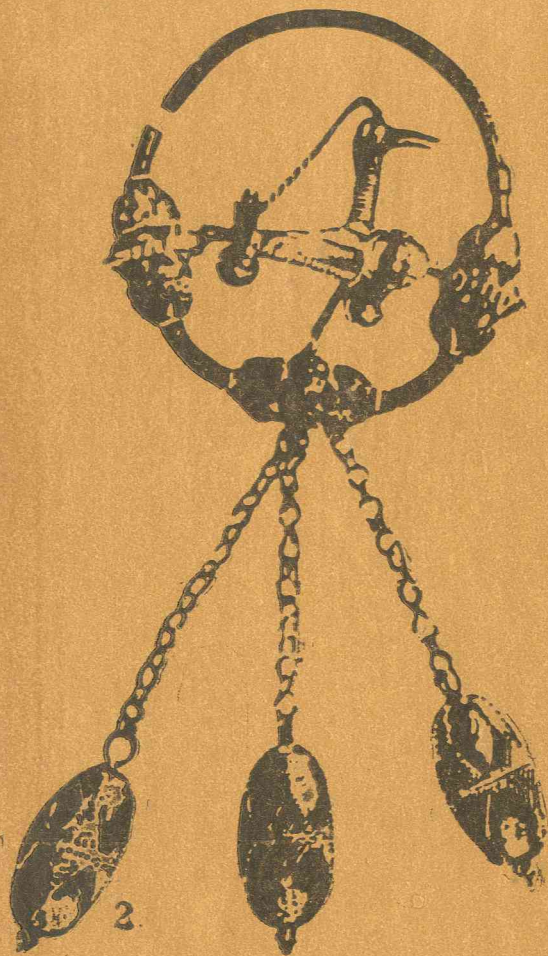


ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО ТАТАРИИ

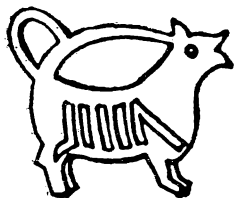
Ф. Х. ВАЛЕЕВ

Г. Ф. ВАЛЕЕВА-СУЛЕЙМАНОВА

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО ТАТАРИИ



Ф. Х. ВАЛЕЕВ, Г. Ф. ВАЛЕЕВА-СУЛЕЙМАНОВА



ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО ТАТАРИИ

КАЗАНЬ. ТАТАРСКОЕ КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО. 1987

**ББК 85(2Р-Тат)
В15**

ВВЕДЕНИЕ

Представленная вашему вниманию работа открывает новую страницу в обобщающем исследовании истории искусства Татарии. Ее появлению предшествовали серия монографических исследований, главы в нескольких коллективных монографиях, а также около сотни статей, опубликованных в различных научных сборниках и журналах¹. Кроме этого, привлекаются материалы последних археологических исследований и среди них — раскопок так называемой салтовской или салтово-маяцкой культуры². Это создало предпосылки для появления такого труда, в котором искусство и архитектура волжских булгар и их потомков — казанских татар — могут рассматриваться в генезисе их развития, как единый непрерывный процесс, включающий в себя преемственность разных традиций, и в т. ч. салтовской культуры.

Искусство салтовцев — болгаро-алан, составивших основу населения Хазарии (куда входили и волжские булгары), это не только синтез художественных достижений древней степной культуры болгар и высокого искусства алан, а искусство, оформившееся также под значительным влиянием эллинизированной культуры приазовско-причерноморских городов, а также Закавказья и Ирана, импульсы воздействия которых мы находим в последующем развитии культуры, искусства и архитектуры волжских булгар³. Явления салтовской культуры прослеживаются в строительном деле и архитектуре болгарских построек из камня и кирпича, дерева (оборонные, сооружения общественного и жилищного назначения), в болгарском искусстве — ювелирном, художественном металле, керамике, в искусстве орнамента.

Волжская Булгария явилась крайним восточным рубежом распространения салтовской культуры, которая не имела проявлений в культуре печенегов, кипчаков, башкир, чувашей, золотоордынских и других татар, имеющих иные этнокультурные истоки⁴. Проявления этой культуры прослеживаются у огузов, что связано, как и у волжских булгар, с сармато-аланским компонентом в их этносе. Отсюда и исходит имеющаяся определенная общность в художественной культуре и искусстве, этнографических чертах казанских татар (особенно Заказанья) и потомков огузов-туркмен (племена иомутов, сарыков, текинцев). Это проявляется в сходстве и родственности многих форм украшений, орнаментальных комплексов⁵, в одежде, головных уборах и др. Традиции салтовской культуры волжских булгар

довольно устойчиво сохраняются в культуре казанских татар и послужили основой развития высоких достижений в области архитектуры, строительного дела и искусства.

Памятники художественного творчества волжских булгар и казанских татар требуют комплексного историко-искусствоведческого подхода к их исследованию, отражающему как художественное мировоззрение в его историческом развитии, так и жизненную практику народа, воплощающуюся в его материальной и духовной культуре. Предлагаемая нами работа и ставит своей задачей, насколько это возможно, дать целостную картину развития искусства Татарстана с древнейших времен, с характеристикой всех составляющих это искусство факторов: от художественно-технических средств до национально-самобытной образности, художественного стиля в культурно-генетической закономерности развития.

Известная сложность в раскрытии искусства древности и средневековья заключается в существующей недостаточности, а иногда и в полном отсутствии археологического материала, что лишает возможности охарактеризовать все виды художественного творчества волжских булгар и казанских татар. Тем не менее, первый опыт обобщения известного материала привлечет, как надеются авторы, внимание широкого круга специалистов, а также творческих работников, художников, архитекторов и всех тех, кого интересует история культуры татарского народа.

Авторы приносят благодарность сотрудникам Государственных Исторического музея, Оружейной палаты, Музея этнографии народов СССР, объединенного музея ТАССР, предоставившим для написания данной работы коллекции произведений искусства волжских булгар и казанских татар. Иллюстрации в виде фотографий, зарисовок и реконструкций, за исключением особо оговоренных, сделаны доктором искусствоведения Ф. Х. Валеевым.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар.— Казань, 1969; Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья.— Йошкар-Ола, 1975; Архитектурно-декоративное искусство казанских татар. Сельское жилище.— Йошкар-Ола, 1975; Народное декоративное искусство казанских татар. Его развитие и истоки (по материалам XVIII — начала XX вв.). Докторская диссертация. Рукопись.— М., 1982. Хранится в библиотеке Академии художеств СССР; Народное декоративное искусство Татарстана.— Казань, 1984; Народное изобразительное искусство.— В кн.: Татары Среднего Поволжья и Приуралья. М., 1967; Казанское ханство (при участии Ш. Ф. Мухамедьярова).— В кн.: История Татарской АССР. Казань, 1968; Искусство прошлого казанских татар.— Казань утлары, 1984, № 6. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Монументально-декоративное искусство Советской Татарии. Казань, 1984; Критерии художественности в ювелирном искусстве казанских татар.— В кн.: Критерий художественности в литературе и искусстве. Казань: Изд-во КГУ, 1984; Древнеалтайские параллели в народном искусстве казанских татар.— В кн.: Историко-культурные контакты народов алтайской языковой общности. М., 1986 и др.

2. Название археологической культуры по могильнику в Верхнем Салтове (на р. Северный Донец в р-не г. Харькова) и городищу Маяцкому в верховьях Дона.— См.: Плетнева С. А. От кочевий к городам. Салтово-маяцкая культура. М., 1967.

3. Салтовские истоки культуры и искусства волжских булгар совершенно не учитываются в книге Д. К. Валеевой «Искусство волжских булгар» (Казань, 1982).

4. Предки чувашей, как мы полагаем, связываются с гуннами, появившимися в крае до волжских булгар (середина VIII в.), минуя районы Северного Кавказа и Приазовья. Этим объясняется отсутствие в их культуре салтовских истоков, как и устойчивое сохранение в искусстве архаизированного орнаментального комплекса, почти целиком отсутствующего в искусстве волжских булгар и казанских татар. Корни его уходят в искусство восточно-азиатских народов первой половины I тыс. н. э.

5. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар.— Казань, 1969, с. 139.



ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО КРАЯ

ИСКУССТВО ПАЛЕОЛИТА, НЕОЛИТА, ЭПОХИ МЕДИ, БРОНЗЫ И ЖЕЛЕЗА (40 тыс. лет до н. э.— I тыс. до н. э.)

Древнее искусство Татарстана берет свое начало в глубине отдаленных веков, в художественном творчестве различных племен, сменявших друг друга, начиная с эпохи позднего палеолита (40 тыс. лет до н. э.)¹ и кончая средневековьем. В одни периоды истории оно развивалось стремительно и ощутимо, в другие — медленно и однообразно. Археологические изыскания показывают, что в эпоху древнего палеолита (100 тыс. лет до н. э.) на территории края существовали стоянки первобытных людей — неандертальцев, оставивших свои следы в виде простейших орудий труда (отщепы, рубила) и пещер. Уже в период позднего палеолита территория края прочно осваивается человеком. Это время возникновения родовых организаций, установления матриархата и зарождения первобытной религии — поверий о происхождении людей от животных и растений (тотемизм), о воздействии различных колдовских сил (магия). Первобытные люди верили в то, что вся природа одушевлена, что не только животные и растения, но и неодушевленные предметы обладают теми же ощущениями, чувствами и способностями, что и люди. Это уничтожало границу между человеком и природой. Отсюда уверенность в том, что человек может превратиться в другие существа, что животные и растения могут принимать человеческий облик. В то же время трудовая деятельность человека развивает его опыт и воображение, порождает художественное творчество — возникает искусство.

Немногочисленность археологических материалов не позволяет что-либо сказать о позднепалеолитическом искусстве края. Однако имеющаяся культурная общность его населения с населением Прикамья и Приуралья позднего палеолита позволяет представить характер этого искусства, привлекая материалы соседних областей. В этом плане большой интерес вызвало открытие на Южном Урале наскальной живописи (Каповая пещера)², представляющей собой реалистично исполненные красной краской изображения мамонтов, носорога, диких лошадей. Эти наскальные изображения, имея магическое значение, связывались с жертвенным местом — первобытным святилищем, где совершались ритуальные обряды для обеспечения успеха в охоте, являют собой древнейшие образцы народного искусства, формы наивного, но тесно связанного с жизнью первобытных племен художественного обобщения реально зримого мира. Из археологических находок Прикамья позднепалеолитического време-

ни большой интерес представляет ребро мамонта, украшенное несложным геометрическим орнаментом в виде простых параллельных линий и зубчиков, выполненных неглубокой гравировкой³. Появление примитивного узора на первобытном орудии является фактом, указывающим на развитие в крае нового вида искусства — декоративно-прикладного.

Археологические изыскания не дали пока материала, характеризующего мезолитическое искусство края (16—15 тыс. лет до н. э.). Однако мы имеем возможность привлечь для характеристики местного искусства опять же прикамские материалы. Это наскальные изображения человеческих фигурок у входа в пещеру на р. Юрюзани в бассейне р. Белой⁴. Схематические изображения показывают, что первобытного художника интересует не столько образ реального человека (отсутствие проработки деталей, моделировки), сколько передача общего представления о нем, что, видимо, связывается с поклонением людей духам в их человеческом облике.

В неолитическую эпоху (4—3 тыс. лет до н. э.) на территории Среднего Поволжья известны две большие этнокультурные группы племен — так называемые волго-камские и балахнинские⁵.

До нас дошли лишь в единичных образцах произведения неолитического искусства и то преимущественно прилегающей Камской области: жертвенное место у так называемого «Писаного камня» на р. Вишере (Пермской обл.), находки грубо околотых фигурок различных животных, птиц и, возможно, человека⁶ и другие. В эпоху неолита идет освоение и развитие орнамента, нашедшего наибольшее выражение в украшении гончарной посуды. Узорная керамика края явилась не только носителем орнаментальной символики племени и рода, но и она постепенно способствовала перерастанию гончарного дела в гончарное искусство со своим специфическим языком форм, особым кругом мотивов убранства. Орнамент керамики, являясь своего рода знаком-символом, выражает сущность реального явления, живого существа, предмета (небо, земля, солнце, луна, животные, птицы и т. д.). Однако орнамент на гончарной посуде со своей ритмикой и простейшей композицией это не просто система символов, а выражение художественного творчества, мировосприятия человека неолита, его способности создавать эстетически значимые произведения. В то же время через орнамент первобытный художник начинает входить в сферу абстрактного мышления. Последнее обстоятельство способствует в дальнейшем постепенной потере семантики узора.

Для волго-камских племен была характерна керамика с накольчато-прочерченными узорами, а позже — узорами, составленными из оттисков гребенчатого штампа (так называемая гребенчатая керамика). Керамика балахнинских племен украшалась узорами из ямочных углублений, а также оттисков гребенчатого штампа (так называемая ямочно-гребенчатая керамика). Обе группы керамики весьма близки друг другу по форме сосудов, их очертанию и размерам. Изготовление сосудов производилось вручную, путем наращивания кон-

центрических полос с затиркой швов. Узоры керамики составлялись из мелких клиновидных треугольных и ячеистых оттисков, прочерченных коротких линий, ямочных углублений. Последние нередко создавали линейные (бордюрные) композиции в виде зигзагов, ромбов, треугольников. Сравнительно развитая система орнамента сосудов служит показателем тех поисков декоративного обогащения формы, которые были, несомненно, вызваны эстетическими потребностями.

К середине II тыс. до н. э. (эпоха меди и бронзы) в крае появляются степные скотоводческие племена, представленные так называемой абашевской, балановской и срубной культурами. Они входят во взаимодействие с аборигенами края, образуют ряд новых культур, из которых к концу II тыс. до н. э. сохраняются и получают развитие лишь приказанская и поздняяковская культуры. Первая из них широко распространяется на значительной территории Среднего Поволжья и по всему Прикамью, вторая — на западе. Эти культуры в свою очередь составили основу ряда других культур ранних племенных финно-угорского происхождения общностей эпохи железа.

Искусство приказанцев нашло выражение в керамике — в орнаментации сосудов горшковидной формы с плоским дном, цилиндрическим или расширенным раструбом горловины, а также с округлым или круглым дном. Поверхность сосудов обрабатывалась заглаживанием, реже — лощением. Орнамент располагался бордюрами разной ширины: зигзаги, елочки, горизонтальные ряды ямок, скошенных линий, крестообразная сетка или косая решетка.

С приказанской культурой связываются некоторые металлические украшения, как, например, браслеты, бляшки круглой формы, височные привески и др. Все они несложны по своим формам и имеют простейшие мотивы орнаментации.

ИСКУССТВО АНАНЬИНСКОЙ (VIII—III вв. до н. э.) И ПЬЯНОБОРСКОЙ (II в. до н. э.— V в. н. э.) КУЛЬТУР

С VIII по III вв. до н. э. в истории края открывается новая страница, связанная с волжским вариантом ананьинской культуры, потомками племен которой являются восточные финны.

Об искусстве ананьинцев нам дают представление остатки мелкой пластики в виде глиняных фигурок, женщин в одежде, скорее всего ритуальной. Женские глиняные фигурки, очевидно, связываются с пережиточными идеями матриархата. Кроме этой объемной пластики, человеческие изображения (впервые в первобытном искусстве края) в схематичной графической технике резьбы можно было видеть на ананьинских надгробных стелах⁷. До нас дошли две каменные плиты с изображением на одной из них воина в остроконечной шапке, с боевым топором, кинжалом и гривной на шее. Костюм его близок к скифской одежде. Другая — с изображением мужчины в характерном для ананьинцев, по-видимому, обыденном одеянии. На

других стелах можно было видеть рельефные изображения оружия — боевых топоров и кинжалов.

Значительно большее представление об искусстве ананьинцев нам дают различные бытовые изделия, оружие, украшенные изображениями и скульптурками (чаще головками) различных зверей и хищных пород птиц в своеобразном зверином стиле. Сюжетом зооморфных изображений ананьинцев явились главным образом травоядные животные, особенно образ лося, реже — оленя, лошади, баранов. Из хищников можно было встретить медведей, реже — рысей, кабанов, волков; из птиц — орлов, соколов.

Первоначальный период развития ананьинского искусства характеризуется большой реалистичностью в изображении животных и птиц.

Но в дальнейшем, по мере развития ананьинской культуры, наблюдается стилизация в воспроизведении этих образов, превращение их в схему, в целом — декоративно-орнаментальная трактовка. Отход от принципов первобытного наивного реализма, видимо, был связан с определенным ростом религиозных представлений, возникших под влиянием практической потребности защищать себя от злых духов и безжалостной стихии природы, а также с развитием художественного мышления в сторону знакового. Этот общий процесс, начавшийся еще до ананьинского времени, был связан с порождением веры в тайные силы вещей и явлений природы (анимизм, фетишизм). Изображения перестают быть подобием реального существа и служат условным обозначением его тайных сил.

Геометрические знаки, фигуры, стилизованные и схематические рисунки животных заполняют все изобразительное творчество ананьинцев, хотя в отдельных случаях продолжают сохраняться и доста-



1

точно реалистически выполненные изображения животного мира. Так, интересно и живо переданы костяные головки лося (рис. 1—1,2). Близки к живому образу и фигурки литых бронзовых птиц с раскрытыми крыльями (рис. 1—5), сходные с подобными изображениями скифского искусства. Орнаментально-стилизовано изображение хищника (рис. 1—4). Его губы заканчиваются спиральными завитками, глаза имеют вид концентрически вписанных рельефных кружков, уши также представлены завитками. Художественно выразительна и стилизованная литая фигурка орла или сокола (рис. 1—7). В передаче образа схвачен характерный поворот головы на мощной шее, резко загнутый клюв, широко раскрытый прорезной глаз с рельефной надбровной дугой. Экспрессивно решенный образ воплощает в себе хищную силу и энергию.

Не менее ярко звериный стиль ананьинцев выражен в декоре бронзовых зеркал, каменных пряслиц, различных украшений. В них в значительно большей степени выражается орнаментальная стилизация и условная трактовка, превращение звериных образов в схему. Изображения зверей даются в одиночной или парной композиции, шествующими друг за другом (рис. 1—10) или в геральдике (рис. 1—8). Многие из этих изделий связаны с искусством скифов, усть-полуйцев⁸. Для искусства ананьинских племен характерно также изображение только головок животных, зверей и птиц, что отражает симпатическую магию, по которой часть может заменять целое. Интерес представляет и сочетание на одном и том же предмете (секиры) изображений двух головок, в частности, хищной птицы и зверя (рис. 1—4), что не встречается в искусстве соседних с ананьинцами народов. Большой интерес вызывают символы-знаки, выражающие образ какого-либо животного — лося или оленя, как, например, на обломке глиняной литейной формы (рис. 1—13).

Как видим, конечный период ананьинской эпохи характеризуется исчезновением первобытного реализма. Изображения звериных и птичьих образов приближаются к магическим символам. Однако в знаковости этих зашифрованных рисунков воплощается непосредственное содержание народных представлений о мироздании.

Для ананьинского звериного стиля характерно отсутствие сцен борьбы зверей, нападений хищников на травоядных. Это типично, например, и для скифо-сибирского искусства. В передаче изображений большинства зверей слабо выражены черты экспрессивности, динамики.

О прикладном искусстве ананьинцев нам дают представление эстетически рациональные по форме украшения из золота, бронзы, кости. Это — различные бляшки, накладки, налобные привески, бронзовые зеркала, шейные гривны (шейные обручи) и другие изделия, орнаментированные широким кругом мотивов: розетки, круги, вихревые композиции, спирали, параллельные прямые, зигзаги, мотив волны, линейные узоры из квадратиков, ромбов, треугольников и насечек, имитирующих жгут и др. Многие из них являлись символами космоса (неба, земли, светил и т. п.) или животных. Здесь и

четырёхлучевые в форме креста (с мелкими ответвлениями), и многолучевые знаки — типа колеса, и построения, близкие к тибетскому знаку солнца, и круги с завитками, образующими своего рода рисунок пламени (рис. 1—12).

Орнамент широко использовался и в украшении ананьинской круглодонной керамики. Система размещения узоров на сосудах, как и в украшениях, указывает на двойкий художественный принцип, которым руководствовались ананьинцы: символический и декоративный. Первый обуславливал использование определенных содержательного характера мотивов, второй — ритмическое чередование их в орнаментальной композиции. Мотивы на керамике — отвлеченны, но не абстрактны: они сохраняют в себе заданный символический смысл. Наблюдается продолжающийся еще с эпохи неолита процесс слияния смыслового значения мотива с его декоративной трактовкой, а в ряде случаев — полная потеря семантики мотива и узора. Примечательно бытование в ананьинском узоре таких мотивов, как шествующие кони, интегральная и односторонняя спираль, завиток и «набегающая волна», типичных для степного узора и творчески освоенных ананьинцами в их искусстве. В то же время не исключено включение в их этнос определенного восточного и южного (сарматы) компонента.

