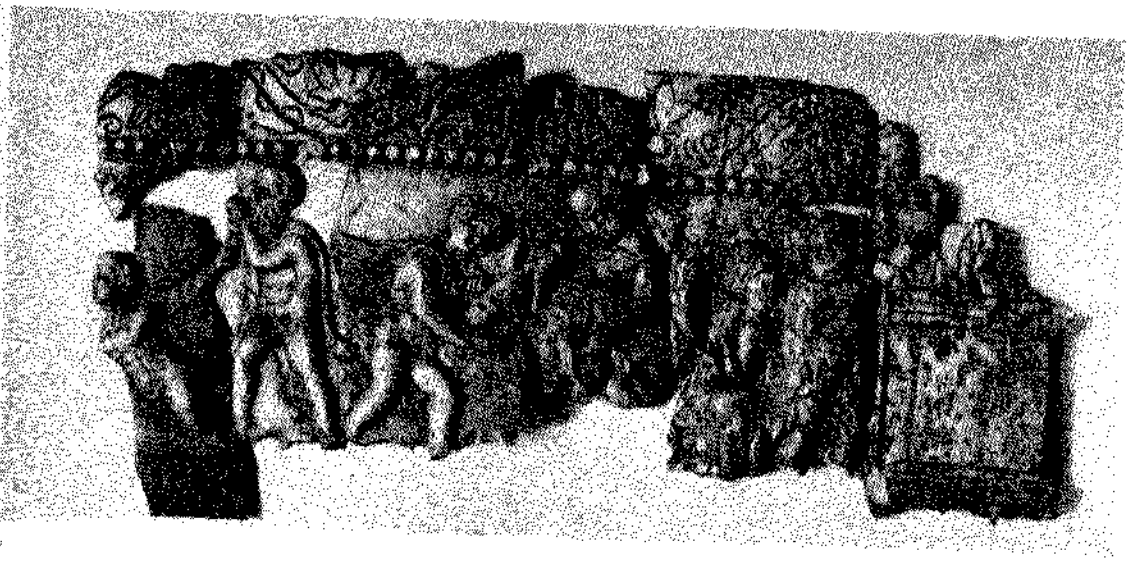


31. Музы на фризе ритона. Слоновая кость

32. Фигуры вакхических существ на фризе ритона. Слоновая кость

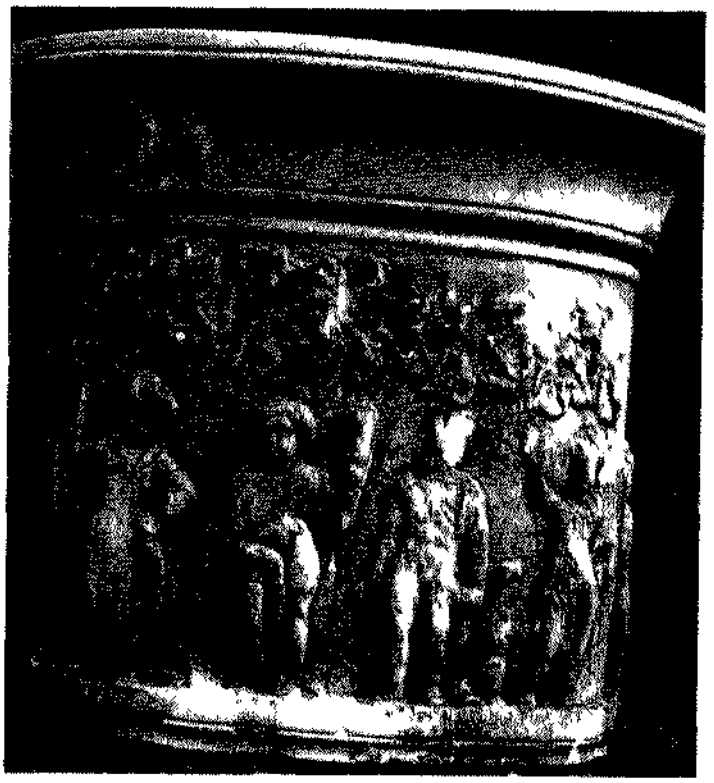
33. Кентавр и девушка. Завершающие фигуры ритона. Слоновая кость





34. Фигуры вакхических существ на фризе ритона. Слоновая кость

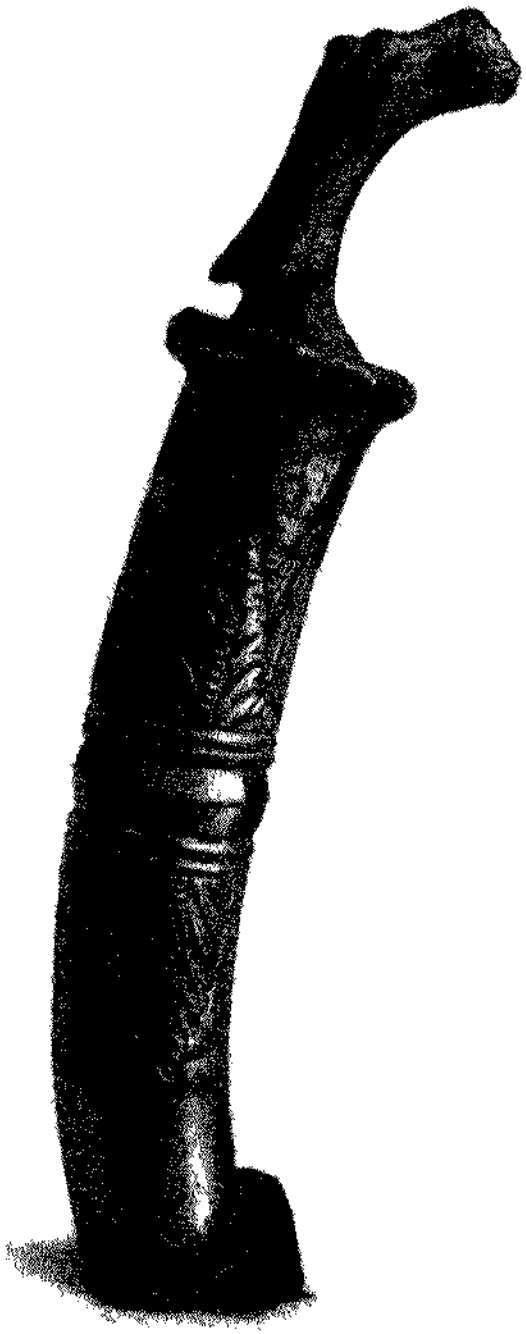
35—36. Фигуры вакхических существ на фризах ритонов. Слоновая кость



37 Фигуры вакхических существ на фризе ритона Слоновая кость

38 Фигуры олимпийских богов на фризе ритона Слоновая кость

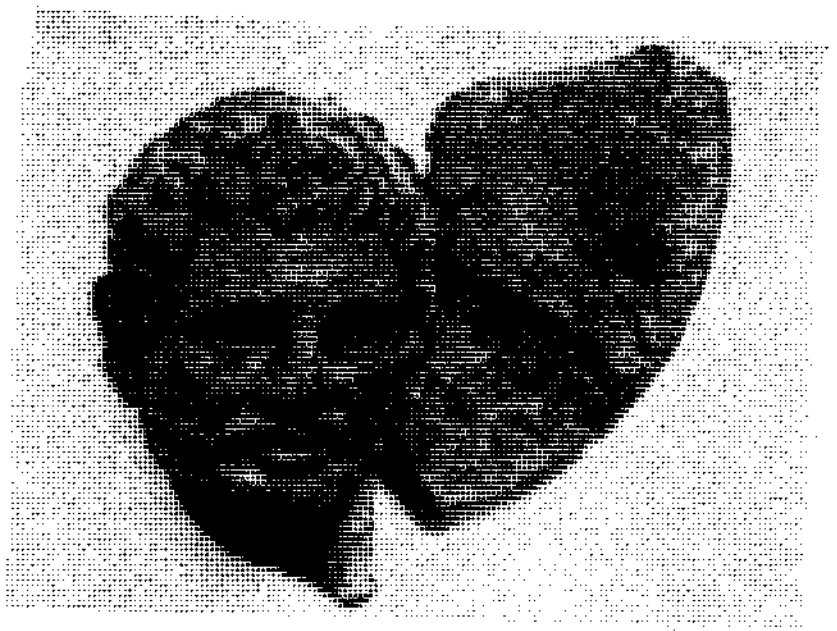
39 Девушка с кувшином Завершающая фигура ритона Слоновая кость



40 Ножка сосуда из Нисы. Серебро с позолотой. II–I вв. до н. э.

41 Всадник из Нисы. Бронза. II–I вв. до н. э.

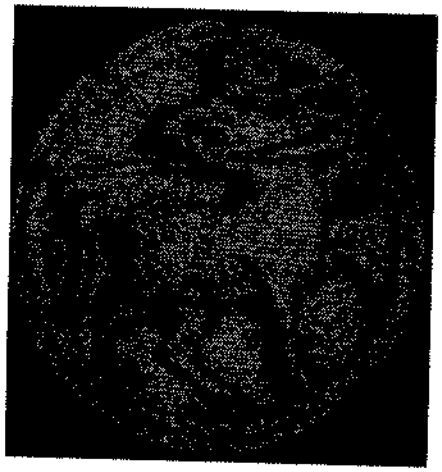
42 Орел. Деталь оформления парфянского щита из Нисы. II–I вв. до н. э.



43. Мужская голова из Нисы. Серебро. II в. до н. э.
44. Афина из Нисы. Серебро с позолотой. II в. до н. э.
45. Эрот-Химерос из Нисы. Серебро. II в. до н. э.

46 Пластинка с головой льва из Ниссы Серебро с позолотой II I вв до н э

47 Зеркало с изображением оленя из Нисы Бронза II—I вв до н э



48 Ножки сосуда в виде сирены из Нисы Серебро с позолотой II в до н э

49 Грифон из Нисы Серебро II I вв до н э

50 Нашивная пластинка с изображением кентавра из Новой Нисы Золото I в. до н э

51 Геммы инталии из Мераского некрополя III–IV вв

t [redacted]

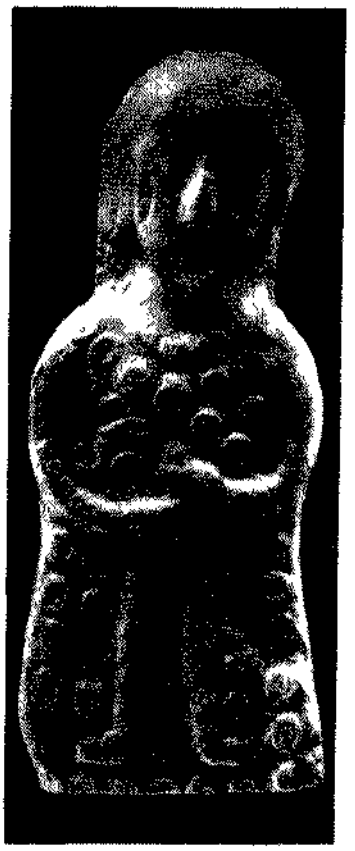
[redacted]

52. Статуэтка девушки из Нисы. Терракота с позолотой. II—I вв. до н. э.

53. Статуэтка обнаженной богини из Мерва. Терракота. III—II вв. до н. э.

54 Голова богини девы из Мерва. Терракота. II–III вв.

55 Голова Маргианской богини из Мерва. Терракота. II–III вв.



56. Богиня дева из Чичанлык депе. Терракота. II–III вв.

57. Маргианская богиня. Бракованный экземпляр, выполненный в средневековье с древней матрицы. Терракота. I в. до н. э.–I в. н. э.

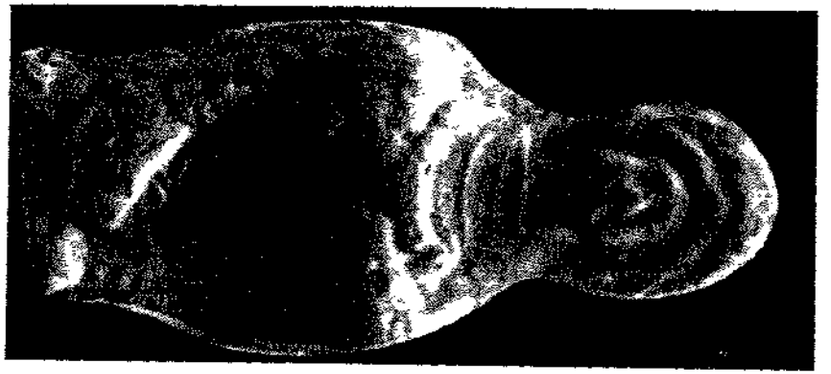
58. Маргианская богиня. Терракота. II–III вв.

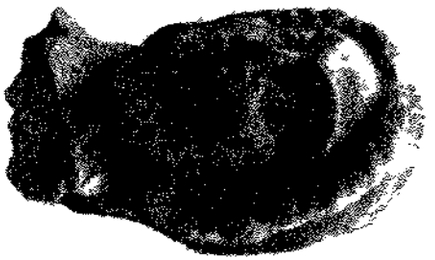
59. Маргианская богиня. Терракота. I–II вв.

60. Головка девушки из Мерва. Терракота. I в. до н. э.–I в. н. э.

61. Головка девушки из Мерва. Терракота. I в. до н. э.–I в. н. э.

62. Головка Маргианской богини из Мерва. Терракота. I в. до н. э.–I в. н. э.





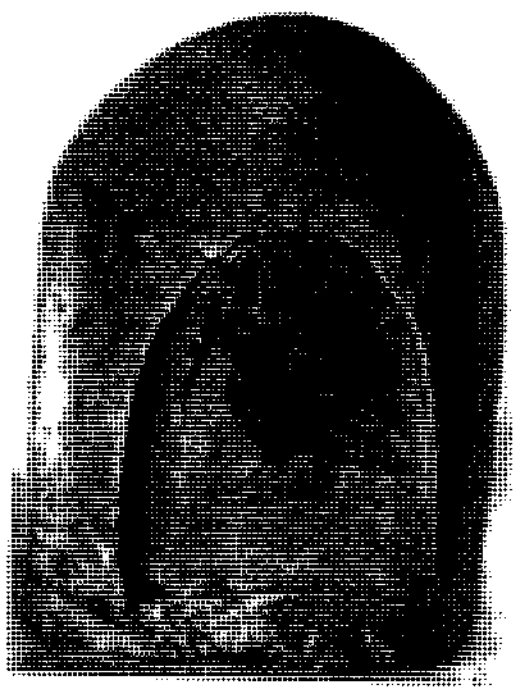
63 Маргианская богиня из Гоксюлы депе. Терракота. I в. до н. э.—I в. н. э.

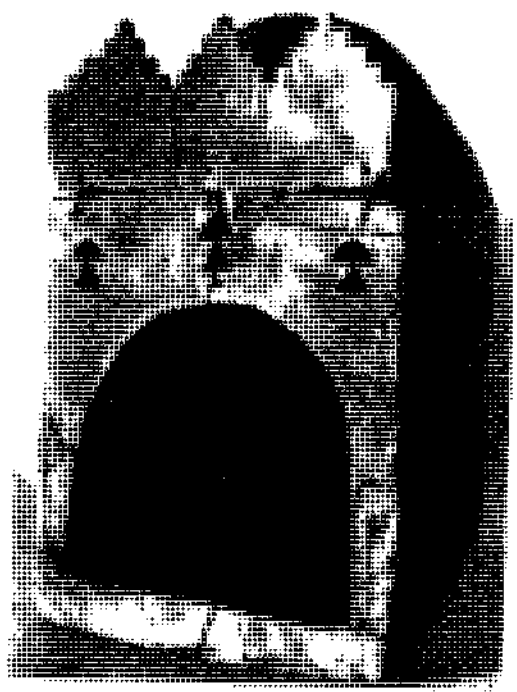
64 Маргианская богиня из Гяуркалы. Терракота. I в. до н. э.—I в. н. э.

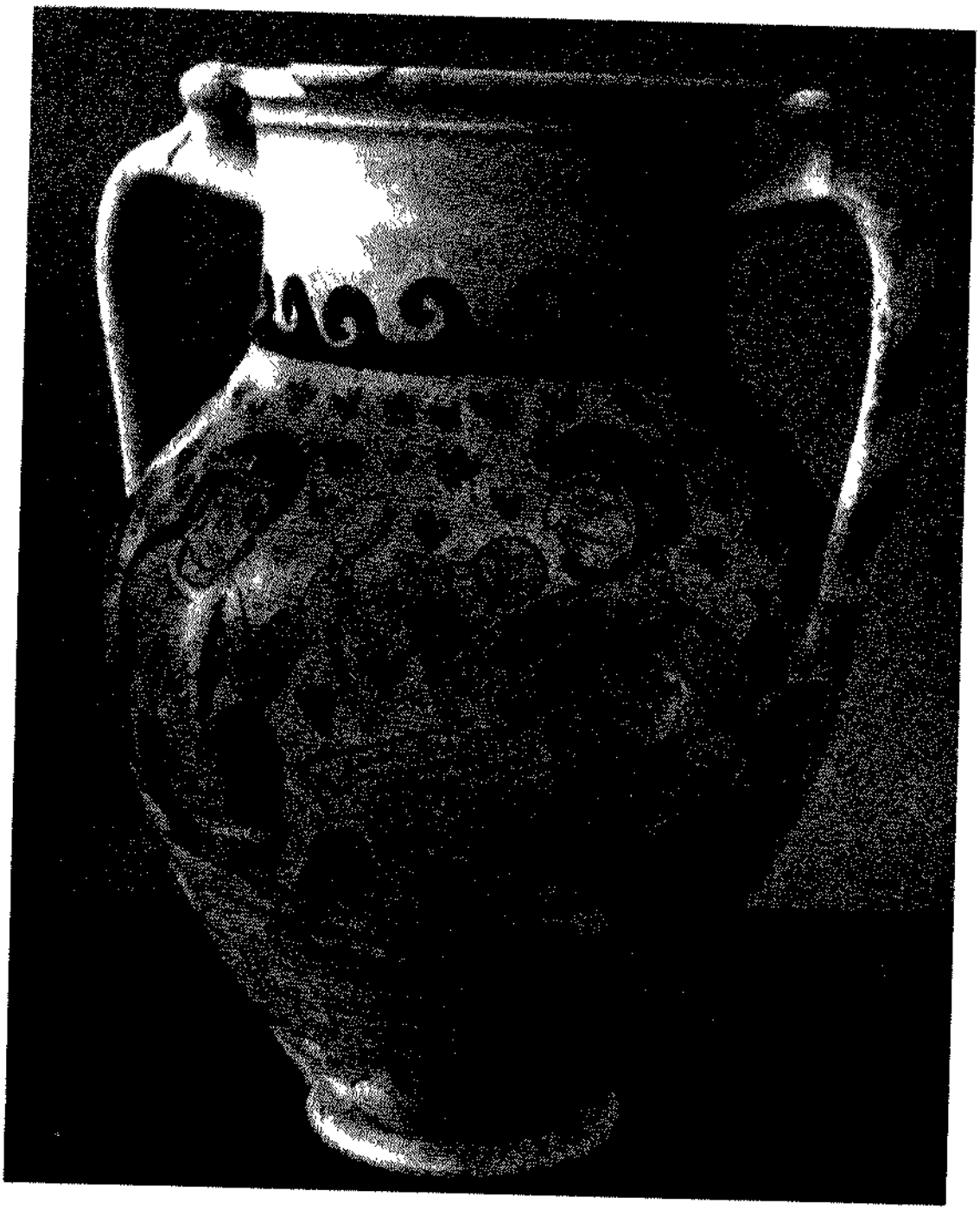
65 Осехарий с изображением на крышке птицы из Мерва V–VI вв.

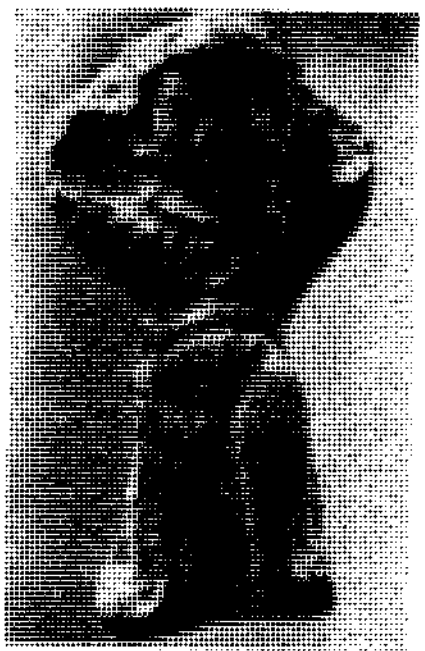
66 Осехарий портально-купольной композиции из Мерва V–VI вв.

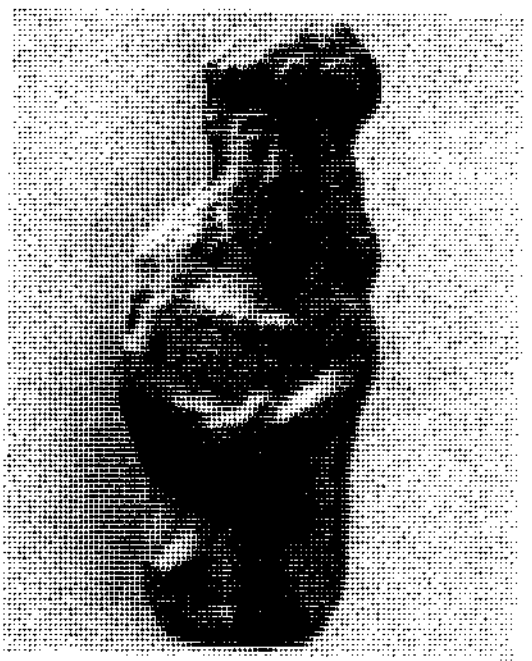
67 Ваза с росписью из Мерва V–VI вв.









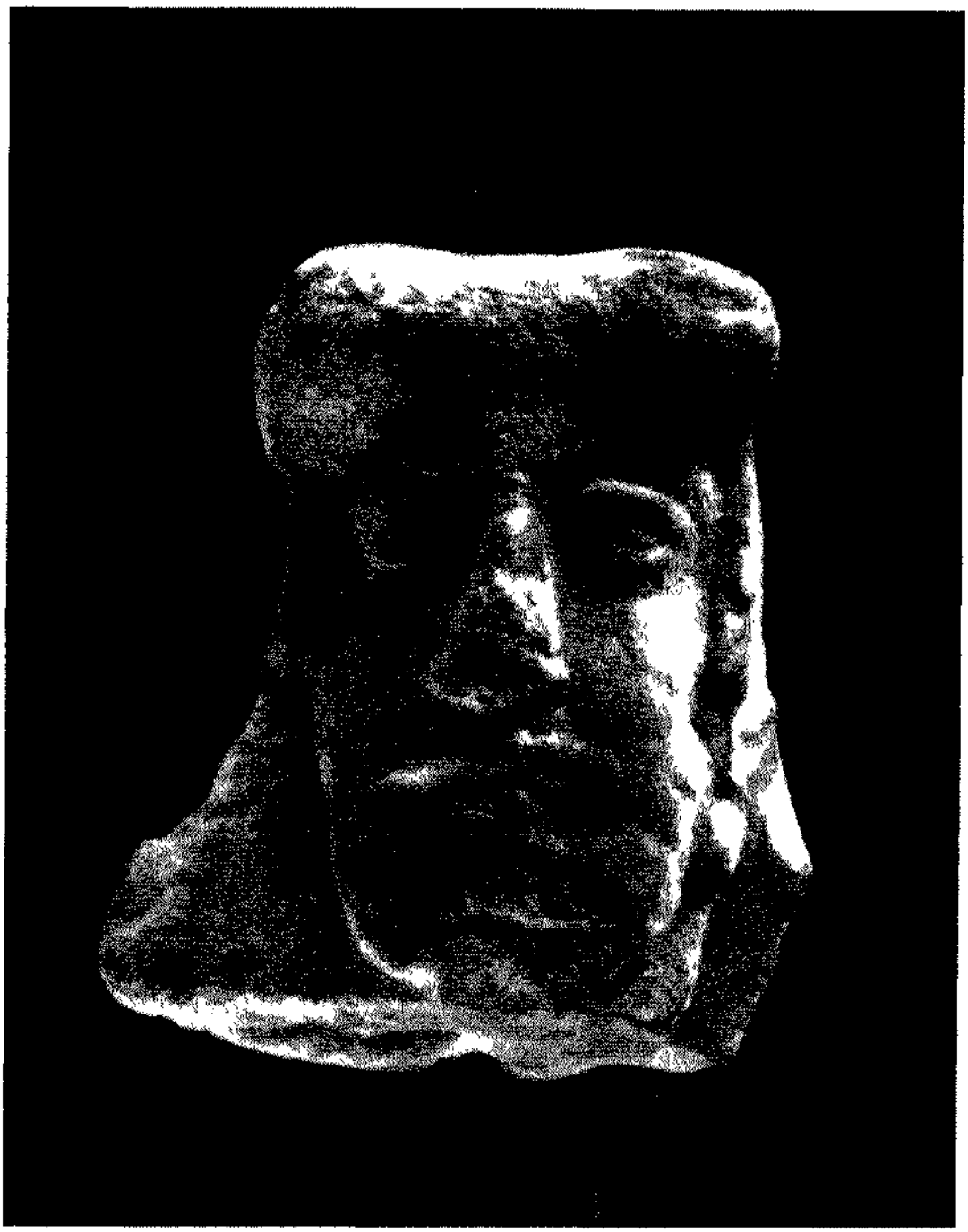


68. Юноша-орант из Кичи-Йилбарс-депе. III—IV вв.

