

ЎЗБЕКИСТОНДА
ИЖТИМОЙ
ФАНЛАР

Ун учинчи йил наشري

8—9
1969

ОБЩЕСТВЕННЫЕ
НАУКИ
В УЗБЕКИСТАНЕ

Год издания тринадцатый



В целях охранения, изучения и возможно более полного ознакомления широких масс населения с сокровищами искусства и старины, находящимися в России, Совнарком постановил:

1. Произвести первую государственную регистрацию всех монументальных и вещевых памятников искусства и старины...

2. Взять на учет находящиеся во владении обществ, учреждений и частных лиц монументальные памятники, собрания предметов искусства и старины, а также отдельные предметы, имеющие большое научное, историческое или художественное значение...

Из Ленинского Декрета об охране памятников искусства и старины от 5 октября 1918 г.

И. М. МУМИНОВ

ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА СРЕДНЕЙ АЗИИ ЭПОХИ ТИМУРИДОВ

Международный симпозиум, посвященный изучению искусства Средней Азии эпохи Тимуридов, созван в знаменательное время, когда советский народ вместе со всем прогрессивным человечеством готовится к достойной встрече столетия со дня рождения основателя Коммунистической партии и Советского государства В. И. Ленина.

В. И. Ленин не только любил и ценил искусство, но глубоко и всесторонне определил его познавательное и воспитательное значение. Крылатыми стали слова В. И. Ленина: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувства, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»¹.

Этим ленинским положениям созвучны мысли М. Горького о том, что «народ не только сила, создающая все материальные ценности, он единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый во времени, красоте и гениальности творчества художник и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры»².

Глубокую правоту этих положений В. И. Ленина и М. Горького можно проследить и по истории формирования и развития искусства народов Средней Азии, в том числе Самарканда XIV—XV вв. Например, в Самарканде были созданы в то время соборная мечеть и медресе Биби-Ханым, мечеть Кук-Сарай, ансамбль Шахи-Зинда, пригородные сады и дворцы: Баги-Чинар, Баги-Шамал, Баги-Дилькушо, Баги-Бехишт и др.

Строительные работы развернулись и в других районах Средней Азии. Так, были созданы поселение городского типа Ахангаран, каравансарай на торговых путях, мосты через реки Кухак (Зарафшан), Амударью и Сырдарью, новые ирригационные системы близ Ташкента, в Бухаре, Шахрисабзе, Фергане, Туркестане и т. д. К сооружению их, кроме местных мастеров — архитекторов и ремесленников (сохиби-хунар), привлекалось множество строителей, зодчих из завоеванных Тимуром стран.

Основным историческим условием развития искусства народов Средней Азии XIV—XV вв. была политическая консолидация ее на феодальной основе в государство Амира Тимура и его потомков — Тимуридов.

Во второй половине XIV в. на время была ликвидирована феодальная раздробленность Мавераннахра, Ранее, как известно, феодальные

¹ В. И. Ленин о культуре и искусстве, М., 1956, стр. 520.

² М. Горький о литературе, М., 1961, стр. 20.

правители Бухары, Термеза, Бадахшана, Ходжента, Шаша (Ташкента) и других владений постоянно воевали друг с другом, сеяли смуту, приписывая неисчислимые страдания и бедствия населению страны.

Известное движение сарбадаров, сокрушившее попытку потомков Чингизхана укрепить свое господство в Средней Азии, дало мощный толчок развитию материальных и духовных сил народов Мавераннахра.

Конец XIV—XV в. в условиях Средней Азии — это период развитого феодализма. Управлявшие страной крупные светские и духовные землевладельцы и связанные с ними военные аристократы вместе с богатыми купцами жестоко эксплуатировали широкие массы непосредственных производителей — крестьян и ремесленников. С крестьян, как отмечает в своих исследованиях А. Ю. Якубовский, они взимали налоги — харадж, подушную подать (джизья) и чрезвычайные налоги (аваризат). Крестьяне выполняли и личные трудовые повинности, несли барщину, поставляли ездовых животных (улаг) и т. д.

Хотя ремесленники в основной своей массе были юридически свободными и положение их по сравнению со временем господства Чингизидов относительно улучшилось, однако в конце XIV—XV в. они по-прежнему оставались объектом жесточайшего угнетения со стороны феодалов.

В книге О. Д. Чехович «Бухарские документы XIV в.» содержится богатый фактический материал, характеризующий условия социально-экономической жизни крестьянства на вакуфных землях. Правда, здесь речь идет о документах первой половины XIV в., но можно полагать, что эти же феодальные социально-экономические отношения сохранились и развивались дальше и во второй половине XIV—XV в. В частности, в одном из вакуфных документов упоминаются десять деревень и одно крупное селение (касаба), расположенное в юго-восточных окрестностях Бухары. Их пахотные земли, сады, оросительные каналы и прочная недвижимость, за исключением отдельных частных и вакуфных имений, в 1326—1334 гг. были обращены в вакф мавзолея и хонако Сайфиддина Бохарзи³.

Указанные и другие документы наглядно отражают историческую действительность той эпохи, — с одной стороны, разрушение и опустошение благоустроенных в свое время территорий, а с другой, — постепенное восстановление их хозяйства. Как отмечает О. Д. Чехович, к югу от Каршинских ворот Бухары вакфу Сайфиддина Бохарзи принадлежал целый район, площадью не менее 100 км². В 1326—1333 гг. к этому вакфу были присоединены земли деревень Кушки Осьё (Касри Осьё) и Қосари, расположенные к северу от Бухары, приблизительно в 20 км, на канале Коши Акка, отведенном от Вабкентдарьи. В окрестностях Бухары в 1326 г. было много разрушенных замков, мечетей, жилищ, запущенных садов и виноградников.

В приводимых автором документах описание почти каждой деревни начинается с указания, что среди ее земель имеется высокий холм, а на нем разрушенные здания, следы бывших крупных построек (сарайхо) и жилых помещений (хонако). Все это — страшные результаты нашествия Чингиза и феодальных усобиц.

Вместе с тем исторические документы отражают и противоположный процесс — возрождение ранее опустошенных районов. Здесь закладывали новые сады, проводили каналы (например, канал, орошавший водами Форакана земли деревни Ушмиюн). Как говорится в документе, земли которые «недавно были пустошью, ... теперь обработаны». Восстанавливалось земледелие и во владениях частных собственников, не входивших в вакф.

³ См. О. Д. Чехович. Бухарские документы XIV в., Ташкент, 1965, стр. 10.

В деревне Форакан один из садов, принадлежавших учредителю вакфа, был отдан некоему Мухаммеду Нахшеби, который насадил в нем фруктовые деревья и виноградник. Новый сад и молодой виноградник появились и в другом имении учредителя вакфа, где садоводом был Ахмед Ходжи бурьебоф, а также в имении Эмира Дуладая, где виноградник разбил Ой-Тимур. В документе упоминаются также другие «вновь посаженные сады» и «вновь проведенный канал» (джуйи ки новбар кардаант), из которого орошались некоторые земли Ушмийюна. В источниках отмечается освоение пустошей и иными вакуфными учреждениями. например, вакфом бухарской соборной мечети, где некий Сайод насадил сад⁴.

Указанные документы характеризуют взаимоотношения между землевладельцами, музориями и кадиварами. В них описывается также положение рабов, купленных владельцами вакфа и объявленных свободными, но обязанных работать в качестве земледельцев.

Ценный материал содержит и работа Р. Г. Мукминовой⁵, освещающая формы эксплуатации крестьян крупными землевладельцами и вместе с тем показывающая рост торгово-рыночных отношений в Мавераннахре (правда, более позднего времени).

Одновременно с широким развитием внутреннего рынка росла торговля Мавераннахра со странами Востока (Индия, Китай, Иран и др.) и Запада (Византия, Франция, Англия). Всемирно известный «шелковый» торговый путь имел немаловажное значение в развитии производительных сил Средней Азии.

К этому времени относится и дальнейшее развитие Самарканда как политического, экономического, культурного и научного центра Мавераннахра.

Почему Самарканд, 2500-летие которого мы будем отмечать в 1970 г., стал столицей державы Тимуридов? Одни объясняют это тем, что Самарканд был первым крупным городом, которым овладел Тимур; другие считают, что правителям понравились климат и природа Самарканда; третьи полагают, что Самарканд привлек Тимуридов как город, откуда легендарный Афрасиаб правил страной Туран.

В каждом из этих предположений, очевидно, содержится доля истины, но основная, объективная причина заключается в благоприятном географическом расположении Самарканда. Находящийся в центре Мавераннахра город имеет богатые водные ресурсы, окружен с трех сторон горами и отличается хорошим климатом, складывающимся под влиянием трех воздушных течений — с гор, рек, а также с полей, лесов и лугов. Окрестные районы были богаты природными запасами строительных материалов и ценными цветными металлами, которые уже тогда могло использовать государство. Все это обусловило выбор Самарканда в качестве столицы государства Тимуридов.

Как заметил В. В. Бартольд, Самарканд, по замыслу Тимуридов, должен был стать первым городом мира. Неслучайно вокруг него были основаны селения, получившие названия по главным городам мусульманских стран — Багдад, Дамаск, Миср (Каир), Шираз, Султания.

О Самарканде писали еще историки и летописцы древней Греции, о нем слагали песни и газели многие поэты. Путешественники и ученые различных стран Востока и Запада восхищались им как средоточием художественной и научной мысли, чудесных памятников архитектуры, воздвигнутых руками народных умельцев, искусных зодчих, прекрасных строителей, запечатлевших на века гений родного народа.

⁴ О. Д. Чехович. Указ. соч., стр. 14—15.

⁵ Р. Г. Мукминова. К истории аграрных отношений в Узбекистане XVI в. По материалам «Вакф-наме», Ташкент, 1966.

Конечно, и здесь есть своя логика, диалектика. Такие монументальные сооружения, как медресе, мавзолеи, мечети, хонаки, создавались по воле отдельных правителей — Тимуридов и предназначались для укрепления и возвеличивания их власти. Но в то же время это — плод трудовых усилий сотен и тысяч людей, воплощение творческого гения народных умельцев, многовекового строительного опыта, мастерства вышедших из народной гущи зодчих, талантливых представителей научно-технической мысли. Именно эта сторона вызывает у нас чувства гордости и восхищения замечательными творениями строительного искусства XIV—XV вв., поражающими нас совершенством форм, щедростью декора, богатством орнамента.



Феодал и крестьянин. Миниатюра XVI в.

Здесь уместно напомнить, что о сохранности лучших историко-архитектурных памятников Самарканда заботился великий Ленин. Узнав о неудовлетворительном состоянии этих всемирно известных памятников, В. И. Ленин предложил выделить необходимые средства для приведения их в порядок. Управляющий делами Совета Народных Комиссаров РСФСР В. Д. Бонч-Бруевич писал в своих воспоминаниях: «Нельзя не отметить здесь и то, с каким особым вниманием отнесся В. И. Ленин к необходимости ремонта известной исторической мечети в Самарканде, этого изумительного достижения восточного искусства»⁶.

Ярким примером ленинской заботы Советского государства о памятниках старины явилось осуществленное впервые в мировой практике реставрационных работ выпрямление северо-восточного (1932 г.) и юго-восточного (1965 г.) минаретов медресе Улугбека в Самарканде.

Наряду с развитием архитектуры и изобразительного искусства в рассматриваемый период в условиях острой идейной борьбы с клерикальной, мистической литературой начинает формироваться и развиваться узбекская светская художественная литература, получают дальнейшее развитие таджикская литература, музыкальная культура народов Мавераннахра.

Во второй половине XIV — первой половине XV в. в Самарканде, Герате, Балхе жили и творили свои бессмертные произведения такие вы-

⁶ О Ленине. Воспоминания, рассказы, очерки, М., 1956, стр. 196—197.

дающиеся деятели художественной литературы, авторы превосходных стихотворений на узбекском и фарси-таджикском языке, как Атон, Саккоки, Лутфи, от которых с высоким пафосом и уважением говорил Алишер Навои. По словам Навои, именно с этого времени начинает развиваться старобухарская художественная литература.

В мактабах того времени дети обучались не только теологии, но и грамоте и чтению, а келья медресе Самарканда, Бухары, Гиждувана были заполнены студентами, проходившими, кроме богословия, светские дисциплины — грамматику, литературу, математику, астрономию, геометрию и т. д. Нельзя не вспомнить в связи с этим примечательное изречение Улугбека, украшающее ворота его медресе в Бухаре: «Стремление к знанию является обязанностью каждого мусульманина и каждой мусульманки».

С 70-х годов XIV в. в Мавераннахре получает интенсивное развитие музыка, как народная, так и классическая, а вместе с нею идет рост народного сценического искусства.

Культурные сокровища, созданные гением каждой нации, содействуют духовному обогащению всех народов, развитию и сближению их культур.

Видные исследователи истории среднеазиатского искусства Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель в своих трудах показали, что именно в конце XIV — начале XV в. в Мавераннахре, в частности в Самарканде, на основе развития художественной мысли Среднего и Ближнего Востока возникло новое синтезированное искусство, воплотившее в себе оригинальную самобытную культуру страны. Они отмечают, что с конца XIV в., по мере того, как Мавераннахр становится главным центром творческих сил Ближнего и Среднего Востока, возникает новое направление в искусстве. Это отчетливо сознавали даже современники. Ибн Араб-Шах, например, повествуя о загородных дворцах Тимура, прямо указывает, что «они воздвигнуты были в новом стиле»⁷.

Поиски новых выразительных средств архитектуры нашли свое отражение и в полихромном декоре, достигшем к тому времени невиданного на всем Востоке великолепия.

В области среднеазиатской живописи XIV—XV вв. наблюдается тенденция к использованию наряду с традиционными литературными сюжетами новой тематики, тяготение к многообразию жанров, совершенствованию мастерства рисунка, композиции и т. д.

Высокого уровня достигли в XV в. декоративно-художественные ремесла, развивавшиеся в органической взаимосвязи с архитектурой, живописью, прикладным искусством. Это наглядно проявляется и в резьбе по дереву и камню, и в ковроткачестве, и в оформлении рукописной книги, и в лучших образцах керамической и металлической посуды.

Известный знаток и тонкий ценитель музыки народов Средней Азии Абдурахман Джами, развивая взгляды Абу Насра Фараби (X в.) и ал-Хусейни (XV в.) на музыку, говорил о макомах, что каждый из них обладает особым воздействием на слушателей, помимо общего свойства — доставлять людям уладу. Джами отмечал, например, что ушак, нава и бусурик возбуждают силу и храбрость; раст, ирак — веселье и радость; бузрук, зераф-ганд, рахави, зангуле — печаль и гордость; ходжази и хусейн — восторг и радость, смешанные с печалью и тоской.

Исполнители, писал Джами, должны уметь это своеобразие макомов и брать для каждого из них соответствующие стихи, чтобы общее воздействие музыки и стихов на слушателей оказалось наиболее действенным.

⁷ Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины двенадцатого века, М., 1965, стр. 309.

Мы считаем уместным вспомнить здесь о достойных преемниках драгоценных традиций музыкального искусства народов Средней Азии, прекрасных исполнителях макамов Хафизе Мулле Туйчи, народных певцах Домулле Халиме Ибодове, Абдулазизе Расулеве, Левии, Шерози, воспитавших целую плеяду деятелей советского музыкального искусства, таких как Халима Насырова, Ханифа Мавлянова, Шохназар Сохибов, Юнус Раджаби, Бобокул Файзуллаев, Ахмад Бобокулов, Гавриил Муллокандов, Артыкходжа Имамходжаев, Баходыр Магруфходжаев и многие другие, которые умело и искусно обогащают и совершенствуют лучшие традиции классической и народной музыки, призванной служить источником радости и вдохновения для миллионов людей.

Музыкальное искусство Советского Узбекистана, обогащенное новыми жанрами (опера, балет, симфония), творчески воспринимает ценнейшие традиции классической и народной музыки, достижения русской и мировой музыкальной культуры.

Широкое развитие получили в наше время и богатые традиции народного сценического искусства. В Средней Азии еще в XIV—XV вв. сложились такие замечательные традиции, как зоча-кугирчоқ уйи (кукольные представления), выступления кизикчи масхоробоз (комики), аскиячи (острословы), дорвон-уйи (канатоходцы), егоч-уйи (ходоки на ходулях), чинни-уйи (жонглеры с фарфоровыми чашками), тогора-уйи (танцоры с большими глиняными блюдами), моалокчи (акробаты) и других актеров различных жанров, которые несли свое искусство в массы, выступая на улицах, базарах, площадях.

Богатое наследие народных исполнителей внимательно изучается ныне в научных институтах, консерваториях, художественно-театральных и музыкальных училищах, оно обогащает национальными традициями современный, качественно новый репертуар театров, цирков и других зрелищных предприятий и наряду с традициями русского и мирового классического сценического искусства способствует развитию искусства народов Средней Азии.

Следует подчеркнуть, что достигшее в XIV—XV вв. высокого уровня развития искусство Средней Азии явилось ярким воплощением самобытного художественного творчества ее народов. Одновременно оно олицетворяли взаимосвязь и взаимовлияние культур народов соседних стран — Индии, Афганистана, Пакистана, Ирана и др. Следовательно, искусство в Средней Азии XIV—XV вв. формировалось и развивалось на столбовой дорожке мировой цивилизации. Народы Средней Азии внесли бесценный вклад в развитие общечеловеческой культуры.

В этой связи хотелось бы высказать некоторые соображения относительно имеющихся в литературе мнений о восточном Ренессансе, о высоком уровне экономики, культуры, науки и искусства Мавераннахра XV в. Отдельные авторы сравнивают этот период в культурной жизни Средней Азии с эпохой Возрождения в странах Западной Европы, прежде всего в Италии. Это сравнение в известной мере оправданно, однако следует учесть, что эпоха Ренессанса в странах Западной Европы началась со второй половины XV в., когда усиливалась королевская власть, начали зарождаться и развиваться буржуазные отношения, происходили великие крестьянские восстания, наносившие удар за ударом по феодально-средневековым отношениям, росли ремесла, торговля, появились печатный станок, совершались великие географические открытия — открытие Америки, морского пути в Индию и т. д.

Вот как охарактеризовал эпоху Ренессанса Ф. Энгельс в своем классическом труде «Диалектика природы»: «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по си-



ле мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества. Леонардо да Винчи был не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Альбрехт Дюрер был живописцем, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации, содержащую в себе некоторые идеи, которые много позднее были вновь подхвачены Монталамбером и новейшим немецким учением о фортификации. Макиавелли был государственным деятелем, историком, поэтом и, кроме того, первым достойным упоминания военным писателем нового времени. Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того проникнутого уверенностью в победе хора, который стал «Марсельезой» XVI века. Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее односторонность, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми. Кабинетные ученые являлись тогда исключением; это или люди второго и третьего ранга, или благоразумные филистеры, не желающие обжечь себе пальцы»⁸.

В Средней Азии того времени, в отличие от Западной Европы, не наблюдалось еще зарождение и развитие капитализма. Здесь подъем культуры и искусства происходил на почве социально-экономической жизни развитого феодализма. Именно в этих условиях появились такие титаны научной и художественной мысли, как Мухаммад Улугбек и Али Кушчи, Абдурахман Джами и Алишер Навои, Бехзад и Султан Али, Бабур и многие другие.

И еще один существенный момент. Искусство Мавераннахра второй половины XIV—XV в. вобрало в себя лучшие достижения отечественной художественной мысли и техники, уходящие своими корнями в далекое прошлое. Вспомним изумительные образцы гончарного дела — вазы, обнаруженные при раскопках близ Термеза и относящиеся к III тыс. до н. э., вазы середины I тыс. до н. э. с Афрасиаба. Они сделаны с таким неподражаемым мастерством, что, кажется, несут нам отзвук давно минувших эпох. Сколько труда, самобытного и оригинального понимания прекрасного вложено в них умелыми руками, наблюдательным и пытливым умом предков узбекского, таджикского, туркменского, казахского, киргизского и каракалпакского народов!

Удивления и восторга достойна художественная настенная роспись VI—VII вв. н. э. с изображениями людей, фауны и флоры родной страны, обнаруженная археологами АН УзССР на Афрасиабе и ныне хранящаяся в фондах Афрасиабской экспедиции.

Мавзолей Исмаила Самани в Бухаре, построенный в X в., и по сей день остается прекрасным творением архитектуры, привлекающим внимание своей кажущейся простотой и точным расчетом. Величавы и мо-

⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346—347.

нументальны минарет Калян в Бухаре, минареты Вабкента и Джаркур-гана — чудесные свидетели взлета научной и художественной мысли, изумительного таланта славных мастеров, выходцев из народа, таких как Устод Бако и др.

Все эти памятники, пережившие бурные и смутные времена различных царей и царьков, господства реакционных сил, служили и служат образцом прогрессивного зодчества, смелой технической и научной мысли. Они-то и стали той основой, на которой получило дальнейшее развитие искусство народов Средней Азии конца XIV—XV в.

Искусство в художественных образах отражает реальную действительность, социальные отношения данной эпохи. Взять, например, известную миниатюру, где феодал изображен сидящим верхом на коне, а крестьянин — на коленях перед ним. Разве это не яркое и наглядное отображение социальных отношений феодальной эпохи? Ее контрасты — роскошь знати и нищета трудового народа — изображены предельно точно, предметно и тонко.

В миниатюре Бехзада, изображающей строительные работы, не только запечатлены производственный процесс и его участники — зодчий, прораб, рабочие, но и убедительно раскрыта картина подневольного труда. Столь же впечатляющи миниатюры, рисующие сцены из жизни и быта XV в. — игру в травяной хоккей, верховую стрельбу из лука. Все это правдиво и реалистично отображает социально-экономические отношения и быт феодального Мавераннахра эпохи Тимура и Тимуридов.

Следует еще раз подчеркнуть, что в самобытное искусство Мавераннахра того времени гармонически и органически вошли лучшие завоевания художественной, технической, научной мысли народов Индии, Афганистана, Ирана, Аравии и других стран, подобно тому как художественная, техническая и научная мысль Средней Азии оказывала плодотворное влияние на развитие искусства других народов.

Изучение искусства Мавераннахра XIV—XV вв. имеет большое историческое и познавательное значение. Оно служит и искусству нашего времени. Об этом свидетельствуют, например, такие современные сооружения, как Государственный Большой Академический театр им. Алишера Навои и другие строения, сочетающие традиции народного классического творчества и новые направления в строительном искусстве наших дней. Аналогичные явления наблюдаем мы и в изделиях текстильной, шелкоткацкой и других отраслей промышленности современного Узбекистана. Так искусство и техника далеких эпох служат современности. И здесь невольно вспоминаются ленинские слова о том, что прекрасное надо сохранять, взять как образец, исходить из него, даже если оно «старое».

Подлинно прекрасное в искусстве никогда не стареет: в новых условиях оно получает новое звучание, находит отклик в сознании и чувствах людей, доставляет им эстетическое наслаждение, вдохновляет на творческий созидательный труд во имя сотрудничества, дружбы и мира между народами, во имя прекрасного будущего.

Л. И. РЕМПЕЛЬ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА ЭПОХИ ТИМУРИДОВ

(На материалах миниатюрной живописи)

В истории художественной культуры народов Востока XIV—XV вв. отмечены необычайным взлетом миниатюрной живописи. Развитие ее на Среднем Востоке простиралось и на два последующих столетия.

Возникшая на почве согдийских, хорезмийских, тохаристанских, древнеиранских, коптских, сирийских и других традиций домусульманского и раннемусульманского искусства средневековая миниатюра испытывает подъем вслед за общим возрождением искусств в послемонгольское время. Уже в конце XIII в. пробуждается миниатюра Мосула, Багдада (Ирак) и Тебриза (Иранский Азербайджан). В конце XIV — первой половине XV в. вспыхивает блестящий очаг миниатюры в древнем Ширазе (юг Ирана). Новые центры восточной миниатюры возникают в Хорасане и Средней Азии. Для XV в. школы Герата и, видимо, Самарканда — едва ли не самые передовые.

Миниатюрная живопись времени Тимуридов запечатлена в произведениях Абд ал-Хая, Пир-Ахмеда Баги-Шамали, Мавляны Халила Мирза Шахрухи, Мирек Наккаша, Камаледдина Бехзада, Шаха Музафара, Касем-Али, Ходжа Мухаммед Наккаша и многих других известных в свое время художников. Немало прекрасных миниатюр не сохранили имен своих авторов.

Известно, что после гибели Улугбека (1449) и перехода власти в Самарканде в руки реакции происходит отлив художников из Самарканда в Герат, а после разгрома Герата кызылбашами (1512) мастера из Герата уходят в Бухару. Здесь с новой силой возрождается старый очаг миниатюры, проницательно названный В. В. Стасовым «Туркестанским».

Исследователь восточной, особенно среднеазиатской, миниатюры Г. А. Пугаченкова показала неоспоримое наличие здесь в XVI в. двух течений: одного самобытного, следующего давним местным традициям, сурового, энергичного и правдивого стиля, другого — более изысканного, продолжавшего в лице Махмуда Музаххиба, Мухаммеда Чагры-Мухасина и других мастеров традиции Гератской школы¹. Это явление можно сравнить с положением в миниатюрной живописи Средней Европы в ту же пору, где также обрисовались два течения — общеренессансное и местное, более близкое к традиционному.

¹ Г. А. Пугаченкова. Миниатюры «Фатх-наме» — хроники побед Шейбанихана из собрания Института по изучению восточных рукописей АН УзССР, Труды САГУ, вып. XI, Ташкент, 1950; ее же. По листам миниатюр. Известия АН УзССР, 1953, № 4; ее же. Бухарские миниатюры в списке Джами XVI в., Искусство, 1959, № 5; ее же. К проблеме школы среднеазиатских миниатюристов XVI—XVII вв., XXV Международный конгресс востоковедов. Доклады делегации СССР, М., 1960; ее же. Раздел миниатюры в кн. «Искусство Афганистана», М., 1960; ее же. Раздел миниатюрной живописи в кн. Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. История искусств Узбекистана, Ташкент, 1965.

Из синтеза указанных направлений возникло творчество такого изумительного мастера, как Мухаммед Мурад Самарканди с его знаменитыми голубыми или лиловыми лошадьми на фоне умбристо-зеленых или марганцево-черных холмов. Творчество этого блестящего представителя среднеазиатской школы XVI в. нашло свое продолжение уже на индийской почве, при дворе Акбара, где, кроме Мухаммед Мурада Самарканди, оказались Мухаммед Надир Самарканди, Давлет Мухаммед и другие выдающиеся миниатюристы. В самом Мавераннахре искусство миниатюры продолжало плодоносить и в первой половине XVII в., когда восточная миниатюра других школ стала терять чистоту стиля. Такая устойчивость старого очага миниатюр объясняется глубокой традицией и нераздельной связью миниатюры с другими видами современного ей искусства.

В пору своего расцвета все виды пространственных, пластических, изобразительных искусств, а также поэзия, музыка, танец взаимно дополняли друг друга, точнее сказать, каждое из искусств было синтетическим. Цементирующую роль играли общие художественные идеи века. Они побуждали все искусства к поискам целостного выражения, а цеховой строй способствовал самоопределению искусств и выработке правил и систем.

Было бы интересно проследить, как одни и те же идеи пронизывают теоретические трактаты о ритмах и рифмах, музыке и стихосложении, каллиграфии и орнаменте.

Уже не раз отмечалось, что многие образцы поэзии Навои напоминают по ощутимости восприятия тончайшую игру линий и красок гератских художников. Золото осени, зелень весеннего луга, серебро воды, мрамор стен — все это в устах Навои несет на себе отблеск той же манеры видеть, чувствовать, переживать, что присуща творениям художников-миниатюристов, как будто художник и поэт видят мир через одну и ту же призму. Их объединяют общий круг художественных идей, единая система их выражения, вытекающие из эстетического идеала эпохи.

Сущность эстетической системы, лежавшей в основе всех видов искусств Среднего Востока, заключалась в строгой соподчиненности ритмов и мелодий определенным сюжетам. Такой прочно укоренившейся системой в поэзии был аруз, а в музыке — макомы.

На протяжении веков основу поэтики составляла «наука о стихотворных фигурах», основу музыки — «наука о ритмических кругах» и ладовая система. Учение о двенадцати ритмических кругах-макомах ал-Хусейни (XV в.) изображает их графически, представляя каждый маком в виде круга, который разделен на части, соединенные хордами, обозначающими интервалы, слева направо.

В области архитектурного декора, декоративного искусства вообще бенан, меъмары, серкары (строители, зодчие), машшаки (составители настенных узоров), наккаши (художники-орнаменталисты) создали единое учение об арабесках. Оно нашло свое отражение в трактатах ученых-математиков и альбомах чертежей (дафтрах), передававшихся мастерами из поколения в поколение. Учение об арабесках (гирях и ислими) опиралось на четко разработанную систему построения правильных геометрических фигур и комбинации производных от них форм.

Дервиш-Али, проводя аналогию между поэтикой и музыкой, отмечал, что «в музыке есть такие же размеры (мизан), какие существуют и в поэзии»; в ней господствуют комбинации основных размеров с добавлением производных от них форм. То же следует сказать и о принципах построения геометрического и растительного орнамента, где царит строгая система целых частей и производных элементов.

Шесть почерков: сульс, насх, мухакках, рейхан, тауки, рика — покоятся на единой системе, которую Якут сформулировал так: основы (усул) и связь (таркиб), параллельность (курси) и соотношение (насбат), подъем (сууд) и ташир, спуск (нузул) и ирсал; соблюдение этой системы составляло основу общей гармонии каллиграфии как искусства.

Некоторые общие закономерности распространялись на формы стихосложения, систему ладов, гамм, звукорядов, декоративное искусство эпохи в целом.



Занятия в мактабе. Миниатюра XVI в.

Между музыкой, орнаментом и цветовой палитрой устанавливалась определенная связь, которая получала символическое значение. Так, макамы исполнялись на фоне сменяющихся по ходу исполнения занавесей: «ирак» (название макома) — белой, «бузрук» — красной, «ушшак» и «рост» — темно-желтой. По записям одного из исследователей узбекской классической музыки, «рост» вообще соответствует красному цвету, «ирак» — бирюзовому, «бузрук» — золотистому, «наво» — цвету сандала или серому, «чергох» — белому. Высказывались даже предположения, что в цветах мозаик и майолик на памятниках эпохи Тимуридов отражены определенные аккорды и хроматические сочетания (В. А. Успенский).

Зашифровки музыкальных фраз цветом мозаик, конечно, не было. Но строй художественных образов в архитектуре, поэзии, музыке и изобразительном искусстве эпохи был в общем единым.

Однако роль «систем» или выработанных системой канонов не следует преувеличивать. Ни одно из искусств не исчерпывалось системой. Так, макамы — это не только система ритмических кругов, но и определенные мелодии, и определенный цикл музыкальных произведений. Система ритмических кругов дополнялась ладовой системой. Каноны были в ритмическом строе, но они не распространялись на весь строй образов. Существовали, конечно, излюбленные музыкальные образы и фра-

зы; они следовали законам жанра и разнообразились в соответствии со вкусом, талантом и дарованием исполнителя.

В каллиграфии индивидуальная манера мастера ставилась так же высоко, как и оригинальность исполнения в живописи. Вызывало восхищение, что мастер Низам из Бухары, владевший «семью почерками», писал пальцем лучше, чем тростниковым пером. Мастерство каллиграфа опиралось не на одно лишь знание «системы». Выдающиеся каллиграфы изучали начертательную геометрию, математику, космографию и эпистолярное искусство (искусство «украшительных выражений»), что и позволило им выработать подлинную культуру письма.

Как всякое живое творчество, изобразительное искусство не укладывалось в систему, хотя и учитывало ее наставления.

Соображения религиозного благочестия и запреты ислама не играли здесь значительной роли. Запреты ислама были способны ограничить распространение живописи («животного каляма») и вообще сюжетного искусства, но главное содержание и формы художественного мышления черпались из общих условий материальной и духовной жизни общества. Свое специфическое выражение они получали и в миниатюре.

Восточная миниатюра выросла как плод национальной жизни. Это позволило ей выработать собственную поэтическую форму, которая охватывала жизнь своей эпохи в обширном значении этого слова, обнимающего собой весь мир, физический и нравственный.

Восточной миниатюре не чужды противоречия. Она привержена идеалам гуманизма и вместе с тем не приемлет психологического реализма, склоняясь в общем к узорности линий и красок. Она, как муар, переливается всеми цветами радуги, сложными едва условными оттенками мысли, вкуса, настроения, которыми захвачен художник.

Пробуждение индивидуальности сказывалось в форме лирических отступлений художника от сюжета литературного произведения, самоуглубления, особенно в портретах современников.

Портретам времени Навои посвящена небольшая работа А. А. Семенова². В ней он обращается к «физиономии человека» как зеркалу характера, страстей и душевных эмоций века.

Школа, стиль, манера художника казались А. А. Семенову чем-то посторонним, вносящим «то изысканность и манерность в портретной живописи или в портретном рисунке, то приторность и слащавость, то подлинный реализм, порой переходящий в грубость или сухость и т. п.» «Все эти стили и школы в портретной живописи, — писал он, — не могут приуменьшить значения портрета как известного носителя духа того класса, к которому принадлежал оригинал»³.