Непосредственными потомками ананьинцев были племена пьяноборской культуры⁹. Сушествование пьяноборцев-скотоводов и земледельцев относится к периоду со II в. до н. э. по V в. н. э.

Искусство пьяноборцев нашло выражение в своеобразных по форме металлических украшениях, из которых большой интерес представляют принадлежности костюма — крупные эполетообразные застёжки, проволочные гривны, а также височные подвески в виде формы знака вопроса, гусиных или утиных лапок, различные по размерам и формам бляшки, серьги, шумящие подвески. Характерно, что в искусстве пьяноборцев почти отсутствует ананьинский звериный стиль. Однако зооморфная тематика не исчезает, а сохраняется в отдельных вотивного характера поделках, в форме различных животных и птиц, которые в своих прототипах восходят к ананьинским. Особенно широко были распространены изображения уток, гусей, тетеревов, куропаток. Были, хотя и немногочисленны, изображения хищных птиц — сокола, филина, орла, и зверей — медведя. В передаче птичьих образов к концу Пьяноборья намечается процесс антропоморфизации и смешения черт, свойственных различным животным и птицам (например, птиц — с мордами животных, травоядных — с головами хищников и т. п.). В ряде изображений фигуры птиц превращаются в человеческую — с руками-крыльями, человеческим лицом. Становятся характерными также изображения двух и трехглавых птиц с распростертыми крыльями и человеческими фигурками или личинами на груди. Подобные фантастические изображения были в свое время типичны для древневосточной геральдики и использовались в украшении различных изделий древнеавилонской, древнеассирийской и древнеиранской культур. Очевидно,

Изображения многоглавых птиц получают распространение среди северных племен Прикамья, Приуралья и Западной Сибири через сармато-алан или отражают параллельные процессы в мировосприятии различных народов.

Появление многоглавых птиц с распростертыми крыльями в искусстве племенных групп угорского и финского происхождений было, несомненно, связано с новыми культовыми явлениями, представлениями и религиозными целями, исходящими из развития шаманских воззрений и смешений различных племенных групп. Примечательно, что мотив двуглавой птицы с распростертыми крыльями удерживается вплоть до современности в искусстве обских угров — ханты-манси и особенно у казанских татар (Заказанье).

В целом для различного рода изображений на предметах конца Пьяноборья становится характерной сложность и запутанность композиции, примитивная стилизация и условность трактовки образов живого мира. Наметившаяся еще в ананьинское время тенденция к созданию изображений в сюжетной композиции на предметах эпохи Пьяноборья усиливается. Однако она не достигает тех развитых художественных решений, характерных для изобразительного искусства ряда племен и народов Востока.

В III в. н. э. пьяноборские племена под натиском полукочевых угорских и тюркских племен Западной Сибири и Южного Урала перемещаются на запад и северо-запад к берегам Волги, Вятки и Нижней Камы. Движение угро-тюркских племен, в свою очередь, было связано с нашествием гунно-болгар, перешедших в конце IV в. Волгу в ее нижнем течении и распространившихся по всей юго-восточной Европе.

В IV в. н. э. низовья р. Камы, среднего течения р. Свияги (правобережье Волги) занимают пришлые племена именьковской культуры¹⁰, которые вытесняют на север финно-угорские поздне-пьяноборские или азелинские племена¹¹.

Культура именьковских племен (V—VIII вв.) отличается от прикамских. Памятники этой культуры распространены в основном в Среднем Поволжье и Нижнем Прикамье. По данным некоторых археологов, именьковцы относятся к первым тюркоязычным насельникам края рубежа IV—V вв., связанным с гуннскими племенами прикаспийских степей, представлявшими собой смешанные угро-тюркские и сармато-аланские племена¹².

Искусство именьковцев представлено немногочисленными и весьма плохо сохранившимися остатками различных украшений, изготовленных в бронзе, серебре, кости. Это — различные накладки, бляшки, пронизки, браслеты, стеклянные и пастовые бусы, ритуального характера фигурки человека и животных, т. е. круг украшений, характерных для кочевой культуры от Приазовья до Алтая. Сюда можно добавить также остатки украшений от головных уборов, одежды, оружия, конской сбруи, отдельных художественно оформленных бытовых изделий. Металлические украшения свидетельствуют о том, что именьковцам была хорошо знакома техника литья, чекан-

ки, гравировки, зернения, инкрустации самоцветами, цветным стеклом. Художественное творчество именковцев нашло определенное проявление и в керамике. Однако она довольно однообразна. Это обычно плоскодонные и горшковидные сосуды почти без ornamentации.

В середине VIII в. в Среднем Поволжье с юга появляется довольно большая группа тюркоязычных племен — болгар. Прежде чем остановиться на искусстве средневожских болгар *, необходимо хотя бы в краткой форме осветить историю их праболгарских кочевых предков.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. В науке принято подразделение истории человечества на ряд эпох: каменный век, бронзовый и железный. Каменный век в свою очередь делится на древний (палеолит), средний (мезолит) и поздний (неолит) периоды.

2. Бадер О. Н. Каповая пещера.— М., 1965.

3. Бадер О. Н., Оборин В. А. На заре истории Прикамья.— Пермь, 1958, с. 19.

4. Там же, рис. 7.

5. Халиков А. Х. Древняя история Среднего Поволжья.— М., 1969.

6. Уваров А. С. Археология России, т. II. Каменный век.— М., 1881, табл. 14.

7. Збруева А. В. История населения Прикамья в Ананьинскую эпоху.— МИА, № 30.— М., 1952, с. 21.

8. Чернецов В. Н., Мошинская В. И. В поисках древней родины угорских народов.— В кн.: По следам древних культур от Волги до Тихого океана. М., 1954, с. 188.

9. Название культуры по селу Пьяный Бор (ныне — Красный Бор) в ТАССР.

10. Название культуры по с. Именково ТАССР, где наиболее полно изучено городище этой культуры.

11. Название по с. Азелино Кировской обл.

12. Генинг В. Ф. К вопросу об этническом составе населения Башкирии в I тыс. н. э. — АЭВ, т. 2, Уфа, 1964. Старостин П. Н. Памятники именковской культуры.— САИ, вып. Д1—32, М., 1971.



* Как принято в литературе, этноним пришлых в Среднее Поволжье болгар в отличие от других болгар юго-восточной Европы будет в дальнейшем передаваться как болгар (через «у»).

ИЗ ИСТОРИИ ПРАБОЛГАР

В СОСТАВЕ ГУННСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ

В истории древней и средневековой культуры предков казанских татар — волжских булгар — выделяются три основных этапа ее развития.

Первый этап охватывает время с середины I тыс. до н. э. и до конца IV в. н. э. Это период этнокультурного формирования древнетюркских племен алтайской языковой семьи. Локализовались они на обширном пространстве степной и лесостепной зоны между Уралом, Саяно-Алтайским нагорьем и восточными районами Тянь-Шаня, Семиречья¹. Формирование их связано с проникновением из Центральной Азии на Тянь-Шань гуннов, племен Саяно-Алтая и с запада — сарматов². До этого средоточием степных культур были сако-массагетские стойбища³, простиравшиеся от Прикаспия до Горного Алтая, Притяньшанья и Памира⁴.

Предки волжских булгар выступают как одно из звеньев цепи древнетюркских племен при тесном этнокультурном контакте с ираноязычными саками и их потомками — усунями, занимавшими восточные степные и предгорные окраины Средней Азии, массагетами Приаралья и бассейна р. Амударьи, сармато-аланами, обитавшими от Карпатских гор до Алтая, угроязычными племенами Западной Сибири и монголоязычными аборигенами Центральной Азии. Многие из этих племен в своем культурном развитии были тесно связаны с Передней Азией и Китаем, что находит отражение и в их культуре, искусстве.

В конце III—II вв. до н. э. в степях западной Монголии складывается могущественный военный союз гуннских племен. Это было первое государственное образование кочевников во главе с племенной аристократией — шаньюнями (князьями). Вскоре гунны подчиняют себе горноалтайские племена, племена Южной Сибири, в т. ч. носителей таштыкской культуры — предков хакасов (киргизов), население древней Тувы, совершают набеги в восточные районы Средней Азии, пытаются покорить усуней и юечжи⁵. Походы гуннов способствовали значительному передвижению племен Центральной Азии, Южной Сибири и Саяно-Алтайского нагорья в Среднюю Азию. В последние два века до н. э. против гуннов выступает Китай в союзе с усунями и динлинями. На рубеже н. э. гуннская держава распадается и часть гуннов бежит на запад к восточноаральским древнетюркским племенам (предки «белых» гуннов) и смешивается с

ними. В последующем от них остаются гунно-тюркские, так называемые «болотные городища» в низовьях Сырдарьи.

Вторая волна гуннов — осколок их вторичного разгрома в конце I в. н. э. — двинулась из степей Центральной Азии через горы северо-западной Монголии (Хангай), по долинам Алтая и Тянь-Шаня на запад в Южную и Западную Сибирь, по пути покоряя и присоединяя к себе кочевые и полукочевые ирано-тюрко-угроязычные племена. Во второй половине II в. н. э. эти смешанные племена во главе с гуннами появляются в степях Южного Урала и Нижнего Заволжья, где они продолжают вести кочевой образ жизни почти до конца IV в. н. э. (375 г.)

На новом месте обитания пришлые кочевники присоединяют к себе местные, главным образом угорские и аланские племена⁶. В результате пришельцы усваивают многие черты сармато-аланской культуры, распространенной и среди местных угорских племен. В то же время тюркский язык получает господствующее положение у всех племен гуннского союза. Носителями этого языка были многочисленные болгарские племена, входившие основным компонентом в племенной союз гуннов.

Появление гуннской орды в Южном Урале и Нижнем Заволжье приводит, с одной стороны, к перемещению части сармато-алан в западные районы Башкирии и верховья р. Камы, с другой — прекращению существования одних и к смене других археологических культур Прикамья и Приуралья, связанных с финно-угорскими аборигенами. Очевидно, что некоторые племена гуннского объединения в это время устремляются вверх по Волге к берегам Камы и Среднего Поволжья, среднего течения р. Белой, где от них остаются такие археологические культуры, как например, именьковская, романовская, турбаслинская⁷ и др.

Одновременно с концентрацией в Южном Урале и Нижнем Заволжье тюркоязычных племен гуннского союза в восточных районах Тянь-Шаня и Памира, где некогда кочевали ираноязычные саки и их потомки — усунь, в первой половине I тыс. н. э. шел процесс формирования второй волны тюркоязычных племен и народностей, которые составили в последующем основу Западно-тюркского каганата VI—VIII вв. н. э. Основными компонентами в их этносе явились тюрки-кочевники — выходцы с востока и ираноязычные аланы с запада. Потомками их явились печенеги, огузы, половцы-кипчаки и др.

Культура тюркоязычных племен алтайской языковой семьи, входивших в гуннский союз, складывалась в довольно сложной среде, исторически связанной с разными культурными зонами, заселенными на западе древними ираноязычными народами, с юго-востока — племенами со сложной синкретической культурой Син-Цзяня (Китай), с севера — культурой древних угорских и других племен, с востока — народов Центральной Азии. В этих сложных исторических условиях у ранних тюркоязычных кочевников и, в частности, болгар формируется своя культура, которая, однако, имела много

общего с культурой остальных племен гуннского объединения. Все кочевники сближались по способу ведения хозяйства, образу жизни, социальному строю, верованиями, в то же время в культуре их, несомненно, еще сохранялись отдельные элементы, явления, свидетельствующие о различном их этническом составе.

Кочевники, входившие в гуннский союз племен, жили большими родоплеменными группами. Их таборные кочевки, передвижения на большие расстояния были связаны с использованием громадных степных пространств, богатых пастбищами и удобных для содержания скота. Кочевали с табунами лошадей, баранов, коз. Кочевники, как мужчины, так и женщины, были отличными наездниками. Вся их жизнь проходила верхом на коне. Кочевая жизнь определяла и одежду соответствующего покроя и ее форму, которая была хорошо приспособлена к верховой езде. Оружие всегда носили с собой: меч, длинные луки усуньско-хуннского типа, стрелы, аркан, боевые топоры (акинаки), нож.

К сожалению, археологические памятники кочевников рассматриваемого нами времени остаются слабо изученными и не позволяют в широком плане представить культуру и искусство отдельных кочевых племен до появления их в Восточной Европе. Тем не менее имевшие место археологические исследования позволяют в той или иной степени полноты раскрыть отдельные проявления их художественного творчества.

Об искусстве ранних кочевников дают определенное представление материалы раскопок, производившихся экспедицией П. К. Козлова в Северной Монголии Ноин-ульских курганов (II в. до н. э.) с погребениями гуннских шаньюев (князей)⁸; С. И. Руденко в Горном Алтае, где в так называемых Пазырыкских курганах были обнаружены выдающиеся памятники декоративно-прикладного искусства полукочевых сако-массагетов середины I тыс. до н. э.⁹; С. П. Толстова в Восточном Приаралье (так называемые «болотные городища» массагето-аланских и гунно-тюркских племен)¹⁰. К ним можно добавить раскопки, производившиеся в Южной Сибири, где формировались предки хакасов-киргизов (таштыкская культура III в. до н. э.)¹¹, в районах Восточного Памира и Тянь-Шаня¹², в месте обитания саков и их потомков — усуней — предшественников тюркоязычных племен. Примечательны памятники кенкольской культуры кочевников I—II вв. н. э., развивавшейся в районах современной Киргизии¹³. Небольшие, но интересные материалы были получены в результате раскопок в Фергане, Алае и других местах обитания древних кочевых и полукочевых племен.

Археологические материалы подтверждают единство культуры и искусства степных племен при сохранении отдельных черт, связанных с их происхождением, а также раскрывающих имевшие у них место контакты с земледельческими народами Средней и Передней Азии, древнего Ирана и Китая. Эти исследования дали основание ученым говорить о том, что искусство кочевников находило выражение во всех формах проявления их материальной культуры и имело

в целом прикладной характер. Так, художественное творчество кочевников проявилось в украшении их вооружения и предметов, связанных с вооружением (колчаны для хранения лука, налучья для стрел, деревянные щиты, обтянутые кожей, ножи для мечей), конским снаряжением (узды, седла), одеждой, головными уборами, посудой (кожаной, глиняной, деревянной) и др. Женщины изготавливали войлочные ковры, ткали шерстяные ткани, возможно, и узорные, вышивали тамбуром, гладью. Из меха, тонкого войлока, ткани шили одежду, обувь, головные уборы. Они же, очевидно, занимались производством гончарной посуды. Мастера-торевты и ювелиры изготавливали женские и мужские украшения для рук, шеи, головы. Из металла (медь, бронза, железо, серебро, золото) производились серьги, гривны, браслеты, кольца. Для поясного набора, одежды, головных уборов, колчанов и налучий, конского снаряжения выпускались бляшки, подвески, накладки разнообразных форм и орнаментальных заполнений. Образцами художественного металла гунно-болгар являются так называемые «гуннские котлы» на поддонах. Их ручки и тулово богато украшены геометрическим орнаментом. По исследованиям С. А. Плетневой, котлы эти имели смысловое значение — они являлись символом единения патриархальных семей — кошей.

Большое развитие в изделиях художественного ремесла получило искусство орнамента, которое складывалось в процессе широкого взаимодействия культуры кочевых и оседлых народов. Стиль орнамента вырабатывался за счет композиционных особенностей техники аппликации, мозаики (войлок, ткань, кожа), тамбурной вышивки, и это отразилось на преимущественном развитии в нем криволинейных мотивов и узоров. Орнамент использовался геометрический, реже — цветочно-растительный; получил распространение звериный стиль, выраженный в формах общего скифо-сибирского звериного стиля, широко представленного от Карпат до Алтая. Мастера-кочевники хорошо владели искусством резьбы по дереву, кости, гравировки, чеканки, литья, тиснения, зерни, простейшей скани (накладной) и полихромного стиля (инкрустация самоцветами). Все эти виды декоративно-прикладного искусства, используемые художественно-технические приемы и средства были характерны в целом для общекочевнической культуры номадов евразийских степей. Однако в отличие от искусства более позднейших тюркютов искусство тюркоязычных племен алтайской языковой семьи развивалось, по-видимому, в значительной степени в русле художественных достижений древних горноалтайских сако-массагетских племен, появившихся на Алтае с юго-западных степных районов еще в VII в. до н. э. Искусство последних развивалось, в свою очередь, в постоянном взаимодействии с искусством Передней Азии и Китая.

Во II в. до н. э. гунны наносят первый удар с востока по Южной Сибири и Средней Азии. К этому времени, вероятно, относится вторжение их на Алтай, вытеснение и присоединение горноалтайских племен в свое племенное объединение. Об этом свидетельствует отсутствие археологических памятников горноалтайцев конца первого

тысячелетия до н. э. и первой половины первого тысячелетия н. э.¹⁴

Наши исследования показали, что многие явления искусства горноалтайцев в пережиточной форме устойчиво сохраняются в искусстве казанских татар — наследников культуры волжских булгар и в меньшей степени они выявляются в материалах самих волжских булгар. Последнее обстоятельство объясняется тем, что искусство булгар представлено сохранившимися археологическими материалами в основном художественного металла и ювелирных украшений. Однако и в них имеют место стилевые элементы и явления древнего горноалтайского искусства и особенно в орнаменте, на чем мы остановимся позже.

Все вышесказанное дает основание говорить о том, что в этносе далеких предков волжских булгар, входивших в гуннское племенное объединение, по-видимому, значительным был этнический компонент горноалтайского происхождения. Многие явления горноалтайского искусства составили нижний основной пласт искусства волжских булгар и их предков, а также и их потомков — казанских татар.

Исследования многих археологов дают основание утверждать, что кочевое скотоводство к началу нашей эры не могло дать ничего нового для развития степной культуры. Это положение могло измениться только в результате окончательного разложения родового строя и установления широких контактов кочевников с земледельческими народами и их культурой, что нашло активное проявление и характеризует второй этап в развитии культуры кочевников гуннского объединения.

БОЛГАРСКИЕ ПЛЕМЕНА

Второй этап развития древней кочевой культуры предков волжских булгар связывается с появлением в 375 г. разноэтнических и разноплеменных гуннских орд в Восточной и Центральной Европе. Это было началом Великого переселения народов, которое коренным образом изменило этнический облик южной части Восточной Европы. В своем движении на запад часть болгарских, угорских и аланских племен во главе с гуннами устремляется в Паннонию (Венгрию), другая — на Балканы и основная масса остается в Северокавказских и Приазово-Причерноморских степях. Здесь они ассимилируют ираноязычное аланское население. Однако значительная часть последних отходит к Кавказским горам, где в тесном контакте с местными кавказскими племенами создает в последующем культуру, ставшую одной из важнейших компонентов культуры населения Хазарии. Высокого развития у алан достигают художественные ремесла, особенно керамическое и ювелирное.

В V в. военно-демократический племенной союз гуннов распадается на отдельные самостоятельные части, которые устанавливают политические контакты с Византией, Ираном, принимают неоднократные участия в их войнах, выступая на стороне то одного, то другого государства, а также в составе различных племенных объединений,

часто враждовавших между собой. К ним присоединяются новые волны кочевников — выходцев из районов Западной Сибири и Южного Урала.

В середине VI в. в степях Центральной Азии, Алтая и Южной Сибири образуется кочевническое государство — Тюркютский каганат, в состав которого входят в основном тюркоязычные племена. В последующем в сферу влияния каганата попадают значительные районы Сибири и Средней Азии. Во второй половине VI в. тюркюты проникают и в степи Западного Прикаспия, Северного Кавказа, Восточного Приазовья, где захватывают земли алан, болгар. Господство тюркютов на юге Восточной Европы продолжается до 630 года — времени распада их каганата в результате постоянных и длительных междоусобиц.

На развалинах Тюркютского каганата в середине VII в. возникают два новых крупных племенных объединения — одно в Прикаспии во главе с тюркоязычными хазарами, создавшими государство — Хазарский каганат, и другое на западе, в Приазовье, получившее название Великой Болгарии, — государственной организации в форме военной демократии. Столицей Великой Болгарии становится г. Фанагория на Таманском полуострове. Примечательно, что даже тогда, когда в последующем болгары были разбиты хазарами, Фанагория продолжала сохранять положение главного города болгар, подчиненных хазарскому кагану вплоть до начала X в. Расцвет города падает на VIII — начало IX вв. Территория Великой Болгарии располагалась от Днепра, Подонья до р. Кубани. Племена, входившие в ее состав, были различными по происхождению. Болгары устанавливают политические и экономические связи с городами Приазовья и Причерноморья. Такие завоеванные ими города, как Фанагория, Пантикапей, Тиритаки, Тану и другие, были развитыми ремесленными центрами с многочисленными мастерскими ювелиров, гончаров и др. Здесь специально для кочевых в то время болгар делались различные художественные изделия, сосуды, оружие, украшения с ярко выраженным в них полихромным стилем, с тончайшими скаными и зерневыми узорами¹⁵. Художественная продукция этих мастерских имела исключительно большое значение для дальнейшего поступательного развития искусства болгар.