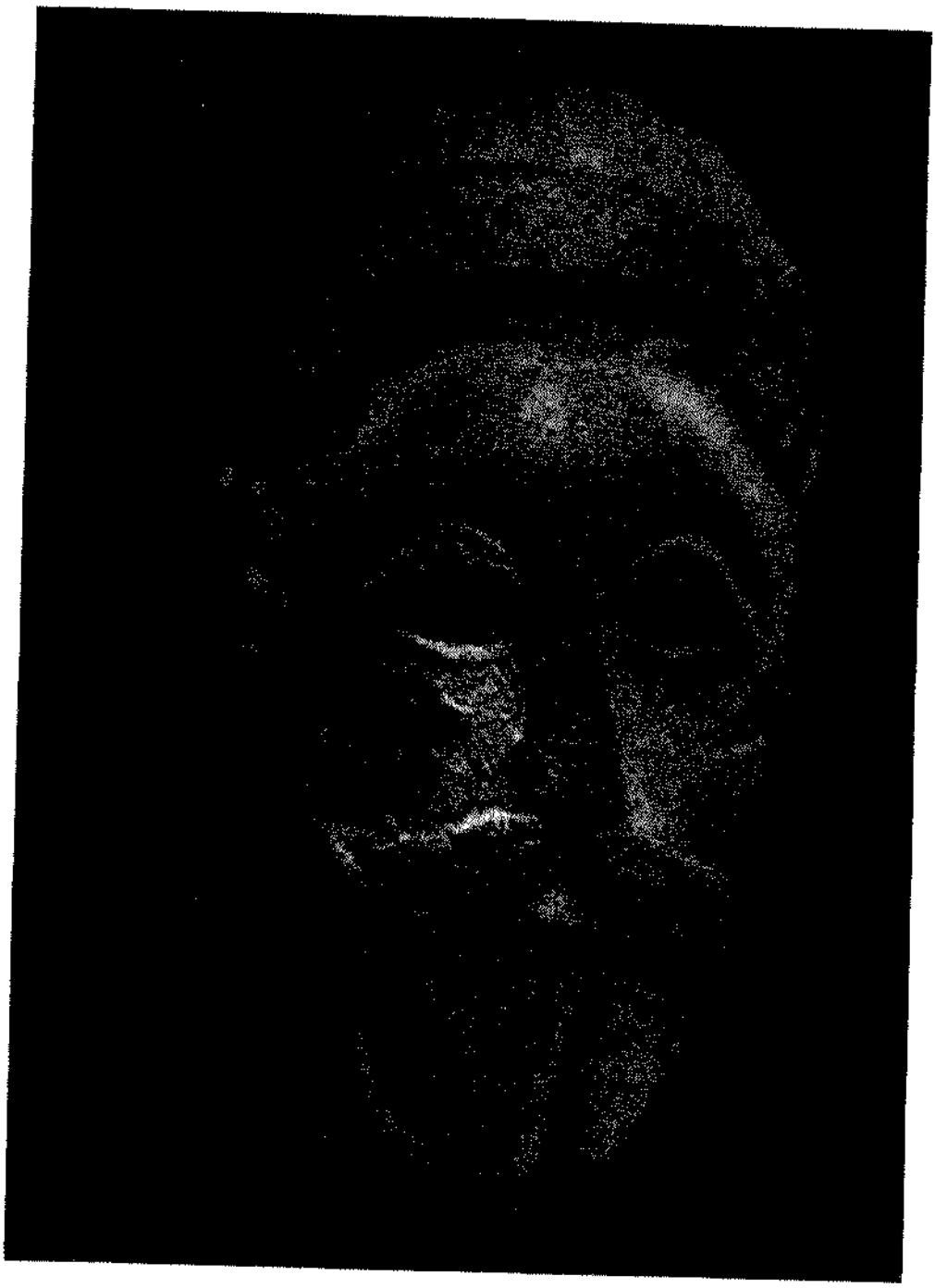
69. Статуэтка всадника с мечом из Мерва. Оттиск с матрицы. III в.

70. Упавшая женщина на оссуарии из Мунон-депе. Терракота. I—II вв.

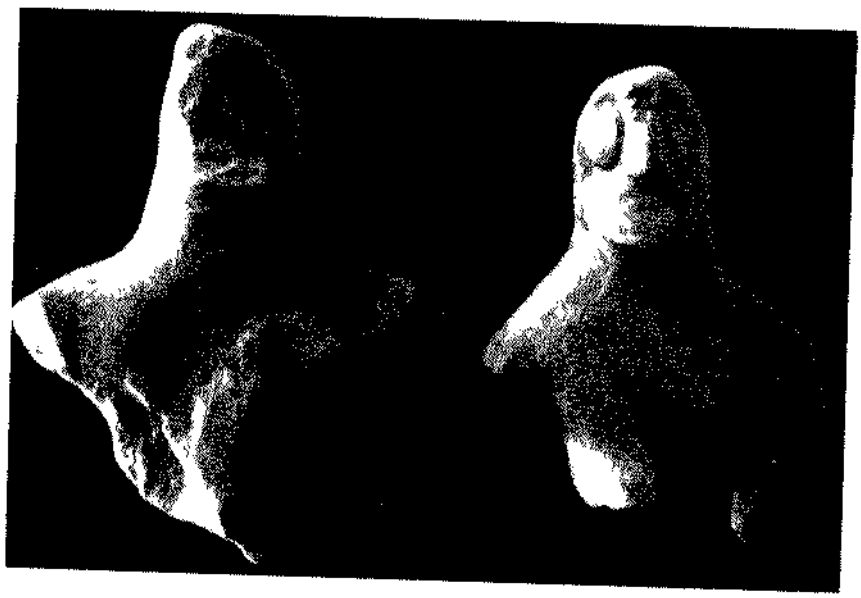
71. Мужская статуэтка из Мерва. III в.



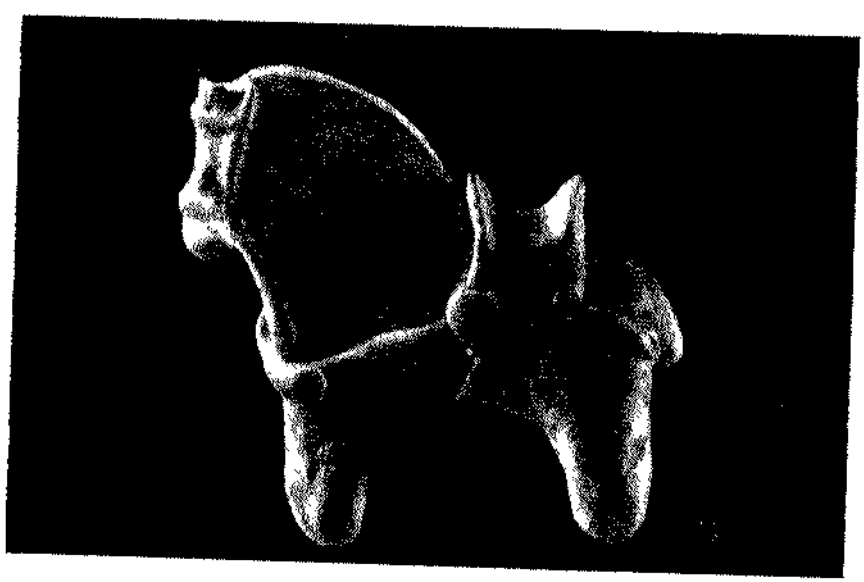
72 Мужская голова из Мерва. III в.

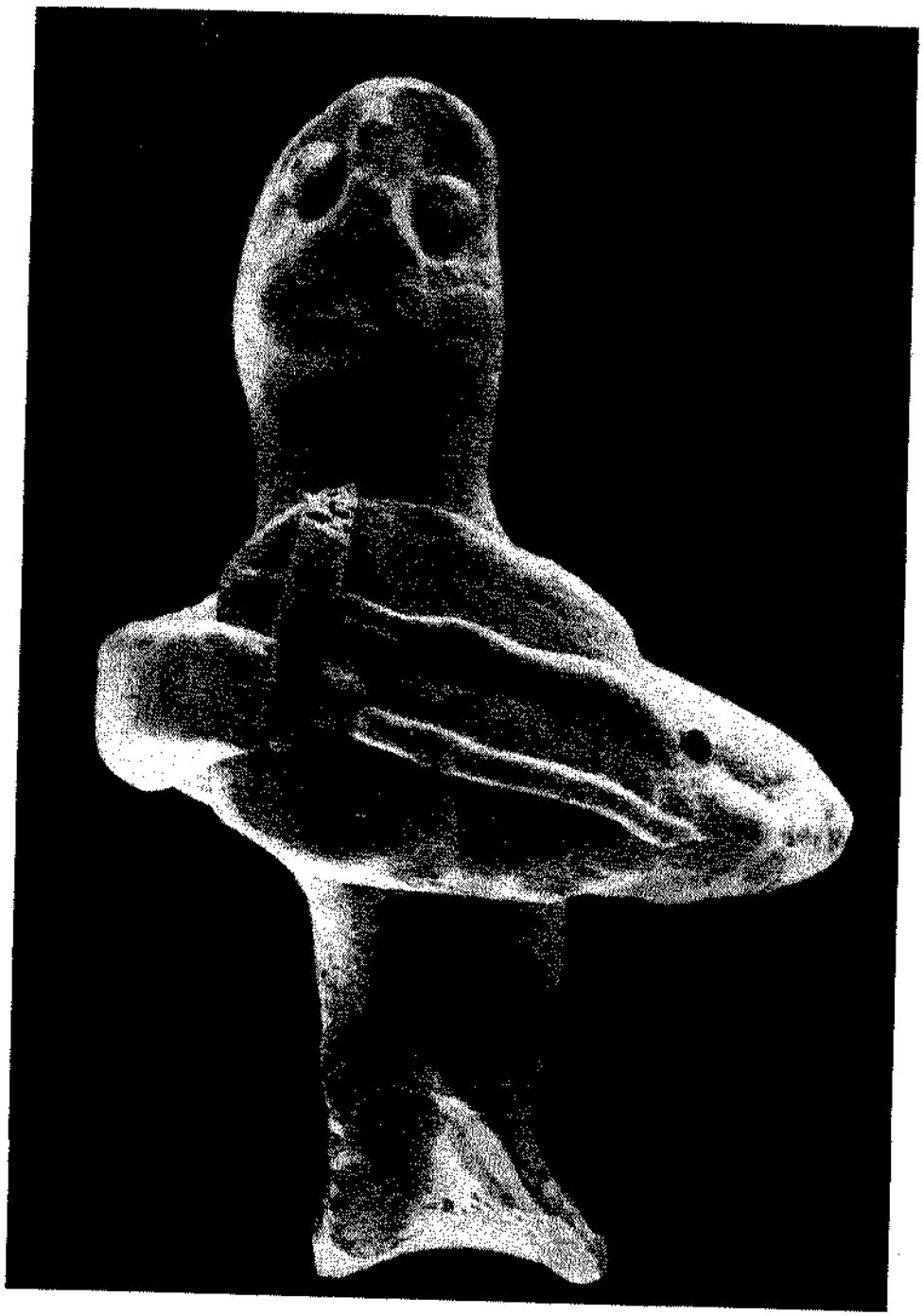


3. Мужская голова из Мунон-деве. I–II вв.



74 Статуэтки всадников идольщиков II IV вв
а Статуэтка лошади со следами копыт всадника из Мерва III IV вв
б Статуэтка всадника идольщика II IV вв

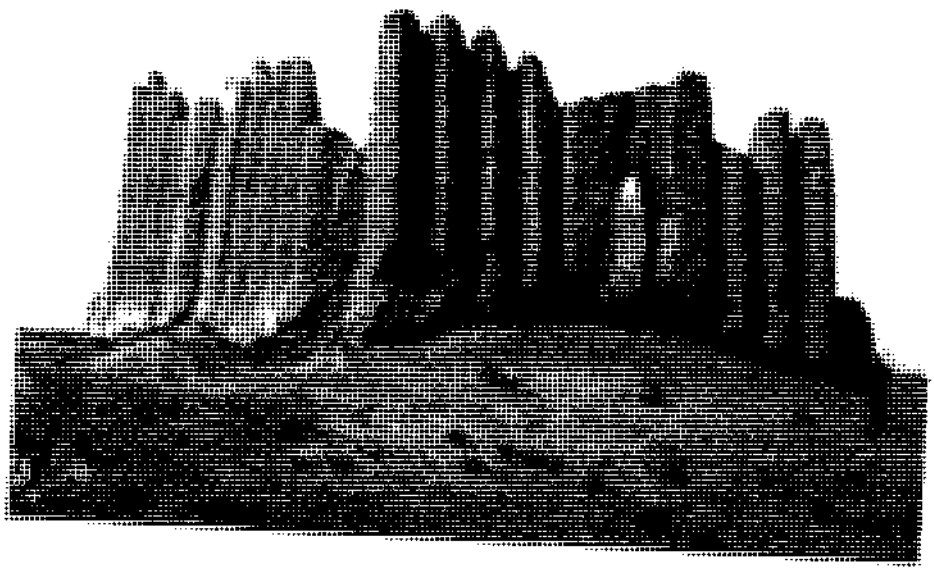


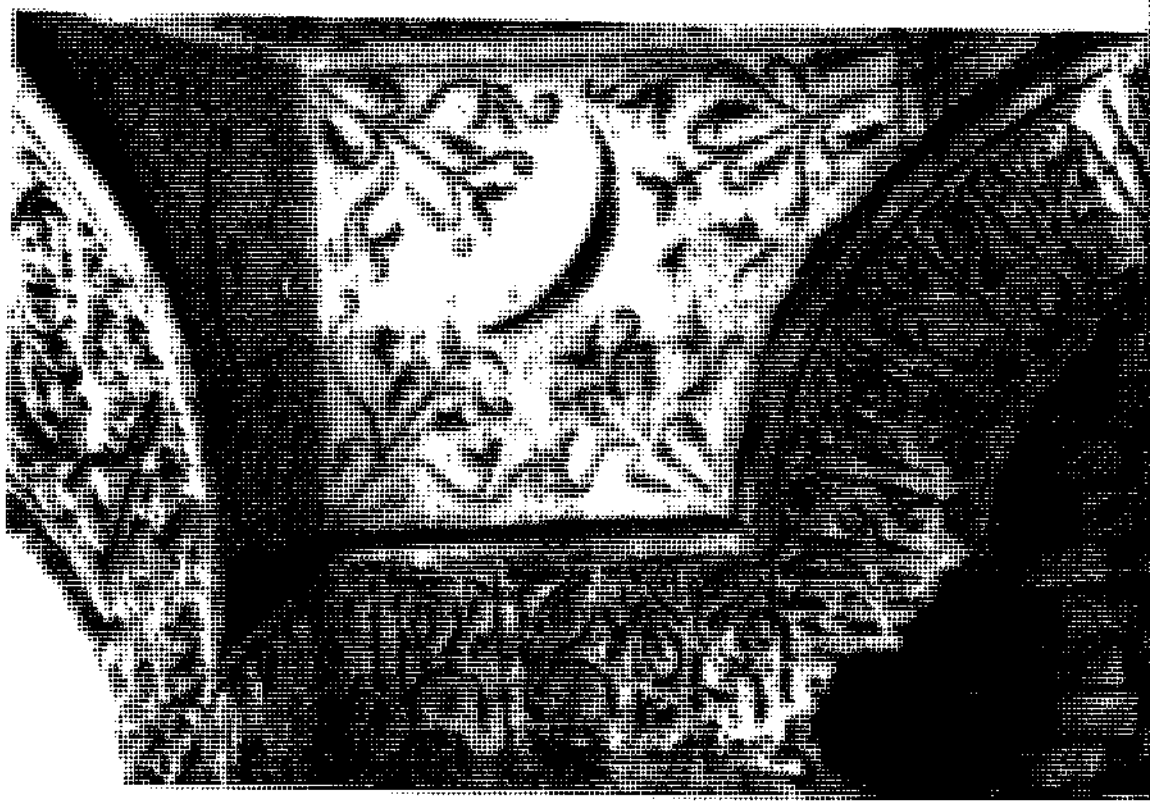


77 Крепостные стены Мерви XI в

78 Кешки Кыз кала Большая (VII VIII вв) и Кичи кала Малая (VIII IX вв) в Мерве

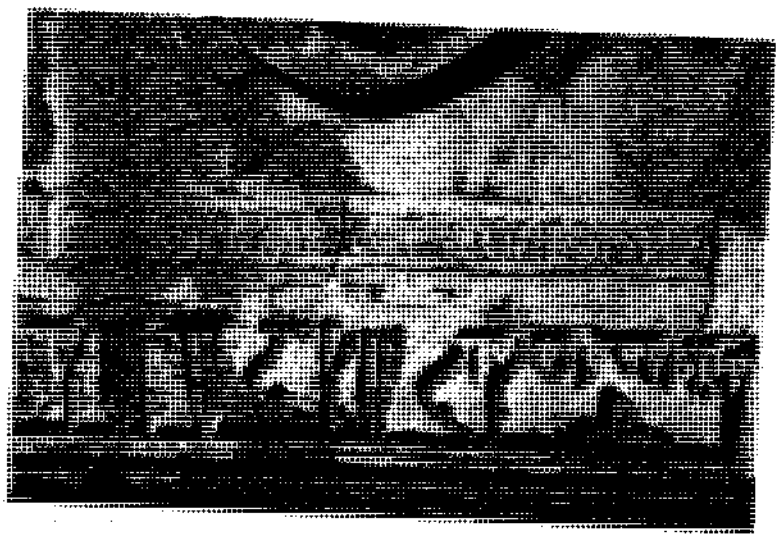
79 Зом в Кевите Минаре XI в

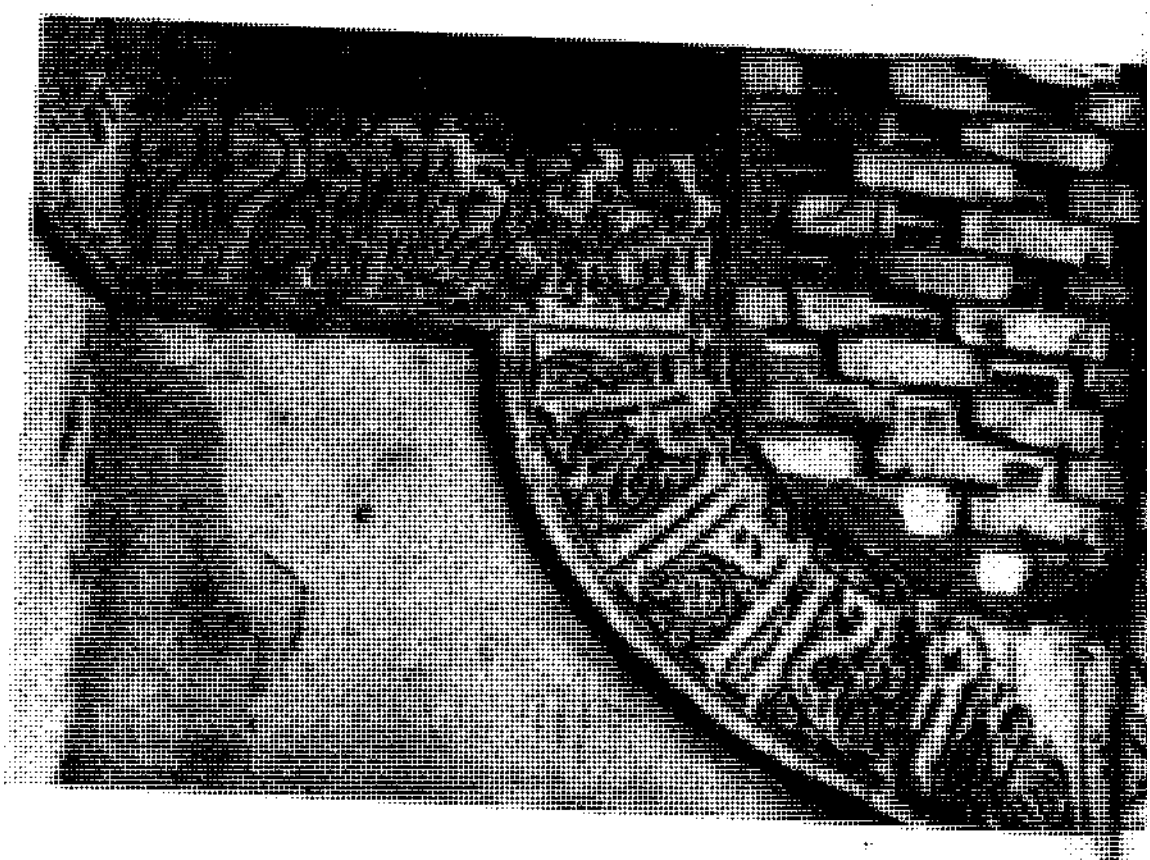


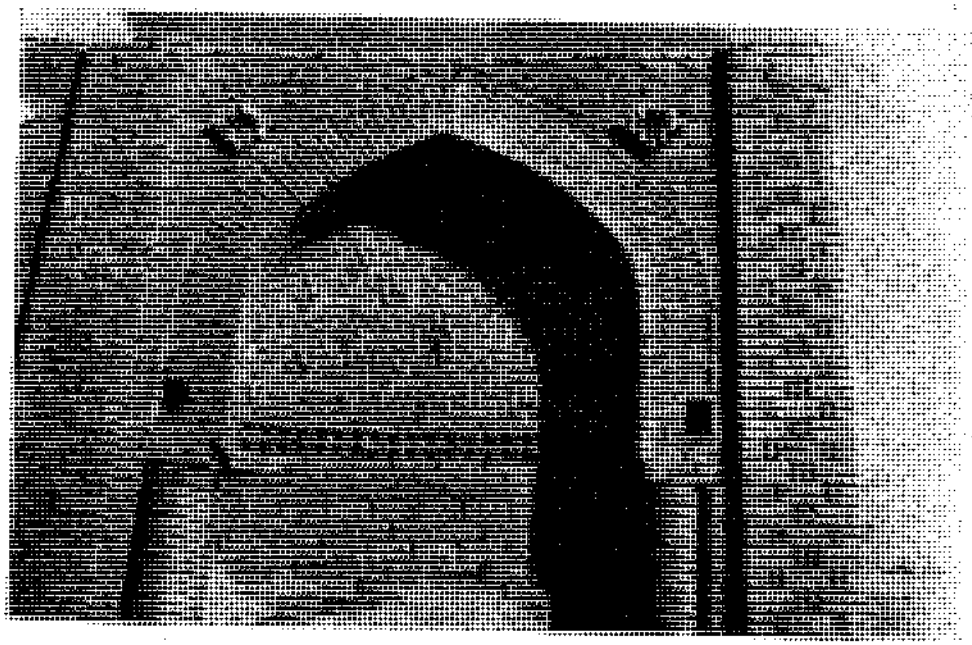


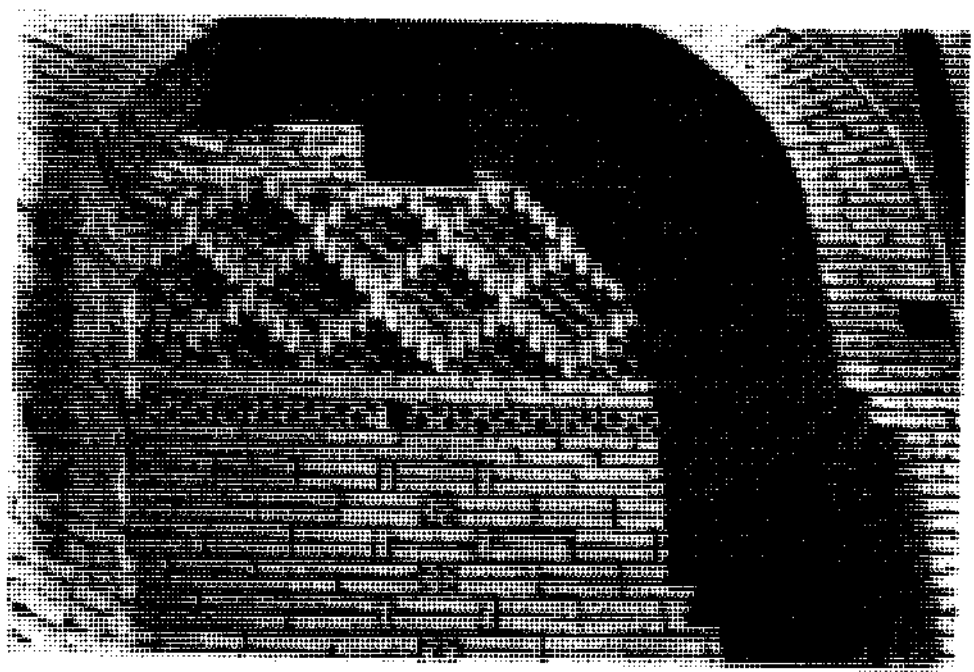
80 Резной [illegible] в интерьере мавзолея Абдуллы ион Бурейди у Векиль Базара XI в