Сейчас, мы сказали бы другое: вне школ и стилей нет искусства. Отнимите у произведения искусства школу, стиль и манеру художника — и портрет перестанет выражать эпоху и самое себя. Ведь портрет — это духовное выражение личности в ее художественном истолковании. Школы и стиль могут приуменьшить «значение портрета как известного носителя духа того класса, к которому принадлежит оригинал», если пренебречь эстетической ценностью и свести значение портрета к физиономии как таковой.

В портрете Алишера Навои, писанном Махмудом Музаххибом⁴, А. А. Семенов со свойственной ему наблюдательностью отметил природную утонченность натуры, высокую интеллектуальность, тонкий скептицизм «с едва заметной сардонической усмешкой, при некоторой до-

² А. А. Семенов. Портреты эпохи Навои, Ташкент, 1940.

³ Там же, стр. 5.

⁴ Портрет Алишера Навои был написан Махмудом Музаххибом, как известно, в середине XVI в., быть может, по образцу одного из портретов работы Бехзада.

ле высокомерия. Видимо, декоративная, заведомо условная манера письма не помешала выражению психологических черт натуры, факт — сам по себе для европейской живописи круга Мемлинга, Дюрера, Гольбейна невозможный. Под рукой Махмуда Музаххиба плоская фигура Алишера получает островыразительный, почти гротескный силуэт; живописная же трактовка лица донельзя сдержанна. Здесь нет света и тени, не моделируется голова и складчатый тюрбан. И все же линия и цвет прекрасно передают знакомый облик и то, почти неуловимое, ищущее движение глаз, в котором читается вся жизнь мудреца-поэта. Во всем этом проявляется стиль миниатюры, манера, поднятая до высот ясно выраженного эстетического идеала.

Портрет Шах Гариб-Мирзы (автор неизвестен) рисует «жуткий тип дегенеративного эстета». Внешне безобразным рисовал этого принца и Бабур, отмечая, однако, что он был хорошего характера и речь его была приятна. Портрет Шах Гариб-Мирзы поразителен своей философской трактовкой физического уродства. Художественная правда призвана выражать смысл жизни, а не ее гримасы. И в портрете безобразного принца художника привлекает эта правда. Портрет лаконичен в штрихе и напряжен в образе. Линии фигуры плавны, их спокойное, округлое течение легко оmyвает корпус, задерживается на руке и лице принца. Плоские губы, срез подбородка, вялый жест руки — все это как бы следует невысказанной мысли. В этом — реализм миниатюры. Она не отворачивается от безобразного, но, говоря словами Мухаммеда Юсуфа Мунши, «успокаивает дух».

Из двух портретов гератских дервишей особенно примечателен дервиш в голубом халате (миниатюра конца XV в.). А. А. Семеновым уже отмечалась разница в головных уборах — у одного он на манер поздней казахской шапки, у другого — в виде шлема. Заметим и то, что один портрет линейно сух, другой живописен. Иллюстративности одного противостоит содержательность другого. Голубой халат вытянутым овалом охватывает фигуру дервиша, поджавшего под себя ноги. Великолепна композиция: кисти рук скрыты, длинные узкие рукава халата беспомощно свисают с плеча и колена наземь, голова ушла по брови в тулью шапки, а борода прячется в складках одежды. Здесь каждая линия напряжена. Отсутствие пластики живого тела компенсируется гармонией тонов. Музыкальность линий, красок и форм придает этой миниатюре звучание мелодии. Она как напев без слов.

Портреты современников работы Кемаледдина Бехзада (1455—1536) стоят на голову выше работ многих его современников, но остаются в мире идей своей эпохи и среды.

Портрет Султан-Хусейн Мирзы — больше иллюстрация к «Запискам Бабура». Здесь линия рисунка достигает невиданного на Востоке пластического эффекта. С каким свободным артистизмом рисует Бехзад мелкие черты одутловатого лица, с какой небрежной легкостью набрасывает на плечи светского щеголя кружево узора!

В портрете поэта Абдуллы Хатефи отмечается недостаточная выразительность черт поэта, компенсируемая жестом руки. Но жест этот играет вспомогательную роль. Главное достоинство этого превосходного творения Бехзада — лицо поэта, в нем читается движение души.

Властолюбивый Шейбани-хан — программное произведение Бехзада. Мастерски сложена композиция. Две плоскости: пунцово-красная и светлой зелени — членят поле листа на две части. За спиной грузного хана, сидящего поджав маленькие ноги, большой черный овал подушки; недвижный взгляд маленьких глаз сверлит пространство. Объем тела вписан в плоскость фона строго и гармонично. Ни тени подобострастия и прикрас. Здесь Бехзад выступает в роли историка, запечатлевшего не

роскошь, не богатство, не мощь просвещенного главы узбеков, а человека, в котором художник увидел время, характер, личность.



Спортивные игры. Миниатюра XV в.

В искусстве портрета язык миниатюр Бехзада отвечал условиям жизни Средней Азии, традициям ее культуры с такой же полнотой, с какой язык живописи Возрождения отвечал жизни итальянского общества той же эпохи, а в Средней Европе язык миниатюр и роспись алтарей отвечали жизни Бургундии и Нидерландов XV—XVI вв.

Миниатюра Среднего Востока XIV—XV вв. говорит о пристальном внимании художника феодального торгово-ремесленного города к занимательному рассказу, созерцанию костюмов, к сценам состязания, любовным историям и ситуациям. В миниатюре фабулы городской жизни впервые обрели всенародный характер.

Миниатюра этой эпохи рисует образы, наиболее близкие литературе, увековечивает их в формах и представлениях своего времени. Благодаря миниатюрам литературные произведения находили не только читателя, но и зрителя.

Миниатюра, как и прикладное искусство эпохи Тимуридов, — результат большой, многовековой шлифовки сюжетов и форм. Да и сами литературные и фольклорные произведения, из которых взяты многие темы, сюжеты, мотивы, были результатом их многократной поэтической интерпретации. Изобразительное искусство являло собой самый сокрушительный удар по религиозным догмам, какой только был доступен искусству. Подобно тому, как древние греки разрушали богов искусством ваятеля («молотком Гефеста»), так и средневековый художник, утверждая человеческие образы и чувства, сокрушал богословское учение, признававшее единственным творцом и источником переживаний всемогущего бога. В Коране эпитет художника — «мусаввир», т. е. «формирующий, образующий, дающий форму», употреблен в отношении самого бога. Отсюда и вывод, сделанный в комментариях к Корану (хадисах): «Тот, кто делает образы (изображения) и картины — враг Господа». Каким же вызовом богословию было предисловие Хондемира (род. 1475 г.) к альбому миниатюр Бехзаде, где художник, способный наделять свои произведения жизнью, поставлен в один ряд с Богом-творцом!

Искусство миниатюры было страстным утверждением поэзии жизни. Радостное, светлое восприятие мира художником проявлялось с равным вдохновением в темах сказочно-героических, исторических, придворно-бытовых, почти жанровых. В нем мы видим решительный отказ от приземленного бытоописания, как недостойного искусства, вместе с тем глубокое, но чисто поэтическое, иногда в форме иносказаний, погружение в уклад жизни со стороны ее специальной, сословной яркости, пестроты и почти этнографически точной достоверности во всем, что касается правил и норм общественной жизни, прав и привилегий отдельных лиц и общественных групп.

В отличие от суфийской поэзии с ее иносказаниями, допускающими религиозный смысл, миниатюра дает открыто светское истолкование сюжетов — однозначное и прямое.

Суфизм возвел иносказание в метод, синтезирующий веру и красоту, религию и искусство. Но чем ярче иносказание, тем сильнее его реальное значение. Иносказание из форм выражения философской мысли стало средством возвышенной романтической поэзии, имеющей своей почвой уже не небо, а землю. Этим и романтическая поэзия утверждалась как одна из форм враждебного богословию искусства средневекового реализма.

Будучи искусством малых форм, миниатюра, как искусство синтетическое, решала задачи и монументальной живописи. Концентрация приемов, сложившихся в систему и вытекающих из общих духовных начал века, создавала неповторимый стиль. В нем проявлялось целостно выраженное философское, поэтическое, художественное мирозерцание.

Ритмы и колорит стали вторым содержанием миниатюры. Здесь возможно сравнение только с песней, у которой, кроме слов, есть мелодия, но как песня понятна и без слов, так и миниатюра способна про-

изводить глубочайшее впечатление даже на тех, кто, не зная текста рукописи, значения изображаемой сцены, воспринимает ее в целом.

В данном случае миниатюра проявляет качества и внеизобразительные. Этим она похожа на орнамент, который вообще стоит на грани изобразительных и неизобразительных задач, удовлетворяя те и другие. Но по существу орнамент использует фигурные мотивы как бы сверх программы или в порядке расширения сферы своего действия. Все натуралистически-повседневное противопоставлено восточной миниатюре, как и орнаменту.

Условность служит для миниатюры способом реалистического выражения художественных идей. Скажем, одутловатое лицо, на котором щелки глаз, нос, губы, лоб занимают всю верхнюю половину грушевидной головы, — это условное нарушение правил анатомии, но оно выражает образ. Психологические задачи, как правило, не выкристаллизовались в миниатюре в нечто самоценное. Только художники того же уровня, что и Бехзад (а многих ли можно насчитать в одном с ним ряду?), поднимались в портрете до уровня собственно психологической задачи. Когда же психологизм в миниатюре XVI в. пробивается наружу, то оказывается, что вершины искусства уже где-то позади.

Каждая миниатюра в сравнении с другими, написанная на ту же тему, раскрывает процессы, протекающие в глубинах сознания, а не на видимой всем поверхности. Она, как предмет духовного потребления, сама создает зрителя, воспитывает вкусы, на которые работают новые поколения художников.

Миниатюра удовлетворяла тщеславие аристократов, она продукт меценатства. Вместе с тем концентрация художественных ценностей, предметов искусства позволяла сопоставлять вещи, сравнивать их и оценивать, разбирать на маджлисах с участием лиц, представлявших высший авторитет в изящных искусствах. Миниатюра в этом отношении — продукт не только художника, но и общественного мнения, к которому художник прислушивался и на которое работал.

Миниатюра Среднего Востока эпохи Тимуридов — глубоко светское искусство. Она не была достоянием узкого круга аристократов. Вся поэзия века была достоянием горожан настолько, что истинные «аристократы духа» даже возмущались ее профанацией. Прославленные мастеравые, музыканты, каллиграфы, художники приобщались к духовной элите общества как на придворных маджлисах, так и на цеховых карнавалах. Народные зрелища по-своему отражали ту же радость бытия, какую видим мы в миниатюрах художников.

В основе искусства времени Тимуридов лежит средневековое мирозерцание. Под его влиянием складывались образы и формировались художественные идеи века. Однако у этого искусства было как дофеодальное содержание, так и идеи, намного опережавшие свою эпоху. Этим оно обязано гению ученых, таланту художников и мастеров.

По своему воздействию на современников и последующие поколения искусство времени Тимура и Тимуридов выходит далеко за свои хронологические рамки. Отражая реальность бытия своего века, оно выступает одним из важнейших звеньев в истории мировой культуры и искусства.

М. С. БУЛАТОВ

ЗОДЧИИ И ЭПОХА

За последние годы в своих капитальных трудах по истории архитектуры советские ученые показали всему миру высокую архитектурно-художественную культуру народов Средней Азии, позволяющую говорить не только о квалификации средневековых архитекторов, но и об их образованности, учености и общественном положении.

Общественное положение и мировоззрение зодчих Востока эпохи средневековья, в частности времени Тимура и Тимуридов, еще недостаточно изучены. Для уяснения этих вопросов обратимся к письменным источникам.

По Кей-Кавусу (выходец из саманидской аристократической среды), уstad (мастер), адиб (литератор) и мудрец занимали одинаковое общественное положение¹.

Выдающиеся поэты Носир Хисроу (1003—1088)², Сана'и (1080/81—1140/41), Са'ди (XXIII в.)³ отмечали достаточно высокое общественное положение зодчих того времени. В своей поэме «Хади́ка» Сана'и пишет:

От (физического) труда человек науки далек,
пример этому архитектор и поденщик.
Ученый-архитектор получает то
в один миг, что строитель в пять месяцев.
А строитель в два месяца накапливает то,
что подмастерье не увидит и за годы...
Оплата этого меньше оплаты того потому,
что этот работает телом, а тот мудр в душе⁴.

О высоком общественном положении зодчего свидетельствует и летописец Рашид-ад-дин (XIII в.)⁵.

По «Уложению Тимура» люди его окружения делились на 12 классов, причем архитекторы, отнесенные к 8-му классу, занимали промежуточное положение между везиром (министром) и летописцем⁶.

В средневековом строительном производстве принимали участие люди следующих профессий: архитектор (мемор), инженер (мухандис); мастер (усто), причем особо выдающихся мастеров называли *хнрмнд* (искусный мастер); подмастерье, ученик (шагирд); художник (нак-кош); каллиграф-крупнописец (кунданавис, машшок); каменотес, резчик по камню (сангторааш, ташторааш); кирпичник (гышткор); плотник

¹ Кей-Кавус. Кабус-наме, М., 1958, стр. 47.

² Носир Хисроу. Избранное, Сталинабад, 1949, стр. 174.

³ Шейх Муслех-эд-дин Са'ди. Бустан, М., 1935.

⁴ Цит. по: Е. Э. Бертельс. Избранные труды. История персидско-таджикской литературы, М., 1960, стр. 42.

⁵ Рашид-ад-дин. Сборник летописей, т. III, М.—Л., 1946, стр. 48.

⁶ Уложение Тимура, Ташкент, 1968, стр. 36.

(дуредгор, чубтораш); резчик по дереву (уймакор); резчик по ганчу (ганчкор, ганчуймакор); штукатур (гилькор, андовачи); специалист по сталактитам (мукарнаси); специалист по герихам (герихкор усто); обжигатель керамики (хумданчи); глазурищик (сырчи); изготовитель форм для отливки архитектурных деталей из ганча (калыбчи); изготовитель глиняного раствора (лойчи); маляр, красильщик (буяучи).

А. М. Беленицкий на основе исследования «Казийских документов XVI в.» приходит к выводу, что для ремесла Самарканда XV—XVI вв. была характерна узкая специализация, а сами ремесленники объединялись в цеховые корпорации, отличные, однако, от западноевропейских⁷.

Некоторые зодчие и художники достигали высокого положения. Так, архитектор Кавам-ад-дин, создавший известные архитектурные ансамбли в Герате, сделал блестящую карьеру при дворе Шахруха⁸. Талантливый художник-миниатюрист Бехзад и целая плеяда его учеников, прославившие изобразительное искусство Среднего Востока, получили заслуженное признание современников и занимали видное общественное положение.

Хроники времени Тимура и Тимуридов уделяют особое внимание строительству крупных общественных зданий, планировке загородных садов-дворцов, работе зодчих, строителей и художников.

Интересные сведения черпаем мы из «Мальфузот-и-Амир Тимур». «Я приказал, — говорит Тимур, — привести придворных архитекторов и строителей, которые собрались из благословенного царства [моего].. Сообща они выработали план лужаек и аллей и занялись устройством сада, стен и того очень высокого дворца, который я приказал возвести в середине сада»⁹.

Далее, об устройстве сада Баг-и-Шамаль говорится: «...И повелел, чтобы они на бумаге нарисовали планы. Одоблив высокий план, я приказал, чтобы в хороший час заложили основание дворца...»¹⁰

Таким образом, во времена Тимура ответственные сооружения вводились по коллективно разрабатываемым и обсуждаемым проектам, которые после этого получали «высочайшее утверждение». Проекты XV в. не сохранились, но миниатюра Бехзада, изображающая одну изстроек в тимуровском Самарканде (иллюстрация к «Зафар-наме»), где один из персонажей держит в руке модель купольного здания, не оставляет сомнения в том, что проекты рисовались не только на бумаге, но представлялись и в виде объемной модели.

«Тарих-и-Хайрат» свидетельствует об определенной организованности строительного производства (в частности, при возведении дворца в саду Баг-и-Дилькуша)¹¹.

Разработка проекта строительства сопровождалась определением объема и стоимости строительных материалов и соответствующих работ. Чиновники, ведавшие строительством, в какой-то мере придерживались традиций, выработанных строительной практикой предшествующих эпох и изложенных в летописи Рашид-ад-дина. «Он [Газан-хан] назначил достойных доверия чиновников, честных и опытных писцов и умеющих составлять чертежи зодчих. Очень расчетливо определили все материалы, [их] стоимость и стоимость работы при таком их количестве, чтобы если производящие расчет с рабочими лица совершат преступле-

⁷ А. Н. Беленицкий. Организация ремесла в Самарканде XV—XVI вв., КСИИМК. VI, М.—Л., 1940, стр. 43—45.

⁸ А. Ю. Якубовский. Черты общественной и культурной жизни эпохи Алишера Навои, в сб. «Алишер Навои», М.—Л., 1946, стр. 24.

⁹ А. Ю. Якубовский. Иранские мастера в Средней Азии. Третий международный конгресс по иранскому искусству и археологии, М.—Л., 1935, стр. 279.

¹⁰ Там же.

¹¹ А. Ю. Якубовский. Иранские мастера..., стр. 229.

ние, недостача и убытки ложились бы на них. Доверенные люди и оценщики постоянно считают уже использованные материалы и те, которые предназначены для работы, и, основываясь на этом, требуют отчета от каждого подотчетного лица. Все так твердо установлено, что если даже через сто лет захотели бы составить смету на них [постройки] и отпустить деньги, то пусть сопоставят расчеты битикчиев с материалами, которые израсходовали на работу, и немедленно истина отчетливо отделится от неправды, причем решительно [смета] не окажется ни ниже, ни выше. Никогда ни один доносчик не найдет возможности упрекнуть за работу тех чиновников и зодчих. При каждом деле назначены смотрители, чтобы не допускать применять в работе плохие материалы или убавлять известь и алебастр или применять к ним землю. Соблюдение такого порядка и предосторожности лежит на их обязанности. Затем еще — [поставку] всех древесных и железных материалов отдали в подряд по установленным ценам, так что сорта их были определены и утверждены»¹².

Из многочисленных арифметических задач, приводимых в «Книге о том, что необходимо знать чиновникам, писцам и деловым людям из арифметики» Абу-л Вафа Бузджани (940—998), явствует, что труд работников строительных профессий оплачивался не повременно, а в соответствии с количеством выполненной работы, т. е. сдельно¹³.

Возможно, что та же система оплаты труда практиковалась и на стройках Тимуридов, о чем косвенно свидетельствуют Гиас-ад-дин Каши и Хондемир. Первый в архитектурной главе своего трактата «Ключ к арифметике» подробно излагает метод исчисления площадей поверхностей сложных сталактитовых комбинаций, арок, сводов, куполов и предлагает упрощенную табличную форму расчета, удобную для определения количества и стоимости отделочных работ¹⁴. Хондемир же в описании строительства дворца в Баг-и Загон отмечает, что «каждому платили по многократно большей ставке, чем обычно», т. е. против стоимости, установленной сметой, и эти дополнительные затраты расходовались «из специальных царских ассигнований»¹⁵.

В произведениях Джами и Навои посвящено немало страниц творчеству зодчего-художника, в частности проблеме свободного творчества, весьма актуальной в ту эпоху, когда царственные особы и знатные сановники широко вмешивались в творчество зодчих и художников, навязывая им свои вкусы.

Алишер Навои, выражая передовые взгляды своей эпохи, считал, что художественное творчество должно быть свободным. Поэт писал:

Перед тобою семь дворцов Мани,
Немедленно их украшать начини.
Тебе не скажем: «так, мол, распиши».
Ты следуй велениям души.
«Не делай так», — ненужные слова,
Не станем нарушать твои права,
Так распиши, как пожелаешь сам.

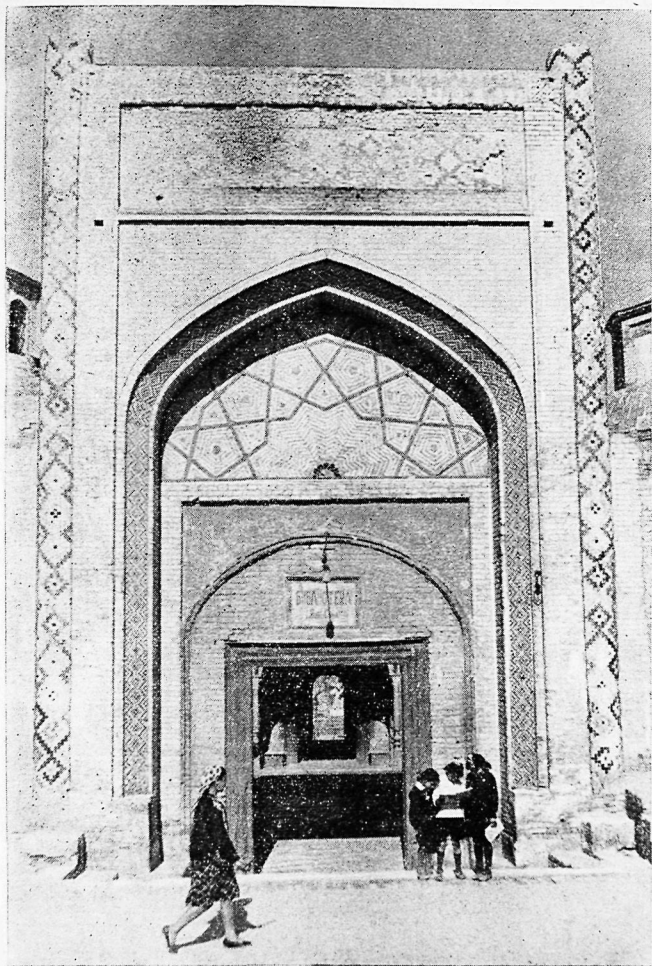
Сана'и (XI в.) видел в архитекторе человека творческого умственного труда, а в представлении Абдурахмана Джами (XV в.) — это высокообразованный человек, глубоко сведущий в науках:

¹² Рашид-ад-дин. Сборник летописей, т. III, стр. 225—226.

¹³ Абу-л-Вафа Бузджани. Книга о том, что необходимо знать чиновникам, писцам и деловым людям из арифметики, на арабском языке, Лейденская рукопись, № 103, стр. 80—81.

¹⁴ Д. Ж. Г. Каши. Ключ к арифметике, в кн. «Историко-математические исследования», вып. III, М., 1951, стр. 202 и след.

¹⁵ SPA, II, стр. 1150—1151.



Здание медресе Улугбека в Бухаре.

Он все основы зодчества постиг,
Он вещей звезд пророчество постиг,
Он изучил законы Птолемея,
Евклид смущался, спорить с ним не смея¹⁶.

По Навон, зодчие — мудрые люди, овладевшие многими искусствами и науками:

Мудрец, который знанием богат,
На страже стал у следующих врат.
Перелистал он сотни древних книг,
Он тот, кто крепость шахскую воздвиг¹⁷.

Джами и Навон, как видим, наделяют выдающихся зодчих энциклопедической образованностью.

Между тем в научной литературе по истории архитектуры в прошлом сложилось мнение, восходящее к О. Шуази и Э. Месселью, якобы зодчие древности и средних веков не были математиками¹⁸. Полностью отрицалась и их энциклопедическая образованность¹⁹. Это утверждение, однако, противоречит даже древнегреческим и древнеримским источникам, в частности сообщениям Филона и Ветрувия. Математика носила практический характер на Среднем Востоке. Зодчие и мастера знали математику в объеме, позволяющем им успешно решать многие архитектурные задачи. Еще Фараби писал, что искусные геометрические приемы служат основой зодчества²⁰.

Представляется небезынтесной этимология слова «архитектор». На Западе оно происходит от греческого «старший строитель», а на

Востоке арабское مهندس — инженер, архитектор, вычислитель —

от هندسة — геометрия, инженерное дело, планировка, строительство. Это наглядно показывает, насколько деятельность архитектора в странах Востока была тесно связана с математикой, в частности с геометрией.

Создатели выдающихся произведений архитектуры эпохи Тимура и Тимуридов — подлинные гиганты мысли, обладавшие энциклопедической образованностью своего времени и высоким художественным мастерством.

Среди известных нам имен зодчих и орнаменталистов можно назвать, в частности, автора входных ворот комплекса мавзолея Гур-Эмир Мухаммада б. Махмуда Исфакхани, художника-орнаменталиста, работавшего над созданием мавзолея Туман-ака, Шейха б. Мухаммада хаджи Бендкори, строителя медресе Улугбека в Бухаре Исмаила б. Тахира Исфакхани и др.

В табл. I приведен перечень дошедших до нас имен наиболее известных среднеазиатских зодчих времени Тимура и Тимуридов²¹.

¹⁶ А. Джамии. Юсуф и Зулейха, Душанбе, 1964, стр. 160.

¹⁷ А. Навои. Семь планет, Ташкент, 1948, стр. 144.

¹⁸ Э. Мессель. Пропорции в античности и средние века, М., 1936, стр. 26.

¹⁹ Редакционная статья в кн.: Ветрувий. 10 книг об архитектуре, М., 1936, стр. 12.

²⁰ *احصاء العلوم الفارابي، الناشر دار الفكر العربي، القاهرة، 1950, стр. 88—90.*

²¹ См. Г. А. Пугаченкова. Мастера среднеазиатской архитектуры X—XVII вв., в сб. «Искусство зодчих Узбекистана», III, Ташкент, 1965, стр. 125—127.

Таблица 1

Имя мастера	Нисба (откуда родом)	Лакаб (профессиональное звание) или специальность	Памятник и его местонахождение	Дата
Фахри-Али	(Видимо, самаркандец)	Уста	Мавзолей Ходжа-Ахмада в ансамбле Шахи-Зинда (Самарканд)	Вторая половина XIV в.
Бареддин	(Видимо, самаркандец)		Мавзолей Шади-Мулька в ансамбле Шахи-Зинда (Самарканд)	1373
Шамсуддин	(Видимо, самаркандец)			
Зайнуддин бини Шамсуддин	Бухара			
Али	Несефи (т. е. из Карши)	Уста	Безымянный мавзолей в ансамбле Шахи-Зинда (Самарканд)	70—80-е годы XIV в.
Шихабуддин Ахмад Зардакаши		Специалист по разбивке садов	Сады Тимура в Самарканде	Конец XIV — начало XV в.
Шейх б. Мухаммед хаджи Бендкори	ал-Туг-рази		Верхняя группа построек ансамбля Шахи-Зинда (Самарканд)	1405
Иса		(Резчик по дереву)	Две резные деревянные колонны в мечети в г. Туркестане	1470/71

Анализ построек архитектурных форм, созданных как местными зодчими, так и архитекторами — выходцами из других стран, не оставляет сомнений в том, что они прекрасно владели искусными геометрическими приемами — основой зодчества. Своими успехами они были обязаны общему подъему науки, культуры и искусства, обусловленному социально-экономическими факторами и определенной стабилизацией политической обстановки в государстве Тимура и Тимуридов.

Я. Г. ГУЛЯМОВ, И. АХРАРОВ

РАСКОПКИ МАВЗОЛЕЯ В ЯККАБАГЕ

Весной 1959 г. в колхозе им. К. Маркса Яккабагского района Сурхандарьинской области УзССР сельский бульдозерист во время полевых работ случайно обнаружил в земле остатки древнего сооружения из жженого кирпича. Поблизости были найдены фрагменты жженого кирпича и облицовочных глазурованных кирпичиков с голубой, синей и белой поливой. Учитель школы № 8 Яккабагского района И. Мешов сообщил о находке в Ташкент, и вскоре на место прибыл старший научный сотрудник Института истории и археологии АН УзССР Л. И. Альбаум. Он установил, что обнаруженный памятник представляет собой остатки мавзолея XIV—XV вв., облицованного некогда изразцами¹.

Осенью 1959 г. Махандарьинский археологический отряд Института истории и археологии АН УзССР провел археологические раскопки на упомянутом мавзолее².

Место обнаружения мавзолея расположено в 16—17 км к югу от Шахрисабза, по левую сторону шоссе на Термез, в 500 м от нее на восток, среди хлопковых полей. Район этот в археологическом отношении представляет определенный интерес. Поблизости выявлен ряд небольших всхолмлений — тепе. По рассказам старожилов, до освоения этой площади под хлопковые посевы таких тепе здесь было очень много. Осмотр хлопковых полей действительно выявил следы некогда интенсивного обживания территории. Об этом свидетельствуют и находки жженого кирпича, кусков майоликовых изразцов со следами позолоты, идентичных архитектурному декору медресе Мухаммад Султана в Самарканде³.

При раскопках мавзолея в первую очередь было решено вскрыть подземную часть сооружения, забитую мусором, лёссом, строительными остатками в виде фрагментов жженого кирпича, кусков алебаstra и ганча, глазурованных кирпичиков из мозанчной облицовки стен. Вход в склеп обнаружен с южной стороны подземного купола (рис. 1). Он был завален строительным мусором и фрагментами жженных кирпичей и к тому же незадолго до начала работ затоплен водой.

Расчистка показала, что стены входа сложены из жженого кирпича (25,5×25,5×5 см) на ганчевом растворе. Сводчатый вход в помещение был отмечен выступающей от стены стрельчатой аркой из жженого кирпича (26×26×5 см), положенного на ребро на ганчевом растворе.

¹ См. Отчет Л. И. Альбаума в рукописном фонде Института истории и археологии АН УзССР.

² Раскопками руководил начальник экспедиции проф. Я. Г. Гулямов. В работе участвовали сотрудники Института истории и археологии АН УзССР И. Ахбаров и С. Рахимов, а также архитектор П. Захидов.

³ Л. И. Ремпель. Архитектурный орнамент, Ташкент, 1961, стр. 39, рис. 146.

В замке арки вставлен большой кусок ганча (10 см толщиной) треугольной формы, от которого в обе стороны идет кирпичная кладка.

После очистки сводчатого входа (длиной 1,70 м) были начаты раскопки внутри помещения. Здесь обнаружено большое количество фрагментов мозаичных сталактитов на ганчевой основе и особенно много глазурированных кирпичей голубого, синего и белого цвета. При вскрытии помещения, вопреки ожиданиям, надгробного сооружения (сагана) не обнаружено. Однако еще весной 1959 г. колхозники извлекли из отверстия купола надгробный мраморный камень с арабской надписью.

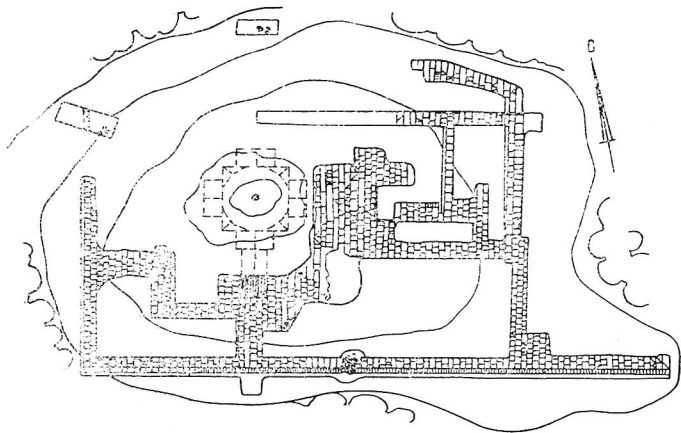


Рис. 1. Общий план раскопа мавзолея в Яккабаге.

Тщательный осмотр пола позволил обнаружить захоронение (рис. 2) в продолговато-овальной яме размером $1,80 \times 75$ см, глубиной 80 см. Скелет имел правильную ориентацию по отношению к плану помещения — головой на северо-восток, лицом на запад, под левое плечо, локоть и правое бедро аккуратно подложены обломки жженных кирпичей. Правая рука покойника, согнутая в локте, лежала на животе, левая вытянута вдоль тела, ноги вытянуты и сложены вместе. Череп хорошо сохранился, все зубы целы. С правой стороны покойника был захоронен младенец, от скелета которого сохранились лишь кости двух голеней. Он лежал в яме глубиной 25 см, усыпанной мелкой галькой с песком. Оба захоронения лишены сопровождающего материала.

Крестообразное в плане помещение склепа имело в каждой стороне по арке. Перекрытие заканчивалось куполом с диаметром основания 3,15 м. Стены помещения не оштукатурены. Строительным материалом служил жженный кирпич ($25,5 \times 25,5 \times 5,5$; $26 \times 26 \times 5$ см) на ганчевом растворе.

В ходе работ вскрыта довольно большая площадь наземной части мавзолея и прилегающей территории, где обнаружены остатки помещений с коридорами. Стены сооружений сохранились на высоту 50—60 см. Они сложены из жженого кирпича того же размера, что и склеп. Полы

также вымощены жженым кирпичом. На стенах помещений сохранились панели, богато украшенные глазурованными плитами. К югу от раскопа обнаружена дандана — оформление края возвышенного цоколя мавзолея кирпичами, поставленными на ребро. Длинной стороной она ориентирована на восток.

Таким образом, одновременно с мавзолеем были построены какие-то примыкающие к нему помещения, границы которых пока не установлены. Возможно, это был архитектурный комплекс, связанный с мавзолеем и требующий специального исследования.

Судя по большому количеству глазурованных кирпичей, фрагментов сталактитов и майоликовых плит в виде темно-зеленых шашек с золотыми узорами поверх глазури, стены мавзолея изнутри и извне были богато украшены глазурованными и майоликовыми плитами, из которых составлялись бордюры, украшавшие портал, а также облицовка входной арки мавзолея. Внешний купол был облицован голубыми глазурованными кирпичиками.