Археологические материалы в Восточной Европе от гуннской эпохи (IV—V вв.) крайне скудны. С ними связывается распространение в ювелирном искусстве тонких штампованных золотых накладок, появление в украшениях стеклянных вставок, преимущественно красного цвета, вместо применявшихся ранее самоцветов. Этап развития культуры и искусства болгарских племен в составе гуннского объединения явился периодом дальнейшего накопления культурных ценностей в результате активного общения их с соседними оседло-земледельческими народами. Этническая ассимиляция алан приводит к появлению многих черт их культуры и искусства у кочевников. В то же время в искусстве болгар сохраняются и развиваются художественные традиции и достижения прошлых эпох. Как извест-

но, сармато-аланское искусство оказывает воздействие и на художественное творчество восточных славян, русского населения, соприкасавшегося с болгаро-аланами. Еще В. В. Стасов, В. А. Городцов, Л. А. Динцес и др. установили иранские, дако-сарматские и аланские черты в древнем восточно-славянском искусстве¹⁶.

Ко времени образования Великой Болгарии болгары продолжали пребывать на стадии общекочевнической культуры, распространенной на всем протяжении евразийских степей. С процессом становления Великой Болгарии они начинают свою самостоятельную историю. С этого времени имя «болгар», в составе которых были различные тюркоязычные и отуреченные угорские и аланские племена, приобретает собирательное значение, как в свое время имя «гунны». Однако в состав Великой Болгарии не входят родственные болгарам племена савиры (сувар) и барсилы (берсула), проживавшие на Северном Кавказе. Они вливаются в состав Хазарского каганата.

Великая Болгария явилась крупнейшим (после гуннского) союзом племен Приазовья. В нем имелись все предпосылки для формирования классового общества и появления государства. Однако классовые отношения скрывались под патриархально-родовой формой. У болгар в силу условий их хозяйства, как и у всех кочевников, земля номинально считалась собственностью племен или рода, но фактически же ею владела племенная аристократия.

Великая Болгария просуществовала недолго. Во второй половине VII в. после смерти хана Кубрата она распадается на отдельные части. Одна группа болгар под главенством сына Кубрата — Аспаруха остается на своем старом месте, занимая территорию от Днепра, Приазовья и до Кубани¹⁷. Другая группа болгар во главе со вторым сыном Кубрата — Батбаем размещается к востоку от Донецкого кряжа в области нижнего течения р. Дона. Третья группа болгар (так называемые котраги) располагается в верхнем и среднем течении современного Донца¹⁸. После распада Болгарского объединения между отдельными болгарскими группами племен сохраняется известная общность в культуре, но различия, которые существовали ранее в силу их различного происхождения, не стираются, а, исходя из территориальной разобщенности, продолжают сохраняться.

Смерть Кубрата приводит не только к распаду Великой Болгарии, но и к активному наступлению хазар на болгар. Последние оказывают хазарам упорное, но разрозненное сопротивление. Потерпев поражение, болгарские племена Батбая, так называемые «черные» болгары Приазовья, как и болгары-котраги, покоряются хазарам — наследникам тюркютов, но сохраняют свою племенную самостоятельность до начала X в.¹⁹ Племена Аспаруха бегут на Запад, на земли современной Дунайской Болгарии (675 г.).

Нет никаких данных, включая письменные источники, о том, что какая-то группа болгарских племен Великой Болгарии удаляется во второй половине VII в. в районы Среднего Поволжья. Нет никаких сведений и о месте обитания будущей волжской группы болгар в период их столкновения с хазарами. По мнению С. А. Плетневой,

часть болгар переселилась в Среднее Поволжье на сто лет позже, после разгрома Великой Болгарии в результате арабских войн с хазарами²⁰. Об этом свидетельствуют археологические материалы болгар Среднего Поволжья, появление которых относится к середине VIII в. (Большетархановский и другие могильники).

С образованием Хазарского каганата, население которого в основном состояло из болгаро-алан, устанавливаются постоянные торговые связи по Каспию, Итилю (Волга), как и караванные дороги с Хорезмом, Согдом, Китаем, Закавказьем, Ираном, Средней Азией, Византией. Торговля была источником проникновения в болгаро-аланскую и хазарскую среду произведений художественного ремесла этих стран, оказывавших заметное влияние на развитие их искусства. Художественные изделия попадали и в качестве военных трофеев походов болгар и хазар в эти государства, а с VIII в. — в порядке сбыта позднеасанидского художественного серебра, отвергавшегося в странах ислама. Находки большого количества арабских дирхемов VII—VIII вв. на территории волжских болгар свидетельствуют о том, что торговые связи юга с севером по Каспию и Итилю имели место еще до образования Волжской Булгарии.

Среди различных болгарских племен нас интересуют также родственные собственно болгарам племена — савиры и барсилы, вошедшие в состав подчиненных хазарам племен Северного Кавказа и в последующем участвовавшие в образовании Волжской Булгарии. Савиры (сувары) появляются в степях Северного Кавказа вслед за гунно-болгарами в 463 г. из районов Западной Сибири и Южного Приуралья²¹. Как свидетельствуют источники, они обосновываются в долине вдоль западного побережья Каспийского моря и Северокавказских гор до г. Дербента. Это было крупное объединение кочевых племен, куда входили и барсилы (берсула). Территория их расселения, согласно данным арабского писателя Ибн-Хордадбека, называлась страной савир²². Как указывает М. И. Артамонов, византийские и армянские источники обычно называли савир (сувар) северокавказскими гуннами, а их земли — царством северокавказских гуннов²³. Столицей царства был «великолепный город Варачан» (он же Беленджер, Ванандер), заселенный савирами и барсилами. Были у них и другие города — Чунгарс, Тарки, Хамзин, Семендер. От них, как указывает М. И. Артамонов, сохранились следы раннесредневековых поселений с мощными укреплениями к северу от г. Дербента²⁴. Эти города, несомненно, имелись в виду в хрониках Захария Ритора (VI в.), когда он писал, что за каспийскими воротами (каменные стены Дербента) живут болгары (т. е. савиры и барсилы) и у них есть города. Он уже упоминает болгар, которые живут в палатках, т. е. группу савир и барсил, продолжавших, по-видимому, вести кочевой образ жизни²⁵.

Существование городов свидетельствует о том, что часть савир (сувар) и барсил (берсула) рано осела на землю и что, возможно, уже в это время развитие оседлости и земледелия сочеталось у них с установлением отношений феодального типа. Население царства делилось

на две части. В южной части проживали савиры, в северной — барсилы. Область проживания последних была особым владением царства, получившим название Булкар-Болгар или Беленджер (Барсилля) по названию их столицы²⁶. Особое положение, по М. И. Артамонову, заключалось в том, что барсилы находились в тесной связи с хазарами, проживавшими севернее их земель. Главная жена хазарского кагана обычно бралась из этого племени²⁷.

Савиры и барсилы довольно часто участвовали в войнах Ирана и Византии на стороне то одного, то другого государства. Из письменных источников выясняется, что савиры отличались большим искусством в сооружении осадных орудий оригинальной конструкции. Эти орудия высоко оценивались византийскими и персидскими специалистами военно-инженерного дела и были на вооружении в их армии²⁸. Отличались они и высоким воинским порядком. Их ночные лагеря-стоянки в лесных условиях состояли из палаток или шалашей, окруженных крепким частоколом, в степных условиях — низким земляным валом²⁹. Как и у гуннов, во главе их стояли наследственные старейшины и вожди.

До середины VI в. савиры, барсилы и хазары составляли одно военно-политическое объединение. В середине VI в. савиры вторгаются в соседнюю Албанию (Азербайджан), однако терпят поражение от персидских войск. В результате большое число пленных савир было поселено в Албании в районе г. Кабалы. В то же время на оставшихся у себя дома савир и барсил нападают появившиеся из-за Каспия псевдоавары — выходцы из угорской среды Северного Казахстана³⁰. После ухода псевдоавар на Запад северокавказские савиры и барсилы становятся подвластными хазарам, которые с падением Тюркютского каганата (657 г.) образуют Хазарский каганат и занимают господствующее положение и на Северном Кавказе. К VIII в. Хазарский каганат становится самым могущественным политическим образованием Восточной Европы.

В письменных источниках нет прямых указаний о характере социально-экономического строя сувар и берсула, однако из тех же источников выявляется, что у них уже были свои тарханы, вельможи и беднота, т. е. имел место процесс классовой дифференциации, становления классового общества³¹. Последнее обстоятельство приводит к раннему переходу на оседлость, развитию земледелия, ремесел, торговли, возникновению городов (Чунгарс, Тарки, Хамзин, Семендер), выросших на базе феодальных замков. Этому процессу во многом способствовало влияние соседних народов, а также то, что через землю сувар и берсула проходили основные караванные пути, связывающие юго-восточную Европу с Закавказьем, Ираном, Средней Азией.

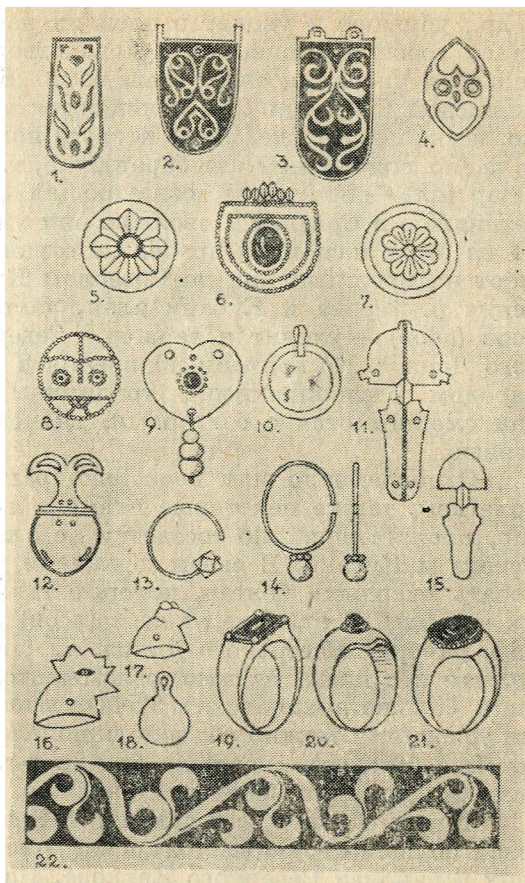
Наряду с земледелием население царства, судя по письменным источникам, занималось также садоводством. Из сообщений Истархи и Мукаддаси видно, что, например, Семендер (Северный Дагестан), являвшийся большим городом, утопал в фруктовых садах и окружающих его виноградниках³². В городе, наряду с войлочными юр-

тами (в которых население проводило летнее время), имели место глиноплетневые (турлучные), глиносаманные и, видимо, срубные жилые постройки с плоскими, двускатными, коническими и шатровыми покрытиями, аналогичными жилым строениям соседей. Естественно, что жилая архитектура отражала архитектурно-строительные достижения местных народов. Имели место каменные жилые и оборонные строения, от которых, как уже отмечалось, сохранились следы к северу от г. Дербента. В письменных источниках приводятся интересные, хотя и отрывочные, данные о религии, формах семейных и общественных отношений савир и барсил, на чем мы остановимся позже. При устойчивом сохранении среди них язычества в их среду начинают проникать ислам, христианство и иудейская религия. Примечателен факт, что князь их одновременно исповедовал три религии: в пятницу он молился с мусульманами, в субботу — с евреями, а в воскресенье — с христианами³³.

Археологические памятники времени утверждения гунно-болгар в Восточной Европе остаются плохо изученными и мало что добавляют к уже известному об искусстве кочевников предыдущего времени. Здесь следует иметь в виду то, что кочевой образ жизни способствует устойчивому сохранению специфических особенностей материальной культуры и искусства номадов Евразии (рис. 2).

Мы почти ничего не можем сказать о художественной культуре савир и барсил — земледельцев и кочевников, «черных» болгар до появления их в Среднем Поволжье. Об искусстве последних можно иметь определенное представление по материалам ранних волжских болгар середины VIII в., на чем мы остановимся специально.

В 721—722 гг. в страну савир и барсил вторгаются арабы, которые разрушают и сжигают их поселения, города — Беленджер, Тарку



2

и др., убивают и уводят в плен их население³⁴. Поход арабов отличался собой жестокостью и коварством, что вызвало бегство значительного числа населения вверх по Волге на территорию будущей Волжской Булгарии. Так появляются здесь сувары и берсула и, видимо, несколько позже, после второго похода арабов (732 г.), те же берсула, но под именем аль-баранджар, т. е. выходцев из города Баранджар (*аль* — приставка, означающая *из*). Ко времени появления беленджер в Среднем Поволжье они уже были исламистами³⁵. Однако на этом экспансия арабов не ограничивается. В 732 г. они нападают на проживавших на Северном Кавказе в бассейне верхнего течения р. Терека и Кубани алан, часть которых — так называемых ясов (асов) — уходит в верховья Северского Донца, Оскола и Среднего Дона³⁶. Ко времени появления в этих районах аланы уже были народом со сложившимися традициями, обычаями, культурой. Здесь они смешиваются с болгарами, кочевавшими по Подонью и Приазовью.

Одновременно или несколько раньше от арабов бегут, как мы полагаем, также некоторые племена так называемых «черных» болгар, проживавших по соседству с аланами вдоль степного течения Терека и Кубани. В своем движении к аланам арабы не могли миновать «черных» болгар, которые также подвергаются нападению с их стороны. В отличие от асов (ясов) «черные» болгары появляются не в районах Северского Донца, а, как мы полагаем, в Среднем Поволжье и с ними, видимо, связываются средневожские могильники типа большетархановских. Только вышеприведенными историческими условиями можно объяснить появление сувар, берсула, беленджер (тех же берсула), «черных» болгар и в составе их, очевидно, племен эсегель в районах Среднего Поволжья.

Таким образом, с середины VIII в. в Среднем Поволжье появляются большие группы болгарских племен, в основной массе обитавших в районах Северного Кавказа. На новом месте проживания они образуют волжскую группу болгар. С этого времени начинается третий этап в истории их культуры.

ВОЛЖСКИЕ БУЛГАРЫ

Начальный период этого этапа в жизни болгар Хазарии связан со становлением классового общества — феодализма и переходом от кочевого образа жизни к оседло-земледельческому, развитием и расцветом торговли, ремесел, декоративно-прикладного искусства, строительного дела, архитектуры, появлением белокаменных крепостей и городов, т. е. рождением салтовской или салтово-маяцкой культуры³⁷. Как пишет исследователь этой культуры С. А. Плетнева, «именно болгары, смешанные с некоторым количеством алан, и были основными создателями салтово-маяцкой культуры», в основу которой «легла сармато-аланская культура»³⁸. Как пишет другой исследователь М. И. Артамонов, «создатели салтовской культуры, как и северокавказские аланы, не были кочевниками»³⁹.

Эта культура получает широкое распространение среди населения Хазарии, основу которого составили болгары-аланы, занимавшие обширные пространства степных и лесостепных районов в бассейнах Дона, Северского Донца, Кубани, в Приазовье и Северном Кавказе. За пределами Хазарии эта культура получает распространение в Подунавье (Северо-Восточная Болгария), Восточной Таврике (Крым). Волга явилась крайним рубежом распространения этой культуры к востоку, за исключением территории волжских булгар. Население всех этих районов было едино не только по культуре, но и по этнической принадлежности.

В формировании и развитии специфических особенностей салтово-маяцкой культуры сыграла большую роль не только сармато-аланская культура. В этом была значительна, как уже отмечалось, также роль высоких достижений в области строительного дела, архитектуры, художественного ремесла и декоративно-прикладного искусства приазовско-причерноморских городов с их эллинскими традициями, Закавказья и Ирана. Трансформированные в архитектурно-художественной деятельности и искусстве носители салтовской культуры, эти достижения способствовали рождению и развитию местных особенностей, локальных черт и вариаций салтово-маяцкой культуры, получившей широкое распространение на всем юго-востоке Европы. Отсюда в искусстве и архитектуре салтовцев, в т. ч. волжских булгар (особенно домонгольского периода), наблюдается множество черт, сходных художественных элементов и точек соприкосновения с искусством и архитектурой вышеперечисленных регионов.

Салтовская культура оказала также влияние на славян-полян, северян, вятичей, родимичей — носителей роменско-боршевской культуры, заселивших к концу VII — началу VIII вв. лесостепные районы Среднего Поднепровья, верховья Дона и находившихся в зависимости от хазар⁴⁰. Однако по всей громадной территории расселения болгаро-алан салтовская культура была далеко не однородной. В зависимости от ряда факторов — от соотношения этнических компонентов, местной среды и других — эта культура, по С. А. Плетневой, подразделяется на семь вариантов. Это — Средневолжский, Дагестанский, Приазовский, Нижнедонской, Верхнедонской, Крымский и Дунайский⁴¹.

Археологические исследования показывают, что в течение VIII—IX вв. салтовцы прошли сложный путь от кочевий-становищ к большим экономически развитым городам. От Приазовья и Восточной Таврики, Северного Кавказа и до верховьев Дона и Северского Донца, от Волги и до Днепра — всюду возникают и развиваются многочисленные поселения болгаро-алан — селища с различными по используемому материалу, конструктивным решениям жилищными постройками, белокаменными крепостными стенами и башнями феодальных замков⁴². Оживляются и получают новый импульс развития различные виды ремесел, в т. ч. городские, торговля с соседними и дальними народами.

Высокие архитектурно-строительные достижения салтовцев, особенно верхнедонских, оказывают заметное воздействие на характер городищ и жилищ соседних с ними славянского (русского) населения роменско-боршевских районов. С салтовцами связываются также многие украшения, бытовавшие среди них. В силу этого, как пишет С. А. Плетнева, это население подпало под политическое и культурное влияние народов, создавших салтовскую культуру и входивших в состав когда-то еще мощного Хазарского каганата⁴³.

В начале X в., по С. А. Плетневой, салтовская культура прекратила свое существование⁴⁴. Она была «начисто» уничтожена хазарами и лишь часть верхнедонских болгаро-алан осталась на старом месте, но уже в подчинении половцам. Однако мы не можем согласиться в этом с С. А. Плетневой. Прежде всего продолжает свое развитие средневожский вариант салтовской культуры. Более того, как показывают археологические материалы, приток к волжским булгарам в начале X в. значительного числа верхнедонских салтовцев усиливает специфические черты салтово-маяцкой культуры у волжских булгар, которая стала основным компонентом, основой их культуры в новых исторических условиях их жизни.

Наиболее ранние археологические материалы волжских булгар — носителей средневожского варианта салтовской культуры — связываются с серией могильников так называемого большешархановского типа, относящихся к середине VIII—IX вв. К середине IX — началу X вв. относятся могильники танкеевского типа, связанные, как уже отмечалось исследователями, с выходцами из Прикамья и Приуралья⁴⁵. Танкеевский могильник свидетельствует о слиянии двух этнических групп — болгарской и тюрко-угорской в одно целое.

Ко времени прихода булгар на территорию Волго-Камья здесь уже существовали различные этнокультурные объединения. В районах их расселения обитали племена известной уже нам именьковской культуры⁴⁶. С севера и с запада от булгар проживали финно-угорские аборигены — древние мари (черемисы) и мордва, культура которых, как показывают те же археологические изыскания, не оказывает какого-либо существенного влияния на культуру булгар. Не входят они с последними и в этнические контакты⁴⁷. В то же время булгары оказывают заметное воздействие на их материальную культуру⁴⁸.

Булгары входят в мирные этнокультурные контакты с танкеевцами. В результате более высокая по уровню развития салтовская культура булгар оказывает значительное влияние на культуру танкеевцев. «Вследствие этого, — пишет исследователь культуры танкеевцев Е. П. Казаков, — у пришлого прикамско-приуральского населения сильно меняется материальная культура, отмирают многие традиционные формы вещей»⁴⁹.