81 Мавзолей Абдуллы ион Бурейди у Векиль Базара. Деталь фасада

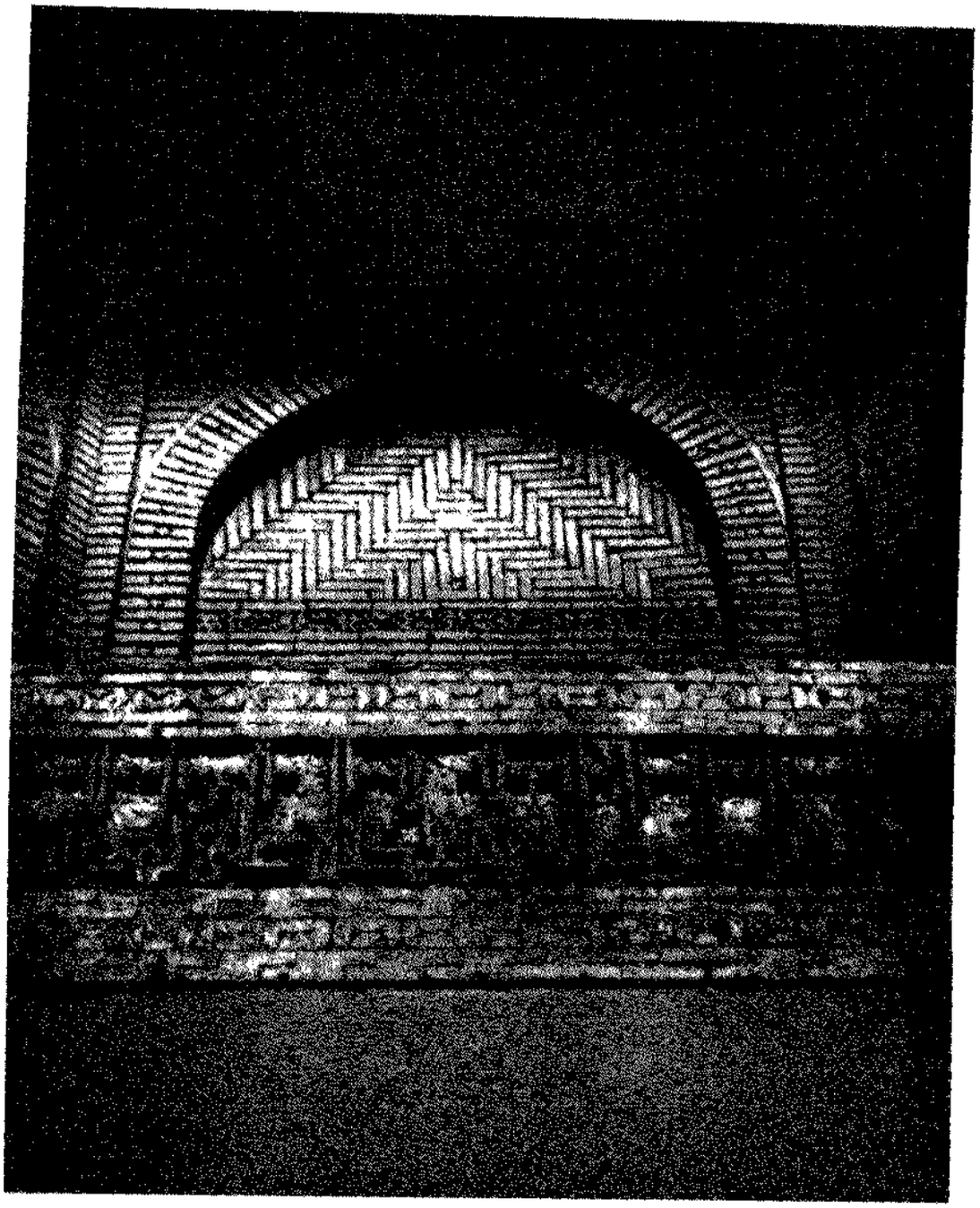




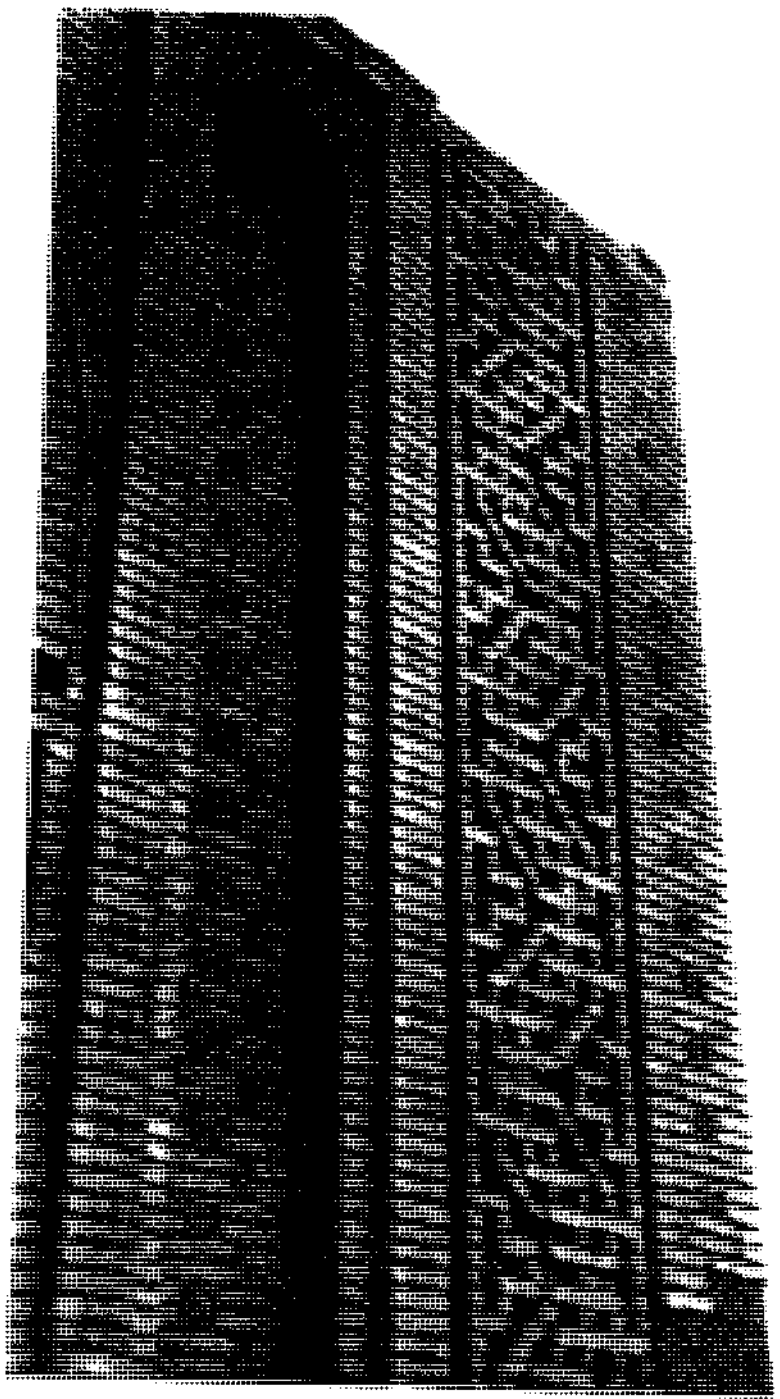




82—83. Мечеть Талхатан-баба. Ок. 1096 г. Фрагменты кирпичной фигурной кладки фасадов



81. Мавзолей Мухаммеда ибн Зейда в Мерве. 1112/13. Фрагмент подкупольной части интерьера



5 Мавзолей Худаи Назар Овлия XII в. Фрагмент кирпичной фигурной кладки фасада

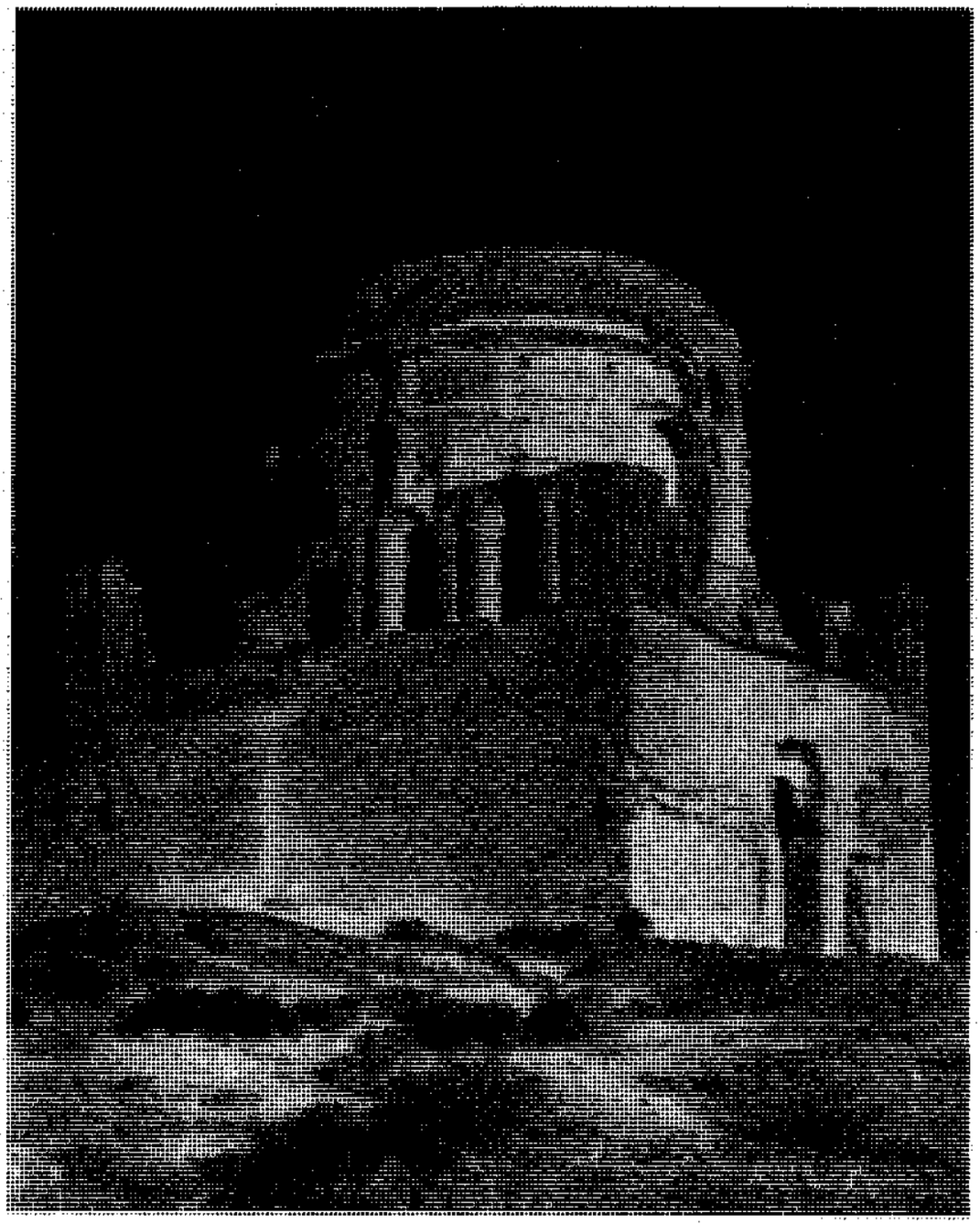
86 Мавзолей Худаи Назар Овлия

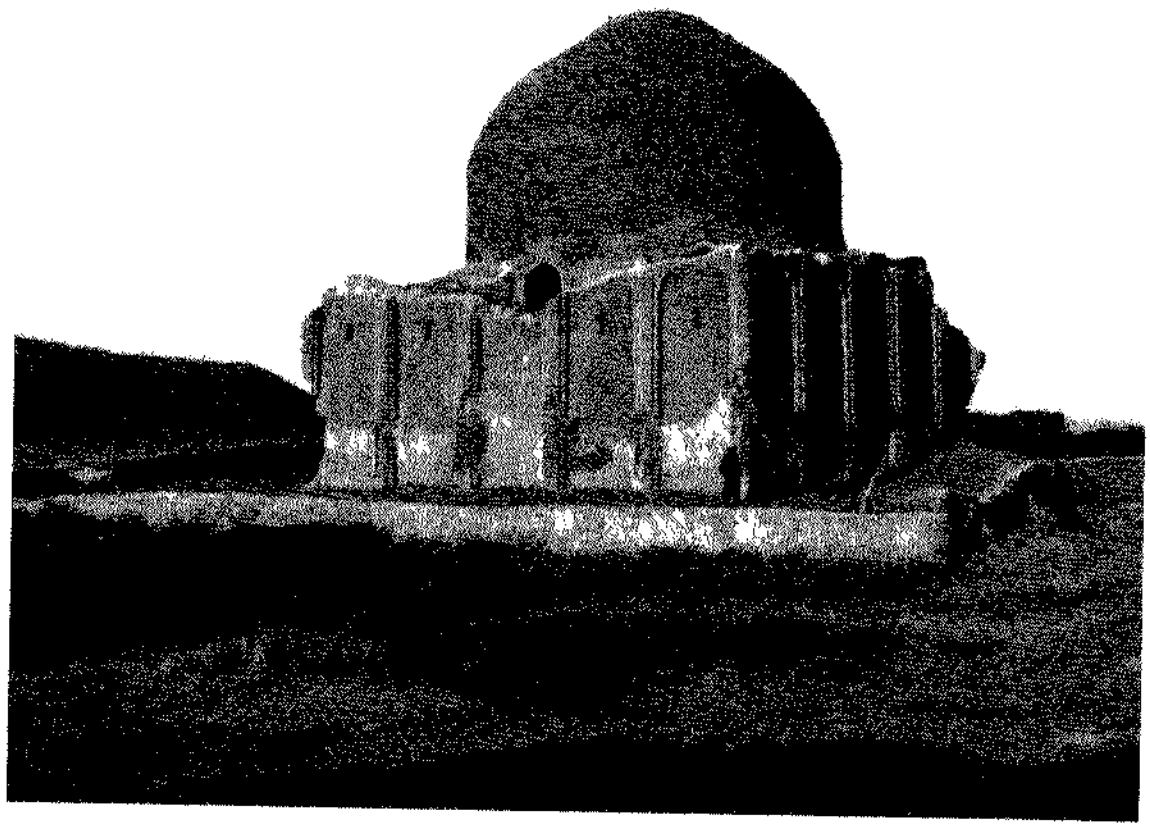
87 Руины караван сарая Іая Хатин

88 Мавзолей Санджара в Мерве. Куб. г.

89 Мавзолей Санджара
Резьба по [illegible] в [illegible]

90 Мавзолей Санджара в Мерве. XII в.

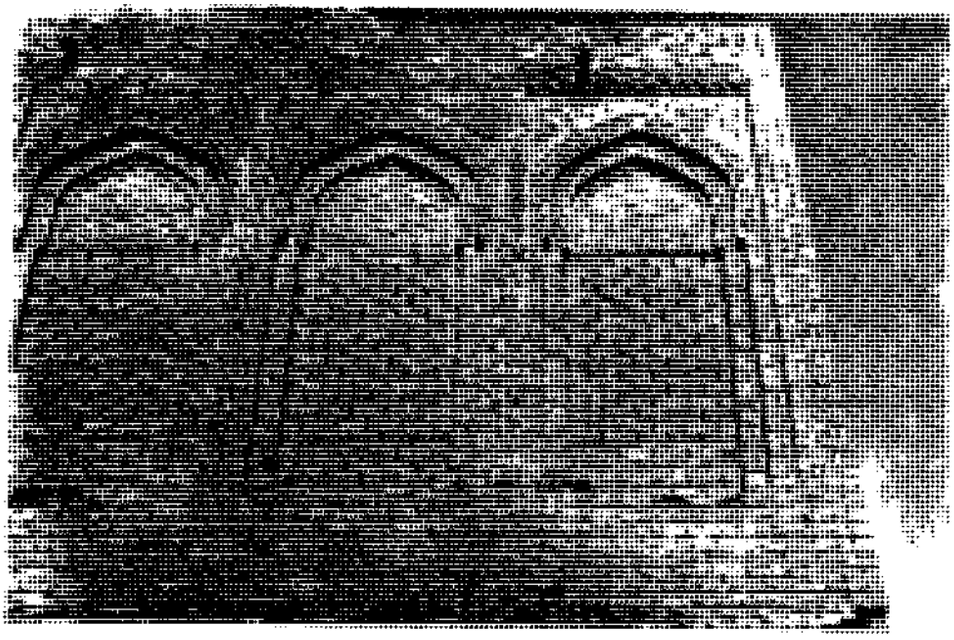


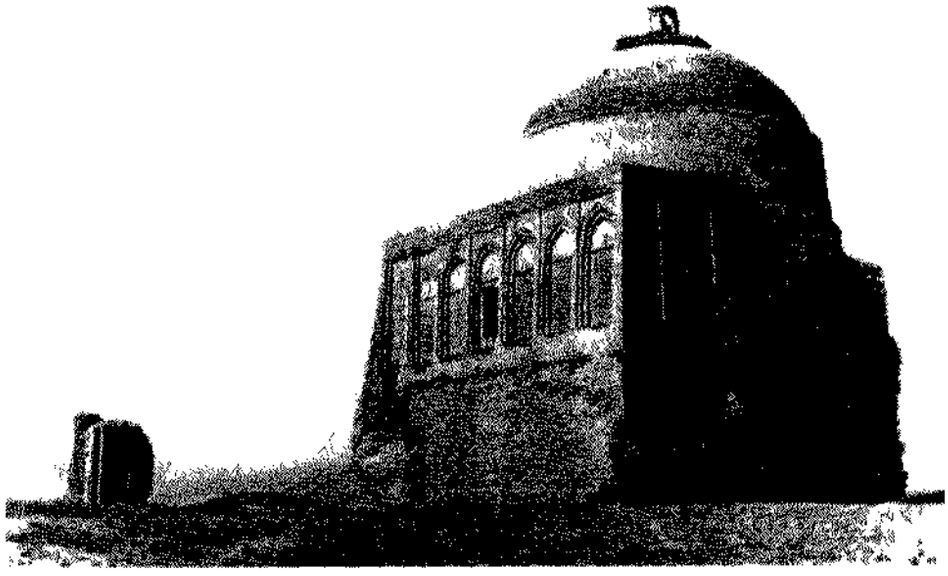


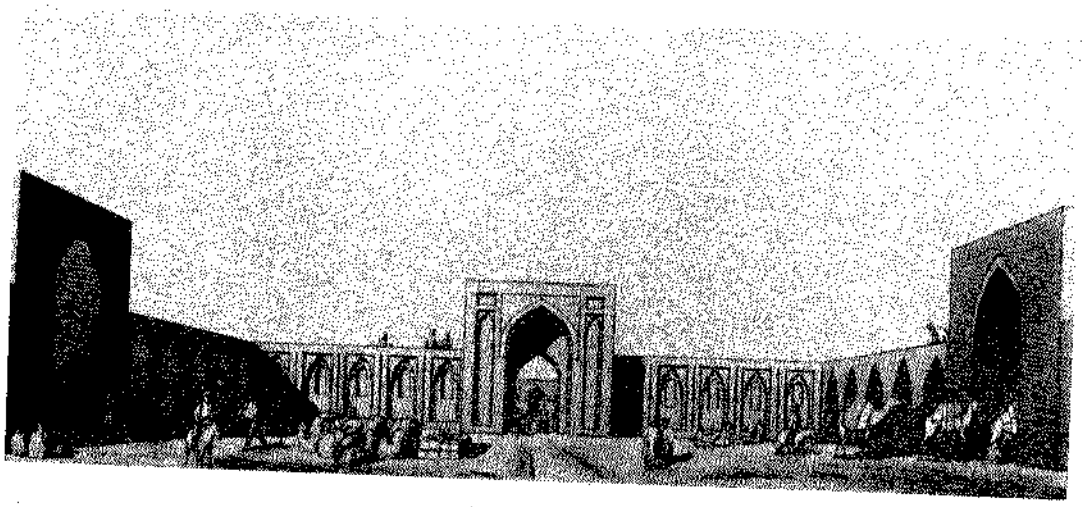
91 Мавзолей Абу Фазла в Серахсе. 1021

92 Мавзолей Абу Саида. Детали южного фасада

93 Мавзолей Абу Саида в Мерве. Ок. 1049 г.