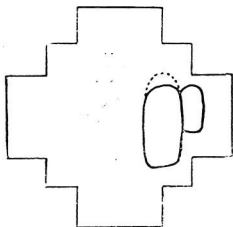


Рис. 2. Мавзолей в Яккабаге. План подземной части склепа и захоронения.

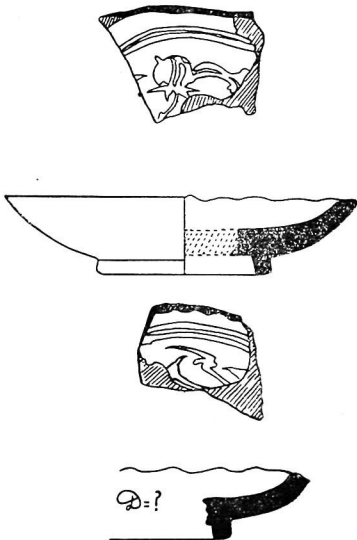


Рис. 3. Фрагменты керамики из мавзолея в Яккабаге.

В 200—250 м к востоку от раскопа обнаружены следы нескольких кирпичеобжигательных печей в сопровождении шлаков и большого количества жженных кирпичей.

Добытый при раскопках керамический материал очень беден. Это прежде всего несколько тонкостенных (4—5 мм) фрагментов посуды с двусторонней голубой поливой с беловатым оттенком, относящихся к XV в. Орнамент выполнен темно-синей краской, полива нанесена после гульваты — ангоба розово-красноватого цвета. Тесто черепка хорошей отмучки и обжиг красноватого цвета. Встречены фрагменты керамики с поливой на внутренней поверхности сосудов. Это довольно большие чаши (касы) на кольцевом поддоне. Тесто черепка довольно хорошей отмучки, с ровными обжигами красноватого цвета. Внутри белая густая полива нанесена без предварительного ангобирования. На дне

чаш над поливой наносился растительный орнамент черной и синей краской, заключенный в круг, отмеченный голубой полоской размером в диаметр донца. Во фрагментарном состоянии встречается краснолощенная керамика кушанского типа. Найдено и несколько фрагментов стекла, не дающих форм.

Надгробие представляет собой мраморную прямоугольную плиту (60×25 см) и отличается очень скромной отделкой. Расшифровка Я. Г. Гулямовым надписи на плите позволила установить личность покойника. Это был некий эмир Мухаммад бин эмир Айюк, умерший в 1419 г., т. е. современник Тимура. Возможно, земля, на которой был построен мавзолей, принадлежала еще отцу эмира Мухаммада, либо последний получил здесь земельное пожалование в виде суюргала.

Известно, что в XIV в. на месте нынешнего Шахрисабза возник небольшой городок, который в 1378 г. был обнесен стеной и составил, таким образом, «хисар» Шахрисабза, т. е. его укрепленное городское ядро. Однако Шахрисабз нередко еще называли Кешем, хотя Кеш прекратил свое существование уже со времени монгольского нашествия. Тимур был выходцем из рода барласов, обитавшего в округе Шахрисабза. Одно время он хотел даже сделать этот город столицей своей империи. Здесь возводились крупные архитектурные сооружения — Ак-Сарай, ансамбль Дорус-Сиадат, Дорут-Тиляват и др. Ко второй половине XIV в. относится возникновение обширной городской округи, т. е. мауза Шахрисабза, занимавшего, по сообщению Хафизы Аbruя⁴, три фарсаха на три фарсаха, т. е. около 400 км². Вилайет назывался Кешским. Раскопанный нами мавзолей как раз и находился в пределах городской округи Шахрисабза.

Все это наталкивает нас на мысль о возможности существования здесь промежуточного селения по дороге Шахрисабз-Термез, принадлежавшего эмиру Мухаммаду бин Айюку.

Таким образом, данный мавзолей, возведенный на рубеже XIV—XV вв. (вопреки традициям того времени, за чертой города), представляет несомненный интерес как новый памятник времени Тимура. Дальнейшее изучение его может дать ценный материал, проливающий дополнительный свет на историю Шахрисабза и вообще сложения городских поселений того времени.

⁴ См. В. В. Бартольд. Хафизы Аbruй и его сочинения, Сборник статей ученых В. Розена, СПб., 1897, стр. 21, прим. 2.

Г. А. ПУГАЧЕНКОВА

ТРИ ПОЗДНЕТИМУРИДСКИХ ПАМЯТНИКА
В ЗИАРАТГОХЕ БЛИЗ ГЕРАТА

На территории Афганистана сейчас имеется лишь считанное число архитектурных памятников второй половины XV — начала XVI в. — ничтожное в сравнении с тем, что было создано здесь на протяжении почти сорокалетнего царствования Султан-Хусейна Байкары. Но и эти, в большинстве своем первоклассные, сохранившиеся объекты монументального зодчества еще слабо изучены, а некоторые из них до сих пор вообще выпадали из поля зрения исследователей. С группой таких памятников нам довелось ознакомиться летом 1967 г. во время поездки по Балхской и Гератской провинциям, организованной по плану советско-афганского культурного сотрудничества Министерством информации и культуры Афганистана.

Большой интерес представляют, в частности, постройки в Зиаратгохе близ Герата¹. Первичное архитектурное изучение их нам удалось осуществить во время однодневного выезда в сопровождении научного сотрудника Кабульского музея Абдурауфа Вардака и директора Гератского музея и рукописехранилища Мамадали Аттара².

Зиаратгох, или Зиаратджой, — крупное селение примерно в 40 км к югу от Герата. Его название означает «Место зиарата» (т. е. поклонения святыне), «Лавра». Хондемир в перечне достопримечательных построек Гегата и его округа упоминает две соборные мечети Зиаратгоха «из числа построек Великого Эмира, обладателя Счастливой звезды, положением равного Джемшиду» (т. е. Султан-Хусейна Байкары)³.

Время заката Тимуридской державы было полно глубоких противоречий: богатство и блеск Герата окупались обнищанием провинций, расцвет литературы и искусства соседствовал с дремучими суевериями, показное благочестие существовало с разнузданным развратом, а внешнее могущество государства подтачивалось изнутри неухающей борьбой удельных феодалов и династийными распрями самих Тимуридов⁴.

Мусульманское духовенство крепко держало бразды духовной власти, но в его среде шло острое соперничество между суннитской и шиитской группировками⁵. Вынужденные считаться с этим правители пытались равным вниманием по отношению к тем и другим установить некое равновесие. Как дань шиитской группе хорасанского духовенства, по

¹ رساله مرارات هرات — فارى ساجوقى, стр. 112—118.

² G. A. Pougatchenkova. Les monuments peu connues de l'architecture medievale de l'Afghanistan, "Afghanistan", vol. XXI, Kabul, 1968, No. 1, p. 17—52.

³ А. М. Беленицкий. Историческая топография Герата XV в., в сб. «Алишер Навои», М.—Л., 1946, стр. 201.

⁴ См. об этом: В. В. Бартольд. Мир-Али Шир и политическая жизнь, Сочинения, т. II, ч. 2, М.—Л., 1964.

⁵ А. Н. Болдырев. Зайнабдин Васафи, Сталинабад, 1957, 94 и след.

распоряжению Султан-Хусейна в 1480 г. в Мазари-Шерифе была «открыта» мнимая могила пророка Али, над которой в следующем году был возведен роскошный мавзолей⁶. Вместе с тем, очевидно в угоду влиятельному зиаратгохским ходжам-суннитам, в их родовом селении, служившем объектом паломничества к какой-то местной святыне, также возводятся группа монументальных сооружений, в надписях на которых подчеркнуто имя Султан-Хусейна Байкары.

В строительстве этих зданий несомненно принимали участие опытные гератские зодчие. Но, видимо, известная ограниченность средств вынуждала их быть очень бережливыми в использовании дорогостоящего изразцового декора, столь широко применявшегося в тимуридских сооружениях столицы. Однако в архитектуре, как известно, ограничения нередко лишь толкают творческую мысль на поиски новых выразительных средств, и памятники Зиаратгоха дают тому наглядное подтверждение.

Самый значительный из них — функционирующая донныне соборная мечеть Масджиди-джума, или Масджиди-Зиаратгох (рис. 1). Мечеть возведена из жженого кирпича на ганчевом растворе; в ее оформление очень умеренно вкраплены изразцовые облицовки. План прямоуголен (80×67 м), оси ориентированы по странам света (рис. 2). Главный фасад обращен на восток, центр его выделен пештаком со сводчатой нишей, дверь из которой ведет в вестибюль (чартак) восьмигранного плана. На главной оси чартака — проход во двор, на поперечной — входы в закрытую часть мечети (с южной стороны) и в маленькое медресе (с северной). На угловых срезах восьмигранника устроены ниши, в одной из которых — ход к винтовой лестнице, ведущей на крышу.

Организирующим центром в планировке мечети служит двор, почти квадратный (41,15×40,70 м), с бассейном для омовений. С западной стороны на главной оси лежит монументальный айван со стрельчатой аркой пролетом 12,25 м. Айван флакируют стройные круглые минареты с внутренними винтовыми лестницами. Их конически утоняющиеся стволы, высотой до 30 м перебитыверху венцами (гульдаста), над которыми располагаются площадки для муэдзинов. Выше следуют вторые звенья с подобным же утонением кладки, вероятно, некогда завершенные гульдастой и куполом (кубба); ныне их верхушки обрушены.

В щипцовой стене порталной арки (примерно на $\frac{2}{3}$ от ее высоты) имеется вторая арка, над нею — обширное окно. Арка открыта в главный зал мечети с нишей михраба в щипцовой стене. Крестообразный зал сообщается арочными проходами с отсеками примыкающих справа и слева галерей.

На поперечной оси двора лежат глубокие сводчатые айваны, выделенные со стороны двора прямоугольными рамами порталов, а внутри соединенные арками. Галереи мечети с южной и северной стороны имеют два, а с западной — четыре пролета. Основаны они на прямоугольных столбах и перекрыты куполками на подпружных арках; размеры столбов и арочных пролетов несколько варьируют в зависимости от общей разбивки.

«Зимняя мечеть» в юго-восточном крыле здания представляет единое продолговатое помещение. Расположенное напротив медресе включает небольшой дворик, в северной части которого размещены три худжры, в южной — две, а две другие стороны замкнуты стенами, обработанными арочными нишками. И медресе, и «зимняя мечеть» подвергались позднейшим существенным переделкам. Во всяком случае, на снимке 1918 г., сделанном и опубликованном О. Нидермайером с анонимной

⁶ В. В. Бартольд. Мир-али Шир..., стр. 235—236.

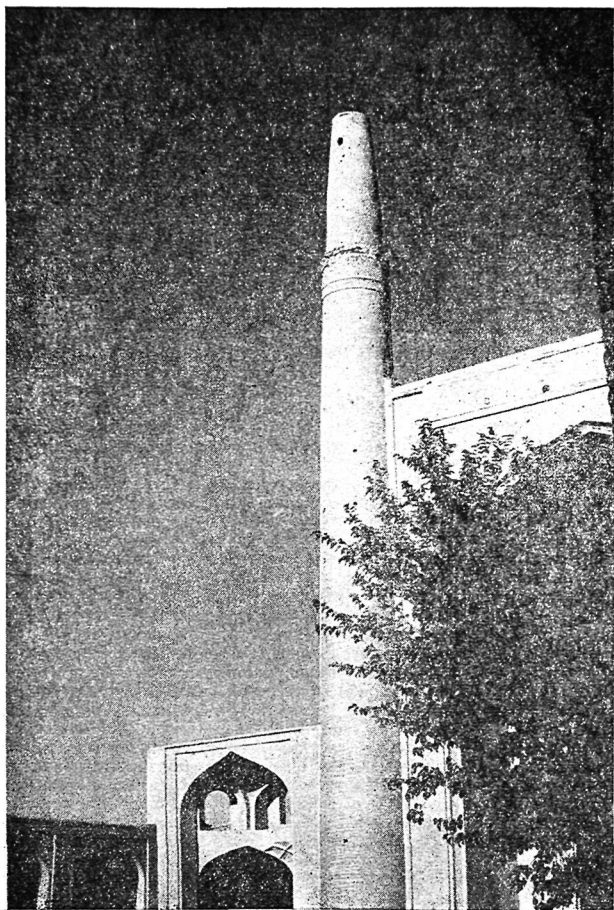


Рис. 1. Масджиди-джума в Зиаратгохе близ Герата. Главный айван.

подписью «Место паломничества к югу от Герата» (в тексте памятник вообще не упоминается), явно видно, что арочно-купольные перекрытия «зимней мечети» были тогда полуразрушены⁷.

В медресе же обращает внимание отсутствие планировочной и конструктивной взаимосвязи в участке примыкания северных худжр к столбам галерей, а направление контуров прохода, ведущего из чартака во дворик, совершенно не соответствует геометрически строгой планировке здания. Все это указывает на какие-то позднейшие переделки восточной части Масджиди-Зиаратгох.

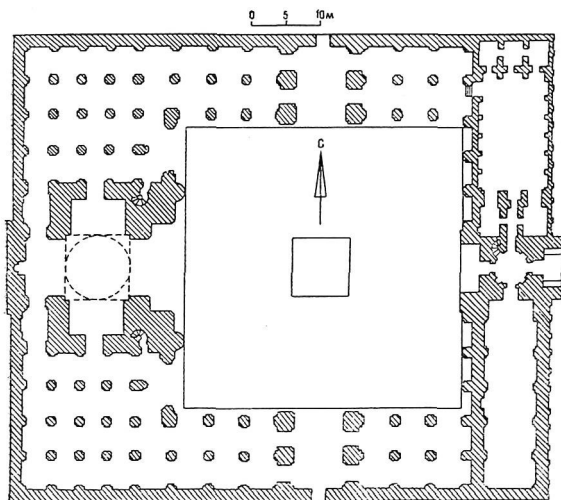


Рис. 2. Масджиди-джума. План.

Во внешнем и внутреннем оформлении мечети господствуют кладки жженого кирпича (сторона — 24—25 см, толщина — 5,5 см), сложенного на белом гульганче, с затиркой швов заподлицо с поверхностью самого кирпича. Прием этот выявляет конструктивные типы выкладки, подчеркивая горизонтальные ряды в кладке стен, кольцевые — в куполах, радиальные — в архивольтках арок, «елочные» — в системе щитовидных парусов и распалубок, в заполнении тимпанов боковых айванов и обращенных во двор арок галерей.

Сводчатые конструкции Масджиди-Зиаратгох весьма интересны. Они очень логичны, строго соответствуют характеру перекрываемых ими частей здания и, наряду с традиционными, проверенными многовековой строительной практикой типами, дают несколько новых, ранее не известных вариантов.

⁷ O. Niedermayer, Afghanistan, Leipzig, 1924, Abb. 165.

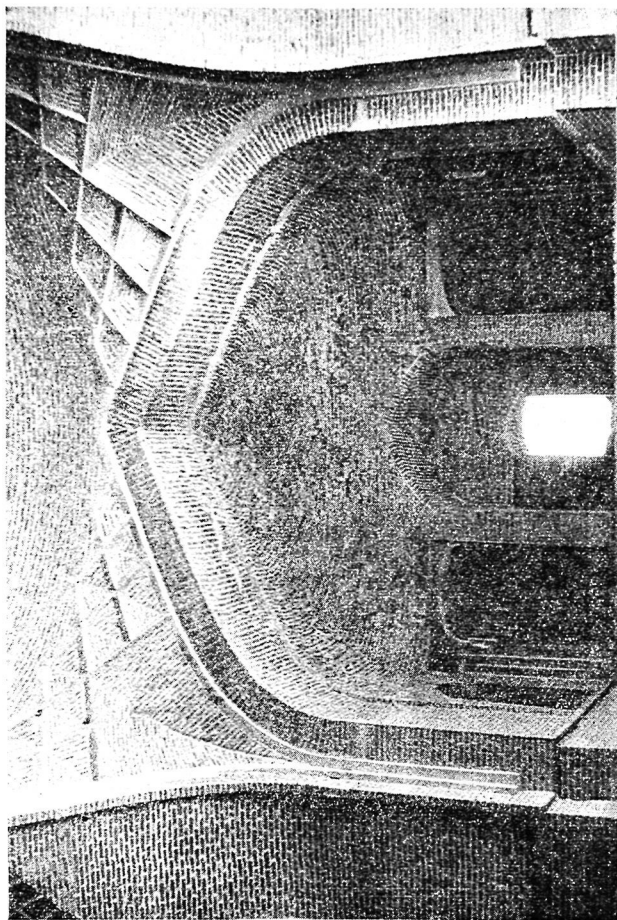


Рис. 3. Масжиди-джума. Перекрытие главного зала.

Наиболее традиционны перекрытия галерей с переброшенными между столбами стрельчатыми арками (кривая их — с невысокой стрелой подъема) и основанными на них отлогими куполками. Арки примерно на $\frac{1}{3}$ высоты от пят выложены радиальной кладкой кирпича, а далее — отрезками, паруса — кольцевыми рядами, куполки — по фигуре восьмиконечной звезды.

В главном здании мечети центральную часть перекрывает купол, основанный на четырех подпружных арках и на сетке шитовидных парусов, образующих 32-конечное основание купола (рис. 3). Лежащие на осях глубокие ниши выделены подпружными арками и завершены конховыми полукуполками на довольно архаичных по типу тромпах. Во вторых ярусах двух ниш на поперечной оси устроено по три лоджии.

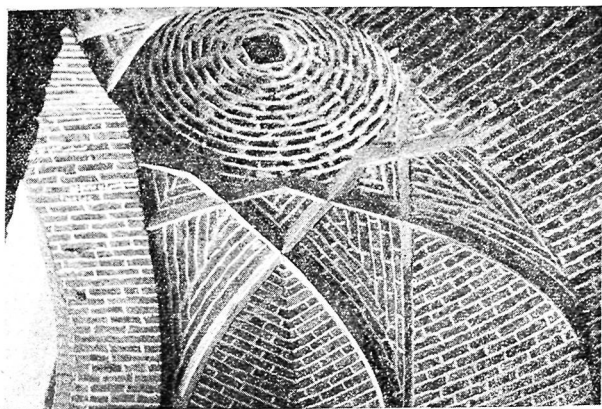


Рис. 4. Масджи-джума. Деталь перекрытия галерей.

Очень оригинальны сводчатые устройства в смежных с главным айваном нишах галерей, где в охвате единой арки дана двухъярусная система лоджий. В первом этаже две арки, переброшенные под углом 45° к фасаду, образуют при посредстве шитовидных парусов переход к двум десятигранным куполкам и к трапезневидному основанию лоджии второго яруса, перекрытой вспарушенными отсеками сомкнутого свода «елочной» кладки (рис. 4).

Архитектоника здания строится на последовательном нарастании разномасштабных арочных форм в охвате П-образных рам. На главном фасаде это порталный свод и настенные арочные нишки примыкающих к нему отрезков стен. В пространстве двора арки главного и боковых айванов, лоджий, галерей и нишек образуют как бы последовательный масштабный ряд. Характерно различие не только их размеров, но и начертания кривых, которые более стройны в айванах и более отлоги в арках галерей, ниш и окон.

В здании почти отсутствует декор — он введен скупыми акцентами сине-бело-голубых мозаик в тимпанах арочек на главном фасаде (мотив

растительных сплетений), широкой полосой мозаичной надписи в своде пештака. Надпись выполнена замысловатой вязью почерка сульс белыми буквами по синему фону, но в одном участке буквы желтые, под позолоту. А. Вардак расшифровал здесь имя Султан-Хусейна Байкары и дату строительства, допускающую небольшое разночтение, — 889 (1485) или 887 (1482/3) г. х.

Тема дворовой четырехайванной мечети с обводными купольными галереями на столбах, входным пештаком и главным, перекрытым куполом зданием на оси сформировалась в зодчестве Среднего Востока уже в XII в. Ее эволюцию усматривают в слиянии арабской дворовой многоколонной мечети с чисто иранскими архитектурными формами сводчатых айванов и купольного чартака⁸.

Сохранившиеся памятники дают многочисленные варианты этой композиционной схемы, но хотя Масджиди-Зиаратгох также следует ей, прямого повтора даже среди хронологически близких мечетей она не имеет. Наиболее сходные параллели ее планировки дают мечеть в Верамине (1322—1326 гг.)⁹, мечеть Гаухар-Шад в Мешхеде (1405—1418 гг.)¹⁰ и мечеть Калян в Бухаре (1514 г., при более древней, тимуридской основе некоторых ее частей)¹¹. Эти мечети намного крупнее зиаратгохской, их галереи с прямоугольными столбами перекрывают сотни куполов, в оформлении изобилует богатый изразцовый декор, но планировочный принцип един.

Стилистически же наиболее близка к Масджиди-Зиаратгох бухарская мечеть Калян, причем их роднят именно те черты, которые знаменуют становление в монументальном зодчестве на рубеже XV—XVI вв. неких новых качеств. В бухарской архитектуре XVI в. основные творческие достижения, как известно, проявлялись в разработке новых типов сводчатых конструкций, которые определяли и появление совершенно новых типов архитектурных интерьеров. Но зарождение этих новых идей лежит в лоне эпохи Навои.

Масджиди-джума в Зиаратгохе дает тому еще одно подтверждение. Сводчатые системы этого памятника очень логичны и строго соответствуют характеру перекрываемых ими частей здания. Фактурное выделение конструктивных кладок, достигаемое затиркой ганчевых швов, выявляет строительный метод зодчего, определяя цельность технического и эстетического начала всего архитектурного замысла. В этом отношении Масджиди-Зиаратгох предвещает кирпичные сводчатые конструкции в галереях мечети Калян (1514 г.) и в вестибюле бухарского медресе Кукельташ (1568/69 г.).

В Зиаратгохе имеется другая мечеть — Чильсутун, или Масджиди Гульдастан-Чильсутун, в мозаичной надписи на михрабе которой сохранились имя Султан-Хусейна Байкары и несколько поврежденная дата — 915 (1510) или 919 (1513/14) г. х. Более вероятным представляется завершение этой постройки еще в 1510 г., причем не позднее конца этого года, когда Хорасан попал в руки Сефевидов, и фанатики-кизилбаши

⁸ A. Godard. Les anciennes mosquées de l'Iran. Athar-é-Iran, t. I, fasc. II, Paris, 1937; е го же. Les anciennes mosquées de l'Iran. Иранское искусство и археология, III Международный Конгресс. Доклады, М.—Л., 1939; е го же. L'art de l'Iran, Paris, 1962, p. 335 и след.

⁹ D. N. Wilber. The Architecture of Islamic Iran. The Il Khanid Period, Princeton, 1955, p. 158—159, fig. 35, pls. 129—134.

¹⁰ A. Godard. L'art de l'Iran, fig. 244.

¹¹ Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана, Ташкент, 1958, рис. 28, стр. 80 и след.; К. С. Крюков. Новые данные о строительстве большой бухарской мечети, Строительство и архитектура Узбекистана, 1966, № 8, стр. 43 и след.

учинили в Герате кровавую бойню, убив прямо в соборной мечети Герата хафиза Зайнулдина, сына мавалаяна Шарафелдина из Зиаратгоха, и предав сожжению могилу Абдаррахмана Джами¹². В этих условиях многие люди творческого труда вынуждены были бежать в другие страны, и вся сложившаяся обстановка никак не благоприятствовала строительству монументальных зданий. К 1510 г. Султан-Хусейн уже не было в живых, и Хорасан принадлежал Шейбанидам, но упоминание его имени в мечети можно объяснить приверженностью зиаратгохских ходжей к Тимуридам и надеждами на восстановление их политических позиций в Хорасане.

Мечеть Чильсутун стоит близ перекрестка улочек, в тени деревьев, у небольшого хауза. Ориентирована она по странам света, главным фасадом на восток, михрабные ниши ее соответственно смотрят на запад. Название в дословном переводе означает «Сорок колонн», «Сорокастолпная». Однако термином этим на Среднем Востоке обозначали вообще постройки, где архитектурно организующую роль играли колонны, число которых не обязательно равнялось сорока и планировка давала различные варианты их распределения. Бабур, например, упоминает самаркандский дворец Улугбека Чильсутун — двухэтажный, с угловыми башенками, айваны и залы которого были оформлены каменными колоннами — витыми и гранеными¹³. В Исфахане сохранился дворец Шах-Аббаса (XVII в.) Чильсутун, плоские перекрытия которого над залами и террасами покоятся на колоннах¹⁴. Таким образом, термин этот распространялся вообще на парадные, многоколонные здания с деревянными, каменными и кирпичными колоннами или столбами.

Мечеть Чильсутун в Зиаратгохе имеет две части — закрытую (зимнюю) и открытую (летнюю), соединенные четырьмя дверными проемами (рис. 5). Зимний отдел представляет собой прямоугольное помещение, первоначально с 12 столбами и 21 куполком (по семи в трех рядах); однако в результате разрушения южного отсека один пролет столбов и куполов отчленен ремонтной стеной. Летний отдел мечети (рис. 6) имеет вид продолговатого портика с 14 куполами и 16 столбами (по восьми в двух рядах). На западных стенах летней и зимней мечети в центре размещаются михрабы. Стены эти расчленены настенными арками, которые повторяют контуры переброшенных меж столбами несущих арок; в каждом пролете их вверху были устроены оконца, заполненные решетками (панджара), ныне в большинстве своем заложенными.

Перекрытия мечети составляет система отлговых куполов, основанных на четырех арках и щитовидных парусах, образующих 16-конечный звездчатый контур. Кровля плоская, видимо, за счет устройства между куполами пазушных сводиков.

Материал постройки — жженный кирпич (24×24×5 см) на светлом ганчевом растворе с затиркой швов, выделяющих направление кладок (горизонтальных в стенах и столбах, радиальных — в арках, елочных — в парусах). В облицовке же михрабных ниш между кирпичами вставлены голубые или синие кашинные полоски. Сам михраб облицован наборными резными мозаиками; нишу его П-образно охватывает лента надписи с бедыми (почерком сульс) и желтыми (почерком куфи) буквами

¹² А. Н. Болдырев. Зайнадин Васифи, стр. 82 и след.

¹³ Бабур-наме. Пер. М. А. Салье, Ташкент, 1958, стр. 61—62. В 1941 г. на территории Баги-Майдана были начаты раскопки (прерванные войной), при которых обнаружены фрагменты мраморных колонн — жгутообразных и круглых, принадлежавших, очевидно, Чильсутуну.

¹⁴ A. Godard. Athar-é-Iran, t. II, fasc. I, Paris, 1937, p. 116 и след.

на общем синем фоне, а тимпаны михрабной арки заполняет мелкий цветочный узор. Небольшие фрагменты аналогичного мозаичного декора видны и на михрабе зимней мечети. Здесь в одном из окон сохранилась деревянная панджара из окомуренных голубыми кашинными полосками отесанных кирпичиков, образующих узор в виде сотов.

Техническое состояние портика сравнительно благополучно (хотя некоторые устои и арки его деформированы), в отличие от зимней мечети, арки и купола которой избороджены трещинами, столбы распутились и покосились. Памятник требует срочной реставрации.

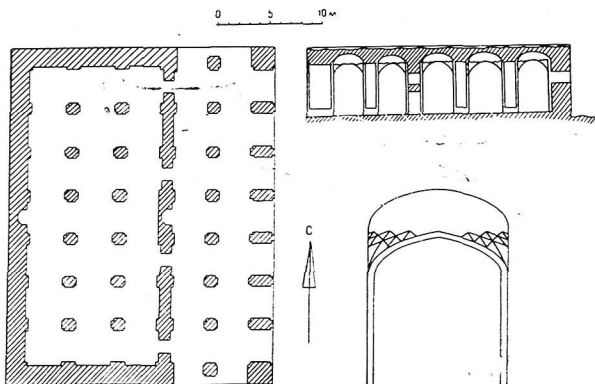


Рис. 5. Чильсутун. План и разрез.

Возможно, что Чильсутун — вторая из мечетей Зиаратгоха, упоминаемых Хондемиром, который (составляя по памяти свое описание спустя много лет после того, как он покинул Герат) ошибочно именует ее «соборной». Остатков какой-либо иной значительной мечети, кроме Масджиди-джума, в Зиаратгохе нет. Однако Чильсутун по своему типу — не столько соборная, т. е. пятничная (хотя в ней, разумеется, проходили и пятничные богослужения), сколько мечеть гузарная, т. е. квартальная, приходская, предназначенная для отправления каждодневных намазов жителями близлежащих кварталов.

Типология средневековых гузарных мечетей Хорасана и Мавераннах-ра почти неизвестна. Между тем в повседневной жизни восточных городов и селений они играли большую роль, нежели крупные мечети-джума, где основные моления проходили по пятницам и в дни мусульманских праздников.

В гузарных мечетях жители прилегающего района собирались ежедневно по пять раз в день, они служили главными идеологическими центрами квартальной общины, связанной узами родства, профессиональных интересов и социальной регламентации. В зависимости от имущественного положения общин гузарные мечети могли быть богатыми или скромными, но к сооружению их всегда привлекался опытный мастер (иногда не один), и потому они отражают наиболее типичные твор-

ческие тенденции своей эпохи. Это красноречиво засвидетельствовано многочисленными гузарными мечетями Средней Азии XIX—начала XX в.¹⁵



Рис. 6. Чильсутун. Летняя галерея.

Однако от предшествующих столетий гузарные мечети почти не дошли. Среди немногих памятников такого рода можно назвать мечеть Ба-

¹⁵ В. Л. Воронина. Народные традиции архитектуры Узбекистана, М., 1951, стр. 53 и след.; П. Ш. Закидов. Самаркандская школа зодчих, XIX—начало XX века, Ташкент, 1965, стр. 59 и след.

лянд в Бухаре (начало XVI в.) с закрытой зимней частью, несущей богатый изразцовый и живописный декор и Г-образно схватывающий ее летний навес¹⁶. Но памятник этот с его деревянными колоннами и балочными перекрытиями принадлежит к иной архитектурной категории, нежели мечеть Чильсутун, выполненная в принципе многостолпной арочно-купольной системы.

Еще один памятник монументальной архитектуры сохранился на старом кладбище у Зиаратгоха, на каменистом склоне близлежащих гор. Это руины мавзолея Мулло-Калян, возведенного в правление Султан-Хусейна Байкары, имя которого выделено желтым в исполненной белыми буквами по синему фону мозаичной надписи на портале. Имя погребенного в мавзолее неизвестно; очевидно, это был влиятельный представитель местного духовенства, быть может, отличавшийся высокой ученостью («мулло» — образованный, главным образом в богословии, человек; «калян» — «великий»).



Рис. 7. Мулло-Калян. Общий вид.

Здание сильно разрушено, помещения первого этажа заполнены обвалами верхних кладок, так что план его в северо-западной части неразличим, от второго же этажа сохранились лишь отдельные участки внешних стен (рис. 7). Выстроено оно из жженого кирпича с фактурным выделением затертых ганчем швов. Интерьеры оштукатурены желтоватым ганчем, в центральном зале видны следы орнаментальных росписей.

Единственная деталь наружного декора — упомянутая мозаичная надпись в своде портала. Между тем общая композиция здания величественна и впечатляюща. Мавзолей почти квадратен (19,70—20,90 м), включает центральный крестообразный высокий зал и размещенные в угловых участках худжры и лестничные клетки (рис. 8). Композицию двух сохранившихся фасадов формируют центральные сводчатые айваны, к которым примыкают двухъярусные лоджии, причем на западном

¹⁶ Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана, стр. 83 и след.

фасаде они даны в обрамлении вытянутых настенных стрельчатых арок. Характерны системы купольных перекрытий, основанных на сетке шитовидных парусов и распа-лубок (рис. 9).

Композиция мавзолея Мулло-Калян очень типична для усыпальниц второй половины XV — начала XVI в. В архитектуре Средней Азии, наряду с одиночными мавзолеями центрально-купольной или портално-купольной композиции, типология которых была разработана еще в домонгольское время и сохранилась в XIII—XV вв., уже с XIV в. появляются комплексные сооружения, достигающие наибольшей сложности и грандиозности в период правления Тимура (Дорус-Сиадат в Шахрисабзе, мавзолей Ахмеда Яссави в Туркестане).

Типология же компактно распланированной усыпальницы, в которой главным элементом выступает квадратный, с нишами на осях зал, а в углах размещены

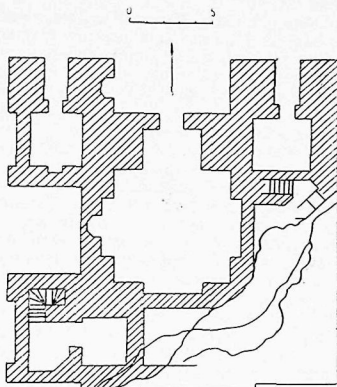


Рис. 8. Мулло-Калян. План.



Рис. 9. Мулло-Калян. Деталь перекрытия.

в один или два этажа подсобные комнатки, жилые худжры, лестницы, прослеживается на ряде среднеазиатских памятников, как мавзолеев

Казы-заде Руми (около 1437 г.)¹⁷, Ак-Сарай в Самарканде (70-е годы XV в.)¹⁸, мавзолей Юнухсана (около 1497)¹⁹ и Суюниджхана (1531/2 г.) в Ташкенте²⁰.