Все вышесказанное дает основание считать утверждение С. А. Плетневой, что волжские булгары «растворились в финно-угорской среде»⁵⁰, ошибочным. Скорее всего, происходил процесс обрат-

ного порядка, о чем свидетельствуют многочисленные материалы и исследования археологического, этнографического, а также искусствоведческого характера. Как подчеркивают местные археологи — исследователи культуры ранних булгар, «археологические изыскания не подтверждают мнения С. А. Плетневой»⁵¹. Согласно данным булгароведа А. П. Смирнова, «в болгарское царство вошли незначительной частью племена, связанные генетически с ананьинской и пьяноборской культурами, древние удмурты, коми, мари...»⁵². Тесные этнокультурные контакты между булгарами и танкеевцами приводят к смешению населения⁵³, что, однако, не оказывает влияния на специфические особенности проявления средневожского варианта салтовской культуры ранних булгар. Достижения булгар в культуре, в т. ч. в области искусства, довольно быстро распространяются среди танкеевцев. Смешанное население, которое принято называть ранними булгарами, со значительным притоком в начале X в. новой волны болгаро-алан (асов) — верхнедонских салтовцев и, по-видимому, определенного количества тюркоязычных огузов и составит в последующем основной пласт населения Волжской Булгарии. Племена сувар, берсула, булгар, эсегель и другие постепенно приобретают общие этнические черты; главными из них являются язык и культура.

Таким образом, в создании государства Волжской Булгарии принимали участие не кочевые и полукочевые, а в основном оседлые земледельческие племена с развитыми формами культуры, экономики, ремесел и искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Семиречье — восточная область Средней Азии.
2. Сарматы — ираноязычные племена — скотоводы, проживавшие от северных берегов Аральского моря до низовий Волги и от Южного Урала вплоть до Кубани и Причерноморья в IV в. до н. э. — I в. н. э.
3. Саки — ираноязычные кочевые племена, обитавшие в восточных районах Памира и Тянь-Шаня в VII—III вв. до н. э. Их потомки — усунь, кочевавшие на юге территории современного Казахстана и Киргизии в III—I вв. до н. э., массагеты — азиатские ираноязычные скифы.
4. Бернштам А. Н. Основные этапы истории культуры Семиречья и Тянь-Шаня. — СА, № 11. М., 1959; В горах и долинах Памира и Тянь-Шаня. — По следам древних культур. От Волги до Тихого океана. М., 1954.
5. Гумилев Л. Н. Хунну. Срединная Азия в древние времена. — М., 1960, с. 220 и др. Юечжи — ираноязычные племена массагетской конфедерации, соседи и союзники Хорезма.
6. Аланы — ираноязычные племена, близкие к сарматам и широко расселившиеся с первых веков н. э. в Нижнем Поволжье, Предкавказье и Подонье.
7. Названия археологических культур чаще всего происходят от того места, где был найден первый или наиболее богатый из памятников, послуживший для изучения данной культуры. Генинг Б. Ф. Тураевский могильник V в. н. э. — Из археологии Волго-Камья. Казань, 1976, с. 108.
8. Краткие отчеты экспедиций по исследованию северной Монголии в связи с Монголо-Тибетской экспедицией П. К. Козлова. — Л., 1925.
9. Руденко С. И. Горноалтайские находки и скифы. — М. — Л., 1952.

10. Толстов С. П. По следам древнехорезмийской цивилизации.— М.— Л., 1948, с. 209 и сл.

11. Евтюхова Л. А. Южная Сибирь в древности.— По следам древних культур. От Волги до Тихого океана. М., 1954, с. 193.

12. Бернштам А. Н. В горах и долинах Памира и Тянь-Шаня.— По следам древних культур. От Волги до Тихого океана. М., 1954, с. 261.

13. Толстов С. П. Указ. соч.

14. Руденко С. И. Указ. соч., с. 258.

15. См.: Древности эпохи Великого переселения народов V—VIII веков.— Советско-венгерский сборник. М., 1982, рис. 2, с. 17; рис. 4, с. 19 и другие.

16. Стасов В. В. Русский народный орнамент. Вып. 1. Шитье, ткани, кружева.— Спб., 1972. Дивцесс Л. А. Древние черты в русском народном искусстве.— История культуры древней Руси, т. II. М.— Л., 1951. Городцев В. А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве.— Труды ГИМа, вып. 1. М., 1926.

17. Артамонов М. И. История хазар.— Л., 1962, с. 166.

18. Генинг В. Ф., Халиков А. Х. Ранние болгары на Волге.— М., 1964, с. 113.

19. Потомками «черных» болгар являются современные балкарцы Северного Кавказа (Кабардино-Балкария).

20. Плетнева С. А. От кочевий к городам.— М., 1967, с. 188.

21. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 69.

22. Караулов Н. А. Сведения СМОМПК, т. 38. Тифлис, 1908, с. 43.

23. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 183.

24. Там же, с. 190.

25. Пыгулевская Н. В. Сирийские источники по истории народов СССР.— М.— Л., 1941, с. 165.

26. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 183, 186.

27. Указ. соч.

28. Прокопий (из Кесарии). Война с готами. Книга V—VIII из «Истории войн Юстиниана с персами, вандалами и готами».— М., 1950, с. 408, 416, 419.

29. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 74.

30. Там же, с. 107, 132. Как отмечает М. И. Артамонов, с появлением гунно-болгар в Восточной Европе в Албании (Азербайджане) расселяется значительное число болгар, сувар, берсула, хазар, а в последующем печенегов, огузов.

31. Артамонов М. И. Указ. соч.

32. Аль-Истархи. СМОМПК, вып. 29. Тифлис, 1901, с. 41.

33. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 228.

34. Артамонов М. И. Указ. соч. После арабских походов царство сувар-берсула распадается на две части. Южная часть царства, населенная суварами, стала называться по имени их главного города Хамзина — страной Хамзин. Северная же часть царства, населенная берсулой, стала называться страной Беренджер со столицей — г. Семендером, бывшей столицей хазар, перенесших ее в связи с арабскими завоеваниями в низовья Волги (Итиль).

35. Смирнов А. П. Волжские болгары.— М., 1951, с. 38.

36. Плетнева С. А. От кочевий к городам. Салтово-маяцкая культура.— М., 1967, с. 184.

37. Плетнева С. А. Указ. соч., с. 5, 185, 188. Название культуры по могильнику в Верхнем Салтове (на р. Северский Донец в районе г. Харькова) и городищу Маяцкому в верховьях Дона.

38. Там же, с. 38.

39. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 357.

40. Плетнева С. А. Указ. соч.

41. Там же.

42. Там же; Артамонов М. И. Указ. соч., с. 235, 362; Якобсон А. Л. Средневековый Крым.— М.— Л., 1964, с. 36—40.

43. Плетнева С. А. Указ. соч., с. 43.

44. Там же, с. 188.

45. Генинг В. Ф., Халиков А. Х. Ранние болгары на Волге.— М., 1964;

Казаков Е. П. Погребальный инвентарь Танкеевского могильника.— Вопросы этногенеза тюркоязычных народов Среднего Поволжья. Казань, 1971.

46. Старостин П. Н. Этнокультурные общности предбулгарского времени в Нижнем Прикамье.— Вопросы этногенеза тюркоязычных народов Среднего Поволжья. Казань, 1971, с. 37.

47. Казаков Е. П. Указ. соч., с. 147, 148.

48. Генинг В. Ф., Халиков А. Х. Указ. соч., с. 159, 160.

49. Казаков Е. П. Указ. соч., с. 154.

50. Плетнева С. А. Указ. соч., с. 188.

51. Хлебникова Т. А., Казаков Е. П. К археологической карте ранней Волжской Булгарии на территории ТАССР.— Из археологии Волго-Камья. Казань, 1976, с. 136.

52. Смирнов А. П. Волжские булгары.— М., 1951, с. 27.

53. Халикова Е. А. Погребальный обряд Танкеевского могильника.— Вопросы этногенеза тюркоязычных народов Среднего Поволжья. Казань, 1971, с. 93.



РАННЕБУЛГАРСКОЕ ИСКУССТВО (VIII—IX вв.)

ОБЩИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА РАНИХ БУЛГАР

(образы, художественные средства)

В истории края искусство VIII—IX вв. связывается с тюрко-язычными болгаро-аланами, появившимися в Среднем Поволжье в середине VIII в. с юга, и угро-тюркскими племенами, выходцами из прикамско-приуральских степей во второй половине IX — начале X вв. Ко времени появления в крае обе группы племен вели еще полукочевой образ жизни и сохраняли многие черты общекочевнической культуры. Процесс формирования салтовской культуры в ее средне-волжском варианте был еще на начальной стадии становления. Пришлые племена вступают друг с другом в тесные контакты (экономические, семейно-родственные и др.), активно смешиваются и складываются в тот народ, который в литературе принято именовать ранними булгарами Среднего Поволжья.

За 350 лет обитания в Приазовье и Причерноморье, на Северном Кавказе булгарами были накоплены довольно значительные достижения, особенно в тех видах искусства, которые были глубоко традиционными у кочевых народов. В развитии искусства ранних булгар, как и булгар позднейших времен, определенную, хотя и незначительную, роль сыграло искусство финно-угорских аборигенов края. Однако характерные специфические черты, как и художественный стиль искусства волжских булгар, сохраняется в своем национальном своеобразии на всем протяжении его развития. Декоративно-прикладное искусство ранних булгар вылилось в сложный синтез древнего кочевого искусства и земледельческого искусства складывающейся салтовской культуры. В то же время в нем еще сохраняется тот неизбежный синкретизм, который сопровождал его с момента появления предков волжских булгар в степях Северного Кавказа, Приазовья и Причерноморья и соприкосновения его с высокими художественными достижениями сармато-алан, искусством городов Северного Причерноморья с их эллинизированной культурой. Имевший место механизм влияния был довольно сложным, однако он не сводился к одностороннему воздействию искусства византийского, иранского или искусства Закавказья. Явления этих искусств, естественно, трансформировались, исходя из собственной этноэстетики булгар. Тем не менее еще нельзя было говорить об органичности и единстве процессов развития этого искусства. Оно начинает входить в единое сти-

левое русло лишь со времени становления Волжской Булгарии. В условиях перехода к оседлому образу жизни художественное ремесло болгар не могло, естественно, сразу же встать на путь определенного художественного направления. Вместе со вновь приобретенными имели место и старые кочевнические художественные традиции, наиболее устойчиво сохранявшиеся в изделиях, связанных с погребальными ритуалами.

К сожалению, дошедшие до нас археологические материалы, характеризующие искусство пришельцев, немногочисленны и не могут раскрыть во всей полноте художественную культуру ранних болгар. Археологические материалы связаны в основном с раскопками могильников. Тем не менее, в той или иной степени полноты они характеризуют отдельные проявления художественного творчества ранних болгар.

Вещевой инвентарь, сопровождавший погребенного, во многом еще был общекочевническим: конская сбруя с удилами, седло с пряжками от подпружных ремней и стременами, кожаный пояс с многочисленными накладками, подвесными ремешками, деревянная, глиняная и кожаная (бурдюки) посуда, лук и стрелы в берестяных, обтянутых кожей колчанах, ножи, копья, отдельные украшения головных уборов, одежды, волос и другие.

Свое художественное видение ранние болгары проявили как в формах, так и в декоративной отделке различных бытовых изделий, оружия, предметов конского снаряжения, посудной керамики, различных украшений. Наряду с индивидуальными художественными изделиями болгарские мастера-ремесленники выпускали художественную продукцию массового спроса, в которой наблюдается определенная унификация.

Основным художественным средством в изобразительном языке был орнамент, который подчинялся задачам выявления декоративно-образного содержания произведений. В нем устойчиво сохранялись многие архаические мотивы кочевнического искусства далекого прошлого.

Орнамент ранних болгар состоит из изобразительных и неизобразительных мотивов. К первым относятся изображения, отражающие животный и растительный мир, представления о небесных светилах (астральные и солярные знаки) и явлениях природы (вода, горы и пр.). Со вторыми связываются мотивы геометрического характера. В основе их — отвлеченные узоры, представленные в большинстве случаев в линейной (строчной) композиции. Это — формы, узоры, полученные от диагонально или решетчато-пересекающихся линий, — треугольники, ромбы, зигзаги и другие.

В компоновке узоров во всех разновидностях художественного творчества болгар находит проявление двоякий принцип. В первом случае мы наблюдаем ритмическое чередование мотивов в строчной, круговой, радиальной и других видах композиции. Во втором случае — выделение их в фиксированном или геральдическом построении в виде крупных фигур, связанных с определенным содержанием,

семантикой. Для стиля орнамента ранних булгар, как, впрочем, и для позднейших времен, характерны узорность, приверженность к криволинейным и округлым формам, преобладание солярных и астральных знаков, зооморфных мотивов. Для принципов художественного языка — плоскостность, контурность (силуэтность), обобщение и символика. Большое распространение получил звериный стиль — изображения животного мира, трактуемые в определенной условно-декоративной манере. Этот стиль остается характерным для периода перехода от родоплеменного строя к государственности. В нем намечается постепенный отход от языческой мифологии к средневековому символизму, ярко проявившемуся в искусстве булгар позднейших времен. Естественно, что не все звериные образы этого стиля являлись мифологичными. Для булгарского звериного стиля характерно отражение в преобладающем случае местной фауны. Сущность звериного стиля волжских булгар, черты его художественного своеобразия впервые и подробно освещаются Ф. Х. Валеевым в его исследовании, в котором раскрываются канонизированные иконографические приемы этого стиля¹. Изображения образов живой природы в нем обобщены, контурны, переданы без какой-либо моделировки и, тем не менее, вполне реалистичны (обобщенный реализм). Их характерная черта — отсутствие чего-либо хищнического, агрессивного. Они мирны, созерцательны и выражены в довольно слабой динамике (птицы — обычно в полете, у животных — небольшой поворот головы). Эти сложившиеся стилистические, иконографические черты звериного стиля ранних булгар устойчиво сохраняются и в искусстве позднейших времен (X—XII вв.).

Животный мир в творчестве булгарских торевтов — это своеобразный отголосок сако-массагетского и скифо-сибирского звериного стиля, возникших в свое время в областях расселения ираноязычного населения и активно проникавших в древнетюркскую, угорскую, а позже и в славянскую среду в порядке контактов культур². В нем нашли отражение также некоторые черты этого стиля пермских племен.

Из зооморфных мотивов в раннебулгарском искусстве до нас дошли изображения птиц (сокола, петуха, гуся), в том числе фантастических (двуглавых), зверей — собак и хищников из породы кошачьих. В мелкой пластике эти мотивы представлены в форме обобщенных фигурок и головок (симпатическая магия, по которой часть заменяет целое) животных и птиц, служивших, видимо, оберегами. Это — небольшие фигурки медведей, овец, коней, собак, петушков, уточек и др. Некоторые из них известны как тотемы древнетюркских и аланских племен.

Из круга мотивов растительной орнаментики далекого прошлого продолжают бытовать формы лотосовидных, пальметт восточноазиатского характера, пяти- и трилистников, исходным мотивом для которых стал мотив сердечка, а также степной тюльпан, волнообразный мотив стебля — выюнок. Художественная проработка этих

мотивов в разнообразных видах техники и различных материалах характеризуется множественностью их вариаций. Различные формы и мотивы болгарского орнамента в одних случаях имели по традиции определенное смысловое содержание, связанное с магическими, тотемистическими и другими представлениями болгар, в других — в той или иной мере реалистично отражали окружающую природу. Орнаменты-символы вводились в общий декоративно-художественный строй, связанный не только с «магическими» задачами, но и с определенными эстетическими запросами времени, развитием в искусстве принципа декоративности. Это способствовало слиянию смыслового содержания мотива, формы с его декоративной ролью в композиции.

Как известно, ранние болгары в основной массе были язычниками. Религия болгар, как отмечает С. А. Плетнева³, отличалась крайним синкретизмом. В ней сливалось множество культов, но зачастую несовместимых друг с другом и с тем общественным развитием, которого болгары достигли в период складывания салтовской культуры. У болгар господствовало тенгрианство, оформившееся в религиозный культ еще у древних народов Азии и Переднего Востока. Они поклонялись владыке неба — Тенгри задолго до появления их в Среднем Поволжье. Чтили они также бога-громовика Куара, обожествляли солнце, луну, огонь, воду и т. д.⁴

Представление об идолах ранних болгар нам дает бронзовый предмет, выполненный в форме головы, с рельефно выступающими с каждой из четырех ее сторон лицами, наделенными мужскими чертами. Четырехликая голова фигурки является образцом языческой скульптуры (в мелкой пластике), зафиксированным в Археологическом атласе А. Ф. Лихачева⁵. Как мы полагаем, фигурка представляет собой сохранившуюся часть от семейного идольчика, бытовавшего в среде болгар-язычников до принятия ими ислама. Объемно выполненная фигурка выделяется плоскостной манерой трактовки лиц, на которых рельефно выделен прямой острый нос, однако глаза и рот намечены лишь врезанными линиями и слабо заметны. В целом лицо выполнено довольно реалистично и обладает определенной выразительностью. Можно предполагать, что родовые идолы, связанные со святилищами, повторяли облик семейных идолов, но были более крупными по размерам, масштабам. Они являлись предметом поклонения целого племени или нескольких племен. Остатки подобных деревянных (столбовых) идолов, как и святилищ (X в.) болгар, были обнаружены в Тигашевском городище (юго-восточная часть современной Чувашии)⁶.

С идолами-богами были, по-видимому, связаны годовые магические праздники, торжества в честь богов солнца, грозы, грома (Тенгри, Куар и др.), ритуальные обряды (рождение, смерть), смены времен года и, соответственно, начало сельскохозяйственных работ, летних кочевков, сбор урожая и т. д. Святилища с идолами в виде столба, скульптурно обработанного в верхней части, в форме многоликих мужских богов были известны также западным (Ручевид, Перевит,

Святовит и др.) и восточным (четырёхликий Збручский идол) славянам. Четырёхликость — воплощение в едином идоле четырех голов, связанных с четырьмя временами года, четырьмя направлениями света, четырьмя стихиями природы. Этим богам в зависимости от обстоятельности поклонялись, приносили жертвы.

Рассмотренный выше семейный идольчик, как имевший место родовой идол подобного облика в болгарских святилищах, является единственным примером использования человеческого образа (лица) хотя бы в символической четырёхликой трактовке. Согласно исследованиям С. В. Иванова, воспроизведение образа человека без «освящения» его жрецами-шаманами считалось у язычников делом опасным, вредным, могущим вызвать гнев злых духов, демонов, как и принести несчастья⁷. Имевшие место отступления, как, например, украшения булгарами кресал изображениями седоков на «белых» конях, связывались с вышеназванными богами (Тенгри, Куар). Поэтому отсутствие образа человека в искусстве волжских булгар, как и у многих в прошлом кочевых и полукочевых народов, исходит из особенностей их языческих воззрений, господствовавших до появления ислама и его запретов изображать живые существа. Известные нам каменные скульптуры над могилами половецких (кипчакских) вождей также имели религиозный характер.

В легендах и мифах булгар, наряду с богами Тенгри и Куар, несомненно, фигурировали и другие мифологические образы. Еще в период развития салтовской культуры (возможно и раньше) у булгар через восточно-европейских алан (явившихся их этническим компонентом) получают, по-видимому, широкое распространение, наряду с иранского происхождения мифическими существами (аждаха — дракон, дию — див, сэмрәу — сказочная птица, фәрештә — ангел и др.), некоторые фантастические образы древнеэллинской мифологии⁸. Отголоском их является, например, известный образ Шурале в легендах и сказках казанских татар, который через них распространился в фольклоре других народов Среднего Поволжья (башкиры, чуваша, марийцы и др.)⁹.

В основе образа Шурале лежит не мифологический образ половинника, как ошибочно считает Р. Г. Ахметьянов¹⁰, а, как показывают наши исследования, образ древнегреческого Пана — бога лесов, пастухов, охранителя стад баранов и коз¹¹. В образе сказочного Шурале воплотились отдельные черты и других образов древнегреческой мифологии¹². Естественно, что образы древнегреческой мифологии за длительное время существования булгар и казанских татар значительно трансформировались и привели, например, к известному нам образу Шурале. Этот мифологический образ в фольклоре казанских татар — результат этнического смешения их предков — волжских булгар с аланами и трансформированного восприятия через последних традиций эллинизма. Он лишней раз доказывает устойчивое сохранение у казанских татар явлений салтовской культуры. Эллинические традиции нашли выражение и в изобразительном языке болгарских торевтов домонгольского времени.

В верованиях болгар было распространено поклонение деревьям. Так, например, сувары и берсула особенно почитали громадный дуб, находившийся близ их столицы — «великолепного» города Беренджера (Варачана) или Булкара по Табари¹³. Этот дуб считался болгарями «жизнеподателем и дарователем всех благ»¹⁴. Такому же дубу поклонялись сувары, проживавшие в г. Ранхазе в 10 фарсах от их новой столицы — Хамзина¹⁵. Жители собирались к нему в каждую среду, развешивали различные плоды и приносили жертвы. Священные деревья у них были неприкосновенны. Имели место у болгар и целые священные рощи, а также святилища и идолы, которым они продолжали поклоняться даже в X в. (время принятия болгарями ислама). Были, конечно, и служители культа — жрецы, колдуны, чародеи и знахари, а также особые служители святилищ и священных деревьев¹⁶.