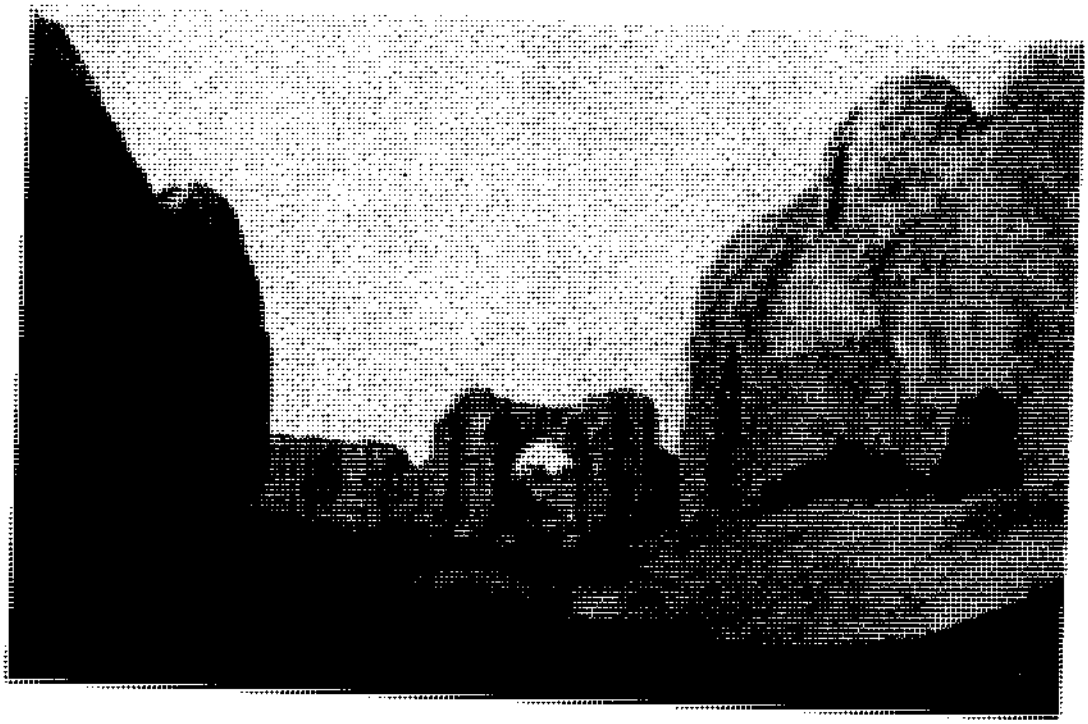


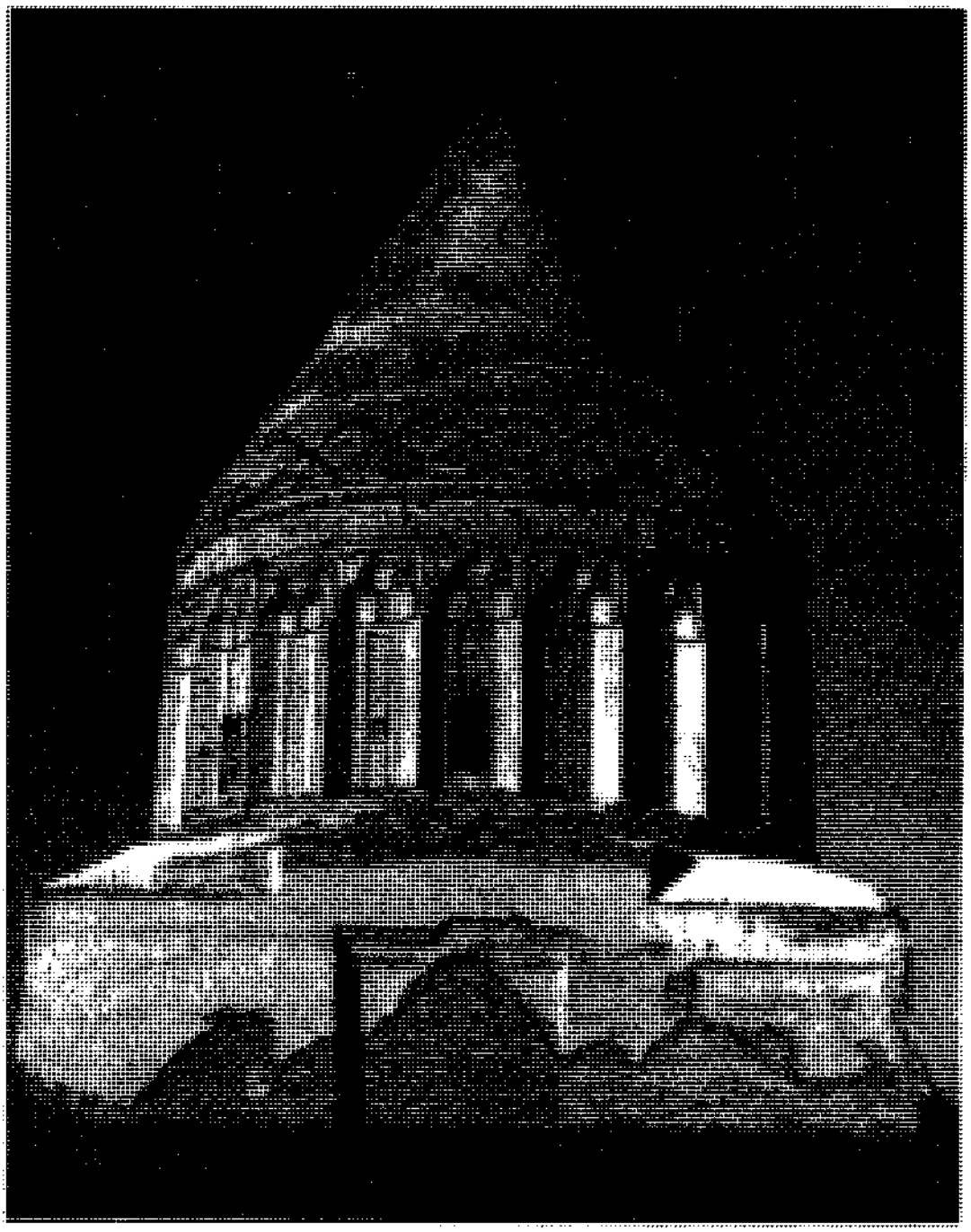


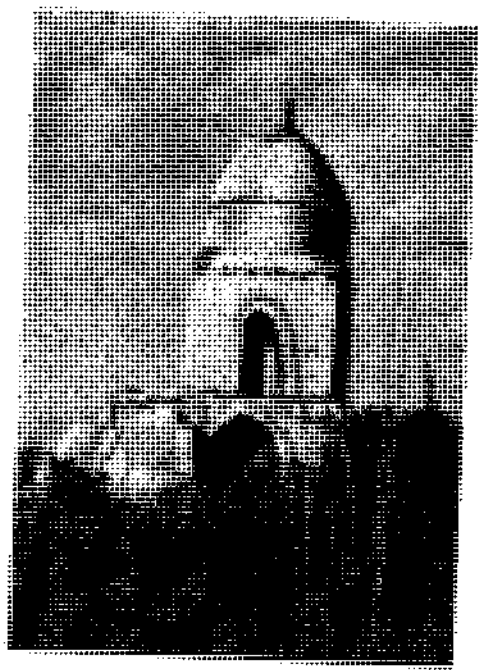
94. Караван-сарай Акча-кала в пустыне Кара-Кумы. XI—XII вв. Первый двор. Реконструкция

95. Руины караван-сарая Акча-кала

96. Мавзолей Текеша. 1200



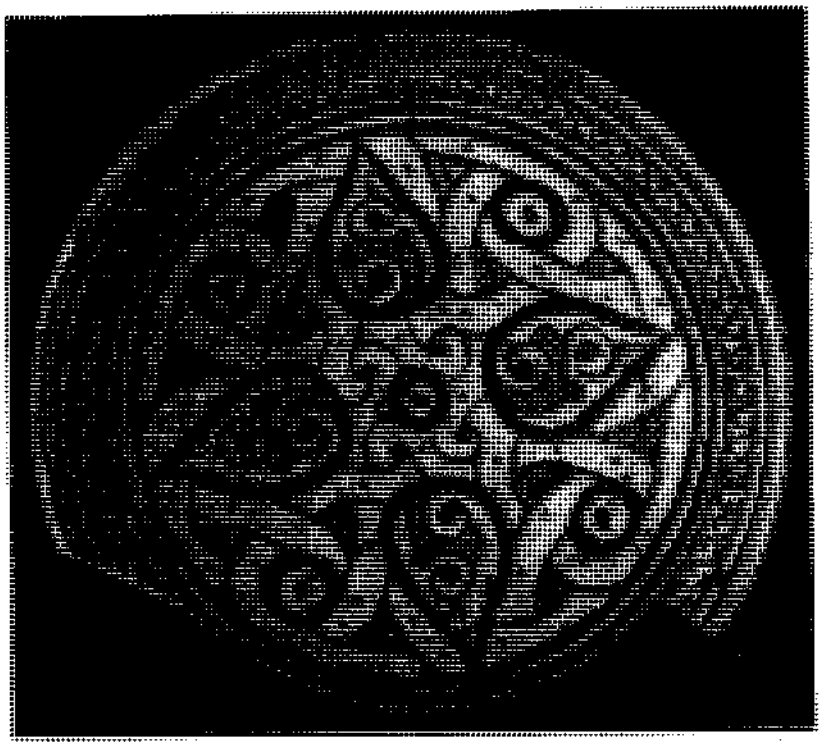




97. Ак-сарай Динг. Южный Хорезм. XII в.

98. Мавзолей Фахреддина Рази. Декор главного фасада

99. Мавзолей Фахреддина Рази в Куня-Ургенче. 2-я половина XII в.



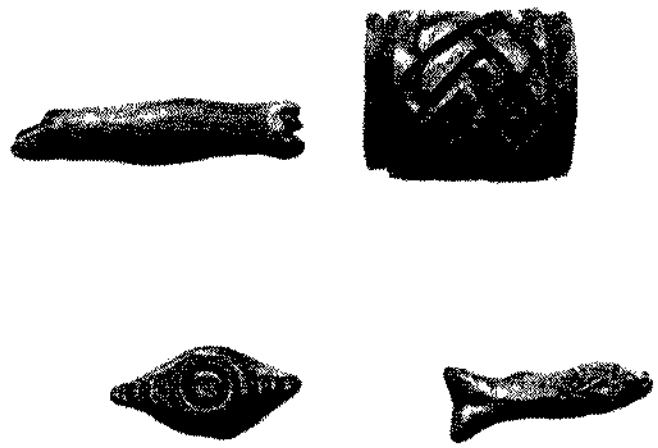
100 Глазурованное блюдо из Мерва. XII в.

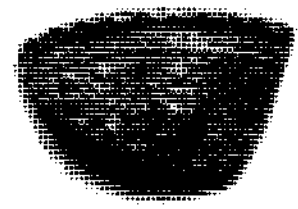
101 Глазурованный чашник из Мерва. X–XI вв.

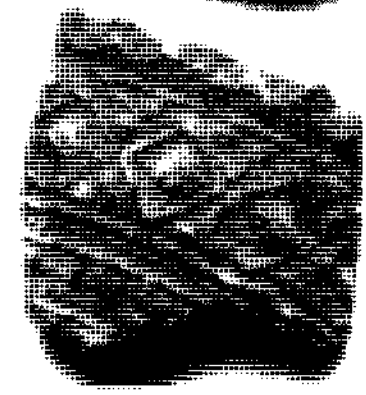
102 Глазурованное блюдо из Мерва. X–XI вв.

103 Глазурованная чаша из Мерва с изображением всадника на коне. X в.

104 Глазурованная чаша из Мерва с изображением щита. X в.

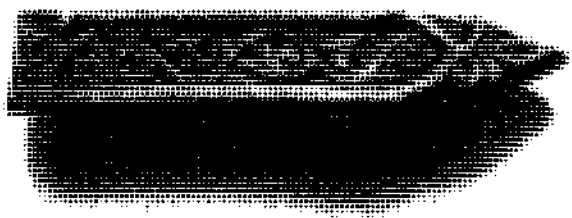


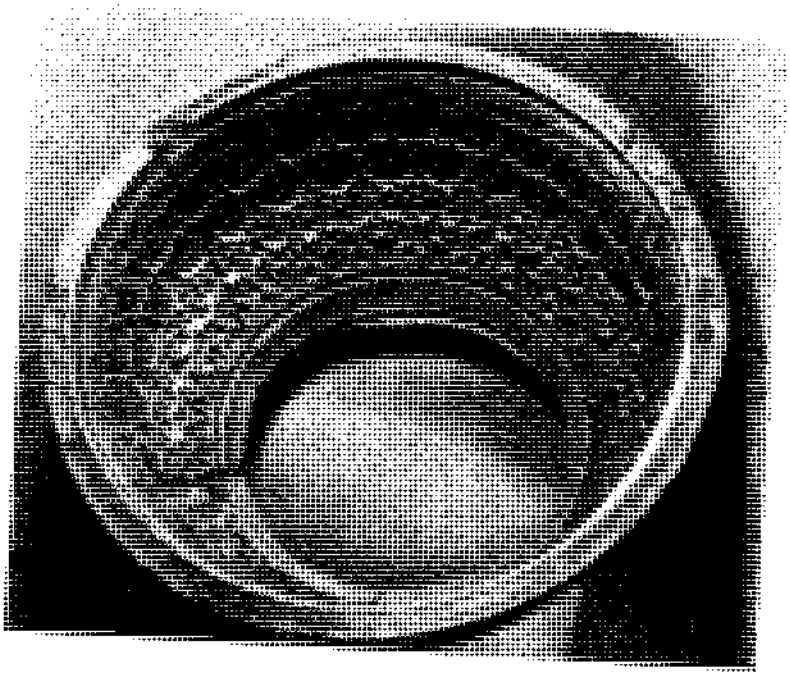


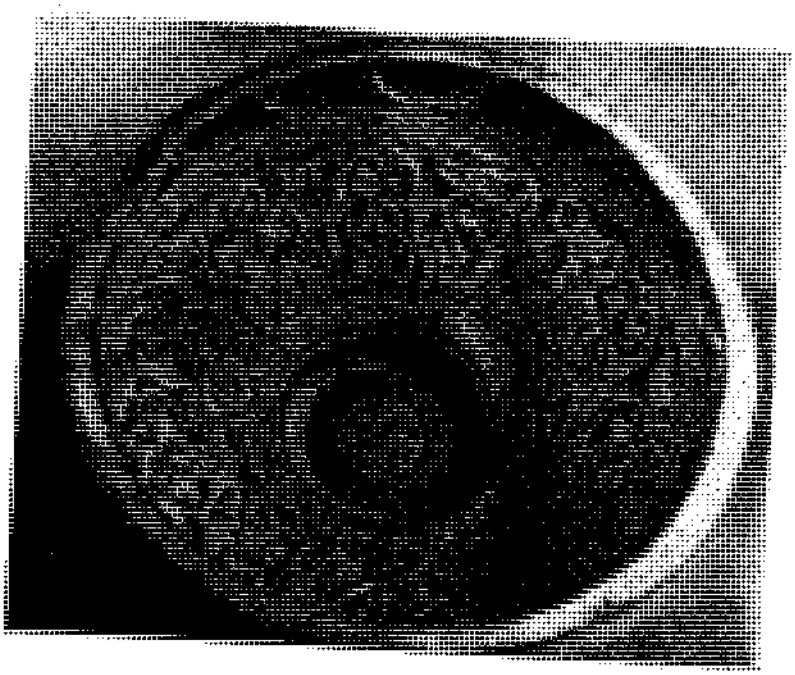


10 106 Калипы для оттиска штампованного орнамента из Мерва XII в

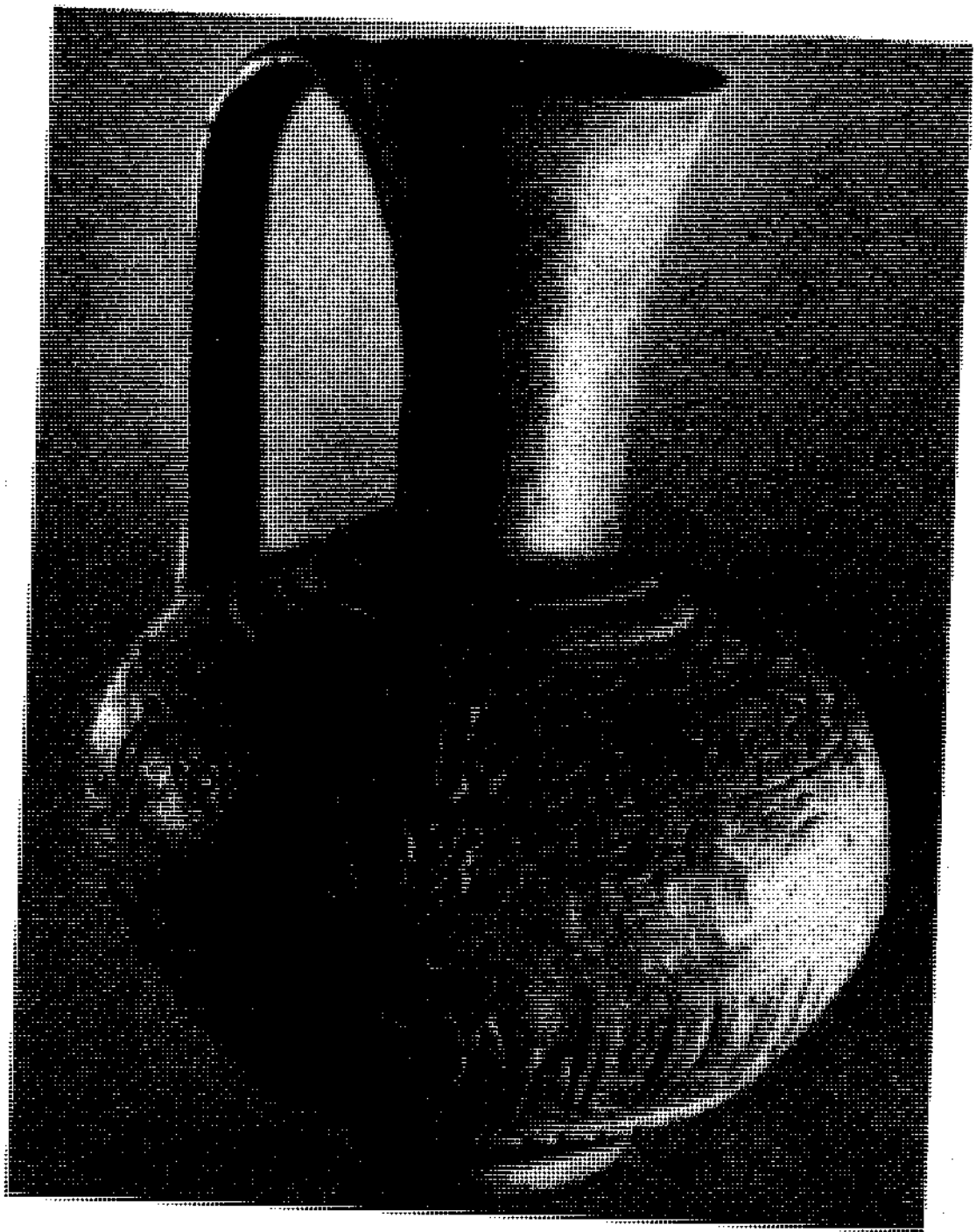
10 Штампованная керамика из Мерва VIII в





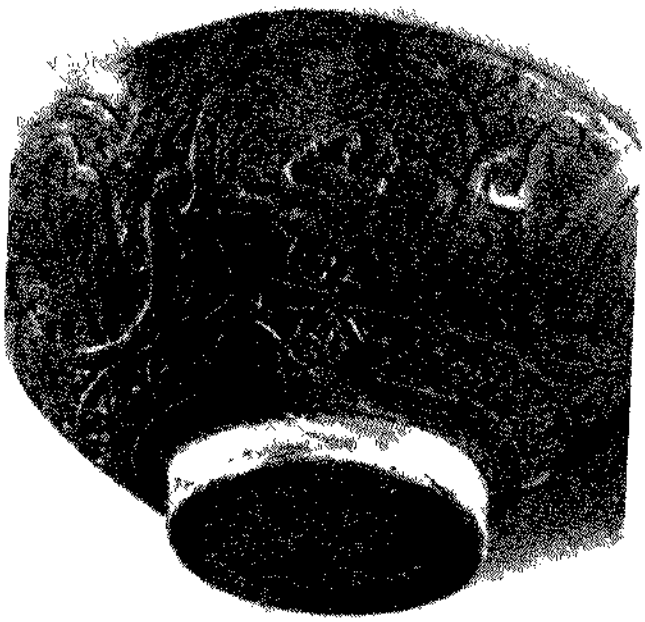


108—109. Калыпы для оттиска штампованного орнамента из Мерва. XII в.



110. Графин со штампованным орнаментом из Мерва. XII в.

III Кувшин со штампованным орнаментом из Мерва XII в



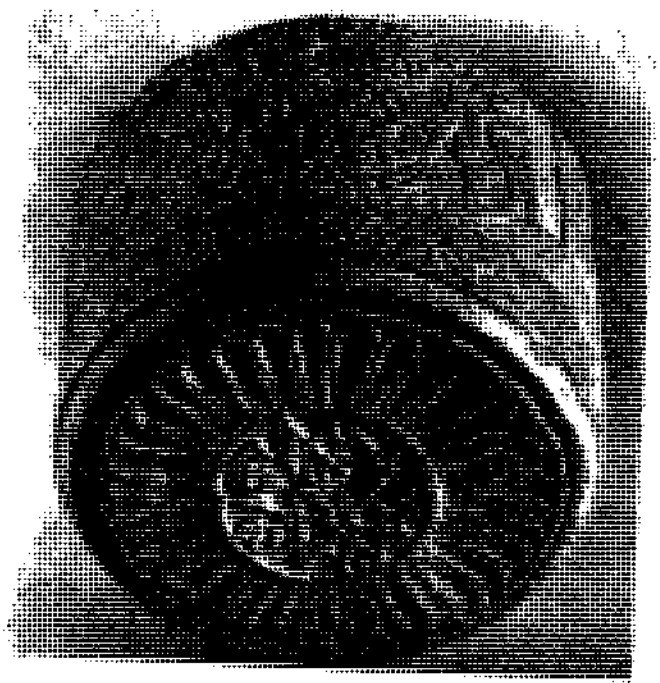
112 Кувшин со штампованным орнаментом из Мерва XII в. Фрагмент

113 Сосуд со штампованным орнаментом из Мерва XII в. Фрагмент

114 Кувшин со штампованным орнаментом из Мерва XII в.

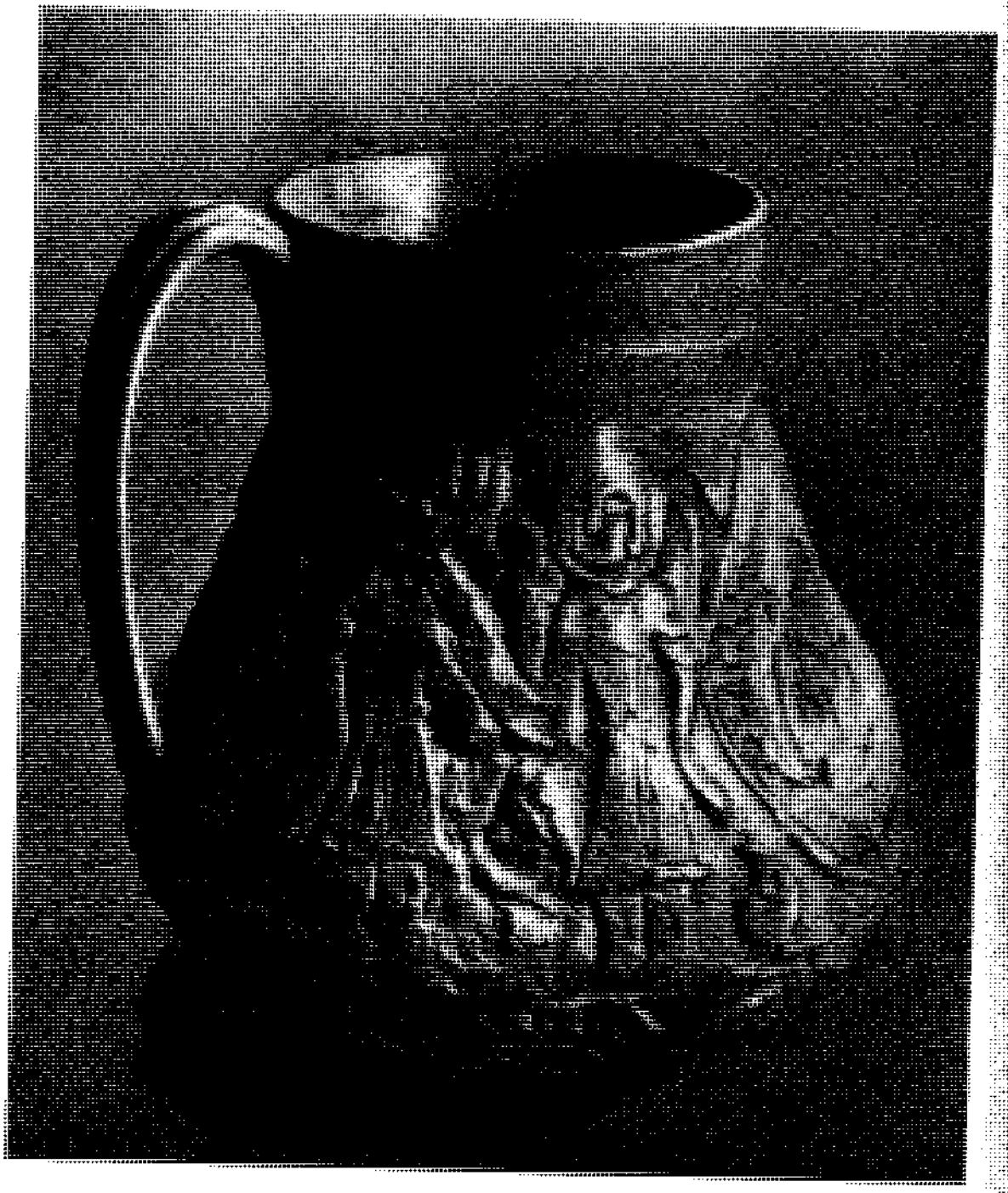
115 Штампованное изображение птицы на плечиках сосуда из Мерва XII в.

116 117 Кувшины со штампованным орнаментом из Мерва XII в.