Общность их с Мулло-Каляном заключается не только в планировке и объемной композиции, но и в архитектонике фасадов, которая строится на противопоставлении обширных порталных сводов и прилежащих отрезков стен, расчлененных двухъярусными лоджиями в системе сводчатых конструкций. Мавзолей Мулло-Калян закономерно входит в этот ряд. Датировать его можно периодом между возведением обеих описанных мечетей Зиаратгоха, т. е. рубежом XV—XVI вв.

В Зиаратгохе имеется еще один интересный архитектурный памятник, который нам, к сожалению, удалось осмотреть лишь мельком. С виду это невзрачное, квадратное в плане, однокупольное здание, покрытое грубой глино-саманной обмазкой. Лишь на одном фасаде, в нише, видны следы первоначальной, тщательно затертой розовой штукатурки и сталактитов. Внутри — крестообразный зал с угловыми коморками. Сохранился великолепный плафон из армированного ганча с системой пересекающихся ребер-гуртов и щитовидных парусов, несущих звездчатый куполок; подобные же конховые полукуполки перекрывают ниши на осях. Судя по конструкциям, напоминающим перекрытия в мечети Анау (1456 г.)²¹, памятник этот также восходит ко второй половине XV в. Вероятно, это была небольшая ханака одной из суфийских сект, весьма влиятельных в эпоху Тимуридов.

Памятники Зиаратгоха восполняют некоторые недостающие звенья в цепи тимуридского архитектурного наследия, которому время нанесло немалые утраты. Художественная ценность их неоспорима, и в истории архитектуры Среднего Востока следует отвести им подобающее место.

¹⁷ В. А. Джахангиров и Б. Н. Засыпкин. Исследование мавзолей, приписываемого астроному Казы-заде Руми, в кн. «Архитектура республик Средней Азии», М., 1951, рис. 2.

¹⁸ Г. А. Пугаченкова. Памятники архитектуры Средней Азии эпохи Навои, Ташкент, 1957, табл. XXXI—XXXII.

¹⁹ Там же, табл. XXXVIIIб.

²⁰ Ш. Ратия и Л. Воронин. Мавзолей Барак-хан, Архитектура СССР, 1936, № 11, стр. 27—31.

²¹ Г. А. Пугаченкова. Мечеть Анау, Ашхабад, 1959, стр. 20 и след., рис. 22—27.

Н. Б. НЕМЦЕВА

МАЛОИЗУЧЕННЫЙ МАВЗОЛЕЙ ИЗ АНСАМБЛЯ ШАХИ-ЗИНДА

Одна из наиболее скромных по своим изразцовым одеждам усыпальниц ансамбля Шахи-Зинда тимуровского времени расположена по западной стороне коридора, южнее третьей сени. Мавзолеей приписывается военачальнику армии Тимура — эмиру Бурундуку, но основанием тому служат лишь старые предания¹. На здании не сохранилось надписей с датой постройки или именем того, кому она принадлежит.

По своему архитектурно-планировочному решению это довольно типичный для ансамбля однокамерный мавзолеей конца XIV в., правда, несколько больших размеров, чем другие. Основной, кубический объем здания увенчан восьмигранным барабаном в черновой кладке и конусовидной кровлей одинарного купола. Внешний, декоративный купол не сохранился, а скорее, и не был возведен (хотя и предполагался); следов его при вскрытии памятника не обнаружено.

Главный фасад выделен традиционным пештаком, от которого сохранился северный пилон и часть софита с остатками декора. На месте южного пилона — ремонтный контрфорс. Портальный вход в здание со стороны коридора до недавнего времени был закрыт подпорной стеной, южный проем врос в землю.

Памятник несет следы крупных переделок и ремонтов, произведенных еще в древности. Характер декоративной облицовки portalной ниши (кирпичная мозаика, типичная для XV в.) настолько отличен по стилю и техническим приемам от декора лицевой стороны сохранившегося пилона (резная полихромная терракота второй половины XIV в.), что не оставляет сомнений в разновременности отделки. Это дало основание думать, что пилон портала является частью какого-то другого, неизвестного здания 60-х годов XIV в.² Следы крупных реконструкций носит и интерьер мавзолея.

В основании четверика частично сохранилась изумительная по тонкости исполнения и красочности цветовой гаммы майоликовая панель из шестигранных шашек, замкнутых в прямоугольные рамы. Верх четвери-

¹ Впервые данный мавзолеей определен как принадлежащий эмиру Бурундуку в «Туркестанском альбоме» (1871—1872 гг.), составленном А. Л. Кунем. В дальнейшем Г. А. Панкратьев (Исторические памятники Самарканда, Самарканд, 1910, стр. 12), Б. П. Денике (Искусство Средней Азии, М., 1927, стр. 30), Б. В. Веймарн (Искусство Средней Азии, М.—Л., 1940, стр. 72, 75) и С. Н. Полуанов (Архитектурные памятники Самарканда, М., 1948, стр. 23) приписывали эмиру Бурундуку усыпальницу, выстроившую Уста Али-Несефи. По мнению Л. И. Ремпель (Архитектурный орнамент Узбекистана, Ташкент, 1961, стр. 58, прим. 27 к гл. V), указанными авторами допущена ошибка. В книге «Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана» (Ташкент, 1958, стр. 113) Г. А. Пугачикова и Л. И. Ремпель придерживаются определения А. Л. Куна.

² Л. И. Ремпель. Архитектурный орнамент Узбекистана, стр. 275.

ка, главным образом купол, отделан ганчем с крупным геометрическим рисунком, основные линии которого выделены гуртами и оттенены покраской синим и кызыл-кессаком. Представляется, что два вида декора внутри мавзолея также одновременны.

Архитектурное решение интерьера выполнено в известных по другим мавзолеям ансамбля Шахи-Зинда формах: стены четверика по осям выше панели разбиты мелкими нишами стрельчатого завершения, в углах восьмерика — арочные паруса со сталактитовым заполнением.

До последних лет мавзолеев фактически не изучался, хотя некоторая фиксация в связи с общими работами на ансамбле проводилась и здесь (фотофиксация А. Л. Куна в 1870—1871 гг., С. М. Дудина в 1905 г., обмеры А. П. Удаленкова в 1921 г., Г. Н. Томаева в 1939 г.).

Первое археологическое обследование мавзолея проделал в 1925 г. В. Л. Бяткин. При этом был расчищен интерьер мавзолея, через пролом в полах обследован склеп, который, по сведениям Б. Н. Засыпкина, был потревожен и находился в беспорядке. Костный материал в разбросанном виде лежал на земле. В западной части находился деревянный гроб без крышки. Посредине склепа стояла кашиновая голубая чашечка XIV в.³

В 1963 г. в связи с предполагаемой реставрацией мавзолея Управление по охране памятников материальной культуры Министерства культуры УзССР впервые осуществило полное архитектурно-археологические исследования и обмеры. Работы выполнил архитектор Ю. З. Шваб и автор предлагаемой статьи.

Археологические исследования коснулись подземных конструкций и кладок стен для установления строительной периодизации, характера и состояния нижних частей здания, стратиграфии культурных наслоений. Была расчищена порталная ниша, заложен шурф у южного проема мавзолея, обследован склеп.

В результате установлено, что мавзолеем в своей конструктивной основе относится к одному строительному периоду.

Расчистка основания северного пилона со стороны порталной ниши показала, что под декоративной «рубашкой» идет сплошной массив однородной кладки (кирпич, раствор) пилона без каких-либо признаков одновременности основного строительства памятника. Разновременными могли быть только декоративно-облицовочные работы. По каким-то причинам отделка мавзолея, начатая в XIV в., была прервана на длительный срок и завершена уже в XV в., быть может при оформлении комплекса Туман-ака, вместе с третьей сенью (1405), но уже в стиле веяний новой эпохи, когда на смену резной поливной терракоте приходят новые виды декора — кирпичная и наборная мозаика.

Если предания верны и усыпальница действительно принадлежит военачальнику Тимура — эмиру Бурундуку, то не удивительно, что здание отделялось в несколько этапов. Длительные завоевательные походы Тимура в конце XIV — начале XV в., политические смуты после его смерти, в которых активно участвовал Бурундук⁴, на долгие годы отвлекали заказчика от строительных забот.

Наиболее интересные результаты дало обследование нижних частей здания. Подпольная часть мавзолея (склеп) представлена крупным (6,90×7,80 м по осям), крестовидным в плане помещением с глубокими развитыми нишами по сторонам (ширина — 2,60, глубина — 2,15—

³ Б. Н. Засыпкин. Вопросы изучения и реставрации ансамбля Шахи-Зинда в Самарканде, 1948, ркл. ГУОПМК, № 560, стр. 93—95.

⁴ В. В. Бартольд. Сочинения, т. II, ч. 2, М., 1964, стр. 74.

2,60 м), перекрытыми стрельчатыми сводами (высота 2 м), переходящими в центральном квадрате в плоский куполок.

В южной и восточной нишах склепа, соответственно входным проемам надземной части мавзолея, имеется два небольших проема для совершения погребений (рис. 1). Внутренняя полость склепа оштукатурена толстым слоем (1—1,50 см) ганча, местами опавшего.

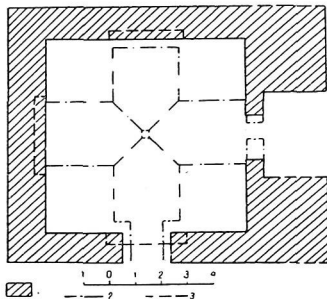


Рис. 1. План мавзолея эмира Бурундука.

1—стены мавзолея; 2—стены склепа; 3—ниши и утраченные части.

Склеп сложен на глине из прямоугольного кирпича (в среднем $29 \times 18 \times 4$ см), характерного для домонгольского Самарканда и, как показали раскопки на соседнем участке, взятого из полуразрушенного к концу XIV в. сооружения XI в., некогда расположенного южнее. Стены надземной части усыпальницы выведены из квадратного кирпича ($26-27 \times 26-27 \times 5-6$ см), типичного для XIV—XV вв. При этом налицо все несомненные признаки одновременности строительства. Склеп и верхняя камера мавзолея конструктивно взаимосвязаны, являя одно целое. Стены мавзолея по внешнему абрису продолжают стены склепа; в местах совпадения планов (крестовидного склепа и квадратного мавзолея) стены склепа выполняют роль фундаментов здания (рис. 2). Такой строительный прием, характерный для определенного этапа в эволюции среднеазиатских склепов, присущ мавзолеям с конца XIV — начала XV в.⁵

Склепы как специальное подпольное погребальное помещение на протяжении времени проходят определенный путь развития, усложняясь и совершенствуясь по архитектурным формам и конструкциям. Незначительное число обследованных на сегодня склепов в Средней Азии (в основном на территории Мавераннахра), как правило, требующих археологических вскрытий, не позволяет еще делать окончательных выводов относительно их генезиса и последующей эволюции как архитектурных типов. Проблема эта переживает стадию «накопления фактов», ограничивая наши представления о развитии мемориального зодчества Средней Азии в целом. Однако уже сейчас можно наметить основные этапы сложения склепа, в частности на территории Маверан-

⁵ И. Б. Немцева. К истории сложения «средней группы» мавзолеев ансамбля Шахи-Зинда, Материалы и исследования по истории и реставрации архитектурных памятников Узбекистана, вып. I, Ташкент, 1967, стр. 104.

нахра. Этому в немалой мере способствовали археологические исследования последних лет в ансамбле Шахи-Зинда⁶.

Изучение склепов ансамбля Шахи-Зинда позволило получить представление о погребальном ритуале мусульманской знати в разные исторические периоды, дало большой краниологический материал для освещения некоторых вопросов этногенеза местного населения и фактические данные для понимания эволюции склепа как одного из важных функциональных элементов среднеазиатского мавзолея.

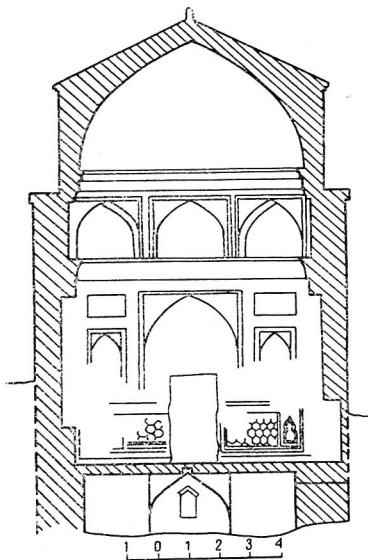


Рис. 2. Разрез мавзолея и склепа по линии север—юг.

Широкий хронологический диапазон (XI—XIX вв.) представленных на ансамбле Шахи-Зинда погребальных сооружений дал возможность проследить на большом сравнительном материале развитие архитектурных форм, конструкций и декоративной облицовки склепа.

Обследование погребальных сооружений X—XII вв. (мавзолей Исманила Саманида в Бухаре, Кусам ибн Аббаса в Самарканде, караханидские мавзолеи в Узгенде, Султан-Санджара в Мерве, Султан-Саодат и Хаким ал-Тармизи в Термезе, Ходжа Машад в сел. Саёт и др.) показывает, что среднеазиатские мавзолеи домонгольского времени еще не имели склепов.

⁶ Всего в ансамбле Шахи-Зинда обследовано 18 склепов, в том числе один (мавзолей Казы-Заде Руми) — только снаружи.

Первые склепы мы встречаем в мавзолеях XIV в. из ансамбля Шахи-Зинда (Ходжа Ахмада — 40-е годы XIV в., «Безымянный» — 1360/61 г., Туглу-Текин — 1376 г., «Безымянный» мавзолей работы Уста Али Несефи — 80-е годы XIV в. и ряд раскопанных в 1960—1968 гг. мавзолеев основного и «западного» коридоров).

Они характеризуются отсутствием планировочной и конструктивной связи с надземной частью усыпальницы, представляют совершенно самостоятельный архитектурный объем с элементарно простым планом (квадрат или прямоугольник, близкий к квадрату) и системой перекрытия (чаще всего свод типа «балхи»).

Входной коридоробразный сводчатый «лаз» их обычно направлен в сторону главного портала мавзолея с выходом в порталную нишу, независимо от ориентации последней по странам света. В частности, ансамбль Шахи-Зинда дает примеры ориентации «лаза» на все четыре стороны, определенной топопланом ансамбля и расположением главных порталных проемов, а не предписаниями «мусульманского похоронного ритуала», как это представлялось ранее⁷.

Первые склепы представляют собой отдельно выстроенное подпольное (в 30—50 см от пола) помещение, значительно меньших габаритов, чем сам мавзолей (сторона в среднем 2,5—3,5 м, высота — 1,5—2 м). При этом фундаменты мавзолеев не глубоки (30—80 см) и не связаны со склепом. Центральные оси склепа и надземной усыпальницы часто не совпадали: строительство велось в разных котлованах, и практического значения такое смещение осей не имело. Примитивный характер ранних склепов показывает, что развитие нижней погребальной камеры в усыпальницах Мавераннахра, как и формирование архитектурного облика надземной, парадной части, шло самостоятельным путем, в отличие, например, от известных склепов мусульманского Закавказья (Азербайджан) и Западного Ирана, где уже в домонгольское время имели место развитые, сложные в архитектурном выражении склепы, составлявшие главную функциональную часть мавзолея с соответствующим акцентом и в оформлении⁸. При этом местная специфика в характере среднеазиатского склепа сказалась более выраженной, чем в облике надземной усыпальницы, где отдельные архитектурные приемы, декоративная отделка имеют много сходного с памятниками соседних территорий.

Генетически среднеазиатские склепы, судя по их простым формам, чисто утилитарному назначению (могила на несколько погребений) и конструктивной независимости ранних склепов от надземной части мавзолея, ведут свое начало, как нам кажется, от обычных кирпичных могил, издавна известных в Средней Азии.

В частности, прототипом раннего склепа могли послужить широко распространенные в Средней Азии (Самарканд, Бухара, Хорезм, Туркмения) погребальные ямы, обложенные по сторонам кирпичом, а сверху перекрытые «сводиком» из двух сомкнутых вверх кирпичей. С увеличением площади (уже не одиночная могила, а камера на несколько погребений) усложнилось лишь перекрытие и появился специальный лаз (дромос) для повторных захоронений.

Как бы переходной стадией от обычной могилы к склепу можно рассматривать центральное погребение в бухарском мавзолее Сайфиддина Бохарзи, датируемое второй половиной XIII в. Могильная камера здесь

⁷ И. Е. Плетнев. Архитектурный комплекс у мавзолея Гур-Эмир, Сборник научных трудов ТашНИИЭП, вып. VI, Ташкент, 1964, стр. 102.

⁸ Ср. Л. С. Бретаницкий. Зодчество Азербайджана XII—XV вв., М., 1966; А. Саламзاده. Вопросы реставрации мавзолея XIV в. в Барде, Вопросы реставрации памятников зодчества Азербайджана, Баку, 1960, стр. 73, 75.

представлена относительно просторным прямоугольным сводчатым (система «наклонных отрезков») помещением (внутри $2,1 \times 0,84$ м), по высоте своей (1,5 м) уже равным некоторым ранним склепам ансамбля Шахи-Зинда (склепы мавзолеев Ходжа Ахмада, Уста Али-Несефи и др.). В нем нет только лаза.

Способ погребения в первых склепах ансамбля Шахи-Зинда (непосредственно на земляном полу или в деревянном гробу, установленном на полу) — также, вероятно, преемственная традиция, связывающая склепы и обычные могилы с трупоположением на дне или в деревянном гробу.

В XV в., с усложнением функций и архитектурного облика нижней погребальной камеры, превращением склепа в посещаемую для оплакивания покойного часть мавзолея, погребения совершаются уже в специально вырытых могилах (Гур-Эмир, Ишрат-хана и др.).

В конце XIV — начале XV в. происходит дальнейшее развитие склепа, разработка его архитектурной формы. Это уже значительно большее по площади помещение, как правило, соответствующее основным габаритам надземной части усыпальницы и конструктивно связанное с нею. Появляются более интересные планировочные композиции, в частности, восьмигранная, крестовидная форма плана с развитыми или мелкими нишами, комбинированная сложная система перекрытия (мавзолей Ширин-бек-ака, эмира Бурундука, Туман-ака, «Восьмигранник» и Казы-Заде Руми в ансамбле Шахи-Зинда, мавзолей № 2, вскрытый со стороны главного фасада мавзолея Ходжа Ахмада Ясеви⁹, и Рабия Султан-Бегим в Туркестане, склеп Гур-Эмира). Процесс этот был определен, главным образом, развитием архитектуры надземной части мавзолея.

Создание в конце XIV—XV в. новых композиций, в частности увеличение высотных пропорций, возникновение двойных (внутреннего и внешнего) куполов, потребовало усиления фундаментов зданий¹⁰. Это привело к конструктивной увязке подземной и надземной камер, объединению фундаментов мавзолея и стен склепа в одно целое (мавзолей Ширин-бек-ака, Туман-ака, «Восьмигранник» из ансамбля Шахи-Зинда и др.; рис. 3). Развитие архитектуры склепа, конструктивно связанного с надземной усыпальницей, продолжалось и позже.

В оформлении интерьера, наряду с дальнейшим усложнением системы перекрытия (пересекающиеся арки, щитовидные паруса), вводятся элементы декора в виде мраморной облицовки, поливных изразцов (склепы мавзолеев Биби-ханым, Ишрат-ханы, Ак-Сарая, склеп, вскрытый южнее мавзолея Гур-Эмир¹¹, склеп Тимура в комплексе Дорус-Сиатат в Шахрисабзе).

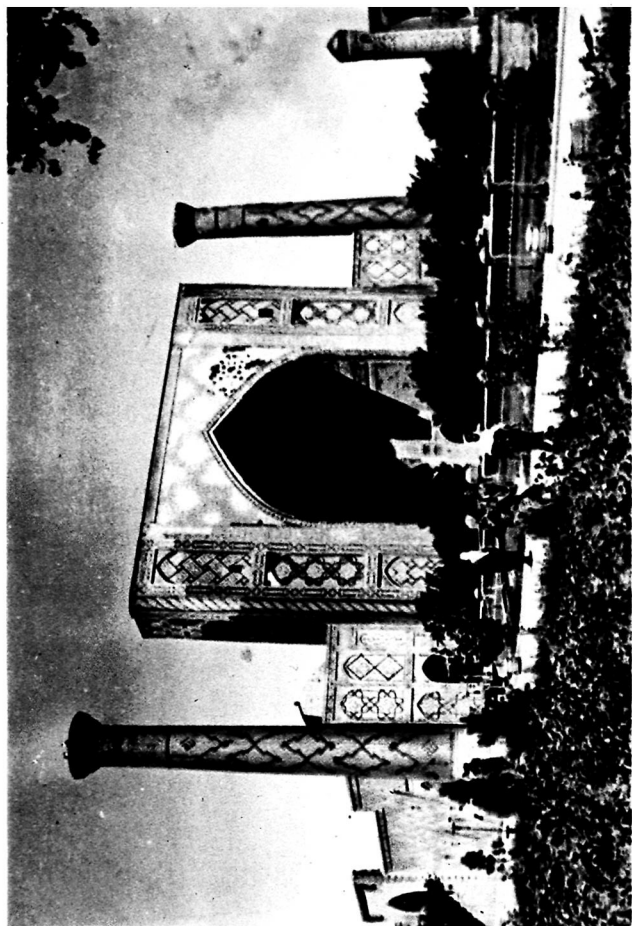
В одном из связующих звеньев этой цепи занимает свое место склеп мавзолея эмира Бурундука. Приведенные выше особенности конструкций подземной части мавзолея позволяют уточнить и время строительства памятника, приближая его к концу XIV в.

Усыпальница эмира Бурундука — одно из первых мемориальных сооружений Самарканда, отразивших новое направление в развитии подземной погребальной камеры, когда ее начинают конструктивно

⁹ Н. Б. Немцева. Археологические раскопки у комплекса Ходжа Ахмада Ясеви, Известия АН КазССР, Серия истории, археологии и этнографии, вып. 1 (15), Алма-Ата, 1961, стр. 98, рис. 4; стр. 103, рис. 7.

¹⁰ Г. А. Пугаченкова. Вопросы развития строительной техники в древнем и средневековом зодчестве Средней Азии, Строительство и архитектура Узбекистана, 1968, № 3, стр. 34.

¹¹ К. А. Шахурин. Еще раз о погребении Тимура, Материалы по истории Узбекистана (Музей истории), Ташкент, 1963, стр. 116—118.



Медресе Улугбека в Самарканде.

увязывать с наземной частью, но еще не применяют декоративных облицовок.

Во время археологических изысканий 1963 г. на земляном полу склепа были обнаружены погребения, основная часть которых оказалась, как отмечал еще Б. Н. Засыпкин, в перемешанном состоянии. Это довольно обычная картина; мы наблюдали ее при изучении и дру-

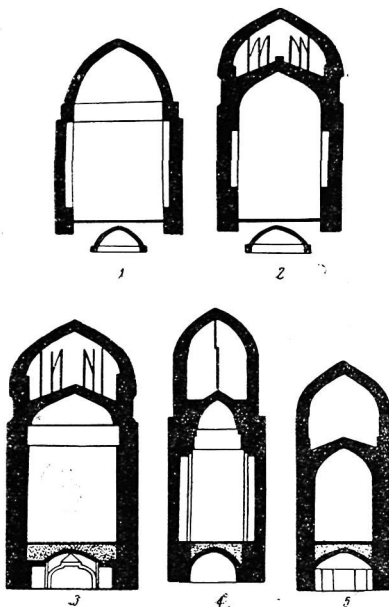


Рис. 3. Схема развития склепа в однокамерных мавзолеях ансамбля Шахи-Зинда.

1 — мавзолей 1360/61 г.; 2 — мавзолей работы Уста Али-Несефи (80-е годы XIV в.); 3 — мавзолей Ширин-бек-ака (1395); 4 — мавзолей Туман-ака (конец XIV в.); 5 — „Восьмигранник“ (30-е годы XV в.).

гих склепов ансамбля Шахи-Зинда, когда погребения совершались не в могильных ямах или саркофагах, а прямо на полу. В мавзолее эмира Бурундука костный материал был сосредоточен главным образом в западной и северной нишах склепа. Судя по числу черепных коробок, в мавзолее было захоронено 9 человек.

Три самых поздних погребения в западной нише склепа не были потревожены и лежали анатомически правильно. Ориентация погребений обычная для Самарканда — север — юг.

Одно из захоронений (крайнее у стены) было совершено в деревянном гробу трапециевидной формы. Оно принадлежит мужчине возмужа-

ло-зрелого возраста. Гроб сделан из гладко отесанных досок (толщина — 1,5 см), скрепленных на углах массивными (диаметр — 10 см) стойками-ножками. Связка досок осуществлена путем врубки в пазы стоек, без применения гвоздей или металлических накладок. Гроб был накрыт двускатной крышкой, опиравшейся на торцы треугольного профиля. От крышки сохранилась одна доска, которая упала на скелет, сместив черепную коробку¹². Западная боковая доска гроба выпала из пазов и была прислонена к стене склепа.

Размеры гроба: длина 2,15 м, ширина в изголовье — 67 см, в ногах — 50 см, высота стенок — 28—30 см, угловых стоек — 50 см. Форма описанного деревянного погребального ящика и способ его поделки очень близки деревянному гробу Тимура из Гур-Эмира¹³, что, видимо, сближает их во времени, определяя дату погребения в склепе Бурундука началом XV в.

В склепе некогда имелось и другое погребение в деревянном саркофаге. Доски от него в разрозненном полуистлевшем состоянии были разбросаны в северной и западной нишах.

Судя по срезам доски (длиной 1,37 м), ящик был несколько иной формы и меньших размеров. Отдельные части ящика, в отличие от вышеописанного гроба и гроба Тимура, крепились с помощью железных гвоздей с широкими шляпками и металлических накладок (скрепок). Так были связаны доски гроба Мухаммед-Султана из Гур-Эмира¹⁴, а также деревянные ящики из мавзолея Ширин-бек-ака и ряда других усыпальниц XIV в. в ансамбле Шахи-Зинда. Наиболее важным и интересным оказалось неповрежденное детское погребение, расположенное в западной нише. На костяке сохранился шелковый полосатый халат, позволяющий судить о характере ткани и покрое одежды XV в. Это погребение заслуживает специального исследования.

Итак, археологическое обследование мавзолея эмира Бурундука в ансамбле Шахи-Зинда дало некоторые дополнительные материалы об усыпальницах времени Тимура в Самарканде. Обследование склепа позволило судить об архитектурном типе нижней погребальной камеры, ее конструкциях, являющих очередную ступень в строительном искусстве средневековых самаркандских зодчих, а также мусульманских погребальных обрядах конца XIV — первой половины XV в. Результаты проведенных работ имеют и чисто практическое значение как исходный материал для проекта укрепления и реставрации мавзоля¹⁵.

¹² Лицевая часть черепа лежала **обращенной не на запад**, как положено по мусульманскому обряду погребения, а на восток, и чуть выше шейных позвонков.

¹³ В. А. Шишкин. Гури-Мир, Научные труды ТашГУ, вып. 232, Археология и антропология, Новая серия, кн. 48, Ташкент, 1964, стр. 36.

¹⁴ В. А. Шишкин. Гури-Мир, стр. 42.

¹⁵ Уже в 1963 г. со стороны главного фасада была убрана подпорная стена, отремонтированы ступени порталного входа, укреплены основания стен в порталной нише и открыт доступ к мавзолею со стороны главного портала. В 1968 г. от культурных наслоений освобождены стены по всему периметру здания, в интерьере мавзолея проведены консервационные работы с частичной реставрацией.

М. Е. МАССОН

К ИСТОРИИ МОНЕТНОГО ЧЕКАНА СРЕДНЕЙ АЗИИ ПЕРИОДА ПРАВЛЕНИЯ ТИМУРА И ХАЛИЛ СУЛТАНА

Весьма обильный в свое время чекан Тимура и Тимуридов до сих пор не имеет полного корпуса, охватывающего дошедшие до нас монеты, или хотя бы сводной работы о них. В этой связи приобретает большой интерес клад монет из низкопробного сплава «под серебро», обнаруженный в Ташкенте в 1965 г. и переданный на кафедру археологии Средней Азии ТашГУ доц. А. Х. Хамраевым.

Принадлежность всех монетных кружков клада к продукции фальшивомонетчика для нас была очевидна при первом же ознакомлении. Сразу же был определен и отраженный ими отрезок времени — с конца XIV в. до 1407/8 г.

Как видно из табл. 1, наиболее ранними образцами для продукции фальшивомонетчика служили монеты Тимура с именем провозглашенного им в 1370 г. хана Суюргатмыша из рода Угедея. Оба имеющихся в кладе экземпляра принадлежат к типу ранних дореформенных крупных тенег. Легенда аверса первого экземпляра содержит следующий текст:

السلطان العادل سويرغاتмыш خان امير
اعظم تيمور [کورکان] خلد الله ماکه

т. е. «Султан справедливый Суюргатмыш хан, эмир величайший Тимур (кураган). Да продлит Аллах царствование его!» В самом исполнении легенды обращает на себя внимание, во-первых, искажение до неузнаваемости двух последних знаков в слове العادل, а, во-вторых, — начертание имени хана в форме سويرغاتмыш вместо принятого на среднеазиатских монетах سويرغتمش¹. На втором, менее удачном по исполнению, экземпляре Ташкентского клада имя хана транскрибируется без алифа и без второго «و», как سويرغتمش. Начертание с алифом, между прочим, характерно для закавказских эмиссий Тимура², к каковым, возможно, и относилась подлинная теньга, послужившая образцом для фальшивомонетчика.

Большинство монет из Ташкентского клада (около 40) связано с именем сына скончавшегося в 1388 г. Суюргатмыш-хана, Султана Махмуд-хана. Хотя он умер в 1402 г., Тимур, как явствует по нумизматиче-

¹ См., напр., хорезмский динар 781 (1379/80) г. х. В. В. Тизенгаузен. Новое собрание восточных монет А. В. Комарова, ЗВОРАО, вып. I—II, СПб., 1888, стр. 77, и изображение на табл. III, № 12.

² См., напр., П. С. Савельев. Монеты Джучидов, Джагатаидов, Джелаиридов и другие, обращавшиеся в Золотой Орде в эпоху Тохтамыша, СПб., 1858, стр. 165; изображение монеты, чеканенной в Астрабаде с именем Суюргатмыша, на табл. IV, № 62.

Таблица 1

Состав Ташкентского клада

№	Правитель	Место чекана	Год хиджры	Метрологические данные		Примечание
				диаметр, мм	вес, г	
1	Суюргатмыш и Тимур	—	—	29—30	7,0	Рис. 1, 1
2	"	—	—	26—28	6,67	Другой матрицы
3	Махмуд и Тимур	Самарканд	—	"	6,20	Рис. 2, 3
4	"	Герат	—	25—28	6,0	Рис. 1, 3
5	"	"	—	"	6,10	Другой матрицы
6	"	Тебриз	—	26—28	6,05	Разных матриц
7	"	"	—	28—29	6,06	"
8	Махмуд и Тимур	Маранд	794	25—26	6,18	Рис. 1, 2
9	"	"	"	23—25	6,05	Другой матрицы
10	"	"	—	25—27	5,98	Третьей матрицы
11	"	Марага	—	24—25	6,19	Рис. 1, 6
12	"	Шемаха	—	"	5,98	Разных матриц
13	"	"	—	24—26	5,94	"
14	"	Шираз	—	28—30	6,23	Рис. 1, 4
15	"	Шабанкара	79?	26—28	6,05	Рис. 1, 5
16	"	Кумм	—	26—27	5,96	"
17	"	Багдад	—	22—24	6,03	"
18	"	Султания	(7?)7	24—25	5,98	"
19	"	"	—	"	5,96	"
20	"	—	—	24—30	6,0	"
21	"	—	—	22—23	5,72	"
22	"	—	—	21—26	6,28	Рис. 2, 4
23	"	—	—	25—26	5,84	"
24	"	—	—	24—25	6,0	Рис. 2, 5
25	"	—	—	"	5,74	"
26	"	—	803	25—28	6,0	Рис. 1, 7
27	"	—	—	23	5,82	"
28	"	—	—	25—27	6,34	Рис. 2, 5
29	"	—	—	24—25	5,69	"
30	"	—	—	26—29	6,08	"
31	"	—	—	22—23	6,23	"
32	"	—	—	26	6,20	"
33	"	—	—	25—26	6,10	"
34	"	—	—	24—26	"	Картуш типа рис. 2, 8
35	"	—	—	22—24	5,67	"
36	Тимур	—	—	24—28	5,96	"
37	"	—	—	25—27	6,08	"
38	"	—	—	22—24	6,04	Рис. 2, 2
39	"	—	—	23—25	6,0	Картуш типа рис. 2, 4 в кольце из точек без соединительных кружков и грубее
40	"	—	—	23—26	"	"
41	Махмуд	—	—	25—26	"	"
42	—	—	—	23—25	6,01	Рис. 2, 7
43	—	—	—	24—25	6,15	Рис. 2, 6
44	Султан Махмуд, Тимур и Мухаммад	—	—	25—27	5,87	Рис. 1, 8
45	"	—	—	25—28	5,96	Рис. 2, 8. Экземпляр очень бракованный
46	"	Шемаха	—	22—25	5,93	Рис. 1, 9
47	"	—	—	26—28	5,87	Аверс типа рис. 1, 9
48	Мухаммад Джехангир	Самарканд	807	22—23	6,57	Рис. 1, 11

Продолжение таблицы 1

№	Правитель	Место чекана	Год хиджры	Метрологические данные		Примечание
				диаметр, мм	вес, г	
49	Джехангир	—	—	24	6,14	Аверс типа рис. 1, 11 Реверс типа рис. 1, 10
50	Мухаммад Джехангир	—	808	20,5-21	5,90	
51	Джехангир	Самарканд	810	23—25	6,17	Реверс типа рис. 1, 10
52	Мухаммад Джехангир	"	8??	22—23	6,28	
53	"	"	8??	"	6,38	
54	Джехангир	"	—	23—26	5,95	
55	Мухаммад Джехангир	—	—	22—24	6,05	
56	Джехангир	Самарканд	—	"	6,19	
57	"	"	—	20—24	5,85	
58	Мухаммад Джехангир	"	—	23	6,08	
59	"	"	8??	23—25	6,15	
60	Неопределенная с фрагментами легенд	—	—	25—27	6,25	
61	"	—	—	24—26	6,12	
62	"	—	—	22—23	5,94	
63	"	—	—	25—27	6,25	Рис. 3, 1
64	"	—	—	24—25	6,59	
65	"	—	—	23—24	6,42	
66	Династия Куртов	Герат	7??	26—28	6,95	
67	"	"	—	25—32		Рис. 3, 2
68	Легенда ошибочно дана слева направо	—	—	23—26	6,21	
69	"	—	—	23—27	6,22	

ских данных, до конца своего правления выпускал монеты с его именем и никакого другого Чингизида на ханский престол не возводил. Даже при чтении по пятницам в мечетях хутбы провозглашался покойный Махмуд-хан³.