Священные деревья (особенно дуб) олицетворяли образ великой богини, связанной с солнцем, землей, с возрождением природы — деревьев, цветов, всего живого. Сущность великой богини красочно выразил римский писатель Луций Апулей во II веке н. э.: «Я — природа, мать всего сущего, владычица стихий, начало всех начал, высшее божество, царица теней. Будучи сама по себе единою, я чтима под столь же разнообразными видами, сколько существ земных»¹⁷. Образ мировой богини, как и ее культ, играл огромную роль еще в античную эпоху, особенно на Ближнем Востоке, а позже среди кочевых тюркоязычных народов (богиня Умай)¹⁸. Ей поклонялись под разными именами (Жибела, Иштар, Афродита, Анахита, Исиди, Умай).

Изображения плодов священных деревьев (дуба, граната) символизировали плодородие, отвращали дурной глаз и являлись эмблемой счастливого брака. Изображения священных деревьев в форме «древа жизни», украшения в форме желудей очень популярны в искусстве болгар. То же самое можно сказать и об изображениях цветка лотоса, лотосовидных пальметт.

У болгар с культом плодородия связывались также ритуальные празднества, описанные Каганкатватци¹⁹. В ритуальные действия входили различные формы единоборства: битва на мечях, рукопашная борьба, скачки на конях, различные игры, пляски и оргии. Сопровождалось все это звуками барабанов²⁰. С этими весенними празднествами болгар, и в данном случае сувар и берсула, связываем мы истоки более модернизированного по времени и широко известного у казанских татар весеннего праздника сабантуя (праздник плуга), сопровождающегося также скачками на конях, рукопашной борьбой, различными играми, соревнованиями, плясками и песнями. В нем заключается, по нашему убеждению, глубокая традиция еще языческого происхождения.

Окружающая болгар природа казалась им одушевленной и населенной злыми и добрыми богами, духами, олицетворявшими в себе природные явления. Они наделялись необычайной силой и могуществом. Отсюда обоготворение матери-природы, а также стремление защититься от злых духов и безжалостных стихий.

В качестве охранительных амулетов мужчины-болгары, сувары, берсула и другие носили на себе золотые и серебряные бляхи с изображением фантастических существ — драконов²¹. Эти же драконы можно было видеть на их знаменах, сделанных в форме больших медных или бронзовых листов²². Еще раньше подобный сюжет был широко распространен в татуировке тела у древних горноалтайцев середины I тыс. до н. э. (Пазырыкские курганы). Это, по С. И. Руденко, изображение полиморфного существа, одновременно сочетающего в себе видовые признаки оленя или сайгака, хищника кошачьей породы и орла²³. В искусстве волжских болгар это — полиморфное существо на бляхе с туловищем орла, головой собаки, рогами сайгака, хвостом змеи (рис. 18—2). Образ чудовища на бляхе, как и в татуировке, был символом вездесущности и всеилия, непобедимости и служил охранителем от воздействия злых сил. Это было в то же время эмблематическое существо. Фигурки носимых на себе различных животных, птиц, в том числе тотемного происхождения, имели место и в быту ранних болгар. Большинство их, по-видимому, являлось оберегами — талисманами. Обычай их ношения устойчиво сохраняется в пережиточной форме и у казанских татар, например, в женском украшении — хэситэ. Однако в последнем, вследствие запретов ислама, татарки вместо фигурок или изображений животных, птиц используют готовую продукцию — русские, турецкие и европейские монеты с изображением фантастических двуглавых птиц, крылатых львов и др.

Все вышеперечисленные особенности языческой религии древних болгар находят яркое отражение в художественном творчестве ранних болгар VIII—IX вв. Так, широкое использование ими в изображениях на предметах астральных и солярных знаков свидетельствует об устойчивом сохранении культа солнца, огня, луны. Символ солнца трактуется в форме самых разных солярных изображений. Здесь и четырехлучевые в форме креста и многолучевые знаки типа колеса, системы односторонних завитков в радиальной или круговой композиции и мотив ромба, круга с точкой посередине и других. Знаки с четырьмя лучами типа колеса наделялись магической силой.

С языческими поверьями и магией связывались также изображения многих образов живой природы. Это мотивы птиц, нередко фантастических — двуглавых или с распростертыми крыльями. Двуглавость образов животных, птиц — явление, связанное еще с искусством и верованиями древних сарматов, а через них — с искусством угротюрков. Во многих случаях птичьей головки в художественной керамике, металле изображались небольшими выпуклостями — налечами, символически их заменявшими (рис. 25—2). Иррациональный момент в подобных изделиях выступает уже не столько в форме, сколько в идеях и представлениях, символах, знаках, связанных с образом той или иной птицы или животного. Мотивы двуглавых птиц, в том числе гусей, получают широкое распространение в искусстве казанских татар Заказанья²⁴. Возможно, что отдельные из них, как, например, образ гуся, олицетворяли предков (тотем) — покровителей

рода. Примечательно, что лебедь, дикий гусь фигурируют в названиях (топонимике) татарских сел²⁵ и продолжают оставаться одним из самых популярных, распространенных мотивов в фольклоре казанских татар. Среди них петух — певец зари, разгоняющий своим криком злые духи ночи, почитался как божество восходящего солнца, как символ жизни и воскрешения. Культ петуха занимал большое место в верованиях древних горноалтайцев середины I тыс. до н. э., был общим для иранцев (саков), волжских булгар и некоторых славянских племен, соприкасавшихся с салтовцами. Как известно, петух являлся священной птицей зороастризма — религии, широко распространенной в свое время среди кочевых и оседлых народов Востока.

Примечателен в искусстве булгар (мелкая пластика) образ коня, который тесно связывался с культом воды. Изображения или фигурки коней (как и их отдельные головки) часто решались в парной композиции, в форме протом (спаренные передние части туловищ) или обращенными головками друг к другу и в противоположные стороны (рис. 3—1, 2). Этот древний собственно сармато-аланский сюжет, получивший широкое распространение в искусстве финно-угров, у древних славян, стал и общеболгарским, устойчиво сохраняется в искусстве последних и в более позднее время. Это относится и к изображениям двуглавых птиц с раскрытыми крыльями — гусей, соколов, имевших у булгар местную самобытную трактовку. Глубокое значение придается образу змей, выражению его семантики. Изображения змей характерны для искусства древнего Ирана, Азербайджана, сармато-аланских племен. Не менее древен у народов Востока, как и у булгар, культ собаки. Она являлась священным существом по зороастрийской религии. По древнетатарским поверьям собаке приписывалась способность отгонять нечистые силы. Считалось, что там, где присутствует собака, злые духи не могут обитать и приносить вреда. Ее образ, как и образ волка, нашел широкое отражение в искусстве тюркоязычных народов. Однако следует подчеркнуть, что образ волка в противоположность образу собаки в искусстве булгар, как и казанских татар, не получает распространения.

Популярны были в искусстве булгар и изображения «древа жизни» — символа возрождения природы. Судя по особенностям трактовки, мотив связывался с растительностью, характерной для степи, — источником жизни скота, и, следовательно, кочевника. Изображения степного «древа жизни», как и имеющие место в искусстве булгар металлические подвески в форме плодов священных деревьев — желудей, гранат, были талисманами.

С амулетами, талисманами связывались также отдельные подвески в форме миниатюрных ножей, гребней и др., а также астрогалы барана, когти и зубы волка, собаки, лисы. Возможно, что с какими-то из этих амулетов связывалась вера в тайные силы вещей (фетишизм), с другими — культ духов — онгонов.

Все эти бляхи и подвески с образами живой природы, солярными знаками, «древом жизни», талисманы и другие входят составными

частями в комплексы украшений головного убора, одежды, открытых частей тела, оружия, конского снаряжения. Однако они выражали не только практическую потребность защиты от злых духов, повсюду окружающих человека, — в лесу, у ручья, в поле, дома, в пути, но и воздействия на природу, обеспечение удачной охоты, житейских благ, военных удач и т. д. Обереги, талисманы сопровождали болгар с самого момента их рождения и до самой смерти.

Таким образом, в искусстве ранних волжских болгар символика выражает собой результат сознательного творческого замысла и, как явление художественного стиля, уходит своими истоками еще в первобытное искусство. Однако в данное время символика перестала быть всепоглощающим явлением в искусстве. В творчестве болгарских остатей идет развитие и реалистической линии, содержание которой исходило из непосредственного наблюдения окружающей природы. Хотя реализм в художественном языке болгар также ограничивался (обобщенная трактовка), однако это во многом исходило из самой структуры, природы декоративного искусства (техника, материал и др.). Символика и реалистическое направление проявляются в единстве эстетических задач, в общем соподчинении творчества требованиям художественного мировоззрения эпохи.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ, УКРАШЕНИЯ И ДЕТАЛИ ОДЕЖДЫ

Среди дошедших до нас художественно исполненных изделий болгар наиболее полно представлены произведения тореветов (мастеров художественного металла) и ювелиров. Наряду с разнообразной продукцией для нужд собственного населения болгарские мастера по металлу производили ее также для продажи. К ней относится серия украшений финно-угорского типа (в том числе шумящие), которые бытовали, видимо, и среди болгарок²⁶. В создании различных металлических поделок и украшений мастера использовали медь, бронзу, серебро, реже золото, свинец и железо. Применялись также сплавы (например, золота и серебра — электрум), позолота по бронзе, серебру. В изготовлении и орнаментации ювелирных изделий использовали технику литья, тиснения и штамповки (басма), чеканки с применением различных по рисунку пуансонов, гравировки (высокого и низкого рельефа), насечки, скани (встречается и накладная), зерни, инкрустации самоцветами, золочения и серебрения. Отливку, судя по позднейшим материалам, производили, видимо, в глиняных и каменных разъемных формах. Для тиснения применяли тонкие серебряные или бронзовые листы, которые набивались на железные или деревянные матрицы. Золочение производилось, возможно, горячим способом. К сожалению, до нас не дошли инструменты ювелиров, однако представление о них нам дают материалы других носителей салтовской культуры, а также болгарских ювелиров X—XIII вв.

Изделия художественного металла представлены украшениями

конской сбруи, седла и упряжи. Это серебряные, бронзовые и нередко золотые бляхи в форме солярных и астральных знаков, птиц с распростертыми крыльями, нередко двуглавых, например, гусей, ассоциировавшихся с образом коня (рис. 12—1).

Интересны конские налобные подвески-бляхи в форме подков — символов богатства и счастья. Они находят близкие аналогии в искусстве древних сако-массагетов горного Алтая середины I тыс. до н. э. Некоторые из них дополнялись фигуркой возлежащей у древа собаки (рис. 7—5). В нашем украшении образ собаки как бы охранял подковку.

В рассматриваемое нами время болгарские торевты производили многообразные по форме и орнаментации бронзовые и серебряные накладки, бляшки, подвески, пряжки, наконечники подвесных ремешков, наборных поясов (рис. 3, 4). Они были характерны ранним кочевникам еще середины I тысячелетия до н. э.²⁷ Наборные пояса получают распространение от них и у земледельцев Согда, народов Кавказа²⁸; упоминаются они в памятниках древнетюркского письма²⁹.

Наборные пояса являлись своего рода отличительным знаком, своеобразным атрибутом воина. По ним, исходя из количества расположенных на поясе блях и подвесных ремешков, определялся воинский чин, общественно-социальное положение его владельца, степень его богатства и могущества³⁰. В наиболее богато украшенных поясах количество блях доходило до 44 единиц, а подвесных ремешков с наконечниками — до 11 (рис. 4). Пояса с бляхами, различными подвесками носились и знатными болгарками³¹. Наборные пояса отличались один от другого не только количеством бляшек и наконечников, но и их формой, расположением, характером орнаментации. До конца VIII в. весь комплекс салтовских поясных украшений делался преимущественно литым и без орнаментации (иногда использовался прорезной орнамент). В одном поясе, как правило, объединялись гладкие бляшки одной формы, одного рисунка³². Все они выделялись единством исполнения, художественного решения (рис. 4—1). В конце VIII в. изменился способ их изготовления и орнаментации. Кроме литых, появляются бляхи, штампованные из тонкого листа серебра, бронзы, меди, в ряде случаев с довольно пышным орнаментом. В то же время нарушается стилистическая цельность. В поясной набор начинают входить самые различные по форме, технике исполнения, орнаментации и используемым материалам бляхи, наконечники (рис. 4—4). Это, очевидно, объясняется тем, что наборные пояса заказывались не одновременно, а по мере продвижения воина по социальной лестнице дополнялись новыми бляшками, выполненными уже другими мастерами.

Болгарские накладные бляхи имели форму круга или овала, заостренную с одной стороны, подтреугольную вытянутую или расширенную у основания с закругленными углами, нередко с круглым или продолговатым вырезом, форму сердечка, трилистника, листовидную и др. (рис. 4—3, 6). Широкое распространение в их орнамен-

тации получают солярные мотивы, «древо жизни», цветочные типа лотосных, тюльпанов, колокольчиков, пальметт и др. (рис. 4—6). Обязательным атрибутом поясного набора были подвески-«самоварчики», различные петли, крючки, грушевидные и шаровые подвески-пуговицы и т. д. Подвешивались также астрогалы баранов, клыки собаки, волка. Здесь же рядом можно было видеть кожаные сумочки для ношения предметов огнива — кремешков, трубиц для трута, кресал для высекания огня (рис. 3—5, 6—5). Женские пояса украшались теми же бляшками, подвесками, в т. ч. в форме бронзовых или костяных гребней, янтарных («солнечных») камней, низок из бус и клыков лисицы (женские онгон), являвшихся своеобразными четками, кожаными сумочками для хранения предметов женского туалета — гребней, бронзовых зеркал, копоушек и т. д.

Среди поясных накладок вызывают интерес формы, в которых, несмотря на сильную стилизацию, хорошо проглядываются изображения черепахи (восточно-азиатский символ долголетия и вечности), головки хищника кошачьей породы, фигурки того же хищника с повернутой назад головой (рис. 4—3; 7—1). К поясному набору, видимо, относится и полусферная подвеска яйцеобразной формы с сетчатым узором на поверхности, образующим вытянутые овальные ячейки, в которые вписаны изображения диких гусей в полете (рис. 4—3; 7—7). Эта простая по тематике, но глубокая по содержанию композиция рисунка весьма своеобразна. В изобразительно-поэтической форме мастер изобразил на подвеске летящих несколькими цепочками караван гусей. Птицы ассоциируются с образом степняков, всего кочевого стойбища, устремляющегося в бесконечную степную даль. Примечательно, что в древнекитайской символике дикие гуси являлись как символом света, так и эмблемой брака (поскольку всегда летят вместе). При помолвке новобрачным дарили гуся. Такая же ритуальная процедура бытует и сейчас в некоторых районах Закавказья.

Изобразительный язык булгарских торевтов находит выражение в декоре пряжек с сильно стилизованными мордами львов. Львиные личины получают широкое распространение также в украшении концов плоских браслетов более позднейших времен (рис. 4—2). Многие наконечники подвесных ремешков решались в форме конских головок (рис. 4—3; 7—11). Поверхность некоторых из них украшалась и мотивом ползущей змеи (рис. 4—2), имевшей, как уже отмечалось, глубокое значение в искусстве и фольклоре сармато-алан. Примечательно, что у половцев-кипчаков змеи были тотемами. Несомненно, что перечень животных образов в украшении накладок и подвесок к поясам можно было бы намного увеличить при большей полноте археологического материала. Характерной особенностью блях ранних булгар, в отличие от салтово-маяцких Подонья, является отсутствие изображений человеческих личин, как и тюркских балбалов — статуй.

Широкое распространение в украшении пряжек, наконечников и блях получают различные по рисункам солярные мотивы (рис. 4—

3, 6), схематические и стилизованные изображения «древа жизни» (рис. 5—5, 6) и, в меньшей степени, цветочные мотивы, в частности лотосные — символы плодородия, связанные с образом великой богини Анахиты, пальметты, тюльпаны — символы возрождения степи (рис. 4—6; 5—5, 6). Наряду с орнаментальными мотивами бляхи часто обогащались крупными полушарными выступами, обрамляющими форму украшения и образующими рельефную поверхность (рис. 4—3, 6).

Среди различных изделий, связанных с поясным набором, представляют интерес кресала для высекания огня (рис. 3—1, 2). Их ручки нередко делались в форме пары седоков на конях, обращенных в разные стороны. В образах седоков, очевидно, проявляется глубокая связь с языческими богами булгар — владыкой неба Тенгри и богом грома и молний Куаром. Стилизованные, в плоскостной трактовке фигурки седоков в своем человеческом облике служат символами богов и являются оберегом, как для самого кресала — источника огня, так и для его владельца. Подобные салтовского типа кресала, как и разнообразные бляхи поясного набора, получают широкое распространение среди соседних финно-угорских племен.

Интересен и второй вариант художественно решенного кресала с завершением в виде пары головок коней, обращенных друг к другу или в противоположные стороны (рис. 3—1). Головки коней также стилизованы, плоскостны, однако благодаря четкой прорисовке и хорошей моделировке они выражены довольно пластично. Этот древний сюжет сармато-аланского происхождения становится опять общим для булгарского и финно-угорского искусства. В нем запечатлены образы белых небесных коней (богов Тенгри и Куара), культ которых, как и небесных всадников, устойчиво сохраняется у казанских татар, а также у угров вплоть до недавнего времени³³. У последних этот культ получает распространение от ираноязычных саков, давнее соседство с которыми, как и с сармато-аланами, глубоко отразилось на искусстве и культуре угорских племен (язык, фольклор, орнамент). Например, двуглавые кони, птицы, как и система подвесок в шумящих украшениях, — свидетельства близких связей угров с иранским миром.

Большое место в женском костюме у волжских булгар занимали **шейно-нагрудные и нагрудные украшения**. Последние представляли собой целый комплекс различных блях, подвесок в форме солярных знаков, небольших кинжалчиков, ножей, топориков, фигурок птиц, животных, а также украшения из самоцветов и янтаря (использовались в качестве оберегов и «целебных» талисманов). Некоторые из подвесок входили в состав туалетного набора. В частности, копоушки, миниатюрные пилочки, ногтечистки в форме миниатюрных ножей, вместе с бронзовыми флакончиками для духов подвешивались к круглому медальону с изображением солярного знака или к луннице, что имело место также у женщин-аланок. Как показывают археологические исследования, аланки носили на груди подобный туалетный набор из золоченого или серебряного круглого ме-

дальона, к которому подвешивались на витых серебряных шнурках золоченые или серебряные лопаточки-копоушки, ногтечистки (в форме небольших крючков) и бронзовый золоченый флакончик для благовоний с изображением на лицевой стороне птицы³⁴. Здесь несомненна закономерная генетическая связь болгарских и сармато-аланских женских туалетных наборов. Сказанное дополняется и особым характером используемых нагрудных украшений — круглых блях, лунниц и др.

Археологические материалы не дают ответа на вопрос о характере расположения и крепления нагрудных украшений, за исключением рассмотренного нами туалетного набора. Однако об этом можно судить по этнографическим материалам — костюму казанских татарок и туркменок, в этносе предков которых, как уже отмечалось, участвовал один и тот же аланский компонент. Так, в старинных рубашках туркменок (племен сарыков, иомутов) вокруг прямого грудного разреза нашивались в овальной форме разнообразные металлические бляшки, различные серебряные монеты, талисманы³⁵. Это же мы видим у казанских татарок. Разница заключается в том, что у последних те же бляхи, монеты, талисманы в таком же овальном расположении нашивались не вокруг грудного разреза на рубашку, а на предназначенный специально для этого прямоугольный кусок ткани, прикрывавший грудной разрез рубашки и имевший в нижней части овальное очертание. Эта деталь одежды казанских татарок — нагрудник — получила название изю. Он связывался Н. И. Воробьевым с влиянием костюма финно-угорских народов. Подобные нагрудники, но только из тонкого медного или бронзового листа, носились женщинами племен пьяноборской культуры. Однако тканевые и меховые нагрудники типа изю зафиксированы еще у горноалтайского населения середины I тыс. до н. э. (Пазырыкские курганы), что дает основание говорить о самостоятельных, более ранних истоках изю казанских татар, связанных с культурой горноалтайских племен. Как уже отмечалось, горноалтайское население в свое время было вовлечено в гунноболгарское движение, поэтому с большой вероятностью можно полагать, что ранние болгарки носили характерное для них тканевое изю, на которое подвешивались различные украшения, талисманы, предметы туалета. Отдельные нагрудные бляхи, подвески носились и мужчинами. Мы уже говорили ранее, что болгары еще задолго до появления их в Среднем Поволжье носили золотые и серебряные бляхи с изображением драконов. Подобные бляхи устойчиво продолжали бытовать у них и в последующем.