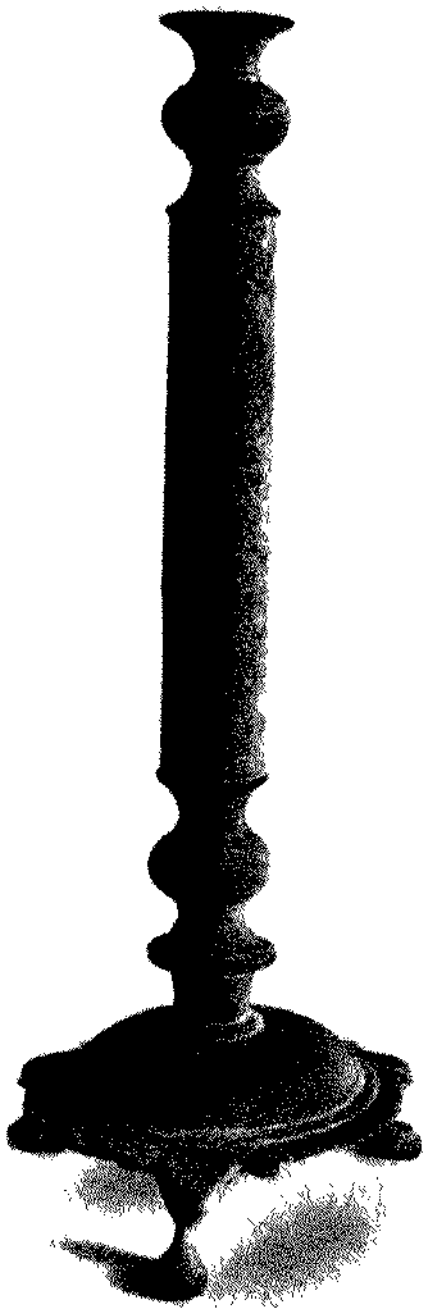
[redacted]

[redacted]

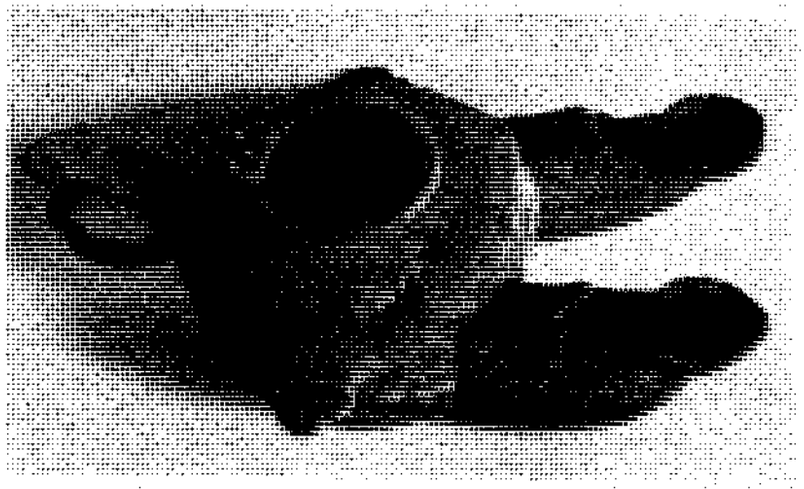


118 Кувшин со штампованным орнаментом из Мерва XII в

119 Голова дива из Мерва Терракота XII в

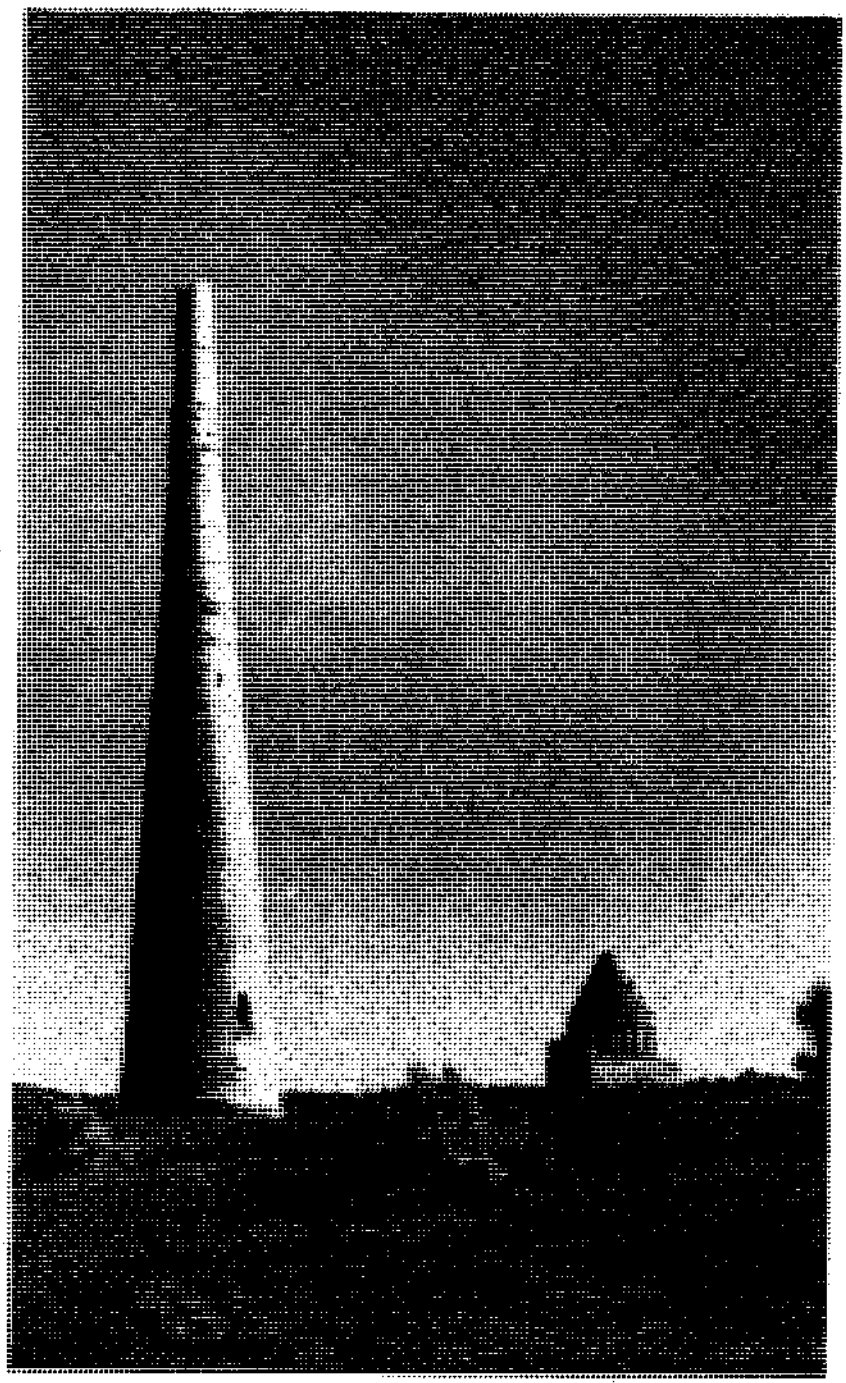


120 Светильник из Ланданкана
X–XI вв

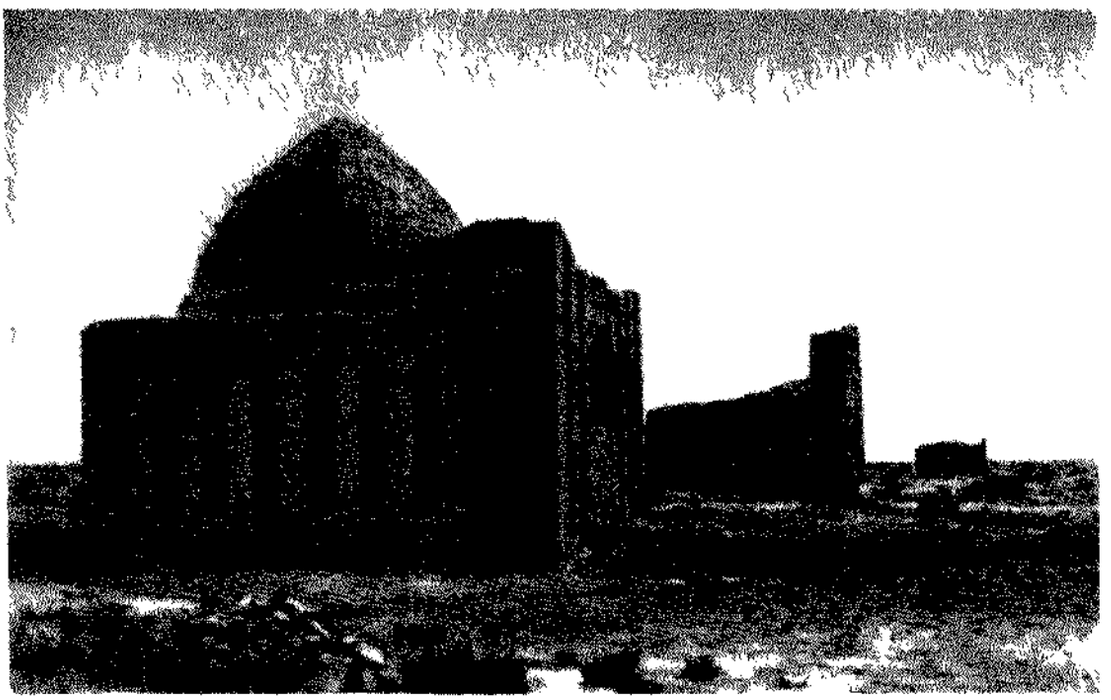


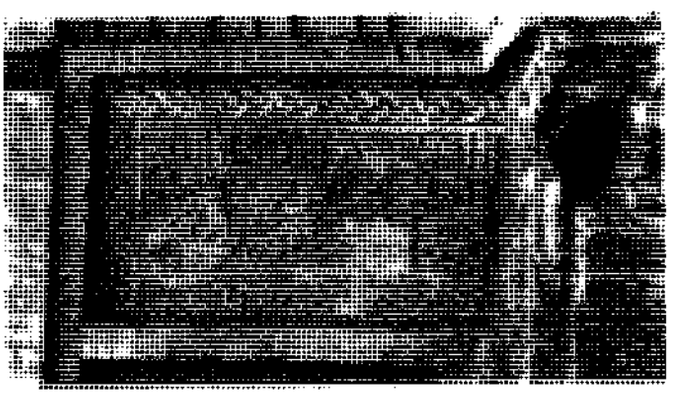
121. Светильник из Дандиканй. X—XI вв.

122. Бронзовый котелок из Куня-Уазн. XII в.



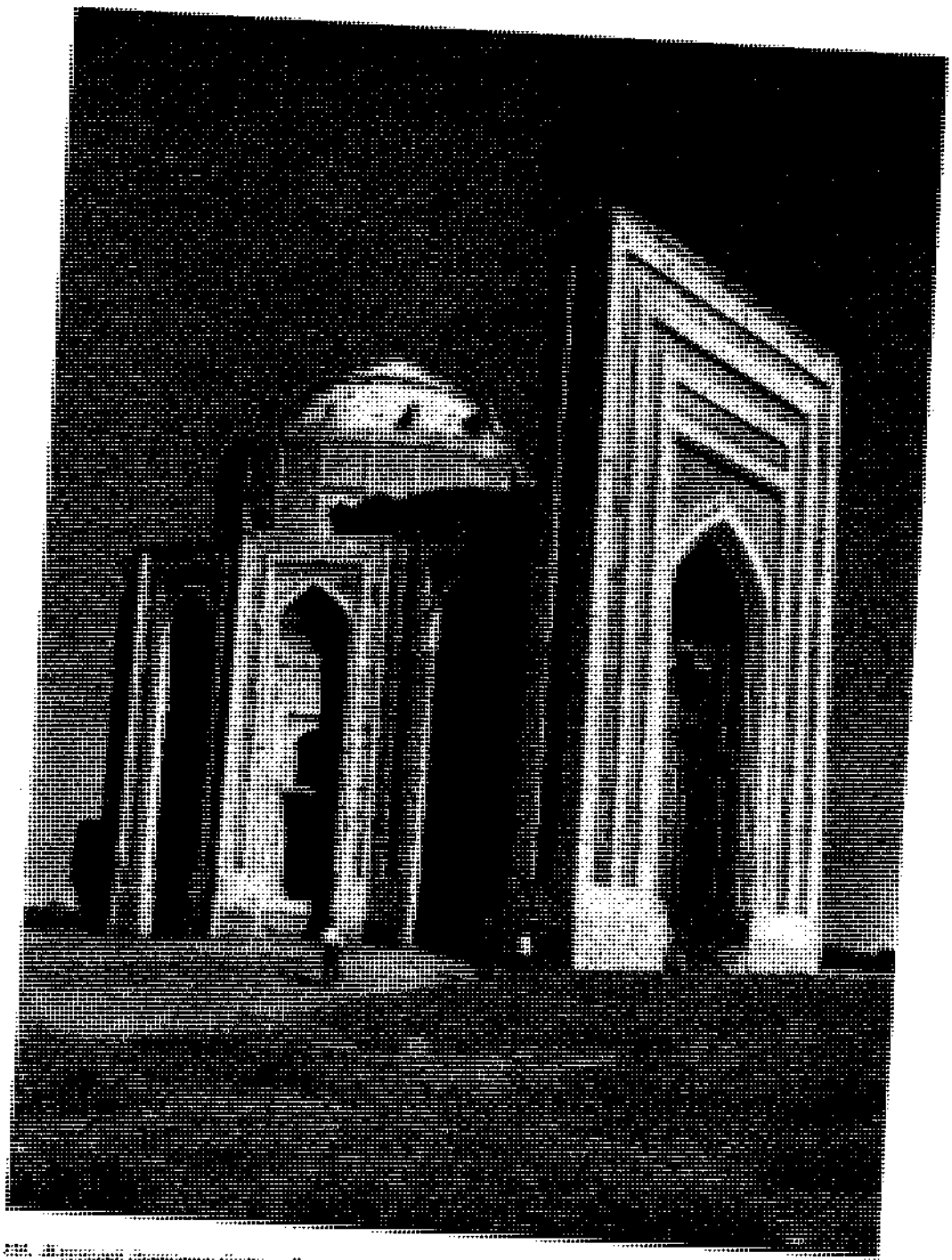
123. Минарет Кутлуг-Тимура (XIV в.) и мавзолей Текеша в Куня-Ургенче. 1200



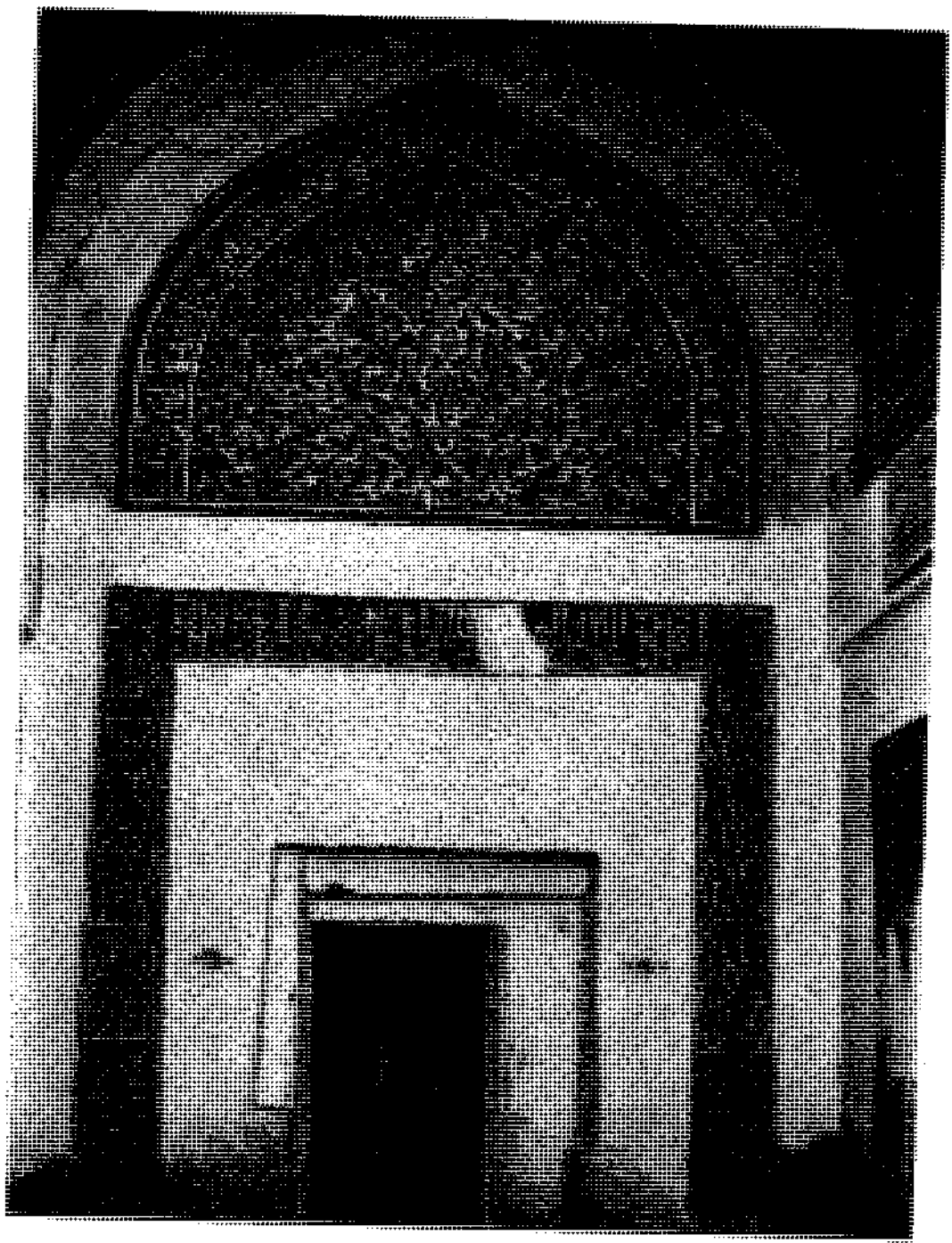


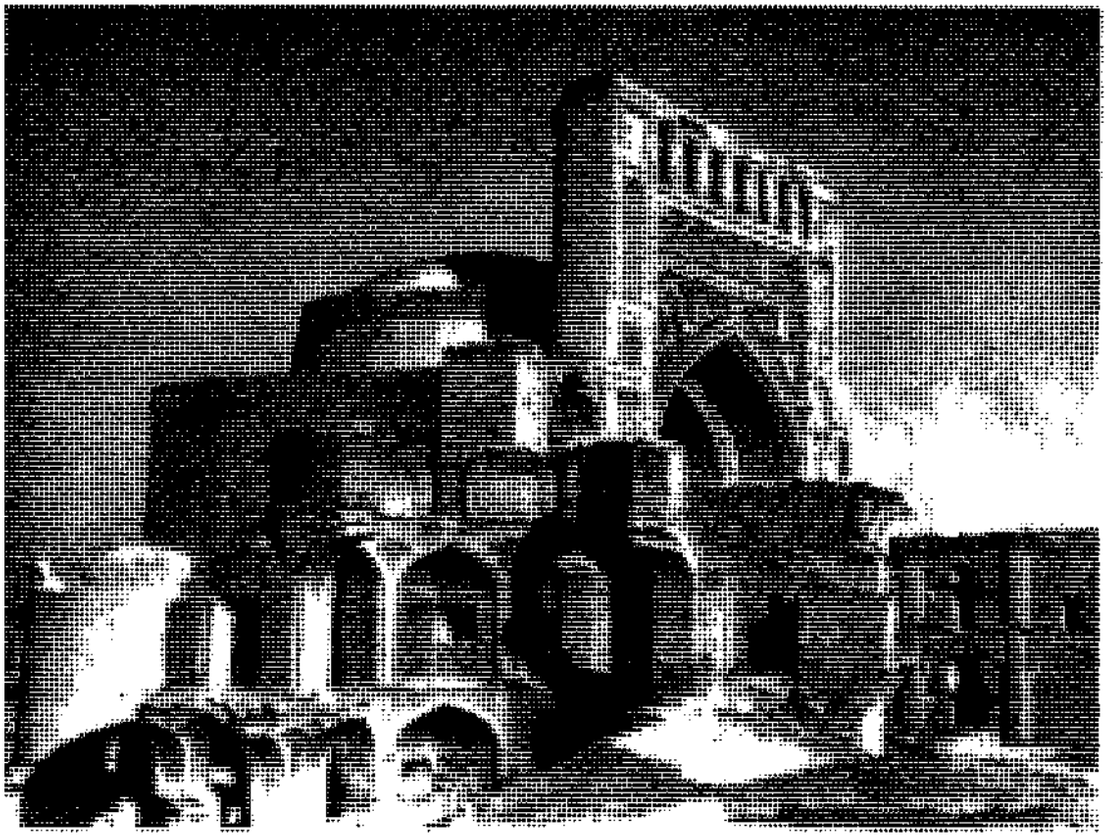
121 Мавзолей в Гот Гумбеде XIV в.

122 Мавзолей Абул Фазла в Сераксе. Надпись с айзанс. Резной мрамор. 1417/18



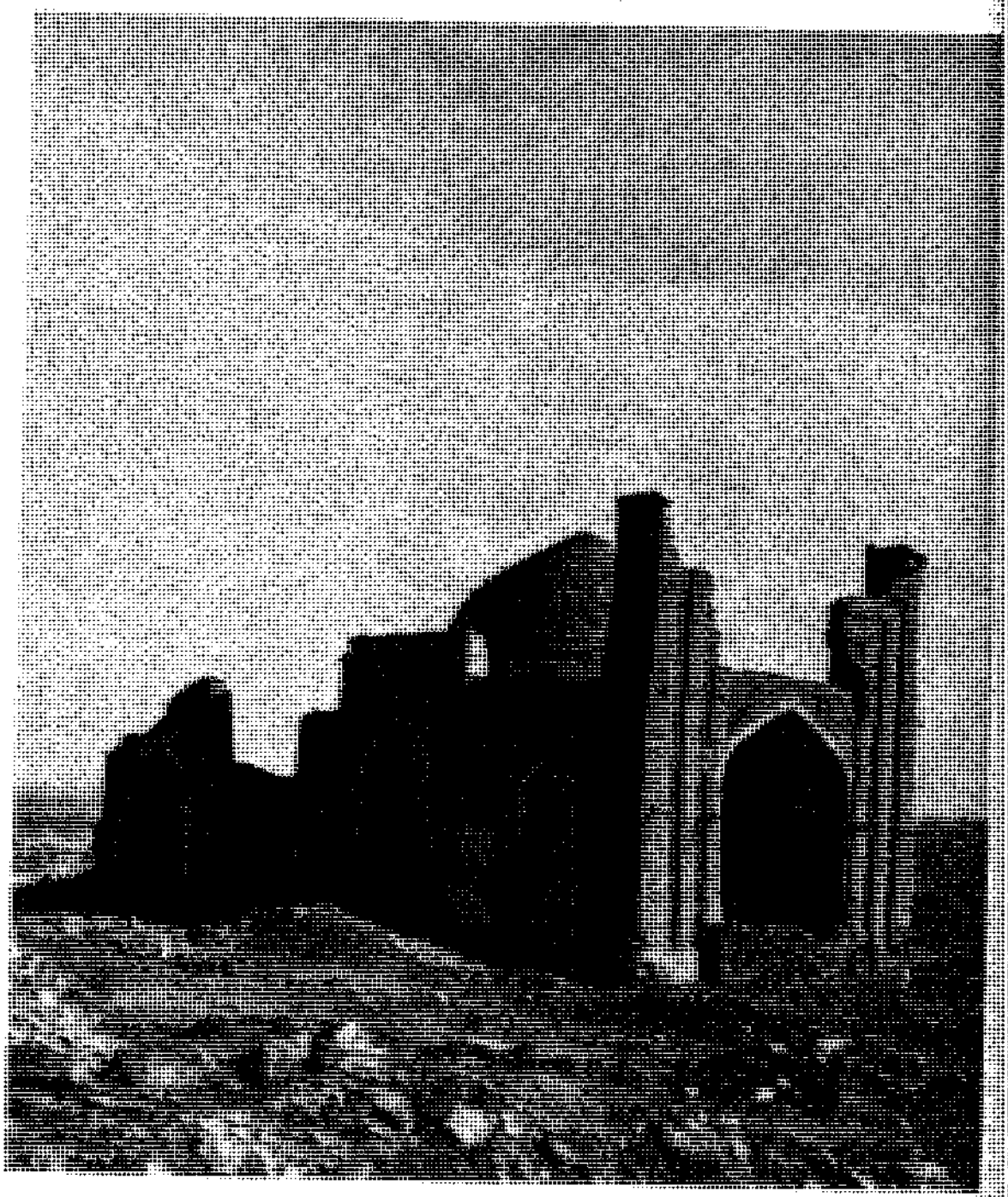
[illegible] Суфи в Куня-Ургенче. XIV в.