Только одна монета Ташкентского клада явно копирует теньгу самаркандского чекана с именем Махмуда и Тимура, на что прямо указывает название этого города в самой легенде. Подавляющее большинство монетных кружков лишено указаний года и места выпуска, а для 17% монет город точно устанавливается по полностью или частично запечатленному в надписях названию. Здесь мы находим названия многих пунктов, лежащих далеко за пределами Средней Азии. По мере покорения их выбивались тимуровские серебряные монеты, зачастую на тамошних монетных дворах, в подражание прежнему местному чекану, но уже с упоминанием имен нового владыки и его подставного хана.

Как видно по монетам Ташкентского клада, образцами для продукции фальшивомонетчика послужили монеты, появившиеся в результате захвата Тимуром Герата, Мараги, Маранда, Тебриза, Шемахи, Шабанкары, Шираз, Багдада, Кумма, Султанин.

³ В. В. Бартольд. Сочинения, т. II, ч. 2, М., 1964, стр. 48.



Рис. 1. Монеты Ташкентского клада.

1—тенгги Тимура и Суюргатмыш; 2—Тимура и Махмуда, Маранд, 794 г. х.; 3—то же, Герат; 4—то же, Шираз; 5—то же, Султания; 6—то же, Марага; 7—то же, 803 г. х.; 8—то же, с именем Мухаммад Султана; 9—то же, Шемаха; 10—Халил Султана, Самарканд; 11—то же, 807 г. х.

Пробелы в датах на дошедших до нас фальшивых копиях несколько снижают научную значимость их как исторических документов, лишая возможности определить время чекана подлинников. Тем не менее в ряде случаев и этот момент поддается известному уточнению. Так, Герат был занят войсками Тимура уже весной 783 г. х. (март—апрель 1381 г.), т. е. когда еще был жив Суургатмыш. На дошедшем же до нас весьма оригинальном типе аверса теньги Герата (рис. 1, 3) упоминается уже Махмуд-хан. Следовательно, такие монеты были выпущены не ранее 1388 г. Они явно принадлежат к одной из серий, чеканившихся, по нумизматическим данным, в этом городе при Тимуре до первых лет XV в. включительно.

Так же решается вопрос о времени эмиссии монет, с которых скопирован тип фальшивых тенег Ташкентского клада с обозначением Шираза (рис. 1, 4). Фарс был занят Тимуром впервые в 1387 г., и на протяжении первых лет там чеканились его монеты с упоминанием Суургатмыша. Ширазская же теньга Ташкентского клада несет имя Махмуд-хана. Значит, она появилась лишь после того, как этот город был окончательно отнят Тимуром у Музаффариды Мансура в 795 (1393) г. х.

С таким же основанием мы вправе восполнить пробел в дате теньги Султанни, где вышло только «777» (№ 18 нашего перечня), и считать, что подлинная монета была выбита там в 797 г. х., ибо, хотя Тимур впервые захватил его в 787 г. х., но тогда еще не могло появиться на монетах имя Махмуд-хана.

Монетные кружки Ташкентского клада, битые с именем Махмуд-хана, как правило, несут в легенде на реверсе выполненный достаточно строгим куфическим почерком текст калимы لا لله الا الله محمد رسول الله) (с упоминанием четырех первых халифов по сторонам. Текст на аверсах, размещенных в кругу, в квадрате или разнообразных картушах, имеет несколько вариантов. Наиболее употребительна краткая формула: السلطان محمود خان امير تيمور كوركان خلد الله. Иногда в конце добавляются слова و سلطانه и в результате пожелание звучит так: „Да продлит Аллах царствование его и владичество его!“ Довольно часто фигурирует с некоторыми вариантами и следующий текст: السلطان العدل محمود خان خلد الله يرلغى امير تيمور كوركان اكمنو. „Султана справедливого Махмуд-хана

(да сохранится царствование его!) повелением эмир Тимур Кураган Наше слово“. Легенда расположена в несколько горизонтальных строк.

Оригинальное исключение представляет текст на гератской теньге (рис. 1, 3), где он размещен в пяти малых кругах. Место чекана указано на аверсах то в небольшом центральном картуше, то между горизонтальными строками основного текста, то в сегментах между квадратом и кольцевым обрамлением или, наконец, между двумя внешними кругами. В двух последних местах чаще всего располагаются и даты изготовления монеты (года пишутся цифрами или арабскими словами). В оформлении монет встречаются и другие варианты, причем внешний круг из точек далеко не обязателен.

На аверсах некоторых тимуровских монет, в том числе и рассматриваемого Ташкентского клада, особое место отводится личному знаку основателя династии, или «тамге Тимура», состоящей из трех небольших колец. Р. Г. де Клавихо называет этот знак «гербом Тимура». По словам испанского посла, Тимур приказывал чеканить его на монетах, помещать

на своих печатях и ставить на всех вещах, изготовляемых по приказу «великого эмира». Три кольца должны были якобы означать, что Тимур является царем «трех частей света»⁴.

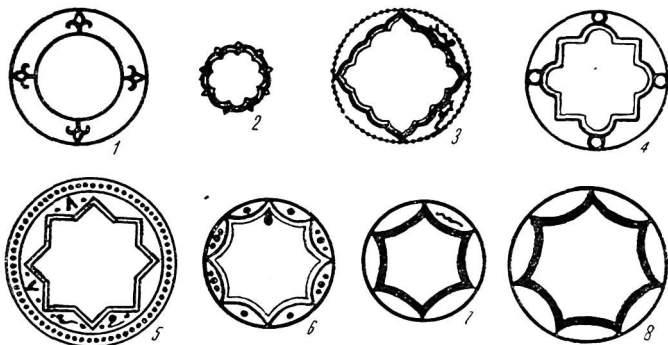


Рис. 2. Разные типы картушей на тенгеях Тимура из Ташкентского клада.

Иное толкование тамги Тимура, не отмеченное в специальной литературе, предложил в 1841 г. руководитель кафедры восточных языков

Казанского университета (1819—1845) немецкий ориенталист Ф. Эрмман. Ссылаясь на Ибн Арабшаха, Ф. Эрмман отмечает, что «герб Тимура» имел форму трех одинаковых колечек, из которых верхнее покоится на двух расположенных внизу. Он утверждал, что такой герб помещался на малых монетах, а на больших, вверху имеются два колечка, а внизу — одно. В последнем случае он якобы представлял собой редуцированное изображение воловьей головы, от которой остались только глаза (два верхних кольца) и рот (нижнее кольцо).

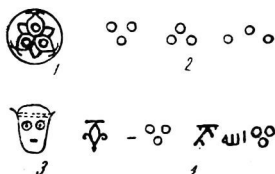


Рис. 3.

1 — аверс тимуровского фулуса самаркандского чекана; 2 — три типа тамги Тимура; 3 — схема бычьей головы на ярлыке Тимура, выданном князю Литовскому (по зарисовке Ф. Эрммана); 4 — тамги и нишаны из монет Ибрахима Арслан хакана.

Основанием для подобного предположения служит будто бы прямое указание Шереф-ад-дина, что гербом Тимура была именно воловьей голова. В подтверждение своего домысла Ф. Эрмман ссылался на ярлык Тимура, выданный князю Литовскому и хранившийся в первой половине

⁴ Р. Г. Клавихо. Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканде в 1403—1406 гг. Пер. с прим. И. И. Срезневского, Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук, XXVIII, № 1, СПб., 1881, стр. 235.

XIX в. в Московском архиве иностранных дел. К приложенному переводу текста на русском языке, сделанному будто бы в Орде, добавлено выполненное от руки примитивное изображение бычьей головы.

Однако тамга Тимура в монетах его чекана чаще бывает с одним кольцом вверх. Это прослеживается и на примере Ташкентского клада, где мы видим ее на 21 тенге, причем одно кольцо вверх имеют 14 экз.⁵

Возможно, что тамга Тимура действительно имела не просто геральдическое начертание, а в ее изображение вкладывался какой-то определенный смысл. Но во всяком случае она была присуща не ему одному. Мы видим ее и на карахидских монетах середины XII в., чеканенных в Узгенде с именем Ибрахим Арслан хакана, причем наряду с нею, слева от текста, бывает проставлен еще более индивидуализированный нишан⁶. Аналогичная тамга из трех колец имеется также на монетах Хулагуида Аргуна (1284—1291), в частности чеканенных в Мерве при восшествии его на престол.

Особый интерес в историческом отношении представляют монеты Ташкентского клада, отмеченные в нашем перечне под № 44—47.

В конце 80-х годов XIX в. любитель-нумизмат Н. П. Линевич собрал в Мерве коллекцию старинных монет, которую он передал в 1889 г. на определение В. Г. Тизенгаузену. Внимание последнего привлекла своей необычностью крупная серебряная монета (диаметр—30 мм, вес—6,1 г) с плохо отчеканенным аверсом, к тому же позднее испорченным при нанесении на реверс звездообразного картуша с надписью «Шахрух бахадур».

Из данного В. Г. Тизенгаузеном описания (без приложения фото монеты) явствует, что картуш лицевой стороны дан в форме «четырёх-конечной звезды, в виде орденского креста, как на джелаиридских монетах. В одной из оконечностей звезды видно — *محمود سلطان*, в другой, кажется, *تيمور كوركان* в третьей сохранился — *خلدا*, в четвертой — *لله ملكه* в промежутках можно прочесть... *سنه اربع*. ? *او تسعين* / надпись в средней рамке совершенно стерлась⁷. Монета была признана по тогдашней терминологии „джагатайской“, чеканенной при султане Махмуде и Тимуре⁷.

В Ташкентском кладе имеется две монеты с картушем аналогичного типа на аверсе. Вписанный в круг из точек, он представляет собой выполненный толстыми линиями четырехсторонний геральдический крест без всяких украшений, и только наружные части его концов имеют фигурные очертания в виде трехлепестковых выступов. Срединный квадрат и четыре конца обведены по внутреннему контуру тонкими линиями, что придает картушу определенную выпуклость.

В срединном квадрате помещено слово «Мухаммад», четко фиксирующее верх легенды. Последняя разбита по четырем сторонам крестообразного картуша, выполнена по кругу в две строки, читается с внутренней стороны, обращенной к центру, а начинается слева, где на обоих

⁵ Тамга Тимура с одним кружком вверх изображена на тенгах Ташкентского клада, отмеченных в табл. 1 под № 3, 5, 10—13, 16, 18, 20, 27, 28, 32, 37 и 42, а с одним кружком вниз — 7, 8, 25, 29—31 и 36.

⁶ А. К. Марков. Инвентарный каталог мусульманских монет императорского Эрмитажа, СПб., 1896, стр. 282, № 557. В сочетании с иным знаком я видел монету Ибрахим Арслан хакана в составе клада, найденного в Чарваке (Южная Киргизия) в 1930 г.

⁷ В. Г. Тизенгаузен. Восточные монеты Н. П. Линевича, ЗВОРАО, т. IV, вып. III—IV, СПб., 1890, стр. 310, № 32.

экземплярах Ташкентского клада надписи при изготовлении монеты не вышли, вероятно, из-за дефекта в матрице. Во второй четверти внизу помещено — «Эмир Тимур Кура-»; в третьей, находящейся справа, — «ган Султан Мухаммад», а в четвертой (верхней) приведено стандартное восклицание — «Да продлит Аллах царствование его!» Указание года, если оно и было на матрице, в чекане не получилось. На обратных сторонах обеих монет в среднем квадрате из точек помещена выполненная кufическим почерком калима, обрамленная четырьмя сегментами с именами первых халифов. Все вместе охвачено кругом из точек.

К той же категории относятся два других монетных кружка Ташкентского клада (табл. 1, № 46 и 47), представленных еще более бракованными экземплярами, по которым все же удалось восстановить существенную часть типа аверса с историческим текстом. Помещенный в кольцо из точек картуш являет собой более сложную форму в виде расположенных по кругу пяти трехлопастных замкнутых фигур, пересекающих друг друга боковыми сторонами и образующих в центре десятиконечный медальон, обведенный по внутреннему контуру дополнительной тонкой линией.

В медальоне указан город Шемаха, начертание которого, как и в предыдущих двух монетах, определяет низ и верх аверса при аналогичном расположении слов основной легенды. Начинается она в правой верхней трехлепестковой фигуре словом «Султан», имя которого, как и текст в следующих за ней двух фигурах, не получилось, за исключением двух букв *ك* в левой верхней фигуре, принадлежащих почетному званию «кураган». В четвертой фигуре ясно читается «Султан Мухаммад», а в пятой, находящейся справа внизу, — та же формула: *خلد الله ملكه*. На аверсах от текста калимы дошли лишь чуть заметные следы, позволяющие судить, что она была выполнена строгим кufи.

Хотя обе пары рассмотренных монетных кружков — это варианты, вышедшие из четырех разных матриц, сводный текст аверсов обоих типов восстанавливается без особого труда, поскольку они представляют собой образцы поздних тимуровских тенег. Для № 44 и 45 это — «Мухаммад / (Султан Махмуд-хан.) / Эмир Тимур кура / ган. Султан Мухаммад. / Да продлит Аллах царствование его!» Для № 46 и 47 — «Шемаха. / Султан (Махмуд-хан.) / (Эмир Тимур) / (Кура) ган. / Султан Мухаммад. / Да продлит Аллах царствование его!»

Появившийся в легендах тимуровских тенег третий персонаж — внук Тимура Мухаммад Султан, история которого с рядом подробностей разработана В. В. Бартольд в нескольких трудах начиная с опубликованной в 1915 г. статьи «О погребении Тимура»⁸.

Мухаммад Султан родился в 1374 г. от рано умершего старшего сына Тимура, Джехангира, и «ханской дочери» Суюн-ага, внучки Узбек-хана. Тимур рано почувствовал в нем незаурядные организаторские способности и вскоре после достижения Мухаммад Султаном совершеннолетия назначил его наследником престола, что получило широкую огласку. Отчасти этому способствовал выпуск монет, где наряду с именем Султана Махмуд-хана и Тимура, упоминался *ولي العهد و زمان محمد سلطان*, т. е. «наследник престола в эпоху Мухаммад Султана». Экземпляр такой монеты, чеканенной в Хамадане, имеется в Британском музее⁹.

⁸ В. В. Бартольд. Сочинения, т. II, ч. 2, М., стр. 423—454.

⁹ Catalogue British Museum, add. (Lane Poole, Additions), part II, 144, № 28a; В. В. Бартольд. Сочинения, т. II, ч. 2, М., 1964, стр. 77, рукописная добавка автора к прим. 105.

Зимой 1397/98 г. Мухаммад Султан был поставлен во главе 40-тысячной армии, выступившей в Семиречье для устройства укрепления на Ашпаре и восстановления там земледелия, с чем он успешно справился. Перед отправлением в свой последний многолетний поход на запад Тимур оставил его в 1399 г. правителем Самарканда, а в марте 1401 г. поручил ему бывший «престол Хулагу-хана» (в основном северо-западные области Персии). Мухаммад Султан участвовал в военных мероприятиях 1402 г., доходил до западного побережья Малой Азии, но на обратном пути заболел и умер в марте 1403 г.

Вопрос о месте выпуска подлинных тенег перечисленных типов с именем Мухаммад Султана определенно решается в отношении экз. № 46, у которого в надписи указана Шемаха, столица Ширвана, на монетном дворе которой первый чекан Джелаиридов был выпущен в 768 (1366/67) г. х.

У монетного кружка № 44 в среднем квадрате, где часто проставлялось название города, ясно читается «Мухаммад», быть может, относящееся к имени пророка. Впрочем, изготовлявший матрицу фальшивомонетчик мог проставить его по ошибке вместо неверно понятого им на подлиннике названия города персидского Ирака «Хамадан» (همدان), где оно было нечетко дано очень мелкими буквами. На ряде монет этого города, чеканенных в XIV в., помещенный сверху словно черточка «алиф» и расположенный внизу в виде чуть заметной плосковатой дужки «нун» напоминают заполняющие поле украшения, а три первых буквенных знака своим слитным начертанием легко могут быть приняты даже не очень опытным эпиграфистом за слово «Мухаммад». Кстати, экземпляр монеты Британского музея с полной расшифровкой имени Мухаммад Султана как «наследника престола» был выбит именно в Хамадане, но штампом иного типа.

Сам характер картушей аверсов монет Ташкентского клада за номерами 44—47 указывает на западноиранские области как район, где их скорее всего могли применять в конце XIV в. Достаточно сравнить их с аналогичными по стилю (хотя и не абсолютно подобными) картушами серебряных монет Джелаирида Джелал-ад-дина Хусейна (1374—1381). В 779 (1377/78) г. х. в дошедшей до нас продукции восьми различных монетных дворов его государства был применен картуш орденского типа с шестиконечной серединой и трехлепестковыми наружными частями концов, как у экз. № 44. В следующем году их сменил более сложный пятиконечный картуш опять же орденского типа, также известный по чекану восьми монетных дворов¹⁰.

Из-за отсутствия дат на известных нам монетах Тимура с упоминанием Султана Мухаммада вопрос о времени их появления пока приходится определять на основании общих соображений. Поскольку Тимур наметил Султана Мухаммада своим наследником вскоре по достижении им совершеннолетия, а зимой 1397/98 г. он был направлен в Семиречье уже имея это звание, то в известной мере устанавливается *terminus post quem*. Март 1403 г., когда последовала его смерть, это уже безусловный *terminus ante quem*.

Монет с именем Мухаммад Султана, которые можно отнести к чекану Самарканда, нет, и в них там едва ли была надобность, поскольку упоминания имени царевича в хутбе звучали для всех достаточно громко.

¹⁰ А. К. Марков. Каталог Джелаиридских монет, Собрание восточных монет императорского Эрмитажа, СПб., 1897, стр. LXII, табл. IV, № 104, 105, 107, 109, 110, 114, 115, 119—123; табл. V, № 125—127; табл. VII, № 219.

гласно. Иным было положение в завоеванных западных странах, то покоряемых, то вновь отпадавших, где Тимур очень ревниво относился к выпуску монет со своим именем в сколько-нибудь значительных и хотя бы временно захваченных городах. Известно, что в 1393 г. при приеме посольства от Джелаирида Гияс-эд-дина Ахмеда (1382—1410) Тимур решительно требовал, чтобы тот в оставшихся за ним владениях провозглашал за него хутбу и чеканил монету от его имени.

Вероятнее всего, что все монеты, выбитые с именем Султан Мухаммада в Шемахе, Хамадане, а возможно и в других расположенных между ними городах, начали выпускаться после свидания его с Тимуром в Карабаге в начале декабря 1401 г., когда ему были переданы в управление все северо-западные области Персии. Из политических соображений они официально объявлялись наследственными землями, некогда подчинявшимися «престолу Хулагу-хана» (1256—1265), а фактически они только что составляли владения Джелаиридов. Дипломатическими соображениями было продиктовано и принятие типа новых тенег — за образец их были взяты не обращавшиеся на рынке монеты часто изменявшего Тимуру Джелаирида Ахмеда, а его брата Желал-ад-дина Хусейна, скончавшегося еще в 1381 г. и ничем не провинившегося перед Тимуром. В целом это мероприятие должно было повседневно напомирать покоренным, но не очень усмирленным племенам и народам, что после возвращения Тимура в Мавераннахр правителем и заместителем его здесь остается наследник престола, готовый подавить всякое неповиновение. Исключительную редкость тенег с проставленным на них именем Султан Мухаммада следует объяснить прежде всего непродолжительностью выпуска их на указанной территории до неожиданной смерти Султан Мухаммада.

Попутный вывод, вытекающий из рассмотрения монет с именем Султан Мухаммада, состоит в том, что упомянутая выше редкая теньга Тимура (без указания места и года чеканки) из коллекции Н. П. Линеви́ча, аналогичная монете № 44, безусловно была выпущена на одном из монетных дворов Северо-Западной Персии, вернее всего южных ее районов и, быть может, именно Хамадана.

Последняя по времени группа монет Ташкентского клада связана с внуком Тимура, Халил Султаном. Сын Мираншаха и «ханской дочери», он родился в 1384 г. Уже в 15 лет, во время индийского похода, он своей воинской доблестью обратил на себя внимание Тимура. Халил Султан участвовал и в «семилетнем походе» Тимура на запад, а в 1402 г. был направлен вместо отозванного из Мавераннахра Султан Мухаммада в Самарканд и «на границу Туркестана».

После смерти Тимура все начальники отрядов правого крыла его армии во главе с царевичем Ахмадом провозгласили Халил Султана государем и принесли ему присягу. Когда же во вспыхнувшей борьбе за самаркандский престол он одержал победу, то вместо себя сделал ханом другого Тимурида — Мухаммад Джехангира, сына Мухаммад Султана. После примерно четырех с половиной лет самостоятельного правления в Самарканде Халил Султан был захвачен Худайдодом и увезен в Фергану. Вскоре он добровольно сдался Шахруху и получил на положении удельного князя г. Рей, где и скончался 4 ноября 1411 г.

Как медных, так и серебряных монет Халил Султана известно не очень много, прежде всего из-за краткости периода их чекана. Его теньги после занятия Самарканда Шахрухом сперва были подвергнуты надчеканке с именем последнего, а вскоре вообще изъяты из денежного обращения и переплавлены в связи с введением в государстве новой

монетной системы, основанной на «теньге-мискали», более низкого веса. Вот почему подражающие теньгам Халил Султана 12 монет Ташкентского клада (№№ 48—59), даже будучи браком, имеют научный интерес, ибо дают представление о его чекане (в нескольких вариантах) с 807 по 810 (1404/5—1407/8) г. х.

Наиболее распространенный тип его тенег, выпускавшихся только в Самарканде по стандарту тимуровских с очень скромными картушами, за все годы заключает на аверсе в двойном кругу с точками между линиями следующую легенду:

محمود جهانگیر الجلیل الدیان حلیل سلطان و امیر خلد الله ملكه

Между строками указан словами соответствующий год, причем в первых чеканах они разделены двумя небольшими квадратами. В том же 807 г. х. и позднее квадраты исчезают, а в поле появляются два сложных узла счастья.

На реверсе, видимо в начале первого года правления, калима воспроизведена по квадрату строгим куфическим почерком. Внутри представлены слова «чекан Самарканда», а по сторонам снаружи упоминаются имена четырех первых халифов (рис. 1, 10). Позднее, с 807 по 810 г. х., калима выполняется уже более вычурным куфи в три горизонтальные строки, между которыми помещены слова ضرب سمرقند с простенькими розетками на концах, а по сторонам — имена тех же халифов. Все вместе охвачено таким же кругом, как легенда аверса (рис. 1, 11).

Обращает на себя внимание, что имя подставного государя Мухаммад Джехангира, провозглашенного из уважения к Тимуру и памяти его умершего наследника, помещено вверх, но без титула «хан». Сам же Халил Султан на монетах принимает необычный для последующих Тимуридов скромный титул الجلیل الدین, т. е. «известный правитель», или со смыслом «воздающий за добро и зло», а после имени добавлены слова «и эмир»¹¹.

Среди фальшивых тенег Ташкентского клада оказались две такие же монеты, более тяжеловесные (около 7 г), без указания имени правителя, года и места чекана. Они не копируют тимуридский чекан, хотя по весу близки к таковому, предшествующему введению крупных серебряных монет в 1/2 теньги Дели.

Аверс. В среднем круге محمد/رسول [ل] لله/صلی الله علیه. Слева снизу вверх — سلم. Между внутренним и внешним кругами, обведенными снаружи точками, в трех лепестках восьмилучевой розетки сохранились слова: ضرب /.../ سبع/مايه, т. е. 7?? г. х.

Реверс. В среднем квадрате калима, выполненная куфическим почерком; по сторонам следы имен четырех халифов, видимо, с их эпитетами, обведенные одним общим линейным кольцом с внешним кругом из точек.

¹¹ В. Г. Тизенгаузен отнес выпущенную в Бухаре без указания года монету Султан Халил Аллах к чекану Тимурида Халил Султана и поместил ее в хронологической последовательности между описаниями тенег Тимура и Шахруха (см. его «Новое собрание восточных монет А. В. Комарова, ЗВОРАО, т. III, вып. I—II, СПб., 1888, стр. 79). В действительности это серебряный динар монгольского хана Халил Аллах, сына Ясавура (о монетах Халил Аллах см. М. Е. Массон. Исторический этюд по нумизматике Джагатаидов, стр. 57, 69 и 97).

Монеты эти явно копируют чекан Герата конца XIV в. При сопоставлении с аналогичными монетами предшествующего времени историческая часть легенды в восьмилучевой розетке может быть восстановлена в следующем виде: «Чекан / города / Герата / в году / ... / ... / и семь / сот».

Цифры единиц и десятков остаются неизвестными. Но дата выпуска их, очевидно, не может быть позднее 1381 г. Вероятнее всего, такие монеты выпускались при Гияс-эд-дине Пир-Али, при котором Герат вошел в состав государства Тимура. Близкие по типу монеты начал чеканить Муизд-эд-дин Хусейн, отец Пир-Али.



Рис. 4.

1—гератская теньга династии Куртов; 2—реверс теньги о ошибочным воспроизведением каллимы (слева направо).

Что касается техники изготовления монет Ташкентского клада, то прежде всего бросается в глаза определенное единообразие во внешнем облике самих кружков, в их металле, манере исполнения текста матриц, хотя одни из них чеканились, а другие отливались.

Сплав металла содержит свинец, медь и некоторое количество серебра. Во всяком случае, у большинства монетных кружков поверхность получилась хотя и тускловатой, но довольно светлой, под серебро. При чистке у ряда монет проступает желтизна, а у некоторых в изломе явно усматривается красноватый блеск меди. Вес достаточно близок к подлинным монетам, варьируя в допускаемых для последних пределах. То же относится к внешней форме. Только в нескольких случаях при чекане монет они вместо кружка получились в виде неправильных вытянутых овалов. У изготовленных путем отливки видны места излома у отверстия литка, а на поверхности наблюдается раковистость и даже полосы наплава металла из-за повреждений на матрицах. Поскольку весь клад представляет собой образцы нереализованного «брака», неудивительно, что на многих кружках почти не получились типы аверса или реверса, а то и обоих.

В государстве Тимура из-за высокого спроса на денежные знаки большинство монетных дворов работало очень интенсивно. Поэтому при выпуске монет не очень обращали внимание на внешний вид их, лишь бы пробирщики (сахибайёры) удостоверили пробу и полновесность. Это приводило к обращению на рынках массы по существу бракованных тенег, что, в свою очередь, облегчало работу фальшивомонетчиков. Учитывая это, фальшивомонетчик заведомо делал монеты с неполными легендами, беря за образец экземпляры, плохо отчеканенные и к тому же сильно изношенные от длительного хождения, что отчасти помогало скрыть другие недочеты его продукции.

К ним относится порой грубое выполнение сложных картушей с неверной геометрической разбивкой фигур и линиями разной толщины. Встречаются орфографические и эпиграфические ошибки, например про-

пуск начального алифа в слове الله ; искаженная передача слова سلم в виде سام ; изображение одной короткой вертикальной линией второй буквы م в слове „Мухаммад“, выполненном куфическим почерком; слитное начертание всех буквенных знаков слова الله в форме الله и т. д. Курьезом выглядит на монетном кружке № 68 калима, изображенная в обратном направлении — слева направо (рис. 4, 2).

Судя по монетам Ташкентского клада, они выполнены если и не очень грамотным, то, во всяком случае, незаурядным мастером своего дела, должно быть, работавшим на государственном монетном дворе, где он мог ознакомиться со всеми процессами производства металлических денежных знаков, начиная от изготовления матриц, обработки металлов, получения из них заготовок и кончая выпуском самих монетных кружков и их опробованием в весовом отношении. Определенную сообразительность должен был проявить он и при учете спроса на ту или иную монету. Работал он, видимо, несколько более 20 лет, ибо вначале изготовлял тяжеловесные теньги (до 7 г) по образцам монет, выпускавшихся в Герате ранее, а затем Тимуром с упоминанием хана Суюргатмыша, который скончался в 1388 г. Позднее, на протяжении многих лет, он подражает разнообразным тимуровским эмиссиям тенег по новому стандарту (весом около 6 г), преимущественно зарубежным. Самая поздняя продукция представлена фальшивыми теньгами Халил Султана с обозначением 810 (1407/8) г. х.

Прекращение деятельности этого фальшивомонетчика, видимо, совпадает со стабилизацией политической жизни в Мавераннахре в начале правления Шахруха и введением в денежный оборот «тенег-мискали» более заниженного веса.

В заключение хотелось бы отметить, что монеты, обозначенные в конце XIX в. А. К. Марковым термином «варварские подражания теньгам Махмуда и Тимура»¹², следует, очевидно, считать нумизматическими объектами нелегальной фальсификации.

¹² А. К. Марков. Инвентарный каталог..., стр. 566.

Т. С. ВЫЗГО

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В МИНИАТЮРАХ РУКОПИСЕЙ XIV — НАЧАЛА XVI ВЕКА

Перелистывая страницы старинных манускриптов, мы обнаруживаем большое количество живописных миниатюр, изображающих сцены с участием музыкантов. В сценах дворцовых приемов и интимных вечеринок, в картинах ожесточенных сражений и торжественных выездов, в лирических эпизодах встречи влюбленных — везде музыка выступает активной участницей событий. Объединившись в небольшие ансамбли, музыканты исполняют инструментальные пьесы, аккомпанируют певцам, декламаторам, танцовщицам. Художник показывает их охваченными экстазом или, наоборот, сосредоточенными и подчеркнуто сдержанными. Мастерски выполненные миниатюры XV—XVI вв. дают наглядное представление о музыкальных инструментах эпохи и в какой-то мере — о месте музыки в жизни средневекового общества.

При образе жизни, характерном для крупных тимуридских городов, спрос на музыку был велик. Самаркандские певцы и инструменталисты пользовались такой славой, что беки и вельможи других областей Мавераннахра привозили их на устраиваемые у себя торжества¹.

Музыканты, обслуживавшие городские торжества, пиры, семейные праздники горожан, объединялись в корпорации, наподобие европейских цехов, но с менее четкой технической и экономической регламентацией².

История сохранила имена выдающихся музыкантов, виртуозно игравших на популярных в то время инструментах. Они выступали на маджлисах — литературных вечерах аристократии. В мемуарах Васифи, например, описывается ночной маджлис в Герате, устроенный в богато оформленном и иллюминированном саду, где среди роз и кипарисов возвышались изящные павильоны, а на лужайках, окаймленных журчащими ручьями, были разостланы ковры³. Среди приглашенных музыкантов были Хасан Нан, Куль-Мухаммед Ули, Хасан Балабони, Ахмед Гиджаки, Али Кучак Танбури. В другом месте мемуаров Васифи упомянуты замечательный виртуоз-канунист Мирза Байрам — «совершенство красоты, остроумия и красноречия», дойрист Хонзаде Бульбуль, талантливый исполнитель и автор многих мелодий Ходжа Абдулла Марварид, принадлежавший к числу гератских вельмож⁴. Имена превосходных

¹ А. Ю. Якубовский. Мавераннахр и Хорасан при Тимуридах, История Узбекской ССР, т. I, кн. первая, Ташкент, 1955, стр. 340.

² О. И. Галеркина. Материальная культура Средней Азии и Хорасана XV—XVI вв. по данным миниатюр ленинградских собраний. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук, М.—Л., 1951, стр. 12—13.

³ А. Н. Болдырев. Алишер Навои в рассказах современников, в сб. «Алишер Навои», М.—Л., 1946, стр. 134.

⁴ А. Н. Болдырев. Очерки из жизни гератского общества, в сб. «Алишер Навои», стр. 325, 378.

исполнителей музыкальных произведений на уде, нае, гиджаке, кануне приводятся в мемуарах Бабура⁵.