Шейным украшением болгар были, судя по позднейшим материалам, серебряные плетеные гривны, являвшиеся особыми знаками отличия и носившиеся знатными мужчинами рода. Гривны распространяются у болгар также через алан, вошедших в их этнос.

Из изделий туалетного набора ранних болгарок представляют интерес плоские флакончики для благовоний. На одном из них в стилизованно-орнаментальной форме изображено священное «древо жизни» — символ возрождения всего сущего (рис. 6—1). Изображе-

ние «древа» на предмете женского туалета не случайно. Как у ряда тюркоязычных и угорских народов, «древо» олицетворяло женское божество и было связано с представлением о плодovitости женщины, продолжении рода³⁶. «Древо» на нашем флакончике представлено в виде ствола, раздвоенного у основания в форме фигуры ромба. От ствола в строгой симметрии отходят оголенные ветви, завершающиеся цветками тюльпана — символа обновления природы (композиция, характерная для искусства многих народов Восточной Азии). Изображением цветка тюльпана мастер хотел показать плодоносящую силу «древа», в трактовке которого выражена строгая каноничность, однако не лишенная определенной импровизации, своеобразия композиционного построения.

Раннебулгарское «древо» имеет близкую аналогию с подобного рода изображением на серебряной бляхе от венгерской сумки примерно этого же времени. «Древо» (как мы полагаем, восточно-иранского происхождения) на этой бляхе также имеет строгую симметрию, разделение ствола с ромбовидной формой — «солнцем». Однако вместо цветков тюльпана ветви завершаются трех- и пятилистниками³⁷. Близко наше «древо» по своей трактовке и к родовым «древам» угров более позднейших времен³⁸. По своему характеру булгарское «древо» сближается также с «древом» в руках великой богини на рисунке войлочного ковра из Пазырыкских курганов середины I тыс. до н. э.³⁹ Это сходство лишней раз подчеркивает глубокую традиционность мотива булгарского «древа».

Горноалтайские и раннебулгарские «древa» не имеют ничего общего с их классическими индоиранскими изображениями в виде пальм с плодами или кипарисов, трактуемых нередко в трехчастной композиции с образами зверей, птиц в геральдике по сторонам «древа». В творчестве раннебулгарских мастеров «древa» — это, как мы полагаем, степной куст (караганник), выраженный условно стилизованной трактовке. Появление цветов — тюльпанов — отражает типичную для кочевников степную среду. В нашем рисунке у «древа» нет корней (характерных, например, для угорских «древ») — его важного признака жизнеспособности, что говорит о преобладании, в данном случае, декоративных начал, о стилизации, в которой тем не менее сохранялась семантика «древа». Рассмотренный нами флакончик для духов по форме и назначению подобен аланским флакончикам, однако в изображении «древа» проявляются традиции древней степной культуры. Мотив «древа» в творчестве булгар трактовался по-разному. Так, в небольших поделках типа блях он решался в форме трех пальметток, произрастающих из одного ствола (рис. 5—6). В орнаментации поясных наконечников можно было видеть схематичные «древa» в форме стволов с попарно отходящими листьями (рис. 5—5, 7). Они близки подобного характера мотивам в украшении накладок и наконечников поясов верхнедонских салтовцев (рис. 5—1, 2—4). Мотив «древа» в его простейших формах положил начало развитию в раннебулгарском искусстве темы цветочного букета.

Другая флакончатая подвеска, имеющаяся в археологических находках, украшена схематическими изображениями бараньих головок с закрученными рогами, которые размещаются друг над другом по высоте плоскости подвески (рис. 6—2). Головки баранов почитались, видимо, как инкарнации некоей благодати, жизненных сил и удачи. Культ космического барана, дарующего потомство и удачу, был широко распространен в древности. Например, изображение бога солнца Амона у египтян в виде сфинкса с бараньей головой или одно из проявлений древнеиранского фарна — идеи оберега, «огня-солнца» в форме золотого барана⁴⁰. Как известно, бараньи рога были эмблемой огузских племенных союзов⁴¹.

Изображения барана и особенно его атрибута — рогов в бесконечных орнаментальных вариациях (роговидные завитки — одинарные и парные) широко распространены в орнаменте казахов, киргизов, каракалпаков — потомков кипчаков, огузов, печенегов. В искусстве болгар, а позже — казанских татар роговидный орнаментальный мотив почти отсутствует, однако в искусстве болгар X—XII вв. имеют место фигурки барана в мелкой пластике (замки, ручки сосудов), его головки (завершения нагаек, ножей).

Серию нагрудных женских подвесок дополняют плоские фигурки петуха (рис. 7—3). Фигурку этой птицы, как и блестящие «солнечные» диски, по древним восточно-азиатским обычаям прикрепляли на дверь жилища в целях отпугивания злых духов⁴². Широкое применение в творчестве болгар находит и образ уточки. Как в китайском и иранском искусстве, изображения уточек символизировали благополучие, домашний очаг и семейное счастье и так же, как изображение петуха, служили талисманами. Оберегательная символика отдельных пережиточных стилизованных изображений живой природы, как и солярных, астральных знаков болгарского искусства, устойчиво сохраняется в последующем в искусстве казанских татар, особенно в жилище Заказанья (ворота, двери, окна)⁴³.

К нагрудным украшениям относятся также небольшие кинжалчики в деревянных или кожаных ножнах, нередко обложенных серебряной фольгой, возможно, некогда с тисненным узором. Это те же обереги. Их можно видеть и в украшении хэситэ у казанских татарок. По их древним поверьям, кинжалов, ножей боялись джины.

Среди археологических материалов ранних болгар известны остатки **накосников** — чулп. Это — входящие в их комплекс отдельные составные элементы, иногда с прикрепленными к ним цепочками, подвесками (рис. 8—3, 5), крючки для крепления цепочек накосников, пронизи, бусинки и др.⁴⁴ Своеобразен образец крупного накосника, сделанного в форме стилизованной двуглавой птицы с полураскрытыми крыльями и шестью желудеобразными подвесками в ряд, символизировавших плоды священного дуба (рис. 9—2). Возможно, что поверхность блях накосника была украшена гравированным узором.

В состав накосников, по Е. А. Халиковой, входили, в одних случаях, бусы, бисер, в других — металлические пронизи, грушевидные и шаровидные подвески типа пуговиц и др.⁴⁵ В то же время

остается без привязки серия довольно крупных колесообразных и кольцевых форм — подвесок, служивших «солнечными» амулетами и олицетворявших, по мнению С. А. Плетневой, бога неба Тенгри (рис. 7—4, 8)⁴⁶. То же самое можно сказать и о так называемых костыльках, которые по представлению одних археологов являлись застежками для одежды, других — подвесками или копоушками⁴⁷.

Что же на самом деле представляют собой эти костыльки и колесообразные подвески — талисманы? Для этого обратимся к женским украшениям верхнедонских салтовцев, значительная часть которых, как уже отмечалось, в начале X в. входит в состав волжских булгар. В одном из их захоронений найдены два бронзовых украшения, лежавших вместе⁴⁸. Первый из них — накосник с коромысликом, который собственно и представляет собой костылек (рис. 8 — Б). К коромыслику были подвешены на цепочках два бронзовых кольца, украшенные соколиными головками, размещенными по направлениям стран света. Такие накосники (судя по позднейшим татарским) заплетались в косы в их нижней части, украшая одновременно оба конца (рис. 8—1).

Аналогичными верхнесалтовским накосникам были и накосники ранних булгарок из колесообразных подвесок и коромыслика (костылька), к которому подвески могли крепиться как цепочками, так и кожаными шнурами, вместе со всякого рода пронизками, бусами и др. (рис. 8—2, 4). Накосники с коромысликом верхнедонских салтовцев и ранних булгар, таким образом, являются прообразом подобных накосников — чулп казанских татарок. Для татарских чулп характерны те же коромыслики, такая же система подвесок, но обогащенная большим количеством подвесных блях, что отражает соответствующие эпохе требования художественно-эстетического вкуса⁴⁹.

Остановимся на втором украшении — разновидности накосника из вышеуказанного могильника. Он использовался одновременно с рассмотренным нами первым образцом. Украшение кос также состояло из двух подвесок (колесовидного и кольцевого по типу раннебулгарских) и цепочек, которые примерно посередине скреплялись бронзовой пластинкой, необходимой для уменьшения колебаний цепочек и подвесок при хождении. У основания кос цепочки соединялись с бронзовой коробочкой — амулетницей, с гравированными узорами на лицевой части (рис. 8 — А, 10—1). До нас не дошли подобные образцы чулп ранних булгар, однако с рассмотренной разновидностью накосников верхнедонских салтовцев (асов) обнаруживают большую аналогию подобные накосники — тэзмэ казанских татарок в металлическом (наиболее старинном) исполнении (рис. 10—3). Это — те же два ряда цепочек, к концам которых крепятся крупные подвески, нередко в сочетании с тремя или пятью мелкими бляшками или монетами (рис. 10—4). В двух-трех местах цепочки перехватываются цепочками же или шнурами (вместо пластинки салтовцев) для уменьшения колебания подвесок (рис. 10—3). В верхней части, у основания кос, цепочки крепятся к бронзовой или сере-

бряной коробочке-амулетнице, реже — к крупной фигурной бляхе с гравированными арабскими изречениями из корана (рис. 10—4, 5). В последнем случае амулетница носилась уже на хэситэ.

В отличие от тэзмэ верхнедонских салтовцев у казанских татарок по всей длине подвесных цепочек через определенные интервалы крепились мелкие бляшки или чаще серебряные монеты (готовая продукция). Так же, как и женщины верхнедонских салтовцев, казанские татарки во многих случаях носили чулпы и тэзмэ одновременно. Таким образом, мы пришли к выводу о том, что обе разновидности накосных украшений казанских татарок глубоко традиционны и связываются с салтовской культурой волжских булгар и верхнедонских болгаро-алан.

Широкое распространение среди булгарок получают ожерелья и бусы, отличающиеся большим разнообразием по используемому материалу, формам подвесок, узорам на них, цветовому колориту. Примечательно, что ожерелья носились и мужчинами⁵⁰. Интересны ожерелья, которые составлялись (как и позднее у булгарок) из желедобразных подвесок (плод священного дерева), крепившихся через определенный интервал на цепочку или кожаную полоску. Устойчивое сохранение подобных ожерелий среди булгарок X—XII вв. свидетельствует об их глубокой традиционности. Металлические ожерелья (серебро, реже золото), но составленные из сканых или гравированных штампованных блях, получают в последующем широкое распространение среди казанских татарок конца XVIII — начала XIX вв.

Ансамбль женских украшений булгарок дополняют литые и составные серьги, простейшие формы которых носили и мужчины. Производились серьги из серебра, бронзы, сплавов, реже из золота. Женские серьги в целом однотипны, но разнообразны по вариациям. Это так называемые салтовские серьги. Среди них выразительны формы с различным числом подвесок-бусинок, скрепленных с кольцом через неподвижные плоские диски. Между бусинками нанизываются плоские колечки-прокладки, обогащающие абрис подвесок. Завершается подвеска более крупной бусиной (рис. 11—7—10). Кольца серег нередко обогащались крупными боченкообразными или цилиндрическими пронизями, симметрично расположенными с двух сторон овального кольца, а также зернью, образующей пирамидку, или же одной крупной бусиной, напаянной к одной стороне кольца (рис. 11—8—10). На рисунке (11—6—10) показан процесс видоизменения и обогащения формы серег от простейшей, характерной еще для гунно-болгар, до форм художественно выраженных и в то же время утяжеленных, дополненных различными деталями.

Особенно богато и выразительно решались височные украшения с крупной каплевидной подвеской, двумя боченкообразными пронизями и нередко крупной бусиной на кольце (рис. 11—11). Туловище подвески разделено на три горизонтально идущие полосы, заполненные ритмично расположенными на них рельефными пирамидками зерни. Верхняя часть подвески сплошь покрыта тонкой зернью,

образующей фактурную поверхность. Как мы полагаем, прообразом подобных подвесок могли послужить салтовские серьги, составленные из трех бусинок средних размеров и одной большой бусины (рис. 11—8). Боченкообразные пронизи на кольце, система украшений мельчайшей зернью в форме пирамидок в ряд — явления, типичные для болгарского ювелирного искусства. Рассмотренная подвеска в последующем — в X—XII вв. — даст разнообразные вариации аналогичных украшений (рис. 11—11).

Набор женских украшений дополняется серией браслетов, производившихся в основном из серебра, реже — золота, бронзы, железа. Браслеты подразделяются на дровотые (рис. 11—1, 3), пластинчатые и плетеные. Дровотые делались из металлического стержня, трех-четырёх-восьмигранными и круглыми в сечении. Нередко браслеты по всей их поверхности украшались орнаментом в форме циркульных «глазок», гравированных зигзагообразных полосок, косых насечек и др. В ряде случаев концы таких браслетов расплющивались и украшались рядами коротких насечек или на них напаивались шатоны для вставки самоцветов, цветного стекла и янтаря. Шатоны обрамлялись простейшим круговым орнаментом из коротких насечек. Аналогично завершались концы и плетеных браслетов, составленных из двух толстых серебряных проволок.

Широкое распространение среди болгар и болгарок получают также перстни, разнообразные по формам, используемым материалам и самоцветам. В основном производились перстни серебряные, реже из золота и сплавов. Разделяются перстни на цельнолитые и составные (кольцо, щиток, шатон для самоцвета). Среди литых перстней своеобразием форм, художественностью выделяются так называемые лапчатые с овальным щитком и четырьмя слегка заполуженными выступами — лапками. В центральной части перстня располагается самоцвет, обрамленный тонким ободком с четырьмя небольшими возвышениями для закрепления камня. Интересны и другие перстни с круглыми, овальными, подквадратными шатонами или гнездами для посадки камней. В некоторых случаях самоцветы заменялись медными или золотыми пластинками-вставками. Возможно, на них были выгравированы какие-либо орнаментальные мотивы или тамги.

С ожерельями, наконниками, наборными поясами связана серия различных металлических подвесок (бронза, медь, серебро). Некоторые из них играли также роль пуговиц. Многие использовались самостоятельно или в сочетании с другими украшениями — бусами, бисером, пронизями и т. п. Поверхность их нередко обогащалась литым, гравированным или тисненым узором. Орнамент состоял из серии простейших геометрических мотивов (ромбы, треугольники, гребенчатые квадраты и т. д.), перекрещивающихся, параллельных и других линий.

До нас дошли отдельные образцы украшений женских головных уборов — такья. Это мелкие бронзовые, серебряные и позолоченные накладки круглой, подромбической, треугольной и других форм

(рис. 11—1, 4). Боковые и задняя стороны шапочек расшивались, видимо, рядами цветного бисера. Возможно, что такья булгарок завершалась султаном из перьев филина по типу такья туркменок. Такие султаны имели место, судя по фрагменту сюжетной вышивки XIV в., у армянок, проживавших в г. Булгаре. Примечательно, что у древних иранок головные уборы также украшались мелкими бляшками или серебряными монетами и куполком с трубочкой для пера⁵¹. Аналогично украшались и шапочки аланок⁵². Несомненно, что система украшения женских головных уборов металлическими накладками, монетами, как и куполком с трубочкой для пера у волжских булгар и у финно-угорских народов Среднего Поволжья, имеет сармато-аланское происхождение. Знатные булгарки, как показывают археологические материалы, носили на голове также шелковые платки, орнаментированные мелкими серебряными бляшками⁵³. Поверх платка одевалась такья. Такой способ ношения платка с головным убором сохраняется у казанских татарок вплоть до конца XVIII в.⁵⁴ Украшение шелковых головных платков, женского платья мелкими металлическими бляшками (золото, серебро) — явление также характерное для иранской и аланской культуры.

Некоторые археологи полагают, что распространение среди финно-угорских народов края девичьих головных уборов типа такьи и женских типа хушпу связывается с тюрко-угорскими племенами — выходцами из Западной Сибири и Приуралья, оставивших в Прикамье курганные могильники на рубеже IV—V вв.⁵⁵ Не отвергая этого мнения, мы все же полагаем более значительную роль булгарских племен (особенно с образованием Волжской Булгарии) в распространении среди финно-угорских аборигенов женских головных уборов типа такья и хушпу с системой украшения их металлическими накладками и монетами.

О характере мужского головного убора салтовцев, в том числе волжских булгар, нам дает определенное представление изображение болгарского всадника на ободке салтовского серебряного ковша из Подонья⁵⁶. Головной убор его представлен в виде широкой повязки вокруг головы, концы которой свободно свешиваются, однако подобная повязка не могла представлять собой постоянно носимый мужской головной убор. Это, скорее всего, парадная летняя форма, явление сословного порядка — знак богатого и знатного воина. Истоки подобной повязки уходят в культуру кочевых центрально-азиатских народов, у которых одновременно был распространен и островерхий головной убор — кылакчын с коническим завершением⁵⁷. Что касается бытового мужского головного убора ранних булгар, то он нам пока не известен, однако привлечение этнографических и некоторых образительных материалов позволяет нам все же представить его характер. Так, у казанских татар глубоко традиционным является слегка вытянутая полусферическая шапка на тканевой основе с широкой опушкой меха или без нее⁵⁸. Подобный же головной убор лежит в основе ханской короны — «Казанской шапки» первой половины XVI в. в собрании Государственной Оружейной палаты. Полусфери-

ческие головные уборы казанских татар обнаруживают большую общность и даже родственность с подобными иранскими головными уборами еще VI—VIII вв.⁵⁹, что дает основание считать посредствующим звеном аналогичные шапки ранних булгар, в этносе которых участвует аланский компонент.

Этнические своеобразия болгар находят выражение также в головных прическах. Так, болгары-мужчины ходили с бритыми головами или же оставляли на голове пучок длинных волос, заплетавшихся в косу. Сбривание волос было обычаем горно-алтайских сако-массагетов середины I тыс. до н. э.⁶⁰ Ношение косы, через болгар, стало в последующем популярным среди украинских казаков и русских князей (Святослав и др.). Угры подстригали волосы на голове спереди, а сзади заплетали в несколько кос. Такая прическа с середины VII в. получает широкое распространение и среди византийских аристократов-щеголей. Магьяры (венгры) носили на бритой голове три косички⁶¹. Тюркюты (предки кипчаков, огузов и др.) носили длинные волосы, распущенные по плечам. В то же время иранцы, многие среднеазиатские народы носили коротко остриженные волосы⁶².

Влиянием тюркского костюма объясняется характер одежды народов Средней Азии, как и единство форм в их мужской и женской одежде⁶³. Это — одеяние типа длинного казакина казанских татар⁶⁴. До нас не дошли археологические материалы, которые характеризовали бы комплекс одежды ранних булгар. Известно лишь, что она была тканевая и меховая. Определенное представление о ней нам дают изображения молодой болгарки и болгарина на рассмотренном ранее ободке салтовского ковша. Их верхняя одежда с длинными полями и рукавами почти не отличается друг от друга.

Писатель X в. Эль-Балхи в своем сочинении пишет о длинной верхней одежде хазар и болгар и ношении ими, кроме того, «курток»⁶⁵. Эти «куртки», скорее всего, представляли собой камзолы с рукавами до локтей⁶⁶. «Кафтаном» называет этот вид одежды В. П. Даркевич, когда пишет, что с VII в. от болгар в Иране появляются «кафтаны» («куртки» Эль-Балхи) с двумя отворотами, два пояса (один — наборный), наклонное крепление меча, седло с твердым остовом, стремяна, мягкие сапожки, головная повязка, на чем мы уже останавливались⁶⁷. Эти «куртки», «кафтаны», являющиеся прообразом женских и мужских камзолов казанских татар, дают основание говорить о том, что этот вид одежды, как и казакин, является у них глубоко традиционным и своими истоками уходит в салтовскую культуру их предков — волжских булгар. Через салтовцев болгарские камзолы получают распространение не только в Иране, но и в Закавказье, где с середины VI в. было расселено значительное число болгар, сувар, берсула⁶⁸.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

Глубоко традиционным древнейшим ремеслом ранних болгар было производство разнообразной по назначению лепной и гончарной глиняной посуды. Художественно оформленными образцами ее являются гончарные одноручные и реже двуручные (амфоровидные) кувшины желто-серого, оранжеватого и серо-черного (мшистого) цветов. Высота их колеблется от 16 до 32 см⁶⁹. Типологически гончарные кувшины едины, хотя и имеются некоторые отличия в их размерах, высоте, в формах тулова, горловине, в ручках, в характере художественной обработки поверхности сосудов, их орнаментации. Все гончарные кувшины волжских болгар объединяет одна черта — выразительность абриса и своеобразие объемных форм, приземистость, умеренный лаконичный декор, характерные пропорциональные соотношения, что в итоге определяет их стилевую цельность, сохранившуюся в художественной керамике позднейших времен.