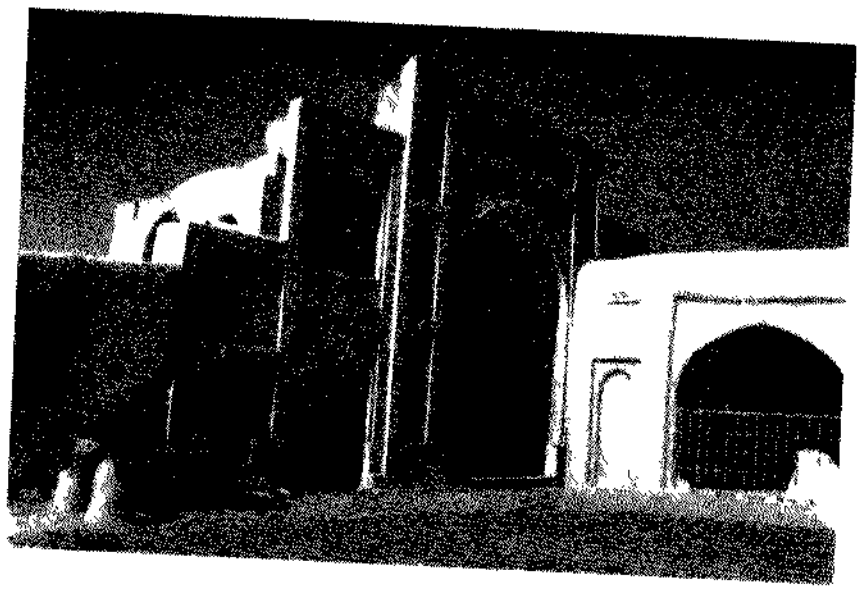




128 Мавзолей Наджмеддина Кубра в Куня Ургенче
Майоликовые облицовки XIV в

129 Мечеть в Анау 1156

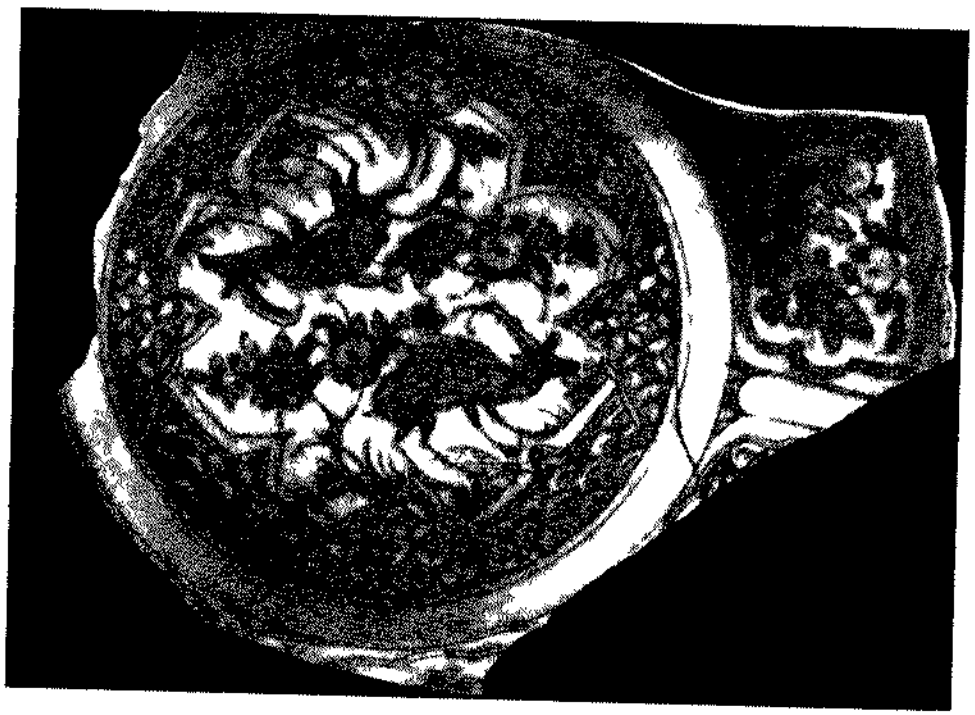




130 Мавзолей в Гев Кескене XV в

131 Мечеть Ходжа Юсуф в Мерве XVI в

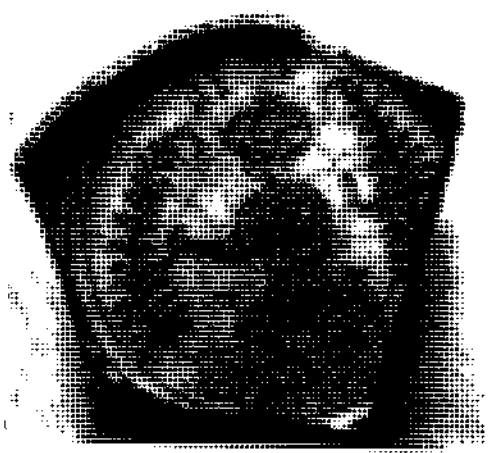
132 Мавзолей Бурейди и Гифари в Мерве XV в

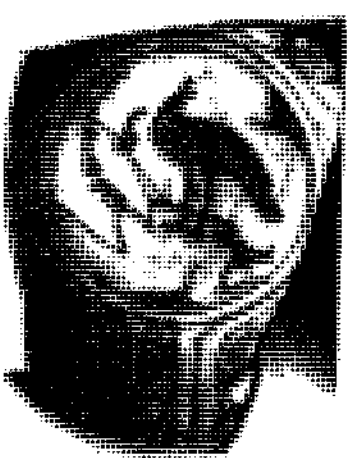


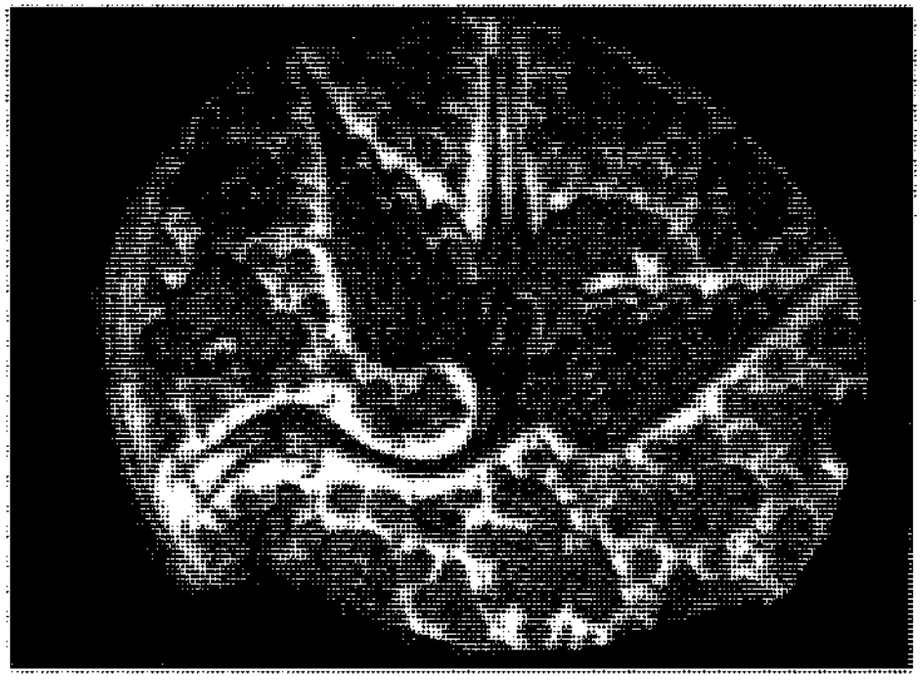
133 Дно блюда с изображением козлов и ландшафта из Нисы. XI в.

134 Дно сосуда с изображением юноши из Нисы. XI в.

135 Дно сосуда с изображением птицы из Нисы. XI в.



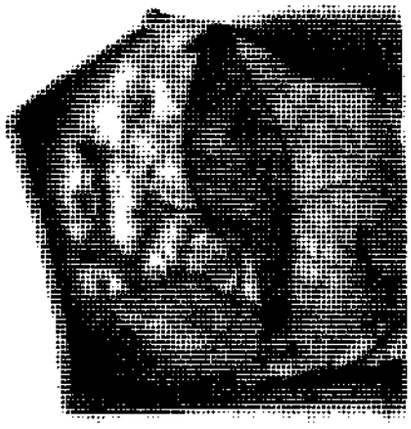




136 Дно блюда с изображением цапли среди цветов из Нисы XV в.

137 Фрагмент сосуда с изображением гаги из Нисы XV г.

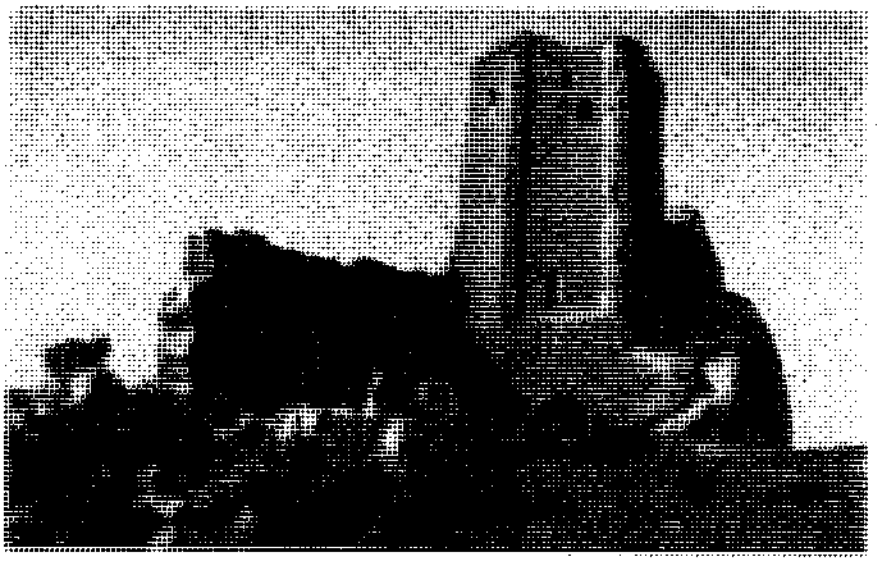
138 Дно сосуда с изображением птицы из Нисы XV в.

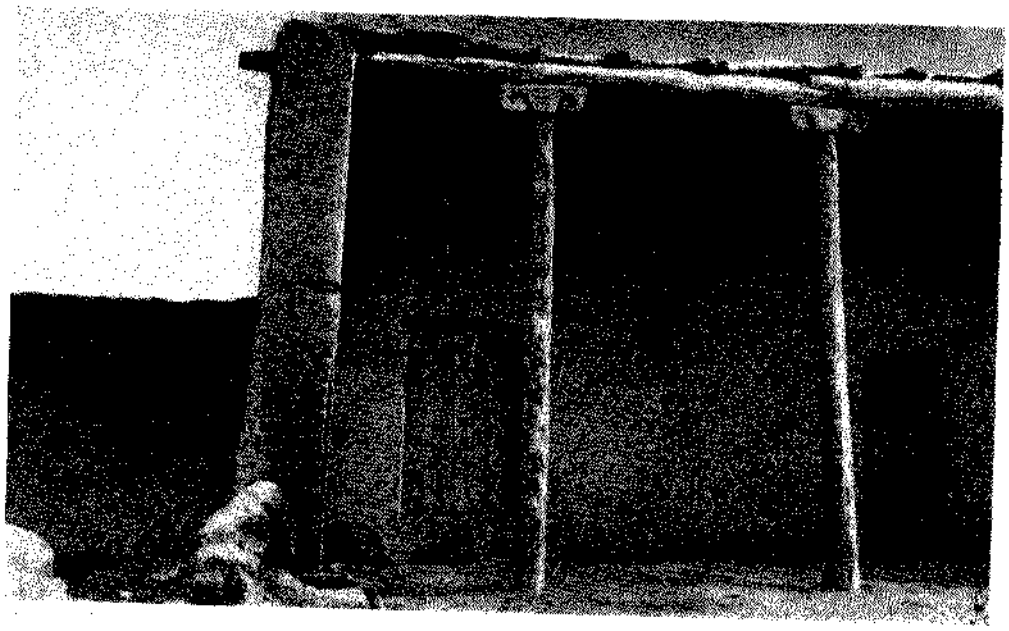


139 Архитектурный комплекс Исмаилата XVIII–XIX в.

140 Медресе Махтум. Южный Хорезм. XIX в.

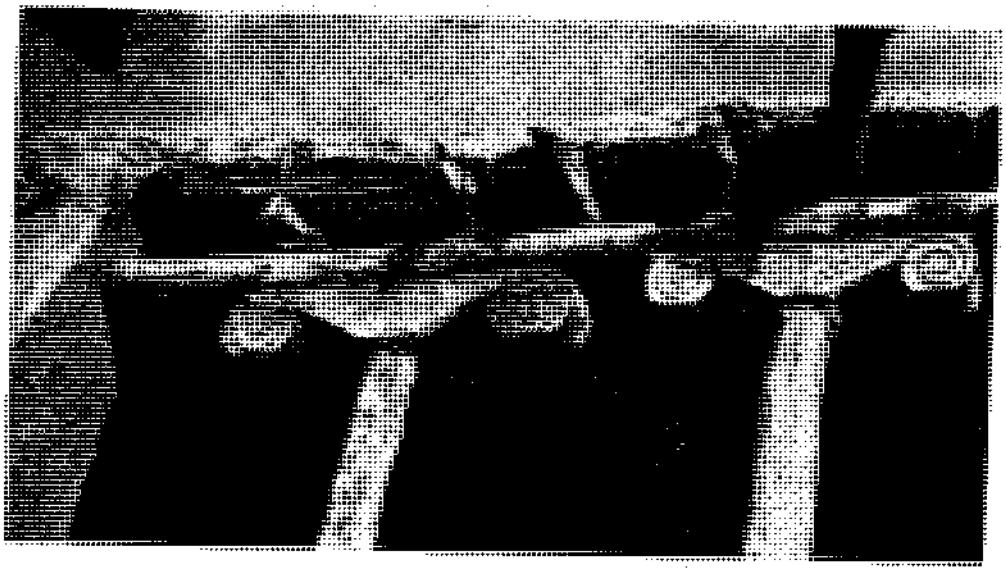
141 Руина жилого дома в Мервском оазисе. XIX в.

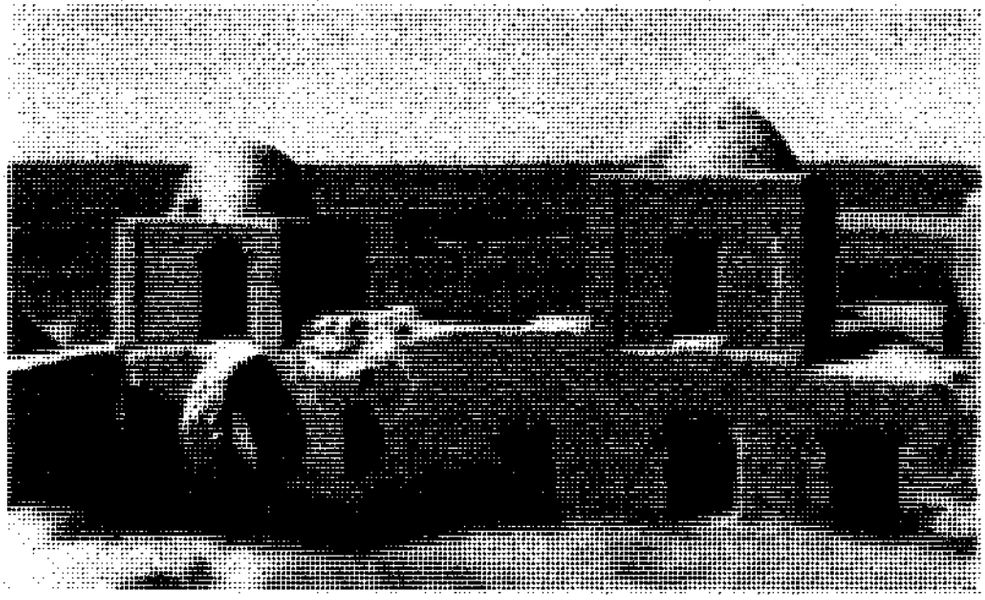




142. Жилой дом в селении Мурча. Часть айвана. XIX в.

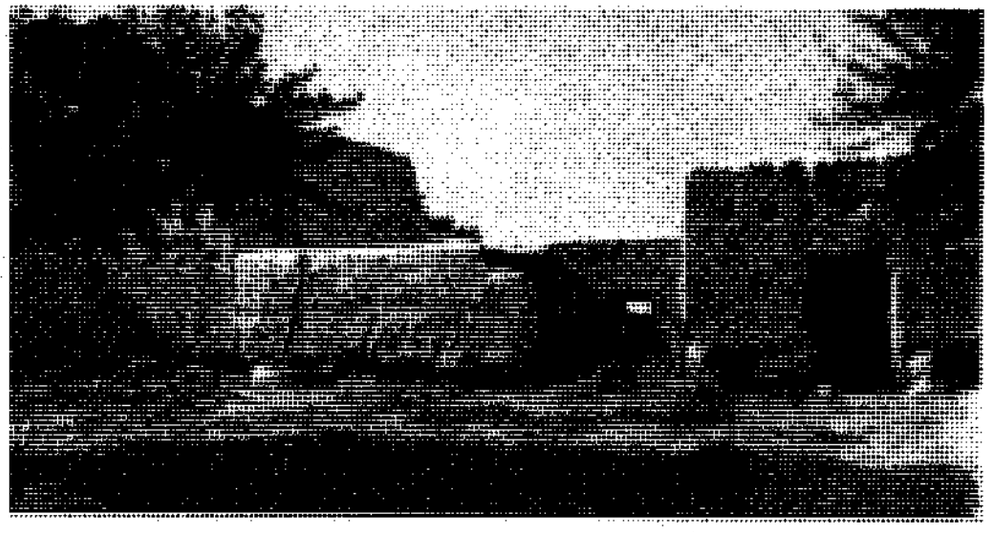
143. Гокленский дом в Сумбаре. „Ионические" подбалки в айване. XX в.

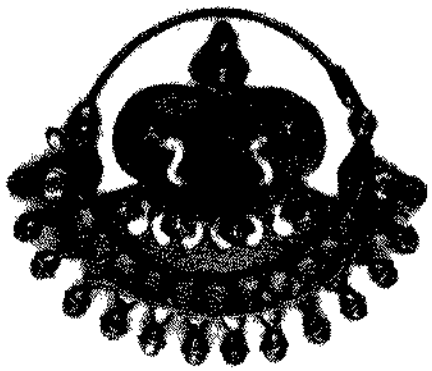


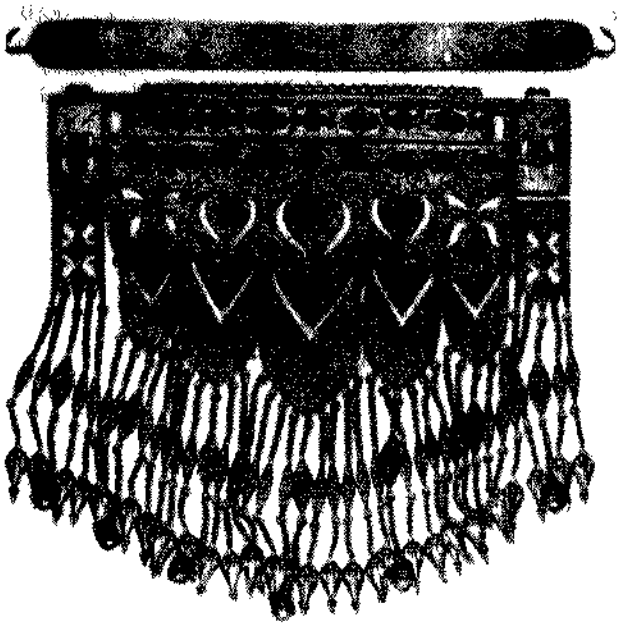


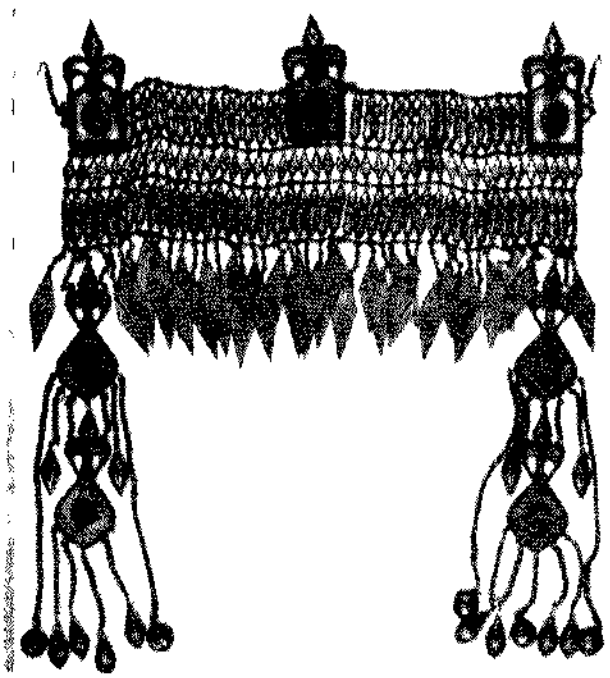
144. Руины жилого дома в Талхатане. XIX в.

145. Руины эрсаринской усадьбы близ селения Халач. XIX в.