Сведений о музыкальном быте сельского населения не сохранилось. Но несомненно, что высокий для своего времени уровень музыкальной культуры города не мог не опираться на глубокие традиции народного (в том числе крестьянского) творчества.

Как и в предыдущие века, развитие музыкальной практики в тимуридскую эпоху шло параллельно с развитием музыкальной науки. Ее блестящими представителями были выдающийся поэт и мыслитель Абдурахман Джами (1414—1492)⁶ и «шейх» музыкальных теоретиков Абдул Кадыр. К этому времени относится и создание «Музыкального канона» ал-Хусейни.

Теоретики тимуридской эпохи уделяют музыкальным инструментам специальные главы своих трактатов. Главное место по традиции отводилось уду со всеми деталями его конструкции и способами настройки. Другие инструменты в большинстве трактатов получают лишь краткую характеристику либо просто упоминаются. Источники свидетельствуют об устойчивости определенных типов музыкального инструментария.

Данные трактатов получают убедительное подкрепление в книжной миниатюре. Роль этого источника тем более велика, что при всей своей условности средневековая восточная миниатюра отражала реальные особенности общего стиля эпохи. Это помогает нам восстановить некоторые черты музыкального быта того времени.

Миниатюры говорят о большом разнообразии музыкального инструментария. Особенно богата группа струнных, включающая различные лютни (с короткой и длинной шейкой), арфы, струнно-смычковые и цитробразные инструменты.

Представителем лютни с короткой шейкой выступает уд, исключительно широко распространенный на всей территории Тимуридского государства. На миниатюрах разных художественных школ (Герата, Самарканда, Бухары, Тебриза, Шираза) уд сохраняет свой типичный облик. Он всегда наделен большим грушевидным корпусом и короткой шейкой, заканчивающейся характерно отогнутой назад головкой. Струны не везде видны, но судя по колкам, уд тимуридской эпохи имел чаще всего пять двойных (или «парных») струн.

При неизменности основных показателей допускались некоторые различия в трактовке формы корпуса. В большинстве случаев он имеет округлый вид. Таким представлен уд на миниатюре из списка сочинений Низами 1481/82 г.⁷, где хорошо видны колки (по пяти с каждой стороны шейки), подставка для струн и плектр в руках музыканта (рис. 1, 1). Инструмент аналогичной формы изображен на тебризской миниатюре из списка сочинений Рашид ад-Дина 1400 г., хранящегося в Национальной библиотеке в Париже⁸. Здесь ясно обозначены пять двойных струн, а также круглые резонаторные отверстия, наподобие розеток (рис. 1, 2).

⁵ Бабура-наме. Пер. М. Салье, Ташкент, 1948, стр. 213, 228.

⁶ См. Абдурахман Джами. Трактат о музыке. Пер. с перс. А. Н. Болдырева. Редакция и комментарии В. М. Беляева, Ташкент, 1960.

⁷ Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, инв. № 338. Г. А. Пугаченкова относит миниатюры названной рукописи предположительно к Гератской школе. См. ее работу «К истории костюма Средней Азии и Ирана XV—первой половины XVI вв. по данным миниатюр», Труды САГУ, вып. LXXXI, кн. 12, 1956, стр. 103.

⁸ A. U. Pope. A survey of Persian Art, v. V, London, 1938, pl. 850.

Более вытянута форма корпуса уда на миниатюре из списка «Искандер-наме» Ахмади 1522/23 г.⁹, где он вместе с флейтой и дойрой образует ансамбль, сопровождающий танец девушки с кастаньетами (рис. 2). Эта сценка составляет фрагмент многофигурной композиции «Пиршество в саду». Художник хорошо передал эмоциональный подъем музыкантов, объединенных порывом творческого вдохновения.

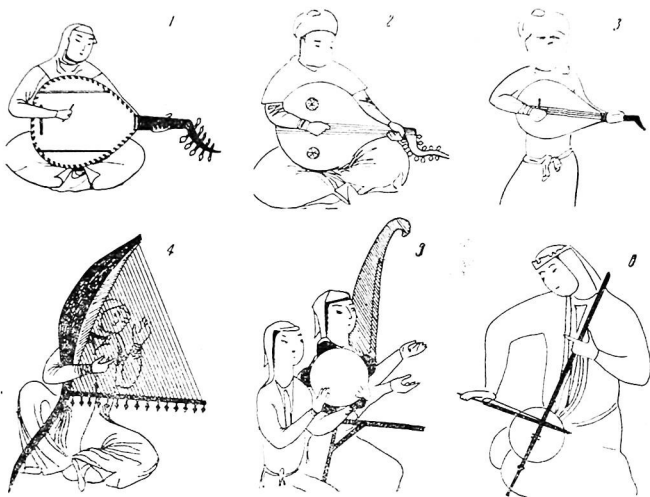


Рис. 1.

1—фрагмент миниатюры из списка сочинений Низами 1481/82 г. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина; 2—фрагмент миниатюры из списка сочинений Рашид ад-Дина 1400 г. Тебризская школа. Национальная библиотека Парижа; 3—фрагмент миниатюры из списка «Шахнаме» 1445 г. Рукопись Ленинградского отделения Института народов Азии, № 1654, л. 393; 4—фрагмент миниатюры из списка «Шахнаме» середины XV в. Гератская школа. Рукопись Ленинградского отделения Института народов Азии, № 822, л. 378; 5—фрагмент миниатюры из списка «Хамсы» Низами 1579/80 г. Бухарская школа. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, № 2726; 6—фрагмент миниатюры из списка «Хосров и Ширин» начала XV в. Самаркандская школа. Музей изящных искусств Бостона.

Несколько особняком стоит изображение уда на иллюстрациях к «Шах-наме» в списке 1445 г.¹⁰ Здесь воспроизведен известный эпизод игры знаменитого придворного музыканта Барбада перед Хосровом и Ширин. В отличие от других изображений, удист играет стоя, и инструмент в его руках несколько иной формы (рис. 1, 3). Возможно, здесь воспроизведен прямой предшественник уда — барбат. Предположение не лишено основания, поскольку Барбад славился игрой именно на барбате (отсюда, очевидно, и прозвище его, вошедшее в историю как имя собственное)¹¹. И если к XVI в. стало забываться старое название инстру-

⁹ Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, инв. № 566, л. 23.

¹⁰ Ленинградское отделение Института народов Азии, инв. № 1654, л. 393 г.

¹¹ По Талиби, Барбад — уроженец Мерва. См. A. Christensen. *l'Iran sous les sassanides*, Copenhague, 1944, p. 484.



Рис. 2. Фрагмент миниатюры из списка „Искандер-наме“ Ахмади 1522/23 г. Гератская школа, Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

мента — барбат, то совершенно очевидно, что сам он продолжал еще существовать. Иначе изображение его вряд ли могло появиться на страницах манускриптов того времени.

Характерно, что все уды на миниатюрах XIV—XVI вв. не имеют ладов. Между тем еще Фараби утверждал, что на шейке уда расположены четыре лада (парда), соответственно четырем (играющим) пальцам левой руки¹². Не результат ли это эволюции уда в промежутках между X и XIV вв.? Однако такому предположению противоречат трактаты теоретиков того же времени, в которых уд всегда фигурирует в качестве ладкового инструмента. Число ладов постепенно увеличивается. Если у Фараби уд имел четыре лада, то у Сафи ад-Дина (XIII в.) — их уже семь¹³. В трактате Ширази (XIII—XIV вв.) «О науке музыки» описаны восемь ладов уда¹⁴. Они перечисляются и в посвященном музыке разделе энциклопедии Амоли (XIV в.)¹⁵. У него же мы находим любопытное указание, что каждая из разных по настройке струн уда имеет свою пару (т. е. струну, настроенную в унисон), благодаря чему усиливается красота и сочность тона¹⁶.

Очевидно, художники просто не считали нужным столь скрупулезно воспроизводить все конструктивные детали инструмента. Но возможно и другое: в практике народного музицирования могли использоваться инструменты, несколько отличные от тех, которые употреблялись учеными для опытов и теоретических исследований. Интересно, что уд, сохранившийся до наших дней в музыкальном быту некоторых народов (например, армян) тоже не имеет ладов¹⁷.

На миниатюрах тимуридских рукописей часто встречаются изображения чанга (арфа). Это инструмент треугольной формы с деревянной или пергаментной декой, снабженный большим количеством струн. Число их доходило до 26 и более¹⁸. Играли на чанге пальцами обеих рук, опирая инструмент угловой частью о землю (при помощи специальной ножки). Хороший образец чанга содержит список «Шах-наме» середины XV в.¹⁹, миниатюры которого типичны для восточной части Ирана²⁰. С чангом в руках скачет Азаде, сопровождая Бахрам Гура в охоте на ланей (рис. 3); на нем она играет, укладывая слух отдыхающего шаха (рис. 1, 4). Хорошо просматриваются 14 струн, колки для натяжения, характерно выгнутый резонатор и ножка для опоры инструмента.

На бухарской миниатюре из списка «Хамсы» Низами 1579/80 г., воспроизводящей сцену свадьбы Искандера и Раушан, арфистка и дойристка аккомпанируют танцовщице²¹. Струн не видно, но они угадыва-

¹² R. d'Erlanger. La musique arabe, II, I. II, Paris, 1930, p. 166.

¹³ H. G. Farmer. Islam. Musikgeschichte in Bildern, B. III, Leipzig (6. г.), S. 96, Fig. 81.

¹⁴ И. Р. Раджабов. К истории нотной письменности на Востоке, *Общественные науки в Узбекистане*, 1962, № 10, стр. 34.

¹⁵ Амоли. Трактат по музыке из персидской энциклопедии. Пер. с перс. А. А. Семенова. Институт искусствознания им. Хамзы, инв. № 110а, 1935, л. 55.

¹⁶ Там же, л. 54.

¹⁷ Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, стр. 89—90, рис. 418.

¹⁸ А. А. Семенов. Среднеазиатский трактат по музыке Девриша Али. Ташкент, 1946, стр. 17.

¹⁹ Ленинградское отделение Института народов Азии, инв. № 822, л. 378 г.

²⁰ Л. Т. Гюзальян и М. М. Дьяконов. Рукописи «Шах-наме» в ленинградских собраниях. Л., 1934, стр. 22.

²¹ Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, инв. № 272, л. 202б.

ются благодаря специфическим движениям пальцев музыкантши (рис. 1, 5)²².

Схожие инструменты можно обнаружить на множестве миниатюр XV—XVI вв. Варьируют лишь размеры чанга и число струн²³.



Рис. 3. Фрагмент миниатюры из списка „Шахнаме“ середины XV в. Восточно-иранская школа. Ленинградское отделение Института народов Азии, № С-822, л. 365.

В астрологических концепциях древнего Востока чангу отводилось почетное место. Это был инструмент «небесного музыканта» — планеты Венеры (Зухра), которая считалась покровительницей всех музыкантов.

²² Среднеазиатские миниатюры XVI—XVIII вв., М., 1964, табл. 28.

²³ См. ркп. № 9989 Института востоковедения АН УзССР, л. 134, 165, 213; ркп. Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ПНБ, № 84, л. 746. См. также: Iran. Persian miniatures. Imperial library. Preface B. Gray. Introduction A. Godart, New-York, 1956, pl. XXIII; I. S t c h o u k i n e. Les peintures des manuscrits timurides, Paris, 1954, pl. XXVI, XLVII, LXXXIV.

Возможно, в связи с этим чанг получил столь широкое отражение в изобразительном искусстве. В иллюстрациях к «Шах-наме» разного времени множество раз повторяется известный эпизод охоты Бахрам Гура на ланей. Варьируют только детали: Азаде со своим инструментом то сидит на верблюде позади своего повелителя, то скачет рядом с ним на лошади²⁴.

Алишер Навои по-своему воспроизвел эту древнюю легенду. Но, изменив имя героини (Диларам вместо Азаде), поэт оставил ей все тот же чанг — олицетворение всепоскоряющей силы музыки. Поэтически образно и вместе с тем технически точно описывает Навои форму чанга:

Мы вспомним феникса, на чанг взглянув:
Всю чашу выдолбил чудесный клюв

В ней дырочки сквозные — то проход
Для тонких струн... Какой мудрец сочтет

Число всех звуков, что звенят вокруг²⁵

Прекрасной иллюстрацией к этим стихам может служить миниатюра из списка сочинений Навои 1527 г.²⁶

На большинстве миниатюр чанг выступает вместе с дойрой, создающей ритмический аккомпанемент к мелодии струнного инструмента²⁷. Этот ансамбль встречается во многих лирических сценах, воспроизводящих посещение Бахрам Гуром дворцов царевен или связанных с образом принцессы Ширин. В живописном воплощении поэтического образа прекрасной Ширин чанг становится одним из средств характеристики юной героини, ее «лейттемой».

После XVII в. чанг, столь любимый поэтами и музыкантами средневекового Востока, многократно запечатленный в творениях художников, постепенно уходит из музыкальной жизни народов Средней Азии. Трудно сказать, что послужило тому причиной, как, впрочем, объяснить исчезновение уда с территории тех стран, с которыми связаны самые ранние этапы его многовековой истории.

Исключительное единообразие внешнего вида свойственно струнно-смычковому инструменту — гиджаку, устойчиво сохраняющему свою конструкцию на протяжении веков. Этот инструмент на миниатюрах XIV—XVI вв. очень близко напоминает современный узбекский и таджикский гиджак, отличаясь от него лишь более длинной шейкой. Типичной формы гиджак видим мы на поэтической миниатюре из списка «Хосров и Ширин» начала XV в., относимой Г. А. Пугаченковой к Самаркандской школе²⁸.

Царевич, полулежа на ковре, внимательно слушает игру гиджакистки, исполняющей, судя по настроению участников этой сценки, какую-то лирическую пьесу. Гиджак имеет кругообразный корпус и длинную шейку. Корпус прикреплен к стержню, нижний конец которого заострен и служит ножкой для упора инструмента в пол (рис. 1, 6). В правой руке

²⁴ A. U. Pore. Op. cit., pl. 664, 672, 679.

²⁵ Алишер Навои. Семь планет. Пер. С. Липкина, Ташкент, 1968, стр. 50.

²⁶ A. Sakisian. La miniature persane du XII au XVII siècle, Bruxelles, 1929, pl. LXVI, fig. 114.

²⁷ См.: I. Stchoukine. Op. cit., pl. XIX, LXX, LXXVII; F. R. Martin. The miniature, painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century. II, London, 1912, pl. 53, 92; A. Sakisian. Op. cit., pl. LXIV, fig. 110; pl. LXV, fig. 112.

²⁸ Г. А. Пугаченкова. К истории костюма Средней Азии, стр. 101—102.

музыкантши смычок, состоящий из короткого древка с прикрепленной к нему прядью конских волос. Количество струн неразлично, но по аналогии с другими изображениями того времени можно думать, что и у данного гиджака их две.

Подобный инструмент изображен и на бухарской миниатюре середины XVI в., где он выступает в ансамбле с чангом²⁹.

Труды средневековых ученых содержат интересные сведения по технологии изготовления музыкальных инструментов. Г. Г. Фармер, опираясь на немецкий перевод трактата Ахмеда-оглы Шукрулла³⁰ (1402—1404), приводит следующие данные: корпус гиджака — бронзовый, шейка — из миндального, орехового или черного дерева; древко смычка должно быть длиной в полторы ляди; две струны настроены в квинту³¹.

В трактате Абдул Кадыра (XV в.) содержится описание кеманчи. Автор утверждает, что корпус ее, похожий на половину шара, делается из скорлупы кокосового ореха и что инструмент звучит лучше, если обе его струны — шелковые. Настроены они обычно в кварту, но возможны и другие настройки. Согласно Абдул Кадыру, кеманча и гиджак однотипны, но последний имеет несколько больший деревянный корпус. Дека этих инструментов делалась из кожи³².

В анонимном трактате середины XIV в. «Kanz al-tuhaf» («Сокровищница редкостей») к описаниям инструментов приложены схемы. Среди них есть и двухструнный гиджак. Рисунок четко выявляет характерные детали его формы. Автор приводит те же данные по технологии изготовления гиджака: корпус — из бронзы с кожаной мембраной; шейка — из миндального, орехового или, еще лучше, черного дерева; струны (зир и хад) настроены в квинту; смычок — из конских волос (их должно быть не меньше девяти и не больше сорока)³³. На приложенной схеме с нижней стороны корпуса гиджака выступает стержень, упирающийся во время игры в пол. Верхний конец шейки переходит в головку, на которой закреплены колки для натяжения струн.

Такой же гиджак изображен на иллюстрации Бехзада к «Хамсе» Амира Хосрова Дехлеви (список 1485 г.) и на гератской миниатюре начала XV в.³⁴ На одной из миниатюр сефевидской школы гиджак имеет небольшой четырехугольный корпус³⁵.

Обычно гиджак выступал в ансамбле с арфой, удом, рубабом, сопровождаемый дойрой. Певучая кантилена смычкового инструмента хорошо сочеталась с легким коротким звуком щипковых. Такие ансамбли мы встречаем и на бухарских миниатюрах XVI в.³⁶

Игра на смычковых инструментах имеет в Средней Азии и Восточном Иране очень древние и глубокие корни. В одном из литературных источников греко-бактрийского времени — философском диалоге («Миндинда — паньха»), датированном II в. до н. э., сохранилось описание струнного инструмента с перечнем его частей и упоминание о смычке³⁷.

Обобщая исторические данные, современный немецкий исследователь В. Бахман приходит к выводу, что родина смычковых инструмен-

²⁹ Б. П. Денике. Живопись Ирана, М., 1958, рис. 46.

³⁰ W. Friedrich. Die älteste türkische Beschreibung von Musikinstrumenten aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, Breslau, 1944.

³¹ H. G. Farmer. Islam, p. 112.

³² Там же.

³³ Там же, стр. 98.

³⁴ F. R. Martin. Op. cit., pl. 51, 76.

³⁵ A. Sakisian. Op. cit., pl. XXX, fig. 141.

³⁶ Среднеазиатские миниатюры XVI—XVIII вв., табл. 20, 44.

³⁷ К. В. Тревер. Памятники греко-бактрийского искусства, М.—Л., 1940, стр. 26.

тов — Средняя Азия³⁸. Миниатюры тимуридского времени подтверждают устойчивое бытование гиджака, к XIV в. уже обладавшего вполне сложившейся конструкцией, не подвергшейся изменениям в последующие века. Интересно, что большая часть изображений гиджака приходится на работы гератских и бухарских художников, тогда как в миниатюре западногератских школ этот инструмент встречается гораздо реже.

Здесь охарактеризовано лишь три музыкальных инструмента из отраженных в миниатюрной живописи тимуридской эпохи. Рамки данной статьи не позволяют охватить остальные инструменты — танбуры, рубабы, многострунный канун, духовые инструменты (най, сурнай, карнай), а также ударные (литагры, барабаны, тарелки, кастаньеты). Изучение этого обширного материала будет способствовать более глубокому проникновению в сферу духовной жизни и художественного мышления исследуемой эпохи и позволит полнее оценить огромный вклад народов Средней Азии и всего Востока в мировую музыкальную культуру.

³⁸ Werner Bachman. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels, Leipzig, 1946 (Цит. по: В. С. Виноградов. Музыка Советского Востока, М., 1968, стр. 27).

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

НОВЫЕ АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ
С ГОРОДИЩА АХСИКЕТ XIV—XVI ВЕКОВ

Городище Ахсикет в Ахсикетском районе Наманганской области УзССР — крупнейший памятник Ферганской долины, своего рода Афрасиаб оазиса. Изучение его началось еще до Октябрьской революции (Н. И. Веселовский — 1895, Ж. Кастанье — 1914) и продолжено в советское время (работы 1939, 1960 гг.). Но лишь с 1967 г. специальный отряд под общим руководством проф. Я. Г. Гулямова ведет здесь стационарные археологические раскопки. Цель их — изучение городища в историко-археологическом и топографическом отношении, а также исследование ирригационных сооружений, ремесленных производств и других вопросов, связанных с развитием городов Средней Азии¹.

Работами 1967—1968 гг. выявлено, что руины Ахсикета включают три территориально обособленных разновременных городища: античное, домонгольское и городище XIV—XVII вв., условно названное нами тимуридским.

Античное городище расположено рядом с домонгольским городом, а тимуридское — в нескольких километрах к западу, по течению р. Сырдарьи.

Античное городище сильно разрушено при разборке земли на хозяйственные нужды, и изучить его будет довольно трудно. Но без этого невозможно выяснить динамику развития города и причины сложения его в более позднее время не на руинах античного городища, а рядом с ним.

Домонгольский Ахсикет дошел до нас в более или менее удовлетворительной сохранности, хотя и его остатки подверглись разрушению.

Хуже обстоит дело с городищем тимуридского времени. Часть территории его освоена под жилье, часть распахана и осталась лишь труднодоступные места, также подвергающиеся разрушению.

Изучение всех трех городищ одинаково важно для воссоздания исторической картины развития города и градостроительной культуры Ферганы в целом. Поэтому раскопочные работы ведутся на каждом городище, а также на территории рабада, где уже раскопана женская баня.

Здесь мы вкратце остановимся на первых итогах изучения городища тимуридского времени, которое находится на территории колхоза им. К. Маркса, в местности Яккайингит, в сельсовете Ахсы.

Тимуридский Ахсикет, как и домонгольский, расположен вдоль высокого обрывистого берега Сырдарьи и занимает площадь около 100 га. Характерная черта его — отсутствие мощных крепостных укреплений. Это объясняется, видимо, наличием здесь высоких обрывистых берегов реки и естественных оврагов, особенно вокруг цитадели. Возможно, городище имело невысокие городские стены вдоль обрывов, увенчанные парапетами, однако они не сохранились. Нельзя восстановить полностью и бывшую территорию городища из-за разрушения части его водами Сырдарьи.

Исследования оставшейся части уже дали некоторые общие представления о тимуридском городе. В нескольких местах заложены шурфы, произведены зачистки отдельных участков оврагов, где в разрезах выявлены культурные слои, хозяйственные ямы, бадрабы.

Установлено, что городище возникло во второй половине XIV в. на руинах какого-то поселения X—XII вв., которое местами перекрывает слои античного времени. Последний этап жизни городища датируется керамикой и монетами периода Кокандского ханства. Особый интерес представляет комплекс керамики XV—XVII вв., выявленный впервые в Фергане.

В Наманганском музее хранится небольшое количество фрагментов керамики XV в., добытых работниками музея при разведке городища Ахсикет². Археологические работы 1967—1968 гг. дали довольно богатый и

¹ Историю изучения городища см.: И. А. Хараров. Исследования городища Ахсикет 1960 г., *Общественные науки в Узбекистане*, 1962, № 8, стр. 53; Ю. Г. Чуланов. Городище Ахсикет, *Советская археология*, 1963, № 3, стр. 204.

² Ю. Г. Чуланов. Указ. статья, стр. 204.

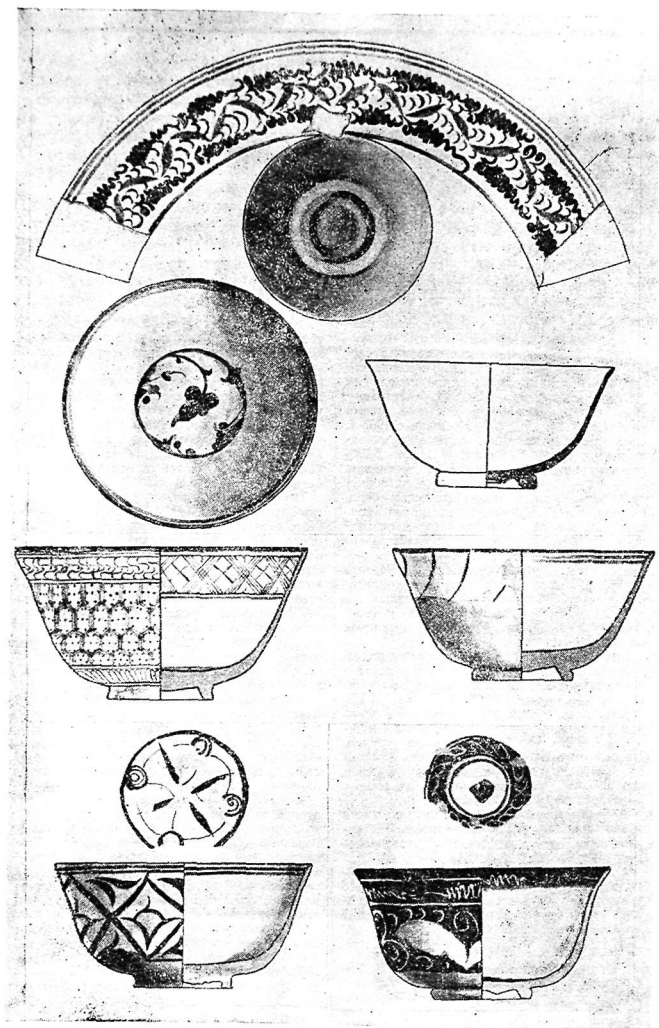


Рис. 1. Образцы художественной керамики из тимуридского Ахсикета.

разнообразный по форме и орнаментации глазурованный керамический материал. В частности, найдены чаши, блюда, тарелки, кувшины, горшки и др.

Чаши имеют высокий кольцевой поддон с плавным отходящими стенками, принимающими у основания полусферические очертания, которые у закраины слегка отгибаются наружу (диаметр венчика—20—22 см, высота—9—10 см, диаметр донца—7—8 см, толщина стенок—0,4—0,8 см). Тесто чаш, как и других керамических форм, розового цвета; встречаются и сероглиняные изделия.

Блюда обычно плоские, а тарелки глубокие. Они имеют маленькое донце. Высота блюд—4—5 см, диаметр венчика—31—32 см, диаметр донца—9 см, причем они плоские, с небольшим углублением внутрь. Высота тарелок—7 см, диаметр венчика—26 см, диаметр донца—9—10 см. Как правило, они имеют кольцевой поддон толщиной до 2 см.

Чаши покрыты с внутренней и внешней сторон белой поливой поверх красного ангоба. Орнамент выполнен синей краской с фиолетовым оттенком, а также черной, темно-коричневой и зеленой. Чаще встречается черная краска с зеленой. Синий цвет использован самостоятельно для передачи рисунка на белом и зеленовато-белом фоне. Особенно богато декорированы чаши снаружи, причем рисунок не повторяет орнаментацию внутренней стороны. Мотивы орнаментации в большинстве растительного характера. Они выступают в сочетании с геометрическими мотивами, которые редко встречаются самостоятельно.

Блюда, как правило, глазуруются только с внутренней стороны. Полива белая, гу-

стая. Краска та же, что и у чаш. Орнаментальные мотивы здесь тоже располагаются в центре и по краям изделий.

Тарелки покрыты глазурью не только изнутри, но и частично с внешней стороны, где орнамент отсутствует, зато на внутренней поверхности рисунок заполняет все пространство. Мотивы орнаментации в основном те же, что и у чаш.

Обнаружены также фрагменты глазурованных широкогорлых и узкогорлых кувшинов, ваз и детские игрушки—кочкоры с сильно закругленными рогами, покрытые глазурью.

Для керамических изделий тимуридского Ахсикета характерны прежде всего стандартность размеров чаш, тарелок, блюд, а также орнаментации. Растительные мотивы более реалистичны, чем на керамике XII—XIII вв.

Керамические находки с тимуридского городища относятся к XV—XVII вв. и находят широкие аналогии среди опубликованного и неопубликованного керамического материала Средней Азии³.

Двухгодичное изучение городища Ахсикет тимуридского времени показывает, что перед нами руины некогда большого, экономически развитого городского центра, возникшего в конце XIV в. и просуществовавшего по XVII в. Керамический материал свидетельствует о высоком уровне ремесленного производства, шагавшего вровень с такими центрами, как Самарканд, Мерв и др.

Вместе с тем он открывает новые страницы в истории керамического производства средневековой Ферганы.

И. Ахраров

КОЛЛЕКЦИЯ БРОНЗОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ XIV—НАЧАЛА XV ВЕКА ИЗ САМАРКАНДА

В феврале 1969 г. в связи со строительством в Самарканде на площади Регистана здания Республиканского музея истории культуры и искусства Институт истории и археологии АН УзССР и Музей истории народов Узбекистана организовали археологический надзор за культурными наслоениями, извлекаемыми из строительного котлована, площадь которого превышает 7 тыс. м². Наблюдения и раскопки¹ дали ряд ценных материалов для истории Регистана и Самарканда в целом. В частности, была обнаружена уникальная группа бронзовых художественных изделий из ремесленной мастерской медника и ювелира.

Мастерская выявлена под мощной толщей подземных культурных наслоений на глубине 8 м от уровня современной днев-

ной поверхности. Верхний пласт ее примерно на 0,5—0,8 м поврежден механизмами, сдвинувшими культурный слой и снявшими

³ См., напр.: И. А. Сухарев. Два блюда XV в. из Самарканда, Труды Института истории и археологии АН УзССР, т. I, Ташкент, 1948, стр. 47; Г. А. Пугаченкова. Глазурованная керамика Нисы XV—XVI вв., Труды ЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1949, стр. 400; Н. Н. Вактурская. Классификация средневековой керамики Хорезма (IX—XVIII вв.), Труды ХАЭЭ, т. IV, М., 1959, стр. 334; О. В. Обельченко. Городища Старого Мерва Абдулла-хан-кала и Байрам-Али-хан-кала в свете работ ЮТАКЭ 1950 г., Труды ЮТАКЭ, т. XII, Ашхабад, 1963, стр. 309. Из неопубликованного материала можно отметить большой и интересный сбор керамики в личной коллекции археолога С. Н. Юренина (Бухара) и керамический материал Ташкентского археологического отряда.

¹ В состав отряда, проводившего исследование, входили ст. п. с. Ю. Ф. Бураков, мл. п. с. О. Ибрагимов, Р. Равшанов, Э. Ю. Буракова.

часть бронзовых изделий. Мастерская частично повреждена и ямой XVI в., прорезавшей слой с бронзовыми сосудами и ремесленным отвалом.

Археологическим раскопом на площади 10 м² вскрыт полутораметровый слой, в котором расшищено скопление из 36 бронзовых изделий, лежавших на небольшой разрушенной металлургической печи.

Судя по абрису закраин футировки печи, ее диаметр достигал 0,8—1 м. Стенки печи носят следы повторного, после долгого использования, ремонта рядом кирпичиков и слоем огнеупорной глины с обильной шамотной примесью.

От долгого пребывания в земле сосуды сильно пострадали, местами они утратили декор, слой густой латуни скрыл орнамент. Однако даже предварительная выборочная расчистка показывает тонкость резьбы и разнообразие приемов обработки: чеканка сочетается с филигранной резьбой, нанесением черни, инкрустацией золотом, серебром и красной медью.

Самую большую группу сосудов (свыше 20 экз.) составляют кувшины (рис. 1, 1, 7). Они имеют высокую цилиндрическую горловину со слегка отогнутой наружу закраиной, овально-округлое тулово с приземистой нижней половиной и кольцевой, рас-

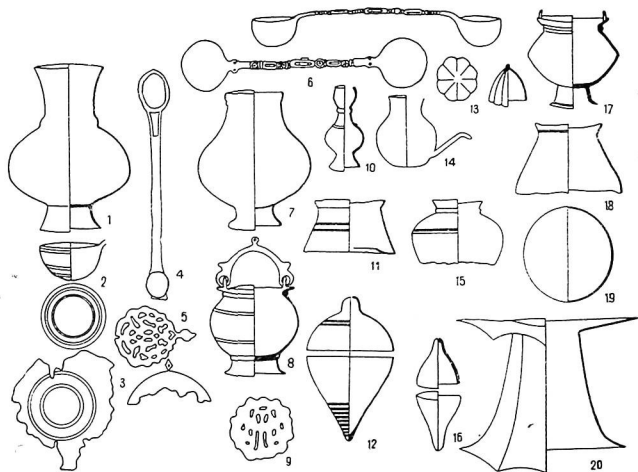


Рис. 1. Типы бронзовых художественных изделий, найденных на Регистане (Самарканд).

Близ печи найдено небольшое количество шлаков, позволяющих предположить, что здесь производилась окончательная обработка черновых металлов, содержащих медь и свинцово-серебряный глет².

Всего в печи найдено более 60 бронзовых изделий на разных стадиях обработки, что позволяет проследить этапы изготовления определенных форм металлических сосудов и охарактеризовать мастерство самаркандских медников и ювелиров описываемого времени.

² Предварительное определение шлаков дано по внешним признакам; шлаки зеленого и печеночно-коричневого цвета.

ширяющийся раструбом книзу поддон. Изпод венчика на самую широкую точку тулова опускается фигурная ручка.

Фрагментарная сохранность ряда сосудов позволяет определить, из каких элементов составлялся кувшин. Отдельно изготовляли горловину с венчиком. Соединение ее с плечиком декорировали выпуклым валиком. Тулово формовали из двух половин, верхняя из которых округлая, нижняя — приземистая, донце-раструб также изготовляли отдельно; ручку крепили с помощью заклепок-гвоздиков.

При близких пропорциях кувшины имеют массу вариантов вследствие различных размеров отдельных элементов. Высота варьирует от 18 до 26 см, устье — 6,5—10,5

диаметр тулова — 13—20, а поддон — 8,5—10,5 см.

Подобные вариации позволяли создавать как стройные кувшины с нешироким устьем, так и массивные призматические сосуды.