В декоративной обработке сосудов гончары применяли различные художественно-технические приемы. В одних случаях мастера ограничивались тщательным заглаживанием их поверхности, в других — сосуды покрывались ангобом — тонким слоем цветной или белой глины; в третьих — после просушки ангоба поверхность сосуда подвергалась лощению с доведением ее до блеска. Сплошное лощение уплотняло поверхность сосуда, делало ее непроницаемой для жидкости. Лощение — прием, характерный еще для византийской керамики, получает через сармато-алан распространение и среди салтовцев. В искусстве болгар лощение имело в основном декоративное значение. Узоры, образованные из небольших лощеных поверхностей и полосок, создавались в различных комбинациях. Наибольшее распространение получают сетчато-ромбические узоры, образованные из штриховых лощеных полосок, затем следует штриховое лощение из линейных вертикально или наклонно идущих в различных ритмах полосок попеременно с узкими незаложенными полосками (рис. 13—4, 5, 6). Отдельные композиции из сегментного характера наклонных штриховых линий представляли собой условное изображение воды (рис. 13—5).

Разновидности узоров, образованные в различных масштабных соотношениях в сочетании залощенных и незаложенных участков, опоясывали тулово сосудов в форме различной ширины бордюров. Мягкая игра бархатистой по фактуре поверхности матовых участков в контрасте с участками из блестящих лощеных полосок создает очень выразительный декоративный эффект. Орнамент лощения тектоничен материалу сосудов и отвечает формам их украшаемых частей. Многие кувшины украшались линейным и волнистым орнаментом по окружности верхней, средней или нижней части тулова сосудов в один, два или несколько рядов⁷⁰. Встречаются кувшины и без орнаментации. Однако даже в этих случаях сосуды выделялись эстетической выразительностью, чему способствовали простота и строгость их форм, хорошие пропорции, соотношения их составных частей.

Высокими декоративными качествами, своеобразием и красотой форм выделяются одноручные приземистые кувшины с довольно развитыми носиками-сливами (рис. 13 — 4, 6). Примечательно, что у отдельных сосудов ручки представляют собой сильную стилизацию фигурок животных, от головок которых сохраняются лишь небольшие выпуклости — налепы. Единичная находка в могильниках ранних булгар подобного сосуда дает основание предполагать, что сосуды эти, по видимому, не во всех случаях были связаны с погребальными обрядами, ритуалами. Кувшины с ручками — фигурками животных в стилизованной их трактовке в большей мере известны в искусстве булгар X—XII вв.; распространение их связано с



13

включением в состав волжских булгар в начале X в. нового болгаро-аланского компонента — верхнедонских салтовцев.

Каждый вид художественно выраженных кувшинов ранних булгар выделяется своим образно-пластическим совершенством, красотой форм, орнаментацией. Они свидетельствуют о высокой степени мастерства болгарских гончаров. Художественная керамика булгар служила не только бытовым целям, а, несомненно, входила в ансамбль интерьера, сочеталась с различной утварью, коврами жилища как переносного, так и стационарного.

В гончарных кувшинах вызывают большой интерес некоторые рисунки клейм — знаки мастеров-гончаров. Возможно, что многие из них — трансформация родовых тамг⁷¹. Клейма обычно располагались на днищах сосудов. Так, интересно H-образное клеймо, которое при внимательном анализе является ничем иным, как схематическим изображением протомов коней, которые известны нам по искусству Ирана и сармато-алан⁷². Такие клейма встречаются также в верхнесалтовских сосудах, на кирпичах и костяных поделках из Саркела. Другое клеймо представляет также схематическое изображение коня с поклажей на спине и возлежащей рядом собаки. Рисунок,

как и в предыдущей композиции, выполнен в условной линейно-графической манере. Трактовка образа коня находит аналогии в конских тамгах хакассов⁷³. Что же касается условного изображения собаки в виде слегка изогнутой узкой полоски, то раскрыть его содержание нам помогают элементы картинного письма древних угров, где это животное обычно представляется в форме короткой зарубки, а при лежащем положении — в виде слегка согнутой линии⁷⁴.

Своеобразен рельефный рисунок третьей тамги, состоящей из двух сильно стилизованных изображений длиннорогих козлов в перевернутом положении по отношению друг к другу. Трактовка их схожа с подобными схематическими рисунками в искусстве алтайцев⁷⁵, как и с более реалистическими изображениями козлов на костяных поделках из Саркела⁷⁶. Изображение козлов — явление, характерное для древнетюркских тамг⁷⁷. В древневосточном искусстве изображение козла являлось символом лунного божества. С образом козла связаны старинные поверья. Так, например, туркмены верили, что изображение козла на предметах быта, на наружных стенах жилища приносит дому благосостояние⁷⁸. Возможно, что в том же значении понимались рога старых козлов (как, впрочем, и баранов), вывешиваемые в завершении фронтонов старинных домов Закавказья.

Для исследователя интересна также тамга А-образной формы с небольшими, не доходящими друг до друга внутренними отроостками посередине боковых сторон. Эта тамга широко фигурирует на керамике булгар вплоть до XIV в.⁷⁹ А-образная тамга без внутренних отроостков встречается в материалах Салтовского и Маяцкого могильников, а также Северо-Восточной Болгарии⁸⁰.

Несколько забегая вперед, отметим, что дифференцированные формы булгарской А-образной тамги в орнаментальной трактовке становятся характерными для украшений плоских булгарских браслетов XII—XIV вв. (рис. 14—3, 4; 27—7, 10). Еще раньше этот мотив тамги использован в украшении парадного топорика, приписываемого Андрею Боголюбскому⁸¹, однако со всей очевидностью изготовленного, судя по этой тамге и характерной форме топорика, булгарским мастером (рис. 14—2; 31—1). Этот же мотив в орнаментальной (цветочно-растительной) трактовке продолжает широко использоваться в резной пластике надгробий казанских татар первой половины XVI в. (рис. 14—5)⁸². Изображения тамг в их развитии, видоизменениях, представленные на рис. 14, показывают процесс постепенного роста декоративных тенденций, превращения смыслового значения формы тамги в орнаментально-декоративное. Заканчивая обзор художественной керамики ранних булгар, следует отметить, что ее высокие достижения связываются с общесалтовской болгарской культурой, в которой значительным компонентом явилась художественная культура алан.

Значительное место в художественном творчестве булгар занимало искусство **резьбы по кости**. Изделия косторезчиков выделяются большой художественностью отделки, богатством и красотой орна-

ментации. Ими выпускались гребни, ухвертки, рукоятки ножей, ложки, пуговицы и др. (рис. 6—7). Примечательно, что косторезчики делали музыкальные инструменты типа свирели⁸³. Плоская резьба и гравированная орнаментация предметов быта и украшений была в основном геометрического характера. Узоры из простейших геометрических мотивов — треугольников, ромбов, квадратов, птичьих или циркульных глазок размещались на украшаемой поверхности, в основном, в линейной и сетчатой композициях.

К сожалению, время не сохранило для нас изделия болгарских резчиков по дереву. Однако известно, что искусство резьбы по дереву с древних времен занимало видное место в творчестве кочевых тюркоязычных народов. Резными узорами покрывались полотнища дверей юрты, сундуки, седла, бытовые изделия. По сведениям византийского дипломата Приска Понтийского, посетившего в V в. ставку Атиллы (вождя гунно-болгар), дворец его был выстроен из «бревен и хорошо выструганных досок и окружен деревянной оградой не для безопасности, а для красоты». Внутри ограды было множество построек, из коих одни были из красиво приложенных досок, покрытых резьбой⁸⁴.

От деревянных бытовых изделий волжских болгар до нас дошли лишь фрагменты нескольких ковшей. Вырезались они из цельного дерева. Ковши имели короткие ручки с отверстием для подвешивания. Сосуды из дерева обрамлялись по венчику металлическими оковками (серебро, медь), назначение которых исходило, по-видимому, не только из чисто утилитарных, но и декоративных целей, а также магических, связанных с культом солнца, огня. Оковки являлись своего рода оберегами.

Находки большого количества глиняных напрасел свидетельствуют о том, что ранним болгарам были хорошо известны прядение ниток из льна и пеньки, прядение шерсти и ткацкое ремесло, находившееся, вероятно, на уровне домашнего производства. К сожалению, ткани ранних болгар, за исключением весьма небольших полусгнивших фрагментов, до нас не дошли.

АРХИТЕКТУРА

Ко времени образования Волжской Булгарии получает развитие камнетесное дело, высокое строительное искусство возведения белокаменных сооружений и, в частности, оборонного назначения. Об этом свидетельствуют остатки некогда мощной цитадели на высоком берегу реки Тоймы возле Елабуги, получившей название «Чертова городища». Здесь до сих пор высится полуразрушенная башня, овеянная легендами и преданиями старины⁸⁵. Она представляет собой часть каменного сооружения, квадратного в плане с внутренними размерами 20×20 м, при толщине стен в 1,8 м. По углам его высились круглые в плане башни диаметром в 6 м, между которыми по середине стен располагались полубашни, дававшие возможность флангового обстрела при нападении на крепость. Угловые башни, судя по сохранившейся, имели высоту в 10 м. Существующие проемы и пе-

ремьчки башни являются результатом позднейших работ, приведших к искажению первоначального их вида — типа амбразур.

Конструкция стен состояла из двух параллельно идущих рядов каменных блоков с забутовкой щебнем пространства между ними⁸⁶. Кладка стен башен делалась без перевязки с кладкой основных стен, последние возводились впритык к башне (византийско-закавказская традиция). Верхние части стен были, по-видимому, в виде ступенчатых зубцов или узких амбразур, за которыми могли укрываться защитники замка. В кладке стен использовались известняковые камни — постельчатые в сочетании (особенно у основания башен) с частично обработанными валунами и блоками. Перевязка камней нерегулярная. В стены некогда были заложены бревна. Таким приемом обычно достигается равномерная осадка стен и выравнивание их в процессе кладки камней.

По своим планировочным, объемно-пространственным и строительно-конструктивным особенностям цитадель имела много общего с подобными постройками «земли каменных замков» — верхнедонских салтовцев и страны Алании (Северный Кавказ) и может быть отнесена к одной группе салтовских памятников конца IX — начала X вв. Возможно, что в ее строительстве принимали участие мастера из верховьев Северского Донца и Дона (верхнедонские салтовцы). Из других аналогий цитадель близка к ближневосточным каменным работам IX в., сохранившимся поныне, например, в Сусе⁸⁷. По мнению отдельных исследователей, сооружение является военной цитаделью (кирмэн)⁸⁸. Замок-цитадель возле г. Елабуги является первым в Поволжье памятником белокаменной архитектуры. Его своеобразные композиционные, фортификационные и архитектурно-строительные особенности нашли дальнейшее выражение и развитие в монументальной и оборонной архитектуре, строительном искусстве болгарских зодчих и мастеров Волжской Булгарии.

Археологические изыскания не выявили пока жилые постройки ранних булгар времени появления их в Среднем Поволжье, однако находки плотничьих инструментов (топор, тесло, скобель, пробины для нагелей, скобы, гвозди и т. д.) свидетельствуют о развитых формах плотничьего ремесла и существовании жилищ, скорее всего, наземных и полуземлянок — по типу построек других салтовцев.

Со второй половины IX в. булгары осваивают низовья левобережья и частично правобережья р. Кама, где у них появляются селища и городища с глиноплетневыми, глинокаркасными, саманными и срубными жилищами⁸⁹. К концу IX — началу X вв. на базе ранее существовавших городищ у ранних булгар возникают отдельные княжеские замки с прилегающими поселениями — пригороды или города, связанные с замками князей (Булгарское, Билярское, Суварское и др.). К X в. складываются такие крупные города, как Булгар, Сувар, Биляр, Ошель, Джуке-Тау и др. Эти города первоначально принадлежали разным булгарским племенам (булгар, сувар, эсегель и др.), которые еще не были объединены и подчинялись хазарскому кагану. Однако устоявшаяся оседло-земледельческая культура, раз-

витые формы ремесел, строительного дела племен сувар, берсула, беренджер дают основание полагать, что некоторые города Булгарии (Сувар, Булгар и др.) могли возникнуть раньше — в конце IX в.

Экономическое, общественно-политическое и культурное развитие булгар выставляло необходимость создания государства, которое было образовано в конце IX — начале X вв. и известно под названием Волжской Булгарии. Образование государства проходило в ожесточенной борьбе между булгарскими феодалами и их дружинами. Победителем в ней выходит булгарский князь Алмас, сумевший объединить отдельные разрозненные княжества.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Валеев Ф. Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья.— Йошкар-Ола, 1975.
2. Артамонов М. И. Композиция с ландшафтом в скифо-сибирском искусстве.— СА, № 1, 1971, с. 91. Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана.— Ташкент, 1961, с. 499; Искусство Руси и Востока как историко-культурная и художественная проблема.— Ташкент, 1969. Валеев Ф. Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья.— Йошкар-Ола, 1975.
3. Плетнева С. А. От кочевий к городам. Салтово-маяцкая культура.— М., 1967, с. 171.
4. История агван Моисея Каганкатватци, писателя X в.— Спб., 1861, с. 193 и сл.
5. Лихачев А. Ф. I издание Археологического атласа.— Казань, 1923.
6. Федоров-Давыдов Г. А. Тигашевское городище.— МИА, № 111. М., 1962.
7. Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX вв.— М.— Л., 1954, с. 534.
8. Еще до появления гунно-болгар в южной части Восточной Европы здесь вели полукочевой образ жизни аланы и до них — сарматы, которые тесно соприкасались с эллинизированным населением приазовско-причерноморских городов и, как отмечают исследователи, находились «под особенно сильным воздействием позднеантичной культуры» (Рикман Э. А. Поздние сарматы Днестровско-Дунайского междуречья.— М., 1964, с. 3).
9. Шурале — мифологический образ, популярный в легендах и сказках казанских татар. Представлен как хозяин лесов с одним рогом (в некоторых легендах — с двумя рогами) и одним глазом. Тело его — заросшее густой, типа козлиной, шерстью. По легендам, он любит щекотать своих жертв, кататься на лошади, пасущихся ночью на лугу. В отдельных легендах ему приписывали «смеющийся» голос совы, козлиные или бараньи ноги. Характеристика Шурале в легендах имеет вариации. Образ его — пережиток тотемизма.
10. Половинник — антропоморфный одноглазый, однорукий, одноногий образ, злой дух. Это половинтелье, расколотые пополам существа, известные в мифологии народов Сибири и Восточной Европы. В большинстве случаев это образ женского пола (См.: Ахметьянов Р. Г. Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья.— М., 1981, с. 48—49).
11. Пан — получеловек, полукозел (нижняя часть тела) с длинной бородой и рогами на голове. Является богом леса, охранителем стад баранов и козлов.
12. Например, великана-силача Циклопа, одноглазого, с длинной бородой, мирно пасущего стада. Возможно, что в древнеиранской мифологии это образ партавана (partawan).
13. Артамонов М. И. История хазар.— Л., 1962, с. 206.
14. Там же, с. 187.
15. Там же, с. 228.
16. История агван, с. 200—206.

17. История Русского искусства, т. 1.— М., 1953, с. 64.
18. Акишев К. А. Археология Казахстана. Основные направления и итоги.— СА, № 1, 1978.
19. История агван, с. 193.
20. Там же. Ритуальные барабаны были найдены еще в Пазырыкских курганах середины I тыс. до н. э. на Алтае.
21. История агван, с. 198.
22. Там же. В отличие от болгар у тюркютов в VI—VII вв. на знамени было изображение волчьей головы. Сулейменов О. Азия.— Алма-Ата, 1975.
23. Руденко С. И. Горноалтайские находки и скифы.— М.— Л., 1952, с. 136. Фантастические антропоморфные существа, как уже отмечалось, были характерны и искусству финно-угров II в. до н. э.— V в. н. э., в частности, носителям пьяноборской культуры.
24. Валеев Ф. Х. Народное декоративное искусство Татарстана.— Казань, 1984; Архитектурно-декоративное искусство казанских татар. Сельское жилище.— Йошкар-Ола, 1975.
25. Юсупов Г. В. Булгаро-татарская эпиграфика и топонимика как источник исследования этногенеза казанских татар.— Вопросы этногенеза тюркоязычных народов Среднего Поволжья. Казань, 1971, с. 217.
26. Лещенко В. Ю. Восточные клады на Урале в VII—VIII вв.— Л., 1971. Кандидат. диссертация. Рукопись, хранится в ЛОИА.
27. Руденко С. И. Культура населения Горного Алтая в скифское время.— М.— Л., 1953, табл. 27, рис. 1. Примечательно, что раннетюркские наборные пояса были с гладкими бляхами и без декоративных подвесных ремешков (См.: Даркевич В. П. Художественный металл Востока.— М., 1976, с. 57).
28. Распопова В. И. Наборный пояс Согда VII—VIII вв.— СА, № 4, 1965, с. 78—81.
29. Малов С. Е. Енисейская письменность тюрков.— М.— Л., 1952, с. 97.
30. Плетнева С. А. Указ. соч., с. 161.
31. Халикова Е. А. Погребальный обряд Танкеевского могильника.— Вопросы этногенеза тюркоязычных народов Среднего Поволжья. Казань, 1971, с. 80.
32. Плетнева С. А. Указ. соч., с. 161 и сл.
33. Иванов С. В. Указ. соч., с. 36 и сл.
34. Кузнецов В. А. Путешествие в древний Иристон.— М., 1974, с. 44. Флаконики для благоволий были известны сарматской культуре Поволжья и Подонья еще в первые века н. э. (Указ. соч.)
35. Коллекция ГМЭ народов СССР (Ленинград). Инвентарные № коллекции — 3 — 114, 12—114 и др.
36. Иванов С. В. Указ. соч., с. 233 и сл.
37. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 337.
38. Иванов С. В. Указ. соч., с. 233, 241 и сл.
39. Руденко С. И. Горноалтайские находки и скифы.— М.— Л., 1952, рис. 33.
40. Литвинский Б. А. Кангюйско-сарматский фарн.— Душанбе, 1968, с. 10—47.
41. Ремпель Л. И. К изучению каракалпакского народного искусства.— В кн.: Савицкий И. В. Народное прикладное искусство каракалпаков. Резьба по дереву. Ташкент, 1965, с. 10. Кононов А. Н. Родословная туркмен. Сочинения Абу-л-Газихана хивинского.— Л., 1958, с. 84.
42. Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей.— М.— Л., 1934, с. 53.
43. Валеев Ф. Х. Архитектурно-декоративное искусство казанских татар. Сельское жилище.— Йошкар-Ола, 1975.
44. Казаков Е. П. Погребальный инвентарь танкеевского могильника.— В кн.: Вопросы этногенеза тюркоязычных народов Среднего Поволжья. Казань, 1971, табл. XI, рис. 4; табл. XVI, рис. 25, 26.
45. Халикова Е. А. Указ. соч., с. 79.
46. Плетнева С. А. Указ. соч., с. 176.