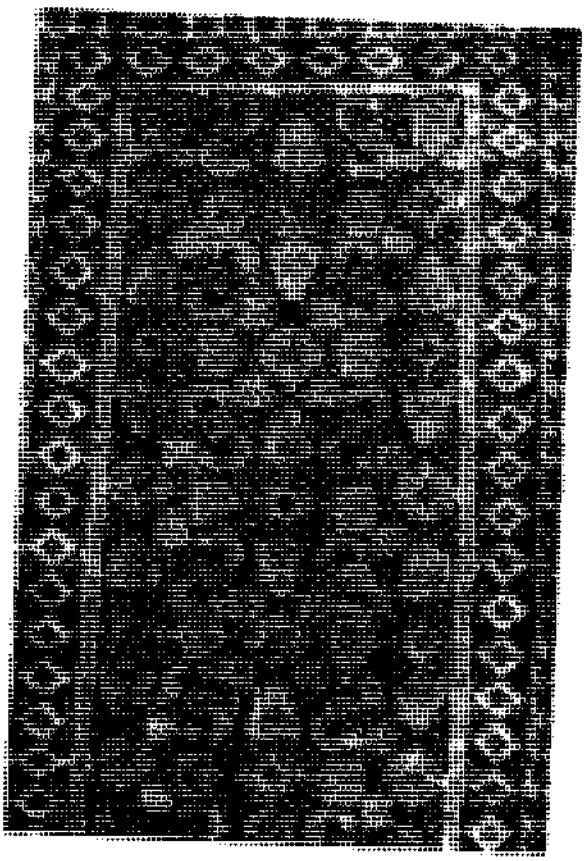


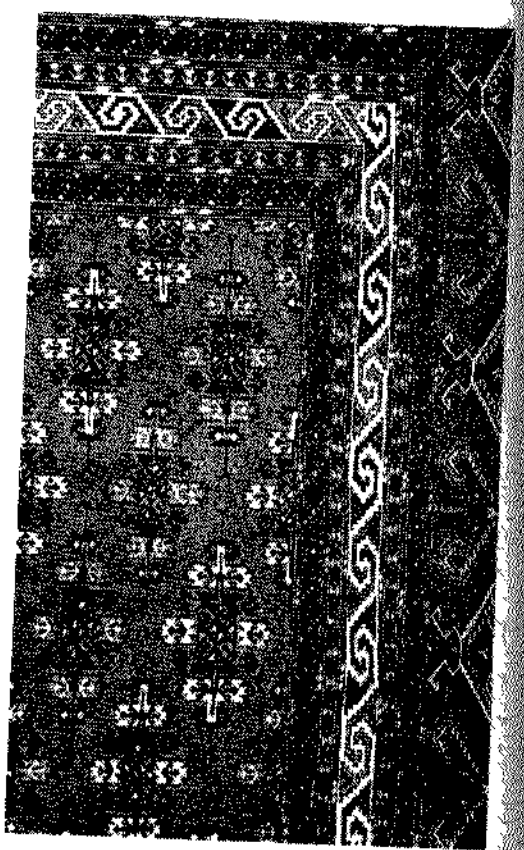


146. Чапраг — нагрудное украшение туркменской женщины

147. Гулакчалка-серьга

148. Букав — свадебное нагрудное украшение туркменской женщины

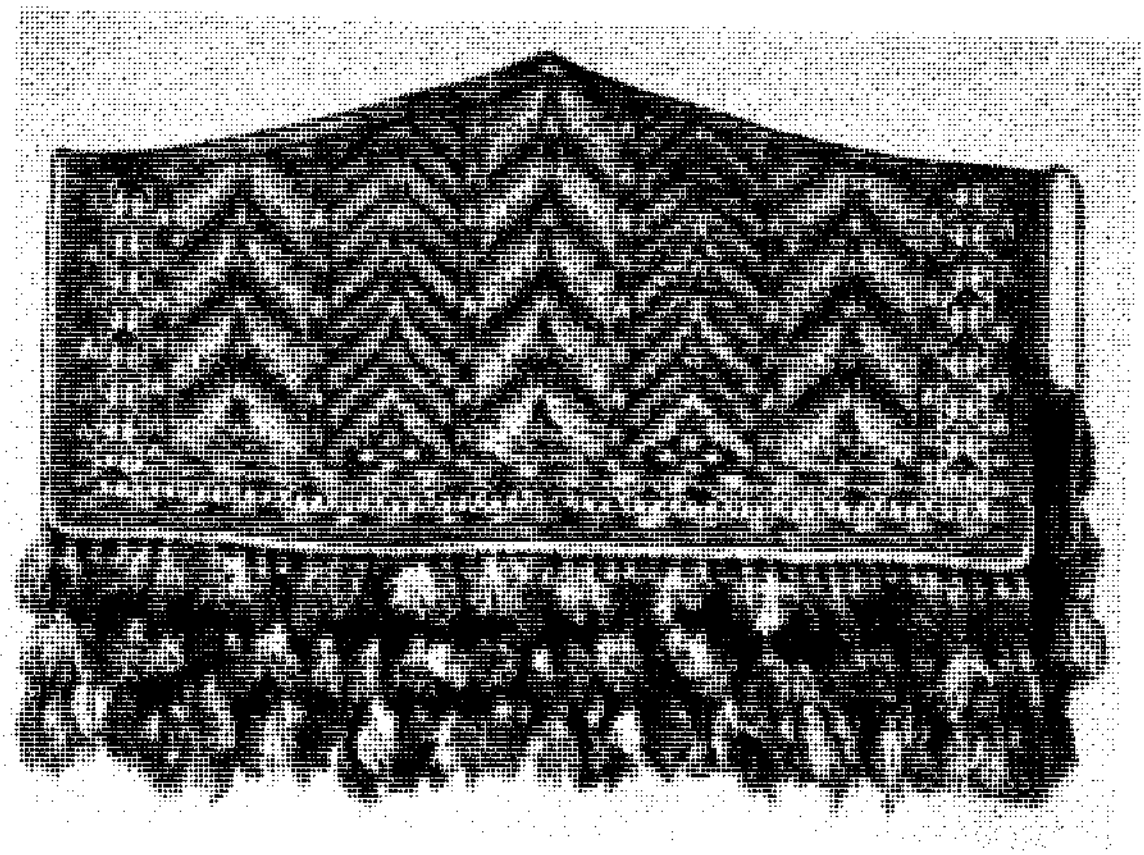




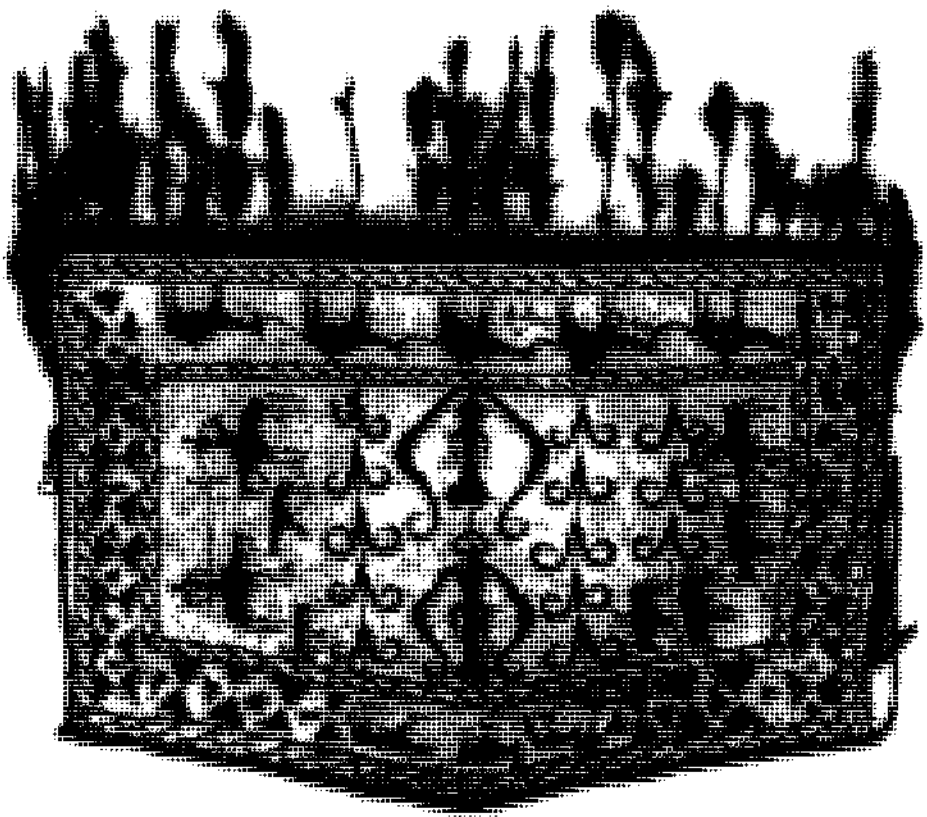
149 Беширский ковер XIX в

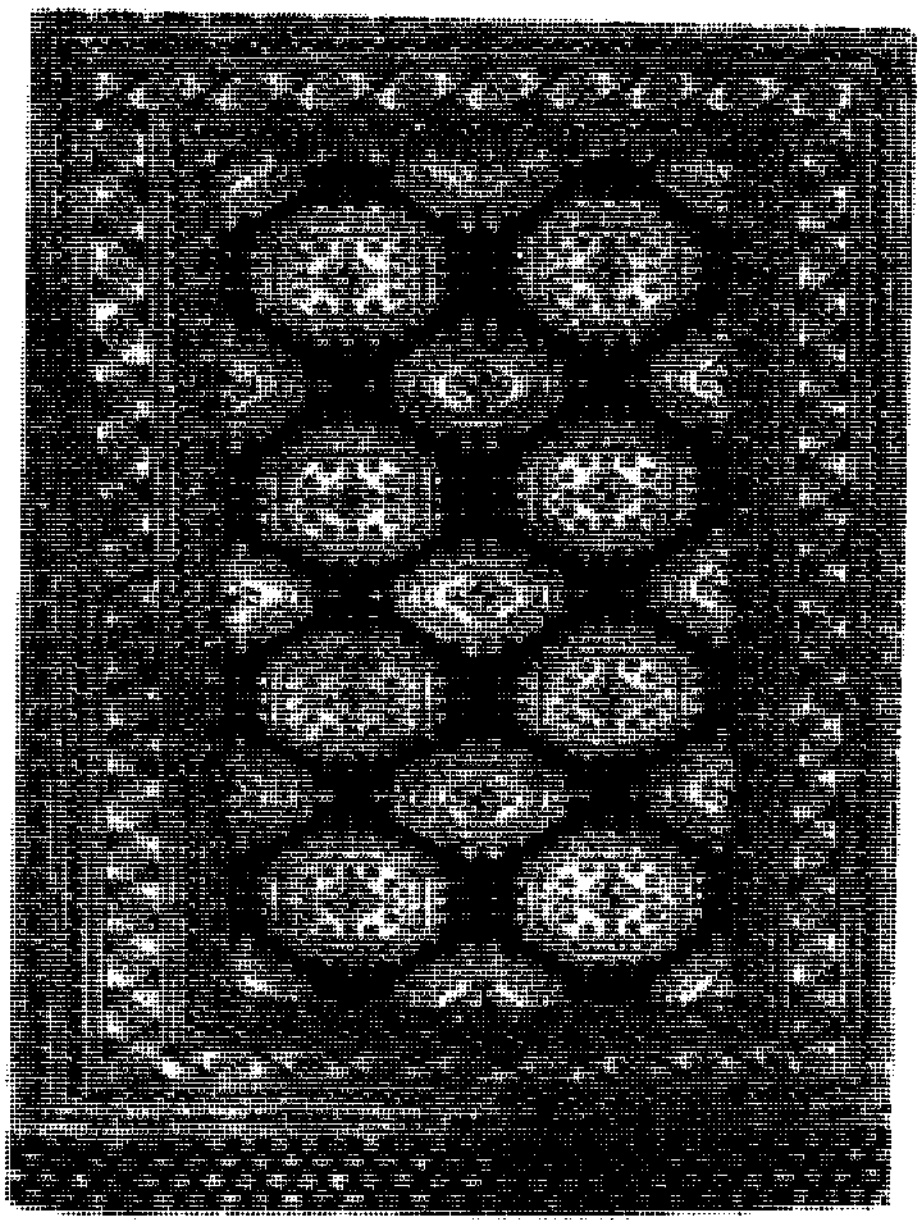
150 Иомутский ковер XIX в Фрагмент

151 Эрсаринский намазлык Начало XX в



152. Иомутский осмолдук. XIX в.



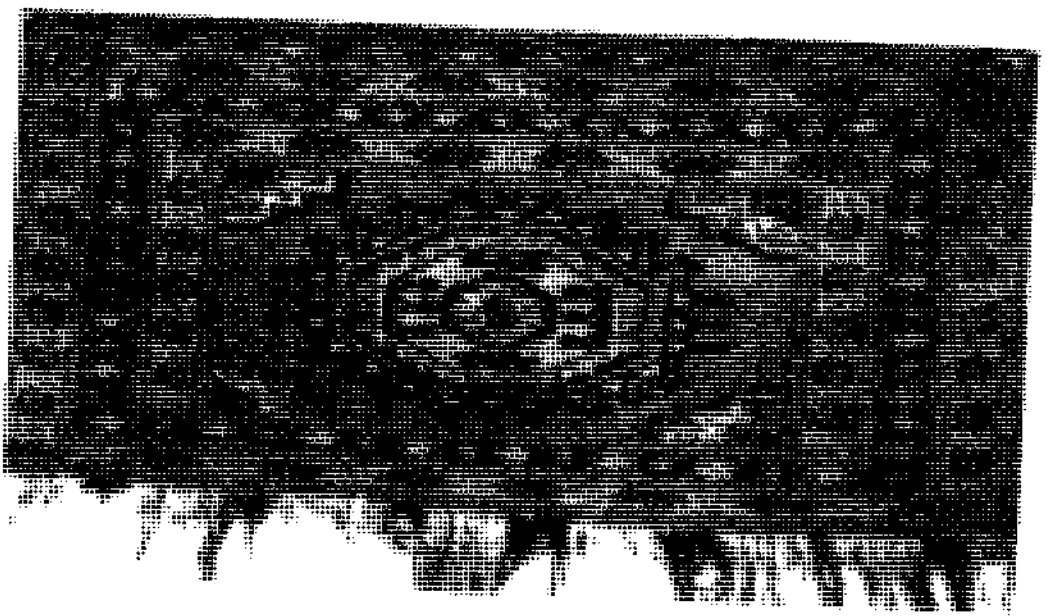


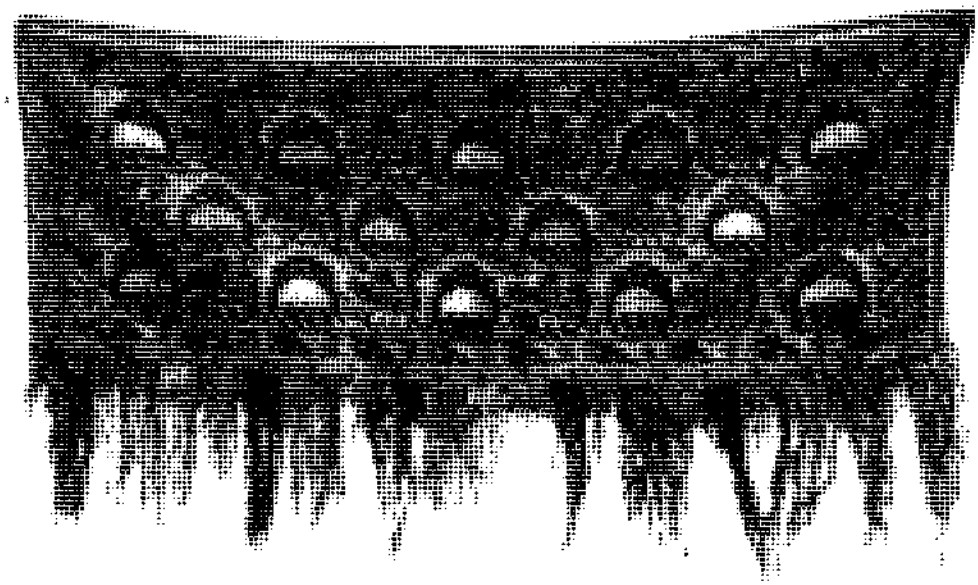
15) Сагорский ковер
XIX в

15) Текинский ковер
XIX в

156 Иомутская дорожка XIX в

157 Теькинская торба XIX в





158 Эрзаринская торба XIX в

Список иллюстраций

Liste des illustrations

Рисунки в тексте

Dessins dans le texte

Стр.

14 Неолитическое поселение Джейтун. План
Agglomération néolithique de Djeytoun. Vue en plan

15 Комплекс домов энеолитического поселения Кара-депе. План
Ensemble de maisons de l'agglomération énéolithique de Kara-dépé. Vu en plan

17 Толосы времени энеолита в Геоксюре. Планы
„Toloss" de l'énéolithique, de Guéoxure. Vus en plan

20 Орнаментация керамики неолита
Ornements de céramique néolithique

21 Орнаментация керамики энеолита
Ornements de céramique énéolithique

22 Изображения птиц и животных в керамике энеолита
Oiseaux et animaux sur céramique énéolithique

23 Керамика и статуэтки эпохи бронзы
Céramique et statuettes de l'âge de bronze

30 Квартал мукомолов в античном Мерве. II — начало IV вв. План верхней застройки
Quartier des meuniers de l'antique Merv. Du IIe au début du IVe siècles. Plan des superstructures

33 Парфянская крепость Дурнали. II в. Реконструкция
Forteresse parthe de Dournali. IIe siècle. Reconstruction

34 Дворец в Калалы-гыре. IV—II вв. до н. э. План
Palais de Kalaly-guir. IVe—IIe siècles avant notre ère. Vu en plan

35 Квадратный дом в Нисе. II в. до н. э. План
Maison carrée de Nisa. IIe siècle avant notre ère. Vue en plan

36 Дворцово-храмовый комплекс в Старой Нисе. II в. до н. э. План
Ensemble de palais et temples de l'Ancienne Nisa. IIe siècle avant notre ère. Vu en plan

38 Старая Ниса. Квадратный зал дворца. Ордер I периода. II в. до н. э.
Ancienne Nisa. Salle carrée du palais. Tranche de la Ière période. IIe siècle avant notre ère

39 Старая Ниса. Квадратный зал дворца. Ордер II периода. I—II вв.
Ancienne Nisa. Salle carrée du palais. Tranche de la IIe période. Ie—IIe siècles

87 Христианская церковь (Хароба-кошук) в области Мерва. V—VI вв. План
Eglise chrétienne (Kharoba-kochouk), région de Merv. Ve—VIe siècles. Vue en plan

88 Христианский монастырь в Мерве. V в. План
Monastère chrétien de Merv. Ve siècle. Vu en plan

89 Наус в Мерве. II—VI вв. План
Naôs de Merv. IIe—VIe siècles. Vu en plan

102 Жилые дома, оформленные „гофрами", в области Мерва. IX—XI вв. Планы
Maisons d'habitation décorées de „gaufres", dans la région de Merv. IXe—XIe siècles. Vues en plan

105 Жилые дома в области Мерва. XI—XII вв. Планы
Maisons d'habitation de la région de Merv. XIe—XIIe siècles. Vues en plan

Стр.

106 Жилые дома в области Мерва. XI—XII вв. Фасады
Maisons d'habitation de la région de Merv. XIe—XIIe siècles. Façades

107 Дворец в Мерве. XI—XII вв. План
Palais à Merv. XIe — XIIe siècle. Vu en plan

107 Караван-сарай в Хурмузфарра. X в. План
Caravansérail de Khourmouzfarra. Xe siècle. Vu en plan

108 Караван-сараи XI—XII вв. Планы
Caravansérails des XIe—XIIe siècles. Vus en plan: 1 — caravanserail de Daya-Khatyn; 2 — caravansérail d'Odé-Merguen; 3 — caravansérail d'Al-Asker; 4 — caravansérail de Dakhistan

111 Караван-сарай Акча-кала. XI—XII вв. План
Caravansérail d'Akcha-kala. XIe — XIIe siècles. Vu en plan

112 Джума-мечети. Планы
Mosquées-dju'ma. Vues en plan: 1 — mosquée-dju'ma des environs de Tchilbourdje; 2 — mosquée-dju'ma à Bachan; 3 — mosquee-dju'ma à Dakhistan

117 Мечети-намазга XI—XII вв. Планы
Mosquées-namazga des XIe — XIIe siècles. Vues en plan: 1 — mosquée-namazga de Dakhistan; 2 — mosquee-namazga de Talkhalan; 3 — mosquée-namazga de Nisa

120 Хорасанские мавзолеи XI—XII вв. Планы-типы.
Mausolées du Khorassan des XIe — XIIe siècles. Plans-types: 1 — mausolée Yarty-Gunbad, près de Serakhs; 2 — mausolée Tchougoundor-baba; 3 — mausolée tchartak d'Abdullah ibn Boureyda, à Vékil-Bazar; 4 — mausolée d'Alamberdar, à Astana-baba

123 Мавзолей-чартак Абдуллы ибн-Бурейды у Векиль-Базара. XI в. Фасад, разрез
Mausolée-tchartak d'Abdullah ibn Boureyda, à Vekil-Bazar. XIe siècle. Façade. Coupe

126 Дахистанские мавзолеи. XI—XII вв. Планы
Mausolées de Dakhistan. XIe — XIIe siècles. Vus en plan

127 Мавзолей Фахреддина Рази. План, разрез
Mausolée de Fahreddin Razi. Vu en plan. Coupe

140 Штампованная керамика Мерва. XII в.
Céramique moulée de Merv. XIIe siècle

143 Штампованная керамика Мерва. XII в.
Céramique moulée. Merv. XIIe siècle

153 Мавзолей Наджмеддина Кубра в Куня-Ургенче. 1321—1333. План
Mausolée de Nadjmeddin Koubra, à Kounia-Ourgentch. 1321—1333. Vu en plan

156 Мавзолей династии Суфи в Куня-Ургенче. XIV в. Разрез
Mausolée de la dynastie des Soufi à Kounia-Ourgentch. XIVe siècle. Coupe

160 Мавзолей династии Суфи в Куня-Ургенче. XIV в. План
Mausolée de la dynastie des Soufi à Kounia-Ourgentch. XIVe siècle. Vu en plan

167 Изображение туркменского ковра в картине Гольбейна. XVI в.
Tableau de Holbein représentant un tapis turkmène. XVIe siècle

168 Изображение туркменского ковра на миниатюре из „Шах-наме" 1429/30
Miniature de „Chah-nama" représentant un tapis turkmène. 1429/30

171 Рисунки на стенах мавзолея Тоуруз-Султан в юго-западной Туркмении XIX в.
Peinture murale du mausolée de Tâouroun-Sultan, en Turkménie du Sud-Ouest. XIXe siècle.

178 Голи туркменских ковров.
Guls de tapis turkmènes: 1 — salor; 2 et 3 — yomoud; 4 — tekké; 5 — yamoud, 6 et 7 — ersaris; 8 et 9 — saryk

Стр.

Цветные иллюстрации в тексте
Illustrations dans le texte

24—25. I. Керамический сосуд эпохи энеолита. *Москва, Музей искусств народов Востока*
Vase de céramique de l'énéolithique. *Moscou, Musée des Arts des peuples d'Orient*

II. Керамический сосуд эпохи энеолита. *Москва, Музей искусств народов Востока*
Vase de céramique de l'enéolithique. *Moscou, Musée des Arts des peuples d'Orient*

40—41. III. Круглый зал дворца в Старой Нисе. Реконструкция
Salle circulaire de l'Ancienne Nisa. Reconstruction

IV. Храм у крепостных стен Новой Нисы. Реконструкция
Temple prés des remparts de la Nouvell Nisa. Reconstruction

136—137. V. Чаша из Мерва. X—XI вв. *ЮТАКЭ*
Coupe de Merv. Xe—XIe siècles. *UTAKE*

VI. Чаша из Мерва. X—XI вв. *ЮТАКЭ*
Coupe de Merv. Xe—XIe siècles. *UTAKE*

VII. Дно сосуда с изображением птицы. X в. *ЮТАКЭ*
Fond de vase avec image d'oiseau. Xe siècle. *UTAKE*

VIII. Чаша из Мерва. X—XI вв. *ЮТАКЭ*
Coupe de Merv. Xe—XIe siècles. *UTAKE*

164—165. IX. Сосуд из Куня-Ургенча. XIV в. *Ташкент, Ташкентский Государственный университет*
Vase de Kounia-Ourgentch. XIVe siècle. *Tachkent, Université d'Etat de Tachkent*

176—177. X. Иомутский осмолдук. XIX в. *Москва, Музей искусств народов Востока*
Osmoldouk Yomoud. XIXe siècle. *Moscou, Musée des Arts des peuples d'Orient*

XI. Салорский мафрач. XIX в. *Москва, Музей искусств народов Востока*
Mafratch Salor. XIXe siècle. *Moscou, Musée des Arts des peuples d'Orient*

XII. Чаударский мафрач. XIX в. *Москва, Музей искусств народов Востока*
Mafratch Tchaoudar. XIXe siècle. *Moscou, Musée des Arts des peuples d'Orient*

XIII. Текинский ковер. XIX в. *Москва, Музей искусств народов Востока*
Tapis Tekké. XIXe siècle. *Moscou, Musée des Arts des peuples d'Orient*

XIV. Иомутский ковер. XIX в. *Москва, Музей искусств народов Востока*
Tapis Yomoud. XIXe siècle. *Moscou, Musée des Arts des peuples d'Orient*

Иллюстрации в альбоме
Illustrations dans l'album

1. Расписные сосуды из Кара-депе. III тыс. до н. э. *Южно-Туркменская археологическая комплексная экспедиция Академии наук Туркменской ССР (далее ЮТАКЭ)*
Vases peints de Kara-dépé. IIIe millénaire avant notre ère. *Expédition archéologique complexe de Turkménie du Sud de l'Academie des Sciences de la RSS de Turkménie (UTAKE)*

2. Расписная корчага из Яз-депе. II тыс. до н. э. *ЮТАКЭ*
Coupe décorée Jas-dépé. IIe millénaire avant notre ère. *UTAKE*

3. Женские статуэтки из Кара-депе. Терракота. III тыс. до н. э. *ЮТАКЭ*
Statuettes de femmes de Kara-dépé. Terre cuite. IIIe millénaire avant notre ère. *UTAKE*

4. Статуэтка богини-матери из Намазга-депе. Терракота. II тыс. до н. э. *ЮТАКЭ*
Statuette de la deesse-mère de Namazga-dépé. Terre cuite. IIe millénaire avant notre ère. *UTAKE*

5. Статуэтка быка из Кара-депе. Мрамор. III тыс. до н. э. *ЮТАКЭ*
Statuette de taureau, de Kara-depé. Marbre. IIIe millénaire avant notre ère. *UTAKE*

6. Мужская голова из Кара-депе. Терракота. III тыс. до н. э. *ЮТАКЭ*
Tête d'homme de Kara-depé. Terre cuite. IIIe millénaire avant notre ère. *UTAKE*

7. Расписной сосуд из Ак-депе. II тыс. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Vase peint d'Ak-dépé. IIe millénaire avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

8. Золотая серьга из Геок-депе. VI—V вв. до н. э. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Boucle en or de Géok-dépé. VIe—Ve siècles avant notre ère. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmene*

9. Статуэтки животных из Кара-депе. Терракота. III тыс. до н. э.
Statuettes d'animaux de Kara-depé. Terre cuite. IIIe millénaire avant notre ère

10. Крепостные стены и центральное сооружение Эрк-калы — древнейшей части античного Мерва
Murs de fortification et bâtiment central d'Erk-kala, la partie la plus ancienne de l'antique Merv.