Фигурная ручка также имеет несколько вариантов, зависевших от пропорции сосуда. Изгиб ее колеблется от S-образной формы до вопросительного знака, в разрезе она имеет то форму прямого стержня, то сочетание округло-уплощенных форм, в верхней части плоской стороной наружу, в нижней — округлой.

Верхняя часть ручки завершалась обычно треугольным расширением, напоминающим головку змеи; нижний конец часто имеет листовидную форму. Среди обнаруженных изделий частично или полностью орнаментировано 6 сосудов, из которых нами расчищен один кувшин. Это одноручный сосуд из золотистой бронзы, высотой 21 см. Украшения его (чеканка и инкрустация серебром и медью) располагаются горизонтальными поясами. Закраина оторочена невысоким поясом и надписью. Ниже по горловине — орнамент, сочетающий медальоны с серебряными пальметами, спаренные изображения сирен с лицами людей и туловищами птиц, ноги сидящей человеческой фигуры, растительные побеги. Завершает верхнюю композиционную группу двойной поясok S-образных фигур, составляющих сплошную плетеньку.

Орнаментация тулова также разбивается на несколько поясов. Верхний занимает надпись, перемежающаяся с круглыми медальонами с бегущим и зооморфными (?) мотивами. Основной пояс составляет многоплановая композиция со сценами охоты, беседы, пира. Сцены строятся на геометрическом и растительном фоне. Здесь изображены мужские и женские фигуры с нимбом над головой, сидящие на тахте с решетчатой спинкой. Позы традиционны, с определенными атрибутами в руках (плод, чаша, кубок). Изображен также всадник, охотящийся с собакой.

Двойная горизонтальная полоска отделяет от основной композиции нижний пояс в виде радиально расходящихся от поддона булавовидных фигур. Раструб кольцевого поддона также украшен чеканным пояском.

На одном из кувшинов верхний пояс тулова украшен надписью из набитых по верху тулова тонких листочков золота, а поле ниже усеяно серебряными пятнами.

Кувшины, не подвергавшиеся декорировке, интересны тем, что на горловине или тулове их видны следы грубо нанесенной (еще не прочитанной) повторяющейся надписи; возможно, это имена мастера, заказчика или владельца мастерской.

Вторую характерную группу комплексов составляют семь небольших котелков шаровидной формы с выделенным венчиком, кольцевым поддоном, с раструбом и поднимающейся над устьем поперечной фигурной ручкой с петелькой (рис. 1, 8, 17). Высота

сосудов 10—11 см, диаметр тулова в самой широкой части — 11—12 см. Форма сосудов — точная копия известного гератского бронзового котелка XII в.², но меньших размеров. Тулово также украшено несколькими поясами надписей и медальонов, детальный анализ которых возможен лишь после камеральной обработки сосудов. Отметим лишь, что вершины некоторых букв несут зооморфные завершения.

Большую группу (10 экз.) составляют биконические полые подставки восьмигранной формы (рис. 1, 20). Они имеют почти горизонтально отогнутый наружу верхний раструб с резко очерченными острыми краями, плавню расширяющееся книзу тулово, заканчивающееся также граничным основанием с более мелкими гранями, чем у вершины. Общая высота их колеблется от 14,5 до 16 см, но преобладают 15,5—16 см, диаметр оснований — 22—26 см.

Все подставки покрыты чеканкой, некоторые инкрустированы красной медью. Орнамент покрывает как верх подставки, так и боковые грани, преимущественно в два пояса: верхний — медальон, нижний — надписи, расчлененные по основанию тулова также медальонами.

Даже без камеральной обработки на некоторых подставках видно чередование круглых медальонов с геометрической плетенькой и медальонов из растительных побегов, в которые вплетены отдельные слова надписей.

Не совсем ясно назначение бронзовых шаров, составленных из двух половинок (рис. 1, 19). Всего найдено 19 шаров, 14 из которых — диаметром 12 см, остальные — 10,5 см. С обеих сторон их сделаны небольшие металлические петли.

Из индифференциальных поделок в первую очередь следует описать округлую ажурную крышечку из золотистой бронзы (рис. 1, 3). Она украшена сквозной филигранной резьбой, черной и инкрустацией серебром и золотом. Декор строится concentрическими поясами вокруг центральной композиции. Последняя изображает выполненную серебром фигуру сидящего с поджатыми ногами на троне молодого мужчины в тюрко-монгольском головном уборе с круглым поперешком, в кафтане и шароварах из цветной ткани и в мягкой обуви. Левая рука опущена на бедро, правая с кубком поднята к груди. Фигура показана в фас, но лицо слегка повернуто влево от зрителя. Вокруг головы — нимб. Трон на высоких ножках с чашевидными раструбами вверх. Вокруг — сквозная ажурная резьба непре-

² Н. И. Веселовский. Гератский бронзовый котелок 559 г. х. (1163 г. н. э.) из собрания А. А. Бобринского. Материалы по археологии России, издаваемые Императорской археологической комиссией, № 33, СПб., 1910.

равного растительного побега. В центре изображения, вероятно в более позднее время, пробито отверстие и грубо вделана петля для подвешивания крышки. Композиция заключена в меандровый пояс, исполненный серебром с легким чернением. Ниже располагается пояс серебряных растительных побегов ислими, завершающихся листиками. В него вплетаются круглые медальоны с выполненными золотом изображениями бегущца.

Следующий меандровый пояс отделяет новую, фрагментарно сохранившуюся композицию, составленную из шести медальонов среди непрерывных растительных побегов с завитками листьев и стеблей. В медальонах изображены фигуры в легком повороте или в фас. Это сидящий юноша с бокалом в руке, вероятно из окружения центрального персонажа; юноша, бьющий в бубен, поднятый на уровень груди; юноша, играющий на флейте. Их головные уборы имеют форму тубейтики. Головы юношей также окружены нимбами. От остальных трех фигур сохранились либо головные уборы, либо края медальонов, в которые были заключены фигуры. В орнамент фона здесь тоже вплетаются медальоны с золотыми изображениями бегущца.

Из мелких поделок интересна десертная ложечка с небольшим миндалевидным резервуаром и длинной ручкой с завершем (рис. 1, 4). Она покрыта сложным узором тончайшей серебряной нити. Вместе с ней найден бронзовый ковш округлой формы с диаметром устья 8 см (рис. 1, 2). К нему крепилась ручка в виде призматического стержня. Тулово ковша снаружи покрыто тонким узором серебряной нити в несколько концентрических поясов. Верхний, разрозненный, состоял, вероятно, из надписей и круглых медальонов, следующие два пояса — меандр, а в центре — узел счастья в той форме, которая широко распространена на монетах Тимура.

Среди находок привлекает внимание крупный котел (очевидно, изготовленный из красной меди) в форме полушара с диаметром устья чуть более 50 см. Стенки сосуда очень тонки — 0,5 мм, по плечу проходит гофрированный пояс. С двух сторон котел имел массивные фигурные стержни, к которым крепились кольцевидные ручки. Снаружи котел покрыт густым слоем копоти, свидетельствующей о принадлежности его хозяину мастерской.

Следует отметить также два изделия, напоминающих крупные сосуды для курения опиума, рассчитанные на большую группу курильщиков. Они имеют цилиндрическую, слегка расширенную вверх горловину, биконическое тулово, узкие концы которого соединены в середине, причем место соединения декорировано массивным валиком, и донца в виде широкой чаши с вогнутым поддоном, стоявшей на 6 ножках-выступах. В нижней части горловины укреплены

ажурные бронзовые решеточки (рис. 1, 5, 9) на железной цепочке.

Любопытна находка двух сосудов сферо-конической формы. Один — бронзовый, высотой 18,5 см; венчик не просверлен, место отверстия закрыто медной петлей, прикрепленной к железному стержню (рис. 1, 12). Второй сосуд (рис. 1, 16), миниатюрных размеров, отлит из свинца в форме с неглубоким рельефом орнамента в четыре пояса. В основном это растительный и геометрический орнамент и лишь внизу даны вертикальные полосы и завитки, отдаленно напоминающие медные инкрустированные пластины в нижних частях кувшинов.

Остальные находки представлены небольшими тонкостенными кувшинчиками, горшочками, крышечками узкогорлых чайникообразных сосудов.

Основная группа изделий представляет, на наш взгляд, партию готовой продукции медника, переданной на обработку художнику по металлу. Находка их рядом с небольшой печью для обработки меди и серебро-свинцовой руды может говорить о сосредоточении здесь полного цикла работ по изготовлению и украшению художественной металлической посуды.

Таким образом, перед нами остатки уникальной, фактически впервые обнаруженной на Среднем Востоке, мастерской, в определенной мере датированной и позволяющей судить об этапах производства художественных металлических изделий.

В орнаментации бронзовых сосудов основное место, наряду с чеканкой, занимает инкрустация серебром и золотом. Проводилась она преимущественно способом холодной набойки: серебряные буквы, изображения и медные пластинки вбивали в подготовленную предварительно резцом глубокую основу; золотые буквы подпихи вырезали из тонкого листового золота и набивали сверху. Поэтому ко времени раскопа они сильно пострадали и почти целиком осыпались.

Гораздо лучше сохранились массивные серебряные изображения (фигуры пирующего царя и его окружения). Вероятно, первоначально набивали серебряную пластину, а затем, уже на месте, вырезали фигуры, детали костюмов и проч.

В горячем виде, надо полагать, использовались нити серебра для изображения тончайшего непрерывного орнамента-меандра, горизонтальных линий, сложного узора.

Некоторые изделия можно отнести к предметам, использовавшимся ремесленниками в быту и производстве. Это большой котел кухонно-хозяйственного назначения, бронзовый и свинцовый сферо-конические сосуды.

Датировка и определение круга взаимосвязи изделий данной коллекции требуют полной камеральной обработки материала и широкого участия в изучении его искусствоведов и палеографов. Без специального

анализа нельзя с уверенностью говорить о единовременности изготовления всех сосудов.

Форма некоторых изделий, в частности краеных подставок⁴, котелков с ручкой⁵, характерна для периода XII—начала XIII в. В это время в тюркские некоторых районов Востока широко используются изобразительные композиции со сценами пира, беседы, охоты, надписи, завершающиеся звериными головками, растительный орнамент. Близок к изделиям того времени сам характер рисунка на наших сосудах⁶ и традиционная тематика парных изображений в медальоне, в частности сирен⁷.

Вместе с тем наши изделия несут ряд элементов, находящихся аналогии в сосудах конца XIII—XIV в. В первую очередь здесь следует остановиться на композиции крышечки, в частности на ее центральном персонаже. Она имеет точную аналогию с изображениями на бронзовой шкатулке из Берлинского музея, приведенными Н. И. Веселовским по фото С. Ф. Ольденбурга, особенно с композицией на ее поперечной стенке⁸. Аналогичны и оформление сцены меандровым поясом, и трон на ножках, завершающихся раскрутами. Здесь встречаются такие же бегунцы, как и на нашей крышечке. Шкатулка не датирована, но некоторые ее элементы находят сходство с изображениями на татарских монетах XIV в. и русских—XV в.⁹ Более определенную аналогию орнаментации кувшинов и крышечки дают бронзовые подсвечники из Берлинского музея. Это круги с бегунцом, S-образные повторения, превращенные в витую нить, сцены с участием людей, надписи, вереницы букв, которые завершаются зооморфными и антропоморфными головками¹⁰.

Возвращаясь к центральному персонажу на крышечке, следует обратить внимание на его головной убор тюрко-монгольского типа, характерный для конца XIII—XIV в.

Меандровый пояс, окружающий изображение, также широко распространяется именно с этого времени. В Самарканде он широко используется в кашинной глазурованной керамике XV в., в частности в находках на Регистане. Кроме того, описываемые изображения находят тесную аналогию в сирийском художественном ремесле XIII—XIV вв., включая росписи по стеклу¹¹.

При характеристике комплекса следует вспомнить и анализ А. А. Ивановым эволюции украшений персидских бронзовых изделий. Автор отмечает, что с 40-х годов XIV в. начинается замена растительного фона геометрическим¹². Это характерно и для наших изделий. На кувшине с изображением сцен пира и охоты используется геометрический фон, мы видим его и на некоторых котелках с ручкой.

Наконец, следует обратить внимание на материалы, сопровождающие бронзовые изделия. В футировке печи, на руинах которой лежали сосуды, встречен вторично использованный облицовочный кирпичик в виде усеченной призмы, покрытый темно-синей глазурью. Известно, что он получил распространение с XIV в.

Керамический материал включает два комплекса. Первый представлен фрагментами блюд с подглазурным процарапанным орнаментом под темно-зеленой глазурью, обломком чаши с коричневым линейным орнаментом под мутно-белой глазурью, а также чирогом голубой поливы. Эти сосуды характерны для XI—начала XIII в. Вторая группа состоит из фрагментов кашинных сосудов с кобальтовой росписью и глиняных сосудов с тонкой мягкой прорисовкой черных завитков растительного орнамента по белому фону. Эти сосуды характерны для конца XIII—XIV в.¹³

Находка сосудов первой группы объясняется тем, что печь медника была врыта в слои XI—XII вв. Бронзовым сосудам синхронны кирпичик с темно-синей глазурью и керамика конца XIV—начала XV в. Этим временем предварительно и следует датировать художественную коллекцию бронзовых изделий. Расположение последних в восточной части Регистана случайно. Как показывают материалы раскопок, ремесленные мастерские находились там уже с эпохи раннего средневековья.

При Тимуре и Тимуридах наблюдается разрастание ремесленных кварталов вокруг Регистана вследствие благоприятных по сравнению с предшествующим периодом экономических условий, развития ремеслен-

⁴ Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. История искусства Узбекистана, М., 1965, табл. 242. В коллекции Музея истории народов Узбекистана хранится бронзовая подставка из городища Минг-Урюк в Ташкенте, найденная нами в слое, четко датированном (монетой Мухаммада Хорезмшаха) началом XIII в.

⁵ Н. И. Веселовский. Указ. соч., стр. 6—14; История таджикского народа, т. 2, кн. I, М., 1964, стр. 261.

⁶ Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Указ. соч., табл. 221.

⁷ Памятники искусств Узбекистана, рис. 16, 17.

⁸ Н. И. Веселовский. Указ. соч., стр. 21—22.

⁹ Там же, стр. 23.

¹⁰ Henrich Glück und Ernst Diez, Die Kunst der Islam, Berlin, 1925, S. 457.

¹¹ I. R. Vavra. Das Glas und die Jahrtausend, Prag, 1954, S. 63.

¹² А. А. Иванов. О принципах датировки медных и бронзовых изделий Ирана XV—XVIII вв., Труды Государственного Эрмитажа, т. V, Л., 1957, стр. 27.

¹³ Г. А. Пугаченкова. Самаркандская керамика XV в., Труды САГУ им. В. И. Ленина, вып. XII, Ташкент, 1950, стр. 31.

ных школ в самом Самарканде и широкого притока мастеров из других стран. Эти факторы во многом способствовали обога-

щению мастерства самаркандских торовтов конца XIV—XV в.

Ю. Ф. Буяков

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА XV — НАЧАЛА XVI ВЕКА ИЗ ТАШКЕНТА

В связи с широкой реконструкцией и разветвлянием крупного строительства в Ташкенте за последнее время значительно оживились археологические изыскания. При Институте истории и археологии АН УзССР создан специальный Ташкентский археологический отряд. В его задачи входит и изучение памятников материальной культуры эпохи Тимура и Тимуридов, в том числе керамики как одного из важнейших показателей уровня материальной культуры минувших эпох.

Проведенные в 1967—1968 гг. раскопные работы дали большой комплекс керамики XV—XVI вв. Основной материал получен с территории бывшего шахрстана Бинкета, перерезанной ныне траншеей Тахтапульского канализационного коллектора. Культурные слои здесь сильно нарушены позднейшим обживанием, и стратиграфию пришлось восстанавливать расчисткой сохранившихся в лёссе бадрабов¹, которые дали интересные археологически целые формы керамической посуды².

Керамический материал можно датировать началом XV—второй половиной XVI в.

Наиболее интересный материал дал северный разрез коллектора. Здесь обнаружено множество чаш и блюд. Чаши типа больших глубоких каса имеют кольцевые поддоны и украшены как с внутренней, так и с внешней стороны. Наряду с глиняными изделиями встречаются (правда, гораздо, реже) фрагменты кашинной посуды. Это в основном небольшие чашки и блюда.

Блюда в основном грубоватой выделки, на кольцевых поддонах с отогнутым бортиком. Преобладают чаши и блюда типа «кобальт», но есть и черно-серая раскраска по голубому фону или марганцевым цветом по белому.

Орнамент в основном растительный: побеги, листья, цветы, ягоды, изредка на дне, геометрическая лучевая розетка. Внешняя сторона чаш также покрыта поливой и орнаментирована, но орнамент здесь в основном упрощенный — геометрический или

сильно стилизованный растительный. Приведем некоторые типичные образцы керамики XV—XVI вв.

1. Фрагмент глубокого блюда типа тарелки. Блюдо из светлой, тонкодисперсной глины хорошего обжига; диаметр — 32 см, высота — примерно 13—15 см, бортик утолщен и отогнут наружу. Дно не сохранилось. Полива грязновато-белого цвета. В центре — круг, заполненный по ободку каймой из отдельных листьев с закрученными спиралью черешками, обращенными к центру блюда. Четыре расположенных накрест листа бирюзовые, остальные синие. Затем по окружности расположены два орнаментальных пояса. Первый охватывает центральный круг и разделен на четыре части: четыре картуша, между которыми на синем фоне расположены четыре четырехлепестковых цветка, окруженных спиралью закрученными кругами, по два с обеих сторон цветка. Наконец, по бортику проходит кайма из стилизованных плодов с небольшими листочками. Они чередуются в следующем порядке: два синих, один бирюзовый и т. д. Блюдо поражает своей декоративностью, четкостью и легкостью узора.

По стилю орнаментации и стратиграфическим данным его можно датировать первой половиной XV в.

2. Большое плоское блюдо на кольцевом поддоне (рис. 1). Черепок в изломе розовый. Стенки пологие, бортик отогнут наружу. Сечение стенок около 1,5 см, диаметр блюда — 42 см, высота — 9 см. Фон грязновато-белый. Орнамент нанесен одним кобальтом и расчленен на четыре части. Центральная часть — в круге розетка из восьми радиально расходящихся лепестков, четыре из них оканчиваются «кустиком» листьев. Центральную часть окружают 9 идущих по кругу арочек, между которыми (как внутри, так и сверху над арочками) расположены пучки листьев. В 3-м круге свободно размещены десять стилизованных «пучков» листьев. По бортику идет сильно стилизованный растительный побег.

В целом блюдо орнаментально несколько перегружено, но очень своеобразно и декоративно.

3. Самый распространенный тип керамических изделий — большие глубокие чаши типа касы на устойчивом кольцевом поддоне (рис. 2, 1—3). Диаметр 17—21 см, черепок желтый или розоватый, обжиг хороший.

Орнаментация чаш различна, но в основном подчинена одному принципу — орнаментирована центр и по самому верху проходит синяя или голубая полоса. Поверхность чаш покрыта белой поливой с голу-

¹ М. И. Филанович. Полевой отчет о стратиграфических работах на территории Бешагацкой «даха», Шейхантаурской «даха» Ташкента и об археологических расчистках в траншее центрального Тахтапульского коллектора с 24 января по 4 марта 1968 г. Машинопись. Рукописный фонд ИИА АН УзССР.

² Работы на этом участке вели археологи М. И. Филанович и Л. Л. Ртвеладзе.

боватым, сероватым или желтоватым оттенком, причем снаружи полива немного не доходит до поддона. Внешняя часть

геометрическими полосами, кругами, арочками, напоминающими пчелиные соты, а также побегами или пучками листьев.

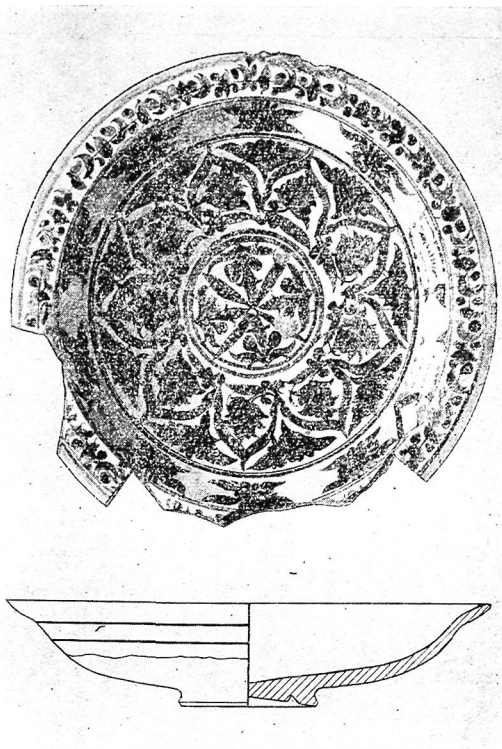


Рис. 1. Художественно расписанная тарелка. Ташкент. Стадион „Спартак“. Коллектор южного разреза.

часто орнаментирована более пышно, чем внутренняя.

Наиболее типичное оформление дна чаш — один побег или цветок типа лилии на изогнутом стебле с листьями, непременно вписанный в круг. Реже в центральном круге размещаются геометрические розетки, нанесенные синей, иногда бирюзовой, черной или марганцевой краской. Орнамент на внешней стороне представлен

4. Небольшие чашки типа пиал. Диаметр — 10—13 см. Одна из них (рис. 2, 4) сделана из желтоватой глины и покрыта голубоватой поливой с орнаментом в виде вихревой розетки, нанесенной синей краской. С внешней стороны — стилизованный побег с продолговатыми листьями и цветами. В орнаментации чаш прослеживается огрубение и упрощение орнамента, ухудшение качества поливы. Этот комплекс,

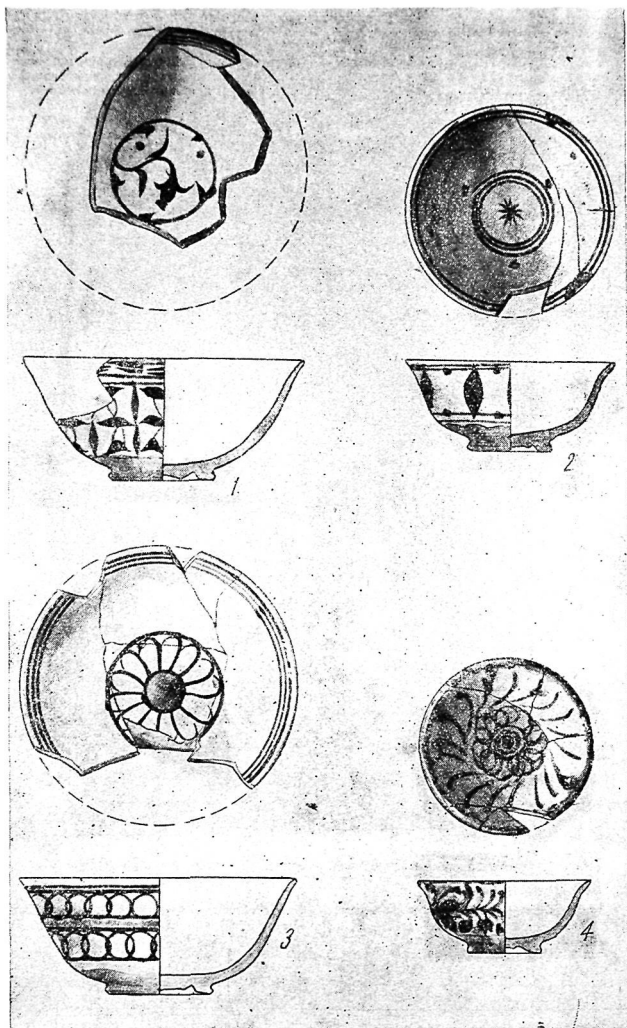


Рис. 2. Образцы чаш и пиал. Ташкент. Стадион „Спартак“. Коллектор северного разреза.

видимо, относится к концу XV — началу XVI в.

Описанная орнаментация больших чаш характерна и для керамики Самарканда XV в.³ Много общего с нею по стилю орнаментации имеют и блюда⁴. Но в отличие от самаркандской керамики, в Ташкенте пока не встречена посуда с зооморфными сюжетами.

Ташкентская керамика тимуридской поры имеет некоторые локальные отличия (особенности выделки, способы орнаментации, стиль орнамента), позволяющие говорить о ташкентской школе керамистов, которая зародилась уже в X в., а может быть еще раньше. Керамика XV—XVI вв. лишь продолжает эти традиции.

Д. Вархотова

НОВЫЕ СБОРЫ ТИМУРИДСКОЙ КЕРАМИКИ В ЮЖНОМ ТУРКМЕНИСТАНЕ

К числу интересных памятников эпохи Тимуридов относятся остатки Мерва XV в. (ныне городища Абдуллахан-кала и Байрам-Али-хан-кала). В отличие от многих других городов он слагался на новом месте и был заранее спланирован согласно градостроительным принципам того времени. Историческую топографию Мерва XV в. исследовал еще В. А. Жуковский. По-новому, позволили взглянуть на многие аспекты истории Мерва XV в. работы Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции (М. Е. Массон, Г. А. Пугаченкова, О. В. Обельченко). Большой интерес представляет, в частности, изучение мервской керамики.

В 1950 г. Г. А. Пугаченкова совершенно справедливо отмечала, что керамика эпохи Тимура и Тимуридов изучена «едва ли не хуже, чем для других столетий» и что литература по данному вопросу крайне скудна. После появления двух статей Г. А. Пугаченковой, посвященных обзору керамики Нисы¹ и Самарканда², тематика эта снова на долгое время почти выпала из поля зрения исследователей. Еще меньше повезло в этом отношении керамике Мерва XV в. Она лишь бегло описана в статье О. В. Обельченко³.

В 1968 г. нам удалось собрать довольно большую коллекцию мервской керамики XV в. (правда, в фрагментарном состоянии). Среди собранного материала преобладали сосуды типа чаш, пиаля, тарелок, блюд. Не встречено ни одного черепка бан-

кообразных сосудов или кувшинов. Видимо, эти формы сохранились лишь в неповрежденной керамике.

Пиаля имеют почти прямые стенки, расширяющиеся вверх к прямому тонкому венчику. Диаметр их обычно 10—12 см, стенки тонкие, 2—4 мм. У глубоких чаш стенки округло изгибаются в средней части либо при переходе к венчику. Венчик прямой, иногда чуть отгибающийся наружу. В последнем случае он даже образует порой узкий (4—6 мм) горизонтальный бортик. Диаметр венчика чаш 12—18 см. Венчики сосудов иногда имеют фестончатое оформление.

У тарелок и блюд широкий (2—2,5 см) уплощенный край. Диаметр их достигает 28—30 см.

Диаметр донца чаш и пиаля — 6—11 см. Они имеют разную высоту и обычно довольно высокий кольцевой поддон (0,6—1,3 см), а донца блюд — до 2 см. Толщина стенок сосудов — 0,3—0,7 см, блюд — до 1,3 см в нижней части.

Основная масса керамических изделий представлена кашинным черепком. Кашин обычно белый, иногда с чуть сероватым оттенком, часто с многочисленными мелкими порами, но встречается и довольно плотный.

Роспись наносилась различными способами — она покрывает то внутреннюю или наружную, то обе стенки сосудов, то ограничивается проведенной внутри или снаружи неширокой полосой орнамента. Часто узкая синяя полоса проходит по самому краю венчика, захватывая и внутренний, и наружный край чаши. Весьма широко применяется проведенная в верхней части лента, ограниченная сверху и снизу тонкими полосками и заполненная внутри либо идущими друг за другом чуть неровными крапинами, либо скобками и расположенными по диагонали крестообразными фигурами. В более широкой полосе, проходящей, скажем, по бортику тарелки, могут присутствовать неровные фигуры, заполненные сетчатым орнаментом, а в промежутках между ними — отдельные растительные завитки.

На большинстве фрагментов орнамент нанесен синей краской по белому фону. Часто нюансы рисунка передаются различными оттенками синего цвета, а не полихромией. Белая прозрачная глазурь нане-

³ Г. А. Пугаченкова. Самаркандская керамика XV века, Труды САГУ, вып. XI, Ташкент, 1950, стр. 100, илл. 2.

⁴ И. А. Сухарев. Два блюда XV в. из Самарканда, Труды Института истории и археологии АН УзССР, т. I, Ташкент, 1948, стр. 57.

¹ Г. А. Пугаченкова. Глазурованная керамика Нисы XV—XVI вв., Труды ЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1949.

² Г. А. Пугаченкова. Самаркандская керамика XV века, Труды САГУ, Новая серия, вып. XI, кн. 3, Археология Средней Азии, Ташкент, 1950.

³ О. В. Обельченко. Городища Старого Мерва Абдулла-хан-кала и Байрам-Али-хан-кала в свете работ ЮТАКЭ 1950 г., Труды ЮТАКЭ, т. XII, Ашхабад, 1963, стр. 329—330.

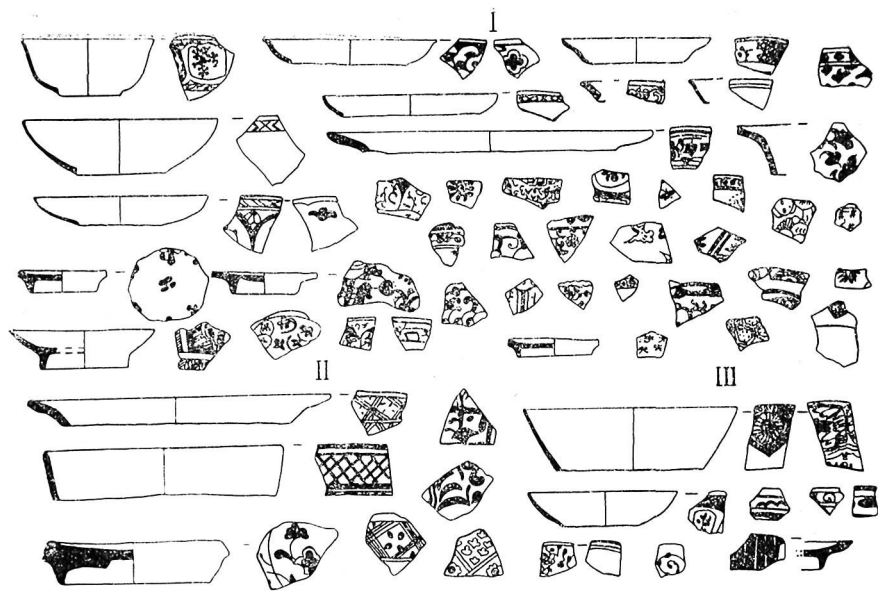


Рис. 1. Фрагменты керамики тимуридского времени из Южного Туркменистана. I — керамика с синим орнаментом на белом фоне (кашин); II — керамика с глиняным черепком; III — керамика с синим и черным орнаментом на белом фоне (кашин).

сена то ровно, то довольно толстым слоем, образуя почти стекловидную поверхность.

Орнаментация на фрагментах стенок сосудов представлена обычно вариантами растительных узоров, в которых иногда можно различить побег с четко очерченным цветком, изогнутыми ветвями, усиками и листьями, но порой узоры доведены до предельной стилизации и образуют сплошное заполнение поверхности изогнутыми в разные стороны условно переданными веточками растений. Очень часто растительные мотивы стилизованы в виде расположенных в разном порядке крапин с отходящими от них тоненькими прямыми или изогнутыми веточками. В одном случае встречена явная имитация многострочной, но совершенно не читаемой надписи.

В группе фрагментов мы находим лишь черный орнамент на белом фоне, а на некоторых — сочетание черного и белого орнамента на белом фоне. Краска иногда чуть раслиывается. Для первой группы это орнамент в виде соприкасающихся друг с другом колец с вписанными в них небрежно размещенными тонкими черточками, мотив пышного стилизованного букета, крупные изогнутые «запятые», разбросанные по донцу сосуда. Остальные мотивы сходны с отмеченными выше росписями синего цвета на белом фоне. Подобное сходство мотивов характерно и для группы керамики, расписанной черным и синим.

Немногочисленную группу составляют фрагменты с росписью синей краской на белом фоне по глиняному черепку. Черепок в изломе желтоватого или серо-желтого цвета. Это фрагменты крупных чаш, блюд и тарелок. Все они толстостенные, несколько грубоваты (толщина стенок от 0,6 до 1,5 см), но цвет синей росписи по белому фону, ее качество и мотивы те же, что и на кашиновом черепке. Мастера понимали, что измельченность рисунка не годится для больших плоскостей, и орнамент здесь более крупный, броский. В широких полосах ближе к венчику рисунку имеет вид сплошной косой сетки, либо диагонально идущие перекрещивающиеся полосы оставляют свободными косо расположенные квадраты, в которые вписаны четыре крапины или четыре отдельных штриха. В основном же поле мы видим различно расположенные побеги с крупными листьями, стилизованными цветками и разбросанные крапины и полоски.

Думается, что глазурированная керамика, выполненная в характерных для тимуридского периода тонах на глине и кашине, могла существовать одновременно.

Абсолютно преобладают, как мы уже отмечали, фрагменты с кашиновым черепком. В Мерве изготовление изделий из кашина известно с XI—XII вв., когда из него выделялись небольшие сосуды и украшения (подвески). В XIII—XIV вв. ассортимент изделий из кашина расширяется. Так, в отвале бракованной продукции у пещей того времени найдены фрагменты сосудов типа

пиал, чаш (иногда с фестончатым оформлением венчика), узкогорлых сосудиков, чирагов. С XI в. в оформлении этих изделий абсолютно преобладал голубой цвет поливы.