11. Стены античного Мерва (городище Гяур-кала)
Murs de l'antique Merv (vestiges de la ville Gutaour-kala)

12. Капитель из храма в Новой Нисе. Терракота. III—II вв. до н. э. *ЮТАКЭ*
Le chapiteau d'un temple de la Nouvelle Nisa. Terre cuite. IIIe—IIer siècles avant notre ère. *UTAKE*

13. Акант из храма в Старой Нисе. Терракота. II в. до н. э. *ЮТАКЭ*
Acanthe d'un temple de l'Ancienne Nisa. Terre cuite. IIe siècle avant notre ère. *UTAKE*

14. Капитель из дома ремесленника в Мерве. Гипс. I в. н. э. *ЮТАКЭ*
Chapiteau d'une maison d'artisan de Merv. Plâtre. Ier siècle de notre ère. *UTAKE*

15—16. „Метопы" из Южного комплекса Старой Нисы. Терракота. II в. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
„Métopes" de l'ensemble du Sud de l'ancienne Nisa. Terre cuite. IIe siècle avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

17. Голова Будды из Мерва. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Tête de Bouddha, de Merv. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

18. Родогуна из Нисы. Мрамор. II в. до н. э. *ЮТАКЭ*
Rodogune de Nisa. Marbre. IIe siècle avant notre ère. *UTAKE*

19. Голова богини из Нисы. Мрамор. II в. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Tête de déesse de Nisa. Marbre. IIe siècle avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

20. Голова Афродиты из Нисы. Мрамор. II в. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Tête d'Aphrodite de Nisa. Marbre. IIe siècle avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

21. Голова сатира из Нисы. Мрамор. II в. до н. э. *ЮТАКЭ*
Tête de satyre de Nisa. Marbre. IIe siècle avant notre ère. *UTAKE*

22. Статуя богини из Нисы. Мрамор. II в. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Statue de déesse de Nisa. Marbre. IIe siècle avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

23—24. Фрагменты статуй из Нисы. Глина. I—II вв. н. э. Погибли при землетрясении 1948 года в Ашхабаде
Fragments de statues de Nisa. Argile. Ier — IIe siècles de notre ère. Détruits parle tremblement de terre de 1948 à Achkhabade

25. Статуя царицы или богини из Нисы. Глина. I—II вв. н. э. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Statue de reine ou de déesse de Nisa. Argile. Ier — IIe siècles de notre ère. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmène*

26. Стела Байт из Векиль-Базара. Известняк. II в. Фрагмент. *ЮТАКЭ*
Stèle Bait de Vékil-Bazar. Calcaire. IIe siècle. Fragment. *UTAKE*

27—28. Ритоны из Нисы. Слоновая кость. II в. до н. э.
Rythons de Nisa. Ivoire. IIe siècle avant notre ère

29. Ритон из Нисы. Слоновая кость. II в. до н. э.
Rython de Nisa. Ivoire. IIe siècle avant notre ère

30. Ритон из Нисы. Слоновая кость. II в. до н. э.
Rython de Nisa. Ivoire. IIe siècle avant notre ère

31. Музы на фризе ритона. Слоновая кость
Muses de la frise d'un rython. Ivoire

32. Фигуры вакхических существ на фризе ритона. Слоновая кость
Etres bachiques d'une frise de rython. Ivoire

33. Кентавр и девушка. Завершающие фигуры ритона. Слоновая кость
Le centaure et la jeune fille. Personnages finaux d'un rython. Ivoire

34. Фигуры вакхических существ на фризе ритона. Слоновая кость
Etres bachiques d'une frise de rython. Ivoire

35—36. Фигуры вакхических существ на фризах ритонов. Слоновая кость
Etres bachiques d'une frise de rython. Ivoire

37. Фигуры вакхических существ на фризе ритона. Слоновая кость
Etres bachiques d'une frise de rython. Ivoire

38. Фигуры олимпийских богов на фризе ритона. Слоновая кость
Silhouettes de dieux de l'Olympe d'une frise de rython. Ivoire

39. Девушка с кувшином. Завершающая фигура ритона. Слоновая кость
Jeune fille à la cruche. Personnage final d'un rython. Ivoire

40. Ножка сосуда из Нисы. Серебро с позолотой. II—I вв. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Pied de vase de Nisa. Vermeil. IIe — Ier siècles avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

41. Всадник из Нисы. Бронза. II—I вв. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Cavalier de Nisa. Bronze. IIe — Ier siècles avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

42. Орел. Деталь оформления парфянского щита из Нисы. II—I вв. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Aigle. Pièce de décoration d'un bouclier parthe de Nisa. IIe — Ier siècles avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

43. Мужская голова из Нисы. Серебро. II в. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Tête d'homme de Nisa. Argent. IIe siècle avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

44. Афина из Нисы. Серебро с позолотой. II в. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Athénée de Nisa. Vermeil. IIe siècle avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

45. Эрот-Химерос из Нисы. Серебро. II в. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Eros-Chiméros de Nisa. Argent. IIe siècle avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

46. Пластинка с головой льва из Нисы Серебро с позолотой. II—I вв. до н. э. Не сохранилась
Plaquette avec tête de lion de Nisa. Vermeil. IIe — Ier siècles avant notre ère. Ne s'est pas conservé

47. Зеркало с изображением оленя из Нисы. Бронза. II- I в. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Miroir avec l'image d'un cerf, de Nisa. Bronze. IIe Ier siècles avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

48. Ножка сосуда в виде сирены из Нисы. Серебро с позолотой. II в. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Pied de vase à l'aspect d'une sirène, de Nisa. Vermeil. IIe siècle avant notre ère *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmene*

49. Грифон из Нисы. Серебро. II —I вв. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Griffon de Nisa. Argent. IIe Ier siècles avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

50. Нашивная пластинка с изображением кентавра из Новой Нисы. Золото. I в. до н. э. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Plaquette pour être cousue, avec silhouette de centaure, de la Nouvelle Nisa. Or. Ier siècle avant notre ère. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

51. Геммы-инталии из Мервского некрополя III -IV вв *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Gemmes-intailles de la nécropole de Merv. IIIe IVe siècles. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

52. Статуэтка девушки из Нисы. Терракота с позолотой. II —I вв. до н. э *ЮТАКЭ*
Statuette de jeunne fille de Nisa. Terre cuite avec dorure. IIe — Ier siècles avant notre ère. *UTAKE*

53. Статуэтка обнаженной богини из Мерва. Терракота. III —II вв. до н. э. *ЮТАКЭ*
Statuette d'une déesse nue. Terre cuite. III — IIe siècles avant notre ère. *UTAKE*

54. Голова богини-девы из Мерва. Терракота. II -III вв. *ЮТАКЭ*
Tête de la déesse vierge de Merv. Terre cuite. IIe IIIe siècles. *UTAKE*

55. Голова Маргианской богини из Мерва. Терракота. II III вв. *ЮТАКЭ*
Tête de la déesse Margulan de Merv. Terre cuite. IIe — IIIe siècles. *UTAKE*

56. Богиня-дева из Чичанлык-депе. Терракота. II III вв. *ЮТАКЭ*
Déesse vierge de Tchitchanlik-dépé. Terre cuite. IIe IIIe siècles. *UTAKE*

57. Маргианская богиня. Бракованный экземпляр, выполненный в средневековье с древней матрицы. Терракота. I в. до н. э.- I в. н. э. *ЮТАКЭ*
Déesse Margulan de Merv. Exemplaire de rebut, réalisé au Moyen-âge à l'aide d'une matrice antique. Terre cuite. Ier siècle avant notre ère—Ier siècle de notre ère. *UTAKE*

58. Маргианская богиня. Терракота. II—III вв. *ЮТАКЭ*
Déesse Margulan. Terre cuite. IIe--IIIe siècles. *UTAKE*

59. Маргианская богиня. Терракота. I—II вв. *ЮТАКЭ*
Déesse Margulan. Terre cuite. Ier—IIe siècles. *UTAKE*

60. Головка девушки из Мерва. Терракота. I в. до н. э. I в н. э. *ЮТАКЭ*
Tête de jeune fille de Merv. Terre cuite. Ier siècle avant notre ère Ier siècle de notre ère. *UTAKE*

61. Головка девушки из Мерва. Терракота. I в. до н. э. — I в. н. э. *ЮТАКЭ*
Tête de jeune fille de Merv. Terre cuite. Ier siècle avant notre ère — Ier siècle de notre ère. *UTAKE*

62. Головка Маргианской богини из Мерва. Терракота. I в. до н. э. — I в. н. э. *ЮТАКЭ*
Tête de la déesse Margulan de Merv. Terre cuite. Ier siècle avant notre ère — Ier siècle de notre ère. *UTAKE*

63. Маргианская богиня из Гобеклы-депе. Терракота. I в. до н. э.— I в. н. э. *ЮТАКЭ*
Déesse Margulan de Gebekli-dépé. Terre cuite. Ier siècle avant notre ère — Ier siècle de notre ère. *UTAKE*

64. Маргианская богиня из Гяур-калы. Терракота. I в. до н. э. — I в. н. э. *ЮТАКЭ*
Déesse Margulan de Gulaour-kala. Terre cuite. Ier siècle avant notre ère — Ier siècle de notre ère. *UTAKE*

65. Оссуарий с изображением на крышке птицы из Мерва. V—VI вв. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Ossuaire avec silhouette d'oiseau, de Merv. Ve—VIe siècles. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

66. Оссуарий портально-купольной композиции из Мерва. V—VI вв. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Ossuaire à portail et coupole, de Merv. Ve—VIe siècles. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

67. Ваза с росписью из Мерва. V—VI вв. *ЮТАКЭ*
Vase peint de Merv. Ve—VIe siècles. *UTAKE*

68. Юноша-орант из Кичи-Йилбарс-депе. III—IV вв. *ЮТАКЭ*
Adolescent-orant de Kichi Yilbars-dépé. IIIe—IVe siècles. *UTAKE*

69. Статуэтка всадника с мечом из Мерва. Оттиск с матрицы. III в. *ЮТАКЭ*
Statuette de cavalier portant un glaive, de Merv. Empreinte de matrice. IIIe siècle. *UTAKE*

70. Упавшая женщина на оссуарии из Мунон-депе. Терракота. I—II вв. *ЮТАКЭ*
Fille perdue sur un ossuaire de Mounon-dépé. Terre cuite. Ier—IIe siècles. *UTAKE*

71. Мужская статуэтка из Мерва. III в. *ЮТАКЭ*
Statuette d'homme, de Merv. IIIe siècle. *UTAKE*

72. Мужская голова из Мерва. III в. *ЮТАКЭ*
Tête d'homme, de Merv. IIIe siècle. *UTAKE*

73. Мужская голова из Мунон-депе. I—II вв. *ЮТАКЭ*
Tête d'homme, de Mounon-dépé. Ier—IIe siècles. *UTAKE*

74. Статуэтки всадников-идольчиков. II—IV вв. *ЮТАКЭ*
Statuettes de petites idoles-cavaliers. IIe—IVe siècles. *UTAKE*

75. Статуэтка лошади со следами ног всадника из Мерва. III—IV вв. *ЮТАКЭ*
Statuette de cheval avec traces de pieds du cavalier, de Merv. IIIe—IVe siècles. *UTAKE*

76. Статуэтка всадника-идольчика. II—IV вв. *ЮТАКЭ*
Statuette de petite idole-cavalier. IIe—IVe siècles. *UTAKE*

77. Крепостные стены Мерва. XI в.
Murs de fortification, de Merv. XIe siècle

78. Кешки Кыз-кала Большая (VII—VIII вв.) и Кыз-кала Малая (VIII—IX вв.) в Мерве
Keuchks Grande Kiz-kala (VIIe—VIIIe siècles) et Petite Kiz-Kala (VIIIe—IXe siècles), de Merv

79. Дом в Кельте-Минаре. XI в.
Maison à Kelte-Minaret. XIe siècle

80. Резной ганч в интерьере мавзолея Абдуллы ибн-Бурейды у Векиль-Базара. XI в.
Stuc (gantch) sculpté, de l'intérieur du mausolée d'Abdallah ibn Boureyda, près du Vékil-Bazar. XIe siècle

81. Мавзолей Абдуллы ибн-Бурейды у Векиль-Базара. Деталь фасада
Mausolée d'Abdullah ibn Boureyda, près du Vékil-Bazar. Détail de la façade

82—83. Мечеть Талхатан-баба. Около 1096 г. Фрагменты кирпичной фигурной кладки фасадов
Mosquée Talkhatan-baba. Vers 1096. Fragments de maçonnerie profilée en brique

84. Мавзолей Мухаммеда б. Зейда в Мерве. 1112/13. Фрагмент подкупольной части интерьера
Mausolée de Mohamad ibn Zeid, de Merv. 1112/13. Fragment de l'intérieur sous la coupole

85. Мавзолей Худай-Назар Овлия. Фрагмент кирпичной фигурной кладки фасада
Mausolée de Khoudai-Nazar Ovlia. Fragment de maçonnerie profilée en brique

86. Мавзолей Худай-Назар Овлия. XII в.
Mausolée de Khoudai-Nazar Ovlia. XIIe siècle

87. Руины караван-сарая Дая-Хатын
Vestiges de caravansérail de Daya Khatyn

88. Мавзолей Санджара в Мерве. Купол
Mausolée de Sandjar, de Merv. Dôme

89. Мавзолей Санджара. Резьба по гипсу в галерее
Mausolée de Sandjar. Sculpture sur gantch d'une galerie

90. Мавзолей Санджара в Мерве. XII в.
Mausolée de Sandjar, de Merv. XIIe siècle

91. Мавзолей Абул-Фазла в Серахсе. 1024
Mausolée d'Aboul Fasl, de Serakhs, 1024

92. Мавзолей Абу-Санда. Деталь бокового фасада
Mausolée d'Abou-Said. Détail de la façade latérale

93. Мавзолей Абу-Санда в Меана. Около 1049 г.
Mausolée d'Abou-Said, de Méana. Vers 1049 г.

94. Караван-сарай Акча-кала в пустыне Кара-Кумы. XI—XII вв. Первый двор. Реконструкция
Caravansérail Aktcha-kala, dans le désert des Kara-Koums. XIe—XIIe siècles. Première cour. Reconstruction

95. Руины караван-сарая Акча-кала
Vestiges de caravansérail d'Aktcha-kala.

96. Мавзолей Текеша. 1200
Mausolée Tékesh. 1200

97. Ак-сарай Динг. Южный Хорезм. XII в.
Ak-Sérai-ding. Khorezme méridionale. XIIe siècle

98. Мавзолей Фахреддина Рази. Декор главного фасада
Mausolée de Fahreddin Razi. Décor de la façade principale

99. Мавзолей Фахреддина Рази в Куня-Ургенче. Вторая половина XII в.
Mausolée de Fahreddin Razi, de Kounia-Ourgentch. 2 ème moitié du XIIe siècle

100. Глазурованное блюдо из Мерва. XII в. *ЮТАКЭ*
Plat glaçuré de Merv. XIIe siècle. *UTAKE*

101. Глазурованные кувшины из Мерва. X—XI вв. *ЮТАКЭ*
Cruches glaçurées de Merv. Xe—XIe siècles. *UTAKE*

102. Глазурованное блюдо из Мерва. X—XI вв. *ЮТАКЭ*
Plat glaçuré de Merv. Xe—XIe siècles. *UTAKE*

103. Глазурованная чаша из Мерва с изображением всадницы на коне. X в. *ЮТАКЭ*
Coupe glaçurée de Merv avec l'image d'une femme à cheval. Xe siècle. *UTAKE*

104. Глазурованная чаша из Мерва с изображением хищника. X в. *ЮТАКЭ*
Coupe glaçurée de Merv avec l'image d'un fauve. Xe siècle. *UTAKE*

105—106. Калыпы для оттиска штампованного орнамента из Мерва. XII в. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Matrices-kalyps pour estamper des ornements, de Merv. XIIe siècle. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmène*

107. Штампованная керамика из Мерва VIII в. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Céramique estampée de Merv. VIIIe siècle. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmène*

108-109. Калыпы для оттиска штампованного орнамента из Мерва. XII в. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Matrices-kalyps pour estamper des ornements, de Merv. XIIe siècle. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmene*

110. Графин со штампованным орнаментом из Мерва. XII в. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Carafon à ornements estampes, de Merv. XIIe siècle. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmène*

111. Кувшин со штампованным орнаментом из Мерва. XII в. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Cruche à ornements estampes, de Merv. XIIe siècle. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmene*

112. Кувшин со штампованным орнаментом из Мерва. XII в. Фрагмент. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Cruche à ornements estampes, de Merv. XIIe siècle. Fragment. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmene*

113. Сосуд со штампованным орнаментом из Мерва. XII в. Фрагмент. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Vase à ornements estampés, de Merv. XIIe siècle. Fragment. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmene*

114. Кувшин со штампованным орнаментом из Мерва. XII в. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Cruche à ornements estampes, de Merv. XIIe siècle *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmene*

115. Штампованное изображение птичек на плечиках сосуда из Мерва. XII в *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Image estampée d'oiseau sur le rebord d'un vase, de Merv. XIIe siècle. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmène*

116-117. Кувшины со штампованным орнаментом из Мерва. XII в. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Cruches à ornements estampes, de Merv. XIIe siècle *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmène*

118. Кувшин со штампованным орнаментом из Мерва. XII в. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Cruche à ornements estampes, de Merv. XIIe siècle. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmène*

119. Голова дива из Мерва. Терракота. XII в. *Ашхабад, Музей изобразительных искусств Туркменской ССР*
Tête de dive, de Merv. Terre cuite. XIIe siècle. *Achkhabad, Musée des Arts graphiques de la RSS Turkmène*

120. Светильник из Данданкана. X—XI вв. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Luminaire de Dandankan. Xe—XIe siècles. *Achkhabad, Musee d'Histoire de la RSS Turkmène*

121. Светильник из Данданкана. X—XI вв. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Luminaire de Dandankan. Xe—XIe siècles. *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmène*

122. Бронзовый котелок из Куня-Уаза. XII в.
Chaudron en bronze, de Kounia-Ouaza. XIIe siècle

123 Минарет Кутлуг-Тимура (XIV в.) и мавзолей Текеша в Куня-Ургенче (1200)
Minaret de Koutloug-Timour (XIVe siècle) et mausolée de Tekech de Kounia-Ourgentch (1200)

124 Мавзолей в Гок Гумбезе XIV в.
Mausolee de Gook-Gumbad XIVe siecle

125 Мавзолей Абул Фазла в Серахсе Надпись в айване Резной мрамор 1417/18
Mausolee d Aboul-Fadl, de Serakhs Inscriptions sur alvan Marbre sculpte 1417/18

126 Мавзолеи династии Суфи в Куня Ургенче XIV в.
Mausolee de la dynastie des Soufi, de Kounia-Ourgentch XIVe siecle

127 Мавзолеи династии Суфи Мозаичный плафон зиаратханы
Mausolee de la dynastie des Soufi Plafond en mosaique ziaratkhana

128 Мавзолей Наджмеддина Кубра в Куня Ургенче Майоликовые облицовки XIV в.
Mausolee de Nadjmeddin Koubra, de Kounia-Ourgentch Revêtements de majolique XIVe siecle

129 Мечеть в Анау 1456
Mosquee d Anaou 1456

130 Мавзолей в Дев Кескене XV в.
Mausolee de Dev-Kesken XVe siecle

131 Мечеть Ходжа Юсуф в Мерве XVI в.
Mosquee de Hodja-Youssouf, de Merv XVIe siecle

132 Мавзолеи Буреиды и Гифари в Мерве XV в.
Mausolee de Boureida et Giffari de Merv XVe siecle

133 Дно блюда с изображением козлов и ландшафта из Нисы XV в. *Ашхабад, Музей истории Туркменской ССР*
Fond de plat avec boucs et paysage de Nisa XVe siecle *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmene*

134 Дно сосуда с изображением юноши из Нисы XV в. *Ашхабад, Музеи истории Туркменской ССР*
Fond de vase avec image d adolescent de Nisa XVe siecle *Achkhabad, Musée d Histoire de la RSS Turkmène*

135 Дно сосуда с изображением птицы из Нисы XV в. *Ашхабад, Музеи истории Туркменской ССР*
Fond de vase avec image d oiseau, de Nisa XVe siecle *Achkhabad, Musee d Histoire de la RSS Turkmene*

136 Дно блюда с изображением цапли среди цветов из Нисы XV в. Пропало при землетрясении 1948 года в Ашхабаде
Fond de plat avec image de herons au milieu des fleurs, de Nisa XVe siècle, Detruit par le tremblement de terre de 1948 dans Achkhabad

137 Фрагмент сосуда с изображением лани из Нисы XV в. *Ашхабад, Музеи истории Туркменской ССР*
Fragment de vase avec image de biche de Nisa XVe siecle *Achkhabad, Musée d'Histoire de la RSS Turkmene*

138 Дно сосуда с изображением птицы из Нисы XV в. *Ашхабад, Музеи истории Туркменской ССР*
Fond de vase avec image d oiseau, de Nisa XVe siecle *Achkhabad, Musee d Histoire de la RSS Turkmeni*

139 Архитектурный комплекс Исмамут ата XVIII XIX вв.
Ensemble architectural d Ismamout-ata XVIIIe XIXe siecles

140 Медресе Махтум Южный Хорезм XIX в.
Medresse de Mahtoum Korezme meridionale XIXe siecle

141 Руина жилого дома в Мервском оазисе XIX в.
Ruine d'habitations dans l oasis de Merv XIXe siecle

142 Жилой дом в селении Мурча Часть айвана IX в.
Maison d habitation dans la localite de Mourtchi Partie d alvan IXe siecle

143. Гокленский дом в Сумбаре. „Ионические" подбалки в айване. XX в.
Maison de Geoklan, de Soumbara Supports de poutres „ioniques" d'un aïvan. XXe siècle.

144. Руины жилого дома в Талхатане. XIX в.
Ruines de maison d'habitation, dans Talkhatan. XIXe siècle

145. Руины эрсаринской усадьбы близ селения Халач. XIX в.
Ruines de propriété ersarienne, au voisinage de la localité de Khalatch XIXe siècle

146. Чапраз нагрудное украшение туркменской женщины
Tchapras ornement de buste, pour femme turkmène

147. Гулакхалка-серьга
Boucle Goulakhalka

148. Букав свадебное нагрудное украшение туркменской женщины
Boukav ornement nuptial de buste, pour femme turkmène

149. Беширский ковер. XIX в.
Tapis Bechirs. XIX siècle

150. Иомутский ковер. XIX в. Фрагмент
Tapis Yomoud. XIXe siècle. Fragment

151. Эрсаринский намазлык. Начало XX в.
Namazlik d'Ersaris. Debut du XXe siècle

152. Иомутский осмолдук. XIX в.
Osmoldouk Yomoud. XIXe siècle

153. Иомутский осмолдук. XIX в.
Osmoldouk Yomoud. XIXe siècle

154. Салорский ковер. XIX в.
Tapis Salor. XIXe siècle

155. Текинский ковер. XIX в.
Tapis Tekke. XIXe siècle

156. Иомутская дорожка. XIX в.
Carpette Yomoud. XIXe siècle

157. Текинская торба. XIX в.
Mangeoire Tekké. XIXe siècle

158. Эрсаринская торба. XIX в.
Mangeoire Ersaris. XIXe siècle

Публикуемые памятники явились объектом научного исследования организаций:

Южно-Туркменистанская археологическая экспедиция Академии наук Туркменской ССР. Иллюстрации: 1—6, 9 14, 17 19, 52—64, 67—95, 97, 100—119, 124, 125, 129, 131, 132, 136, 141—145 и цветные иллюстрации III VIII; чертежи на стр. 14, 16, 17, 20—23, 30, 32, 35, 36, 38, 39, 87, 88, 104—109, 112, 117, 120, 121, 126, 140, 141, 169.

Институт истории археологии и этнографии Академии наук Туркменской ССР. Иллюстрации: 7, 15, 16, 50, 51, 65, 66, 120, 121, 134, 135, 137, 138; чертеж на стр. 89.

Отдел охраны памятников культуры Министерства культуры Туркменской ССР. Иллюстрации: 96—99, 123, 126—128, 130, 139, 140; чертежи на стр. 128, 154 156.

Музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Иллюстрации 8, 146 158.

Музей искусств народов Востока. Цветные иллюстрации I, II, X XIV.

Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция Академии наук СССР. Иллюстрация 122; чертеж на стр. 34.

Ташкентский Государственный университет. Цветная иллюстрация IX. Иллюстрации: 2, 3, 7 22, 25—49, 51 78, 80, 84, 88 90, 96, 98—121, 123, 126 129, 132 138— фото Е. Н. Юдицкого; 79, 81—83, 85 87, 91—93, 95, 97, 124, 125, 130, 131, 139 145 фото автора; архитектурные реконструкции на стр. 32, 38, 39 и между стр. 40 41 выполнены автором.

Перевод текста резюме и списка иллюстраций на французский язык подготовлен Ц. Л. Должанской.

Содержание

ОТ АВТОРА 7

ДРЕВНЕЙШИЕ ПАМЯТНИКИ ИСКУССТВА неолита (11—15), энеолита, бронзы (15—26). ИСКУССТВО РАННЕКЛАССИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА (26—28). АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО — архитектура (29—47), скульптура (48—55), резная кость (55—66), торевтика (66—69), глиптика (69—71), коропластика (72—82). РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО — архитектура (83—89), оссуарная пластика (90—91), росписи (91—95), геммы (96). ИСКУССТВО РАЗВИТОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ — архитектура и архитектурный декор (97—131), художественная керамика (131—144), металл (144), текстиль (144—146). ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ — архитектура и архитектурный декор (147—163), художественная керамика (163—166), ковер (166—167). ТУРКМЕНСКОЕ НАРОДНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ — архитектура (168—172), ювелирное дело (173—174), ковер (174—185). РУССКИЙ ВКЛАД В КУЛЬТУРУ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО ТУРКМЕНИСТАНА (185—188).

ПРИМЕЧАНИЯ 189

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ 204

СЛОВАРЬ НЕКОТОРЫХ СРЕДНЕАЗИАТСКИХ АРХИТЕКТУРНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕРМИНОВ . . 205

ESSAI HISTORIQUE SUR L'ART DU TURKMENISTAN . 206

ИЛЛЮСТРАЦИИ 217

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 316

LISTE DES ILLUSTRATIONS 316

Галина Анатольевна Пугаченкова

ИСКУССТВО ТУРКМЕНИСТАНА

Редактор Г. Н. Галкина. Художественный редактор Г. Г. Смирнов. Художник А. Ф. Бобров. Технический редактор Н. Я. Мурашова. Корректор Н. Г. Шаханова. А 05460. Сдано в набор 4/I 1966 г. Подписано к печ. 25/IV 1967 г. Форм. бум. 70×90/16. Бумага на текст. типографская № 1 на иллюстрации мелованная. Усл. печ. л. 25. Уч.-издат. л. 24,9. Тираж 5500. Изд. № 20154.

«Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Звенигородская, 11.

Цена 2 р. 44 к. Зак. № 54