Особую группу составляют фрагменты чаш и пиал с орнаментом, явно подражающим привозным изделиям. Сосуды эти сделаны из кашина иногда не только невысокого качества, но зачастую даже переобоженного до темных оттенков. В росписи их нередко много растеков, нет четкого орнамента. На наружной поверхности стенки роспись часто размещается в больших заovalенных картушах с фестончатым оформлением в верхней или в верхней и нижней частях. Картуши имеют общие боковые стороны. Внизу их обрамляет либо гладкая полоса, либо тонкая полоска, которая определяет заполняющий пространство между картушами тонкий стилизованный растительный орнамент. Внутреннее пространство сплошь заполнено орнаментом в виде тонких веточек и круглых пятен либо дает мотив близко расположенных шестилепестковых цветков. На наиболее выразительном фрагменте растительные элементы как бы струны с места порывом сильно-го ветра. Несколько раз отмечен мотив крупного многолепесткового цветка с белыми лепестками и большой синей сердцевинкой, обрамленного миндалевидным картушем. Встречаются и иные мотивы (маленькая бабочка с длинными усиками и др.).

Фрагменты привозной керамики немногочисленны. Они отличаются плотным фарфоровым черепком, изяществом формы и в основном небольшими размерами сосудов (диаметр донца — 3,5–5 см, диаметр венчика — 8–12 см, высота кольцевых поддонов — 0,6–1,0 см). Орнамент, выполненный синей краской, тонок и четок, но небольшие размеры фрагментов не позволяют судить о его композиции. Двумя черепками представлены селадонные сосуды, на одном из них тонкий процарапанный под глазурию орнамент.

В 1968 г. в цитадели на территории двorca, в одной из комнат по восточному фасаду двorca, у сохранившейся на высоту 2 м стены из сырцовых кирпичей (25×25×5,6–6 см), был заложен небольшой шурф (1,5×1,5 м). Возможно, именно здесь располагался вход в комплекс двorca. Этим, очевидно, и объясняется размытость сырцовой кладки на значительную глубину, в связи с чем шурф пришлось вести лишь до глубины 2,6 м. В северном углу шурфа к сырцовой кладке примыкала кладка из жженных кирпичей. Вероятно, здесь находился угол помещения, который и был укреплен жженным кирпичом. Ниже идет цоколь стены высотой 1,2 м из жженных кирпичей разного формата (20×20×4, 25×25×6, 26×26×5, 28×28×5–6 см). На остальной площади шурфа на глубине 50 см проходит слой дресенной трухи толщиной 10 см и небольшой слой раститель-

ного перегоя и золы, а ниже — слой строительного завала с фрагментами сырцовых кирпичей.

мент, выполненный синей, белой и черной краской. Рисунок окаймлен тоненькими черными полосками. Это первый, но важ-

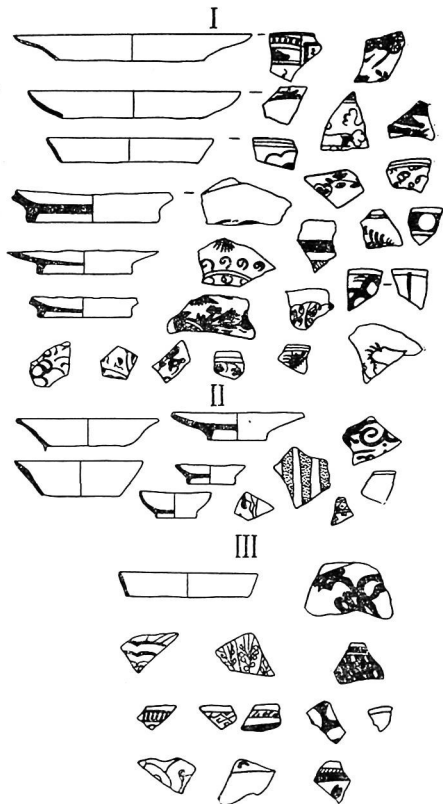


Рис. 2. Фрагменты керамики тимуридского времени из Южного Туркменистана. I — керамика с черным орнаментом на белом фоне (кашни); II — привозная керамика; III — фрагменты керамики из шурфа.

Интересная находка сделана во втором ярусе шурфа — здесь найден фрагмент изразца толщиной 2,5 см, имевший с обратной стороны слой ганча. В изразце на голубом фоне размещен растительный орна-

мент, выполненный синей, белой и черной краской. Рисунок окаймлен тоненькими черными полосками. Это первый, но важ-

ный намек на изразцовую декорацию в оформлении дворца. В первом ярусе шурфа встречались разновременные черепки, а с третьего яруса пошла уже довольно однородная керами-

жа — фрагменты венчиков и стенок сосудов с синим и черным орнаментом, чаще в сочетании того и другого на белом фоне. Нередко встречается орнамент с радиальной композицией. Особенно интересен небольшой черепок с пейзажным орнаментом, нанесенным тонкими синими полосками. Здесь изображены горы, выглядывающая из-за них луна, плывущее в небе облако и идущая от гор радуга.

На первый взгляд, керамика Мерва тимуридского периода представляет совершенно новое явление. Однако многими своими чертами она связана с развитием здесь гончарного производства в предшествующие периоды. Кольцевые поддоны появляются на керамике Мерва с X в. и безраздельно начинают господствовать в XIII—XIV вв. Изделия из кашина мерские мастера изготовляли уже в XI—XII вв. Желтый и желто-серый цвет черепка глиняных изделий был воспринят от XIII—XIV вв.

Можно проследить и истоки отдельных мотивов орнаментации. Так, разбросанные по донцу чаши, сгруппированные по 3—4 крупны восходят к излюбленному в Мерве орнаменту X в. Довольно часто встре-

чался в предшествующее время орнамент в виде неровных фигур различных очертаний, заполненных внутри пятчатым рисунком. Завитки из тонких линий с насаженными на них крапинками обычны в подглазурном процарапанном орнаменте XII — начала XIII в. и т. д.

Кобальт широко вошел в керамическое производство Средней Азии с XII — начала XIII в.⁴ и новые цветовые сочетания в керамике XIV—XVI вв. диктовались возможностями использования кобальтовых красок.

Небольшие сборы керамики тимуридского периода с городища Абдулла-хан-кала не дают пока возможности в полной мере сопоставить ее с одновременной керамикой других городов. Однако хорошее качество черепка (искусство изготовления кашинного теста складывалось в Мерве веками), разнообразная и зачастую четко выполненная орнаментация позволяют надеяться, что перед нами — одна из своеобразных локальных керамических школ.

С. Б. Лунина

ДЕРЕВЯННЫЙ КЕНОТАФ XV ВЕКА ИЗ КИШЛАКА БЕШИР

В октябре 1967 г. при обследовании архитектурных памятников Кашкадарьинской области мы побывали в горном кишлаке Бешир, в 50 км к северо-востоку от Шахрисабза. Это овеянное легендами место связано с жизнью и деятельностью одного из сподвижников Улугбека — Саид Ахмада, прозванного Беширом.

Местное предание, записанное в Бешире со слов 80-летнего Мавлян-ата сотрудником Кашкадарьинского отделения общества охраны памятников М. И. Исмаиловым, гласит, что Бешир учился в Самарканде, работал вместе с Улугбеком и был его близким другом. Затем он поселился у себя на родине, и здесь его навещал Улугбек.

После смерти Улугбека враги искали Бешира, но друзья предупредили его об опасности, и он скрылся в горах вместе с Али Кушчи, имя которого носит соседний кишлак, где, согласно легенде, и похоронен выдающийся астроном. Бешир с тех пор не бывал в Самарканде и умер примерно в 1461/62 г. Популярность его объясняется ученостью, честностью, скромным, общительным нравом.

По преданию, жители Бешира насыпали над местом погребения Саид Ахмада холм, песок для которого был якобы привезен из других мест. Последнее вряд ли достоверно.

Среди резных мраморных надгробий, разбросанных на вершине холма, имеется одно — с датой 1417 г., прочтенной по нашей фотографии Д. Г. Вороновским. Заросшее фисташковой рощей кладбище сохранило лишь одну постройку — позднюю каркасную мечеть, возведенную, по словам старо-

жилов, над резным деревянным надгробием Бешир-ата, долго простоявшим под открытым небом. Памятников времени Улугбека в Бешире уже нет: в 40-х годах XX в. были разобраны мечеть (ее каменное основание нам показали в кишлаке) и крупный мавзолей с высоким двойным куполом и мозаичной облицовкой.

Мечеть, относимая в учетных списках Главного управления по охране памятников материальной культуры Министерства культуры УзССР, к XVIII в., имеет квадратный план, размеры ее — $9,78 \times 9,77$ м. Стены каркасные с сырцовым заполнением. Квадратный зал стороной 8,2 м имеет плоское балочное перекрытие, опирающееся на четыре деревянные колонны с резными подбалками. Единственный дверной проем мечети выходит на ветхий айван, вынесенный на 3 м. В окно над дверью вставлена наборная деревянная панджара. В кишлаке считают, что возраст мечети не более 200 лет, т. е. она относится к середине XVIII в. Г. А. Пугаченкова относит деревянные колонны мечети к XV в.¹

⁴ Э. В. Сайко. Краски глазурованной керамики XII—XV вв., Материальная культура Таджикистана, вып. I, Душанбе, 1968, стр. 187.

¹ Г. А. Пугаченкова. Неизвестные архитектурные памятники горных районов Узбекистана, в кн. «Искусство зодчих Узбекистана», вып. III, Ташкент, 1965, стр. 82—87. План мечети в Бешире (стр. 86, рис. 17) ошибочно аннотирован как «мечеть Дехимуран».

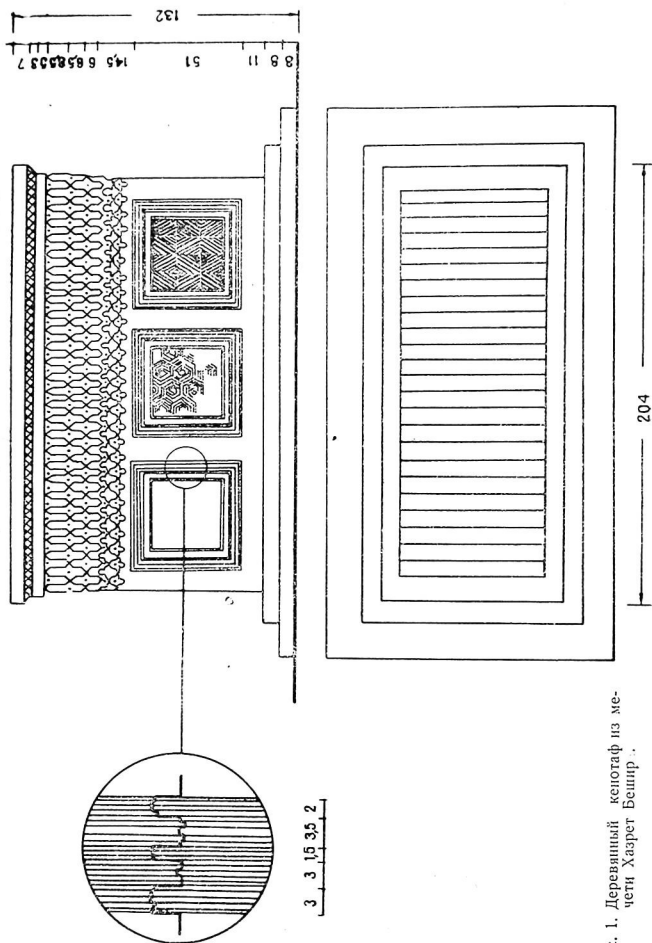


Рис. 1. Деревянный кенотаф из мечети Хазрет Бешир.

Деревянный кенотаф Хазрети Бешир-ата был установлен внутри мечети. Это весьма оригинальное произведение архитектуры малых форм и прикладного искусства, одно из редчайших в Узбекистане. Здесь известны лишь единичные деревянные надгробия. Это надгробие из гурханы комплекса Имам Маин (XI—XIV вв.), кенотаф Сайфеддина Бохарзи (XIV в.), более поздний кенотаф Мири Араба (30-е годы XVI в.).

Надгробие в Бешире выполнено в характерных для конца XIV—начала XV в. формах, напоминающих большие каменные надгробия тимуровского времени — в мавзолее Хакима ал-Термези и Ходжа Ахмада Яссави. Это крупный параллелепипед (размером в плане 204×84 см, высотой 132 см) на двухступенчатом основании, с плоским верхом и пышной многогранной шарафой, венчающей композицию боковых и торцовых граней.

По длинным сторонам кенотафа врезаны глубокими филенчатыми профилями три квадратных панно (рис. 1), по коротким сторонам — по одному панно. Они заполнены разнообразными гирихами из тонких,

резных, точно подогнанных элементов, приклеенных на месте к доскам остова пустотелого надгробия. Гирихи построены на шестилучевой сетчатой основе, мелкие брусочки закруглены по лицевой стороне, красиво моделируя поверхность наборных панно.

Шестирадный карниз-шарафа устроен из прибитых гвоздями фигурных деревянных плашек зубчатого очертания в трех верхних рядах и в виде мадохилей — в нижних. Вынос карниза образуется накладкой одного слоя плашек над другой. Толщина слоя — до 1 см, так что при высоте карниза около 40 см вынос его невелик — 6—7 см. Верхнюю плиту (обвязку) поддерживает скошенный профилек, покрытый тонкой резьбой занджара.

Простое и сдержанное по формам надгробие производит большое впечатление тонкостью разработки композиции в деталях, пропорциях, технике исполнения. Памятник заслуживает художественной фиксации, консервации и ремонта.

Л. Маньковская

ТЕРМЕЗСКИЙ КЛАД МОНЕТ ТИМУРА И ХАЛИЛ СУЛТАНА

В довольно обширной нумизматической литературе по Средней Азии до сих пор не описано ни одногоклада монет Тимура и Халил Султана. Отсюда вполне понятен наш интерес к кладу монет указанных правителей, обнаруженному в марте 1968 г. колхозником А. Мамараимовым при прокладке арыка в 5 км к северо-востоку от Термеза, на участке 22-й бригады колхоза «40 лет Октября».

Клад помещался в небольшом красноглиняном кувшинчике с одной ручкой и состоял из серебряных монет, часть которых разошлась по рукам, а 150 экз. были переданы учителем школы № 14 Р. Камалетдиновым в Термезский музей. Там они были осмотрены нами и определены как относящиеся к чекану Тимура и Халил Султана. Позднее, при посещении автором этих строк места находки клада (остатки небольшого пригородного селения XIV—начала XV в.), от шофера Н. Джуграева было получено еще 18 монет.

Итак, в нашем распоряжении оказалось 168 монет. Все они определяются по принадлежности к правителю. Наименование монетного двора четко читается на 87 экз., на девяти — под вопросом, а выпускные данные сохранились на 42 экз. Из общего числа монет удалось выделить более 60 типов. Приведем описание некоторых основных и редких типов.

1. Название города стерто. 793 (1390/91) г. х. Аверс. В линейном круге:

سلطان محمود خاننى یرلقى امير
تيمور کورکان خلد الله ملکه

По кругу надпись почти стерта, видно лишь... ۷۹۳ سنه... Реверс. Калима в фигурном картуше и имена четырех первых халифов.

2. Тебриз. 795 (1392/93) г. х. Аверс. В шестилучевой розетке, заключенной в шестиугольник, читаем:

ضرب سلطان محمود خان خلد ملکه
امير تيمور کورکان تبريز
...خمس و تسعين

Реверс. В четырехлучевой розетке, заключенной в круг, калима и имена четырех первых халифов.

3. Герат. 796 (1393/94) г. х. Аверс.

В центральном круге: ضرب فى سنه ست
تسعين و سبعماية هرات

По кругу: [سلطان محمود خان]

امير المعظم تيمور کورکان

Реверс. Калима и имена четырех первых халифов.

4. Йезд. 797 (1394/95) г. х. Аверс.

В центральном круге: ضرب ۷۹۷ يزد

По обем сторонам даты шестиконечные звездочки, по кругу: سلطان المعظم محمود

خان امير المعظم تيمور کورکان

اکمنو Реверс. В фигурном картуше калима и имена четырех первых халифов.



Рис. 1. Монеты Тимура и Халил Султана из Термезского клада.

5. Астрабад. Год стерт. Аверс. В линейном круге: سلطان محمود خان یرلغی امیر تیمور کورکان خلد الله ملكه استراباد* тамга Тимура из трех кружков. Реверс. Калима и имена четырех первых халифов.

6. Баку. Аверс. В фигурном картуше: سلطان محمود خان امیر تیمور کورکان باکو

Реверс. В шестилепестковой розетке, заключенной в круг из перлов, калима и имена четырех первых халифов.

7. Вастан. Год стерт. В многолепестковой розетке: ضرب [سلطان] محمود خان [امیر] تیمور کورگان و سلطان

Реверс. Надпись стерта.

8. Дамган. Год стерт. Аверс. В линейном круге: ضرب دامغان سلطان محمود خان [امیر تیمور کورکان]

Реверс. Калима и имена четырех первых халифов.

9. Кум. Год стерт. Аверс. В центральном двойном линейном круге. По краям круга в овальных картушах: سلطان محمود خان امیر تیمور کورکان [خلد الله ملكه]

Реверс. Калима и имена четырех первых халифов.

10. Сельмас¹. Год стерт. Аверс. В многолепестковой розетке: ضرب [سلطان] محمود خان امیر تیمور کورکان خلد الله ملكه سليمان

Реверс. Калима и имена четырех первых халифов.

11. Тебриз. Год стерт. Аверс. В шестигульнике, заключенном в круг, — ضرب سلطان الملك الله تبریز محمود خان امیر تیمور کورکان

Реверс. Калима и имена четырех первых халифов.

12. Хой. Год стерт. Аверс. В линейном и точечном круге: سلطان محمود خان امیر تیمور کورکان خلد الله ملكه

Реверс. В линейном и точечном круге калима, между строками: ضرب خوی

13. С именем наследника престола Мухаммед Султана. Название города и год стерт. Аверс. سلطان محمود خان امیر تیمور کورکان ولی العهد فی الزمان [محمد سلطان] خلد الله ملكه тамга Тимура. Реверс. В линейном и точечном круге калима и имена четырех первых халифов, в центре: لا اله الا الله

По правителям, от имени которых биты монеты, имеющиеся экземпляры распределяются следующим образом: Мухаммед Суургатмыш и Тимур — 2, Султан Махмуд и Тимур — 135, Мухаммед Джехангир и Халил Султан — 30, с надчеканом «Шахрух Бегахур» — 1.

Распределение монет по городам: Самарканд — 30, Балх — 2, Герат — 7—1?, Дамган — 1, Астрабад — 1, Керман — 2, Иезд — 8—1?, Шираз — 1, Шесбангаре — 4, Саве — 6, Кашан — 1—1?, Кум — 8—1?, Маранд — 3—2, Тебриз — 7—2?, Хой — 1, Сельмас — 1, Баку — 3, Шемаха — 1, Бидлис — 2, Вастан — 1, со стертым названием города — 72.

Представленные в кладе серебряные теньги охватывают период немногим более двадцати лет, главным образом время правления Тимура и Султан-Махмуда. Осмотр монет показал, что рисунок штемпелей был гораздо больше монетных кружков, а в результате боковые надписи и порой даже центральные легенды лишь частично попадали на монетный кружок.

Что касается грамотности и квалификации резчиков, то она была достаточно высокой, большинство надписей исполнено без ошибок, хотя диакритические точки встречаются очень редко. Художественное оформление монетного кружка довольно изящно, но изредка перенасыщено деталями.

Поражает многообразие типов монет, выпущенных от имени Тимура и Султан-Махмуда, многие из которых чеканены по образцу джелаиридских и музаффаридских монет. Если надписи на них в основном однообразны и различаются друг от друга названием городов или некоторыми словами, то орнаментация их весьма разнообразна. Даже в чекане одного и того же города отмечается несколько типов. Так, чекан Иезда, Кума, Тебриза представлен четырьмя типами. Это говорит о большой интенсивности работ и частой сменяемости штемпелей на монетных дворах.

Взвешивание 15 монет Тимура и Султан-Махмуда показывает, что при диаметре, равном 2,3—3 см, большинство их имеет вес в пределах 5,8—6,0 г, т. е. соответствует весу серебряной теньги, введенной в государство Тимура около 1390 г.² Из тех же

¹ Сельмас — небольшой город в Иранском Азербайджане, недалеко от Хоя, к западу от озера Урмие.

² М. Е. Массон. Исторический этюд по нумизматике Джагатаидов, Труды САГУ, вып. CXI, Археология Средней Азии, IV, Ташкент, 1957, стр. 43.

монет, вес которых ниже этой нормы, две основательно попорчены, а две (весом 4,6 и 5,7 г) представляют явную продукцию фальшивомонетчика, на что указывают пятна зеленой окиси и небрежно исполненные надписи, а также отлив металла желтизной.

Очевидно, тот, кому принадлежали монеты из нашегоклада, был участником походов Тимура и основную часть своих денег накопил в городах Западного Ирана и Азербайджана. Впоследствии, видимо уже на месте, он присоединил к своему богатству еще 30 монет Мухаммеда Джехангира и Халил Султана, битых в Самарканде. Все эти монеты однотипны:

Аверс. В линейном и точечном круге
 محمد جهانگر
 ضرب في سنة
 الخليل الديان امير خليل سلطان
 عشر و ثمانماية
 خلد الله ملكه

КЛАД МОНЕТ УЛУГБЕКА ИЗ САМАРКАНДА

В апреле 1967 г. на западной обочине шоссе, связывающего Самарканд с аэропортом, примерно в 100 м к северу от русла Сиаба, экскаваторщик М. Е. Щелкорин при производстве земляных работ обнаружил клад медных монет.

Находка была передана в кабинет археологии Самаркандского государственного университета, где монеты были очищены лаборантом Е. Н. Амарцевой. Позднее доцент СамГУ Д. Н. Лев предложил автору этих строк ознакомиться с монетами и дать их определение.

Клад состоял из 185 крупных медных монет. Исследование показало, что все они, за исключением двух экземпляров, относятся к чекану Улугбека периода после проведения им денежной реформы.

Ранее в стране ходили самые разнообразные монеты, причем курс их был различным, что создавало известные трудности в товарно-денежных отношениях и служило источником наживы для многочисленных менял и спекулянтов, ложась дополнительным бременем на плечи трудового населения.

В 832 (1428/29) г. х. на всех монетных дворах государства Улугбека был начат чекан новой единообразной медной монеты. Хожение старой медной монеты было запрещено, а имевшиеся у населения запасы ее подлежали обмену¹.

¹ Подробнее об этой реформе Улугбека см.: Е. А. Давидович. Материалы для характеристики денежной реформы Улугбека, в кн. «Из истории эпохи Улугбека», Ташкент, 1965, стр. 274—300.

Реверс. Калима, по сторонам имени четырех первых халифов, между строками:

ضرب
 سمرقند

Халил Султана: الخليل الديان. Проф.

М. Е. Массон переводит слово الديان как „завоеватель, правитель, воздающий за добро и зло“, следовательно, الخليل الديان означает „великий правитель“.

Взвешивание шести монет показывает, что их вес колеблется от 6,9 до 6,25 г при диаметре 2,3—2,5 см, т. е. он близок к весу серебряной теньги Тимура.

Поскольку теньги Халил Султана 810 (1407/8) г. х., наряду с монетой, надчеканенной именем Шахруха, являясь самыми поздними в кладе, то ими и датируется наш клад — примерно 811 (1408/9) г. х.

Э. В. Ртвеладзе

После завершения обмена все монетные дворы, кроме бухарского, прекратили выпуск медной монеты. Выше 20 лет медные монеты в государстве Улугбека выпускались в централизованном порядке, только в Бухаре. Характерно, что на новых монетах, независимо от действительного года их выпуска, была выбита дата 832 г. х., т. е. год осуществления реформы.

Монеты нового образца имели следующий вид. Аверс: в поле в линейном и точечном ободке — шестилепестковая розетка; в центре ее — наименование города, а снаружи, между лепестками, надпись: ضرب/

فלו/س/عد/ليه

Реверс: в поле, в линейном и точечном ободке:

سنة/ في التاريخ/ ثلاثين/ اثنين/
 وثمانماية

Публикуемый нами клад, по классификации Е. А. Давидович, может быть отнесен ко второй хронологической группе². В состав его входят: монеты Бухары без надчеканов — 129, монеты Бухары с надчеканом Бухары — 10, монеты Бухары с надчеканом Самарканда — 29, монеты Бухары с надчеканом Хиссара — 5, монеты Бухары с надчеканом Самарканда и Шахрухи — 1, монеты Бухары с надчеканом Ташкента — 1, монеты Бухары с надчеканом Андижана — 1, монеты Бухары с надчеканом Кар-

² Там же, стр. 230. Во вторую группу входят монеты, битые между 832 и 861 г. х.

ши — 2, монеты Андигана без надчекана — 1, монеты Карши без надчекана — 1, монеты Термеза с надчеканом Самарканда — 1. Все монеты датированы 832 г. х. Кроме того, есть две монеты, выбитые в Хутталане в 852 (1448/49) г. х. и две монеты, битые в Балхе в 854 (1450/51) г. х.

Монеты Хутталана отчеканены еще при жизни Улугбека. Чем же был вызван их чекан?

За несколько дней до начала 851 г. х. (25 зу-л-хиджжа 850 г. х.) умер Шахрух. Собрав войско, Улугбек двинулся к Амударье и захватил Хутталан, Балх и ряд других городов³. Выпуск в Хутталане в 852 г. х. монет, отвечающих единому типу монеты, ходившей в государстве Улугбека, и должен был знаменовать собой присоединение новых земель.

Монеты Балха 854 г. х. могли быть выпущены только при сыне и убийце Улугбека Абд ал-Латифе, ибо при Абдулле, занявшем трон после смерти Абд ал-Латифа, Балх оказался в руках Ала ад-Даулы⁴.

Интересно, что на 49 монетах клада уже имелось 50 надчеканов. Это служило источником дополнительной прибыли казны: время от времени часть монет изымалась из обращения и на них ставились надчеканы, повышавшие их курс.

Как установила Е. А. Давидович, при Улугбеке этот способ дополнительной эксплуатации монетного чекана не практиковался⁵. Поскольку самая поздняя монета клада относится к 854 (1450/51) г. х., то, очевидно, где-то около этого времени опытные монеты были изъяты из обраще-

ния и спрятаны. Отсюда можно судить, насколько интенсивным был начавшийся после смерти Улугбека процесс надчеканивания монет в целях извлечения дополнительного дохода. Так, примерно за два года (между 1449 и 1451 г.) более четверти монет нашего клада получили надчеканы. Причем одна из монет Бухары была надчеканена дважды: в Самарканде и Шахрухин. Есть также монеты Бухары, надчеканенные в самой Бухаре. Наиболее многочисленны в нашем кладе самаркандские надчеканы (31 экз.), что вполне естественно для монет, обращавшихся в Самарканде и спрятанных одним из его жителей.

Все надчеканы однообразны: в квадратной рамке выбиты слова ضرب دانگی (и наименование того города, где был сделан надчекан).

Значение публикуемого нами клада состоит прежде всего в том, что он позволяет нам судить об интенсивности и направлении торгово-денежных отношений между Самаркандом и другими городами Средней Азии в первой половине XV в.

Если наша датировка клада серединой 1451 г. верна, то можно также сделать вывод, что надчеканы на монетах появились уже при первых преемниках Улугбека: Абд ал-Латифе (октябрь 1449 — май 1450 г.) и Абдулле (май 1450 — июнь 1451 г.) — и что процесс надчеканки монет при этих правителях шел весьма интенсивно.

М. Н. Федоров

К БИОГРАФИИ УЛУГБЕКА

Как известно, потеря власти Улугбеком, а затем и гибель его в борьбе с мятежным Абдаллатифом были предприняты поражением Улугбека осенью 1449 г. в битве под Самаркандом. Улугбек пытался укрыться в городе, но его наместник Мираншах запер ворота. Улугбек вынужден был сдаться. Абдаллатиф, лицемерно «простив» отца, благословил его паломничество в Мекку. Но в то же время он устроил тайное судилище над Улугбеком, которое внесло ему, согласно фетве «авторитетных» имамов-законоведов, смертный приговор. Улугбек был убит 8 рамадана 853 г. х. (25 октября 1449 г.).

До сих пор мы знали день гибели Улугбека, но оставалась неясной точная дата сражения его с Абдаллатифом. Только историк Даулатшах в своем «Тазкире», написанном почти через 40 лет после смерти Улугбека, называет месяц, в котором про-

изошло это сражение. Сведения его были привлечены В. В. Бартольд¹, а ныне широко используются исследователями². Полный перевод их по ташкентской рукописи сочинения Даулатшаха опубликован О. Д. Чехович³.

По Даулатшаху, сражение произошло близ сел. Димишк в округе Самарканда в месяце ша'бан 853 г. х. Начало ша'бана 853 г. х. соответствует 19 сентября, а конец — 17 октября 1449 г. Таким образом, по Даулатшаху, от дня поражения до убийства Улугбека могло пройти максимум 37 и минимум — 8 дней.

Недавно мы обнаружили в неописанной части рукописного фонда Института восто-

¹ В. В. Бартольд. Сочинения, т. II, ч. 2, М., 1964, стр. 158.

² Т. Н. Кары-Ниязов. Астрономическая школа Улугбека, М.—Л., 1950, стр. 287; Б. А. Ахмедов. Улугбек и политическая жизнь Мавераннахра в XV в., в сб. «Из истории эпохи Улугбека», Ташкент, 1965, стр. 63.

³ О. Д. Чехович. Из источников по истории Самарканда XV в., в сб. «Из истории эпохи Улугбека», стр. 306, со ссылкой на ркп. ИВ АН УзССР, № 53.

³ В. В. Бартольд. Сочинения, т. II, ч. 2, М., 1964, стр. 148—149.

⁴ В. В. Бартольд. Сочинения, т. I, ч. 2, М., 1964, стр. 163.

⁵ Е. А. Давидович. Указ. статья, стр. 298.

коведения АН УзССР, по-видимому, уникальный список энциклопедического труда самаркандского ученого первой половины XII в. Абу Хафса Омара ибн Мухаммеда ан-Несефи «Матла' ан-нуджум ва маджа' ал-'улум» («Место восхождения звезд и средоточие наук»)⁴. Как видно из указаний переписчиков, список был выполнен в Самарканде в 765 (1364) г. х. Но хотя время переписки этого труда предшествовало эпохе Улугбека, рукопись № 1462 проливает свет на вопрос о дате сражения Улугбека с Абдаллатифом.

На л. 160б, вне связи с текстом сочинения, на свободном месте в правой части листа, неизвестным читателем оставлена следующая арабская запись:

كان انهزام السلطان الغييك كوركان
من ابنه اميرزاده عبد اللطيف
و استيلاؤه على سمرقند وقت
الضحوة الكبرى من يوم الجمعة الثامن
والعشرين من شعبان الواقع في
سنة ثلاث وخمسين و ثمانمائة قريبا
من قرية هنلوان بقرب دمشق
سمرقند

Почерк записи — ранний насталик, еще сохранивший следы округлости некоторых букв. По времени почерк близок к эпохе Улугбека. Запись в переводе гласит: «Было бегство Улугбека от его сына, царевича Абдаллатифа, и был захват тем Самарканд в позднеутреннее время в пятницу двадцать восьмого ша'бана, случившегося в восемьсот пятьдесят третьем году, близ селения Хиндуван близ Самаркандского Димишка».

Упомянутая дата соответствует 17 октября 1449 г.⁵ Сел Хиндуван упоминается в источниках⁶.

Итак, перед нами свидетельство (несомненно исходящее из самаркандской среды и, скорее всего, принадлежащее очевидцу событий), которое в трех скупых строках раскрывает страшную картину: только 8 дней прожил Улугбек, «благословенный» сыном на совершение паломничества. Причем сюда входит и время, ушедшее на попытку Улугбека укрыться в Самарканде, затем в Шахрухию, а также на переговоры с сыном. Таким образом, организация и проведение Абдаллатифом «авторитетного» суда имамов, издание фетвы, подготовка и осуществление убийства — все это проходило в крайней спешке, в какие-нибудь два-три дня.

П. Г. Булгаков

⁵ 28 ша'бана 853 г. х. по современным таблицам перевода эр приходится на четверг 16 октября 1449 г. Однако по некоторым традициям мусульманского летосчисления отсчет суток велся не от полуночи, а от времени захода солнца. Таким образом, пятница 28 ша'бана занимала вечер четверга 16 октября и утро — день пятницы 17 октября. Ср.: пятница 19 раби 1 820 г. х. у Хафиз-и Абру (В. В. Бартольд. Указ. соч., стр. 118 и прим. 146) соответствует в таблицах 6 мая 1417 г., хотя этот день — четверг; вторник 5 раджаба 765 г. х. (р.кп. ИВ АН УзССР, № 1462, л. 198 а) соответствует в таблицах 8 апреля 1364 г., хотя этот день — понедельник, и т. д.

⁶ См., напр., О. Д. Чехович. Указ. статья, стр. 356, прим. 4.

⁴ Ркп ИВ АН УзССР, № 1462.