47. Генинг В. Ф., Халиков А. Х. Ранние болгары на Волге.— М., 1964, с. 169.
- Казаков Е. П. Указ. соч., с. 176. Плетнева А. С. Указ. соч., с. 137.
48. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 291.
49. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар, табл. 39, рис. 1, 2.
50. Комплекс украшений из наборных поясов, браслетов, гривн, ожерелий и серег был характерен и для среднеазиатского мужского костюма кочевников VIII—IX вв.— См.: Костюм народов Средней Азии. М., 1979, с. 39.
51. Костюм народов Средней Азии.— М., 1979, с. 199—200.
52. Кузнецов В. А. Указ. соч., с. 44.
53. Халикова Е. А. Указ. соч., с. 82.
54. Воробьев Н. И. Указ. соч., рис. 100.
55. Генинг В. Ф. Очерк этнических культур Прикамья в эпоху железа. Труды КФАН СССР.— Казань, 1959, с. 197.
56. См.: Даркевич В. П. Художественный металл Востока.— М., 1976, табл. 54, рис. 6.
57. Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы.— М., 1974, с. 48. Конически завершенные мужские шапки были характерны, судя по каменным статуям южнорусских степей, кипчако-половецким племенам.
58. Воробьев Н. И. Указ. соч., с. 266, 267, рис. 62.
59. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 117.
60. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 155, 156. Руденко С. И. Горноалтайские находки и скифы.— М.— Л., 1952, с. 114.
61. Артамонов М. И. Там же, а также с. 348.
62. Костюм народов Средней Азии.— М., 1979, с. 43.
63. Костюм народов Средней Азии, с. 46, 49.
64. Воробьев Н. И. Указ. соч., с. 230.
65. Хвольсон Д. А. Известия о хазарах, буртасах, болгарях, мадьярах...— Ибн Даста. Спб., 1869, с. 126, 169, 170.
66. Камзолы с короткими рукавами до локтей являются весьма старинным видом мужской и женской одежды казанских татар и сохраняются в их быту до середины XIX в. В последующем они становятся безрукавными (См.: Воробьев Н. И. Казанские татары.— Казань, 1953, с. 228). Определенный свет на происхождение камзолов с короткими рукавами проливают исторические сведения, раскрывающие, например, особенности верхней одежды печенегов, оставшихся в силу ряда исторических условий в Причерноморье вдали от своих сородичей. У них рукава верхней одежды обрезались, начиная с предплечья. Этим они показывали, что отрезаны от своих соплеменников (Артамонов М. И. Указ. соч., с. 350). Такая картина могла быть и у волжских булгар, оторвавшихся от их основной массы в Приазовье и на Северном Кавказе (сувары, берсула).
67. Даркевич В. П. Указ. соч.
68. Так, например, «архалык» азербайджанок аналогичен камзолам казанских татарок. Каракашлы К. Т. Материальная культура азербайджанцев.— Баку, 1964, с. 154. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 107, 132.
69. Классификация гончарной посуды дана Е. П. Казаковым, В. Ф. Генингом и А. Х. Халиковым.
70. Среди некоторых археологов (А. П. Смирнов, А. В. Арциховский) было мнение, что гончарные сосуды с линейно-волнистым орнаментом связываются по своему происхождению со славянами. Как показала С. А. Плетнева, подобные сосуды характерны для болгарского гончарного производства VIII—IX вв. и появляются у славян (русских) вместе с гончарным кругом почти через сто лет (конец IX в.) под непосредственным влиянием гончарного ремесла и искусства верхнедонских салтовцев-болгаро-алан.— См.: Плетнева С. А. Там же, с. 107.
71. Тамги — знаки собственности. Первоначально были родовыми знаками, затем семейными и позже — личными.
72. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 59.
73. Иванов С. В. Указ. соч., рис. 37—40.
74. Там же, с. 18 и др.

75. Там же, с. 608.
76. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 312, рис. Е.
77. Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы.— М., 1974, с. 49.
78. Даркевич В. П. Указ. соч., с. 22.
79. Генинг В. Ф., Халиков А. Х. Указ. соч., табл. VI, рис. 6, 7. Хлебникова Т. А. Гончарное производство волжских булгар X — начала XI вв.— МИА, № 111, М., 1962, рис. 47—4 и др.
80. Плетнева С. А. Указ. соч., рис. 32.
81. История Русского искусства. Том I— М., 1953, с. 520.
82. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар.— Казань, 1969, табл. 6.
83. Казаков Е. П. Указ. соч., табл. XIII, рис. 11, 12.
84. Латышев В. Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе.— Спб., с. 825, 829.
85. Смирнов А. П. Волжские булгары.— М., 1953, с. 29, 137, 140. Березин И. Н. Булгар на Волге.— Казань, 1853. с. 48, 49. Труды 1-го Археологического съезда. Т. II, с. 589.
86. Такая система кладки стен имеет античное происхождение и была усвоена народами Кавказа, Приазовья и Причерноморья через Византию.
87. Всеобщая история искусств, т. II, кн. 2.— М., 1961, с. 44.
88. Смирнов А. П. Указ. соч., с. 29.
89. Хлебникова Т. А., Казаков Е. П. К археологической карте ранней Волжской Булгарии на территории ТАССР.— Из археологии Волго-Камья. Казань, 1976, с. 136. Хузин Ф. Ш. Рядовые жилища, хозяйственные постройки и ямы цитадели.— Новое в археологии Поволжья. Казань, 1979.



ИСКУССТВО ВОЛЖСКИХ БУЛГАР ДОМОНГОЛЬСКОГО ВРЕМЕНИ (X—I половина XIII вв.)

«Болгары, соседи наши... суть вельми богаты и сильны», — писал владимирский князь Всеволод киевскому князю Святославу. В истории народов Поволжья и Приуралья конец IX — начало X вв. отмечены знаменательным событием, предопределившим многие новые явления в развитии культуры не только тюркоязычных, но и финно-угорских народов края. Это — время образования одного из первых и крупнейших феодальных государств Восточной Европы — Волжской Булгарии, ставшего величайшим событием в истории предков казанских татар, начальной точкой отсчета культурного феномена, который с этого времени вошел в мир под названием «булгарское». Это время созидания, развития культуры обширных горизонтов, высоких достижений во всех ее направлениях. В последующем эти достижения в тех же масштабах и глубинах творчества в политической и философской мысли, науках, архитектуре и искусстве развивали потомки волжских булгар — казанские татары.

Если в истории булгар VIII—IX вв. явились переходным периодом от кочевья к оседлому образу жизни, временем сложения волжского варианта их салтовской культуры, то конец IX — начало X вв. были временем объединения различных племен и создания культуры единого централизованного государства. Образование государства способствует значительным успехам в развитии производительных сил. В идеологическом плане — это время принятия и распространения ислама, наложившего отпечаток на всю духовную жизнь булгар, на их искусство, художественную культуру. В то же время идет процесс дальнейшего поступательного развития средневолжского варианта салтовской культуры, ее особенностей в художественном творчестве булгар. Однако это время расцвета и так называемой мусульманской культуры, тесного общения народов Ближнего и Среднего Востока, Восточной Европы. Эти общения оказывали определенное нивелирующее влияние на развитие архитектуры и искусства мусульманских стран, способствуя общности многих архитектурных форм, конструктивных решений, строительных приемов, а также сюжетов искусства, и, в ряде случаев, даже особенностей стиля. На протяжении всей своей истории Волжская Булгария в отношении развития своей культуры, архитектуры и искусства была близка

Закавказью, Ближнему Востоку, тяготела и к Средней Азии, с которой были установлены тесные экономические взаимоотношения. О большом значении торговли между Средней Азией и Булгарией свидетельствует (наряду с археологическими материалами) великий торговый путь из Хорезма в Булгарию, постройка в связи с ним караван-сараяв.

Булгария была одним из немногих государств средневековой Европы, в котором в наиболее короткий срок были созданы условия для высокого развития ремесленного производства. Археологические материалы, арабские источники свидетельствуют о широком распространении ремесел почти во всех городах государства. Ремесло определяло облик средневекового города. Из ремесел широкое распространение получает металлообрабатывающее — выплавка железа, кузнечное, бронзолитейное, художественного металла, ювелирное, а с начала XIV в. — выплавка чугуна, одного из первых производств в Европе. Развитие получили деревообрабатывающее, гончарное производства. Большая часть ремесленной продукции выпускалась в городах, однако ремесло, как показывают археологические изыскания, развивалось и в деревнях (кузнецы, медники, гончары и др.). Деятельность городских и сельских ремесленников характеризовалась унификацией создаваемой ими продукции, которая наряду с удовлетворением собственных внутренних потребностей хозяйства государства шла также на экспорт. Вся совокупность ремесленной продукции составляла содержание своеобразной материальной культуры булгар, как единой общепулгарской народности, выявляла ее отличия от материальной культуры других земледельческих народов Восточной Европы.

Экономический подъем Волжской Булгарии, рост ее политического могущества, сложение городов как центров ремесленного производства способствуют превращению ее в крупный международный торговый центр, через который проходили важнейшие сухопутные и водные (Волга, Кама) пути, входившие в систему трансконтинентальных магистралей между Западной и Восточной Европой и странами Востока. Великий волжский путь (от Булгарии к Прибалтике) документирован находками кладов художественного серебра, бус, булгарской керамики и булгарских дирхемов¹. Через Новгород ремесленная продукция, художественные изделия булгар попадали в Швецию и Финляндию. Булгарские суда регулярно курсировали по Волге до г. Саксина, вдоль берегов Каспия до Закавказья и Ирана². Караванные пути вели до Хорезма и Бухары, Китая, Индии, куда вместе с булгарскими попадали русские и восточноевропейские товары.

Широкий товарообмен на меха булгарские купцы вели с финно-угорским населением Оки, где у них на территории современного г. Горького находилась торговая фактория³, а также по всему Прикамью, Верхней Вятке и Чепцу. В поисках рынков сбыта и источников сырья они устремляются также на Север, в места, богатые пуш-

ниной, на которую был большой спрос на мировом торговом рынке. Вместе с восточными тканями, художественным серебром, посудой, бисером болгарские купцы во все эти области везли украшения, различные изделия болгарского ремесла ⁴.

Большую роль в торговле с Булгарией играли Хорасан и Мавераннахр ⁵, снабжавшие Булгарию и через нее Русь, страны Восточной и Западной Европы различными товарами, в том числе китайского и индийского производств. Широкие торговые взаимоотношения устанавливаются у Булгарии с Киевской, а с XII в. с Владимиро-Суздальской Русью. Несмотря на политические противоречия с последней и частые войны, предприимчивые болгарские купцы активно торговали в землях и городах Руси, в Ярославском Поволжье, Белоозере и др. В. Н. Татищев писал: «Болгары волские, имея с Белой Русью непрестанной торг, множество привозили яко жит (как хлеба.— *Прим. Ф. В.*), тако разных товаров и узорочей (т. е. ткани, украшения.— *Прим. Ф. В.*), продавая в городах русских на Волге и Оке» ⁶.

Из Булгарии вывозились различные меха, цветные кожи, прославленные на Востоке и до сих пор известные под названием «булгари» (сафьян), а также мамонтовая кость, моржевые клыки, художественный металл, ювелирные украшения, специально изготавливавшиеся для народов Севера, соседей и др. ⁷.

В свою очередь, в Булгарию из Закавказья, городов Хорасана и Мавераннахра, а также из Китая ввозились шелковые и хлопчатобумажные ткани, изделия из художественного серебра, самоцветы, бисер, бусы и пр.

В консолидации единой болгарской народности значительную, если не основную роль, сыграла общая салтовская основа культуры различных болгарских этнических племенных групп, среди которых выделялись болгары, давшие свое имя названию государства и его столицы, сувары, берсула, эсгель, булеры, имевшие свои центры — города с одноименным названием (Булгар, Сувар, Буляр и др.).

В начале X в. среди волжских болгар, согласно данным археологов, повышается удельный вес аланского компонента ⁸. Это подтверждает наше мнение о появлении среди волжских болгар выходцев из Северского Донца и Верхнего Дона — болгаро-алан (асов), разгромленных, как известно, хазарами в начале X в. и русскими — во второй половине X в. ⁹. Как уже отмечалось, эта группа алан (асов) появляется в вышеупомянутых районах из Северного Кавказа (Алании) в первой половине VIII в. после нападения арабов ¹⁰. В этих местах обитания от них остаются города Сугров, Шарукань, Балин, позже ставшие половецкими ¹¹. Какая-то часть верхнедонских болгаро-алан попадает и на славянские земли, в Киев ¹². К волжским болгарам вместе с аланами (асами) бегут от хазар и их соседи — славянские (русские) племена роменско-боршевской культуры, чем объясняется появление в археологических материалах волжских болгар начала

X в. принадлежащей ей керамики. Эти славянские племена, по-видимому, ассимилируются тюркоязычными булгарами¹³.

В укреплении государственности большая роль падает и на мусульманскую религию с ее этически-правовыми нормами. Ислам был официально принят в 922 г., однако мусульманская религия уже имела место среди части населения еще до образования государства. Исламистами были, например, племенные группы беренджер (те же берсула), которые приняли ислам еще в бытность проживания на Северном Кавказе. Ислам выдвигал новые идейно-эстетические задачи, связанные со становлением и развитием культуры феодализма, к тому же укрепляя феодальную систему, идеологию, приобщал население к ирано-арабской мусульманской культуре, являвшейся в то время наиболее передовой культурой Востока. Под влиянием этой культуры у болгар формируется собственная литература, поэзия, просвещение, разные науки — историческая, географическая и др., распространяется основанная на арабской графике письменность, пришедшая на смену древнетюркскому руническому письму. Расширяется сеть начальных учебных заведений типа мектебов и духовных семинарий — медресе, появляется немало просвещенных людей, получивших образование в именитых городах мусульманского Востока — Багдаде, Исфахане, Дамаске, Бухаре. Среди этих просвещенных мужей были и известные ученые, такие как историк Якуб ибн Нугман, написавший историю Булгарии, философ Хамид ибн Идрис аль Булгари, поэт Кул-Гали, Мирхаджи Оглы и др. Круг представителей болгарской культуры можно дополнить и профессиональными зодчими (минар), строителями (бинакырчы), художниками (рэссэм), искусными ремесленниками, каллиграфами и другими мастерами, творения которых создали самобытность художественной культуры средневековой Булгарии. Развитие этой культуры быстро шло по восходящей линии вместе с развитием и укреплением феодальной системы государства.

СТРОИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Градостроительство. Образование централизованного государства выдвинуло задачу широкого строительства в болгарских городах жилых, культовых, общественных, оборонных и других сооружений, определивших значение этих городов и воплотивших в себе идею мощи и величия Волжской Булгарии.

Развитие ремесел, торговли приводит к значительному подъему городской жизни, порождает крупное градостроительство. Уже в начале X в. Булгария выделялась многочисленностью своих городов, получивших со временем ярко выраженный феодальный облик. Не случайно многие исследователи называют Булгарию страной городов. К большим по своему времени городам относились Булгар, Буляр, Сувар, Ошель, Кашан и др. С середины XII в., согласно рус-

ским летописям, становится известной Казань, которая к XVI в. достигает значительного расцвета¹⁴.

Быстрый рост числа городов — показатель глубокого сдвига в хозяйственной структуре страны, ее подъема, расширения экономических связей, расцвета городской ремесленной промышленности. Среди них особенно выделялись Булгар и Биляр — центры болгарской цивилизации. Город Булгар являлся столицей, политическим центром государства до середины XII в. Он сыграл большую роль в объединении разрозненных болгарских княжеств в одно централизованное государство, как и в направлении политической жизни края, и «был центром культуры не только для всего Поволжья, но и для более западных областей»¹⁵. Со второй половины XII в. столицей государства становится Буляр (Биляр) — крупный город в стороне от Волги. Перенос столицы был вызван частыми нападениями кочевников-половцев (кипчаков), а также владими́ро-суздальских князей с их объединенными дружинами. Борьба велась за включение финно-угорских народов Поволжья в свою феодальную систему, за овладение торговыми, речными и караванными путями на Восток, которые в то время находились в руках волжских булгар¹⁶.

Археологические исследования, правда, в целом немногочисленные, в определенной мере раскрывают градостроительные принципы застройки некоторых болгарских городов, которые формировались под влиянием естественно-географических факторов и социально-исторических функций — ремесленных, бытовых, религиозных, оборонных и прочих. В этом отношении представляет интерес планировочная структура Биляра, территория которого была подвергнута аэрофотосъемке. Она воссоздает нам, хотя и в общих чертах, один из типов раннесредневековых городов Болгарии.

Город Биляр занимал большое пространство, окруженное концентрически отходящими земляными валами, и имел трехчастное деление на внешний, внутренний город и цитадель¹⁷. Вокруг внешнего города располагался посад. Как и многие средневековые города Среднего и Ближнего Востока, Биляр, по предварительным данным, имел планировку, близкую к радиальноцентрической схеме.

В центре Биляра на обширной площади была построена цитадель, внутри которой размещалась дворцовая (она же, видимо, и соборная) мечеть, двухэтажное кирпичное здание. Сохранились небольшие остатки комплекса кирпичных же построек неизвестного назначения, наземных срубных домов. Планировка города во многом напоминает застройку Багдада, построенного в VIII в. и имевшего в плане круг с двойным кольцом укреплений и обширной площадью. В центре располагались дворец халифа, соборная мечеть, государственные учреждения (диваны, оружейные мастерские и казармы для дружин). Укрепления Биляра, как и других болгарских городов, близки также укреплениям городов Итиля, Плиски, гуннской ставки Атиллы. Планировка многих из них, видимо, была круговая — куренем.

В застройке города Биляра выделялись отдельно торговые, административные, культовые центры. Вокруг этих общественных центров группировались жилые и ремесленные кварталы. Слободы ремесленников тянулись и за чертой города в посадах. Кварталы застраивались стихийно, что было характерным явлением для средневековых городов Востока и Европы.

На фоне городского ансамбля выделялись монументальностью кирпичные, белокаменные и рубленые сооружения — мечети с уходящими ввысь минаретами, здания феодальной знати с купольными (шанырык) и шатровыми покрытиями, общественные бани, караван-сарай и другие постройки, создававшие неповторимый силуэт города.

Крепостное зодчество. Широкое распространение в домонгольский период получает кирпичная и каменная архитектура. Архитектурно-конструктивные формы — своды, купола, арки, паруса, тромпы, определенные системы возведения стен, перекрытий, покрытий и т. д. — обнаруживают черты общности с подобными постройками Ирана, Закавказья, Византии, средневековых городов Ближнего и Среднего Востока.

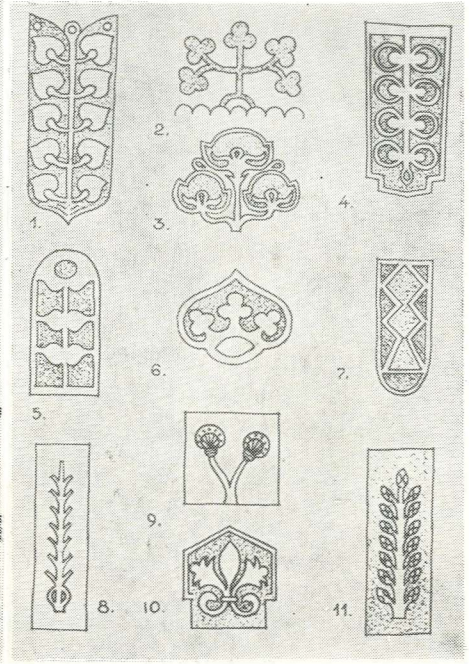
Однако особенности развития общественной жизни, собственные культурно-художественные традиции, как и местные природно-климатические условия, наложили отпечаток на характер архитектуры и строительного искусства волжских болгар. Черты самобытности, проявляясь в народном и крепостном зодчестве, оказали влияние и на монументальную архитектуру. Развитие ее и монументально-декоративных видов искусства было связано со строительством соборных и квартальных мечетей, дворцов эмиров, бань, караван-сараяв и других общественных зданий.

В начальный период становления болгарского зодчества архитектурно-художественный облик построек, надо полагать, не имел того значения, которое он приобретает позже. Внешний облик сооружений, по-видимому, отличался простотой и определенной суровостью. Наполненное военными тревогами время наделяло его чертами крепостных построек с прочными глухими стенами, узкими проемами, монолитностью объемов. Это было характерно для всей архитектуры раннего средневековья.

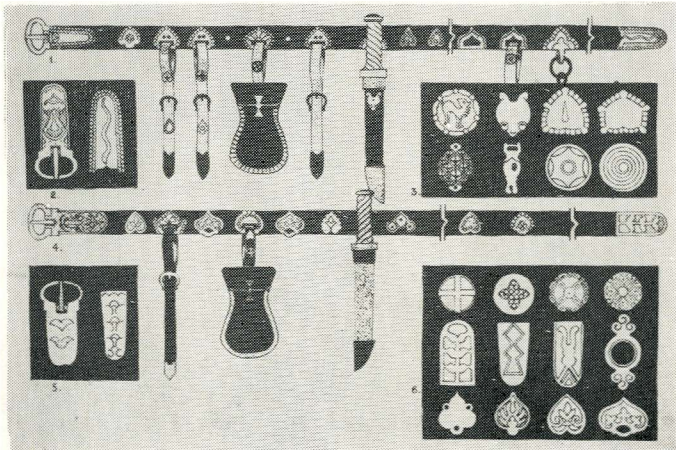
К сожалению, до нас не дошли архитектурные памятники в сохранном виде X — первой половины XIII вв., если не принимать во внимание полуразрушенную башню рассмотренного нами «Чертова городища». Однако в нашем распоряжении имеются археологические остатки различных монументальных и жилых построек в камне, кирпиче и дереве (срубы и плетневые постройки). Правда, данные археологических исследований городищ и селищ Булгарии неравнозначны и, в целом, немногочисленны. Выявлены планировочные особенности застройки города Биляра, его оборонных стен, подземных остатков некоторых кирпичных, каменных и деревянных (срубы) зданий.



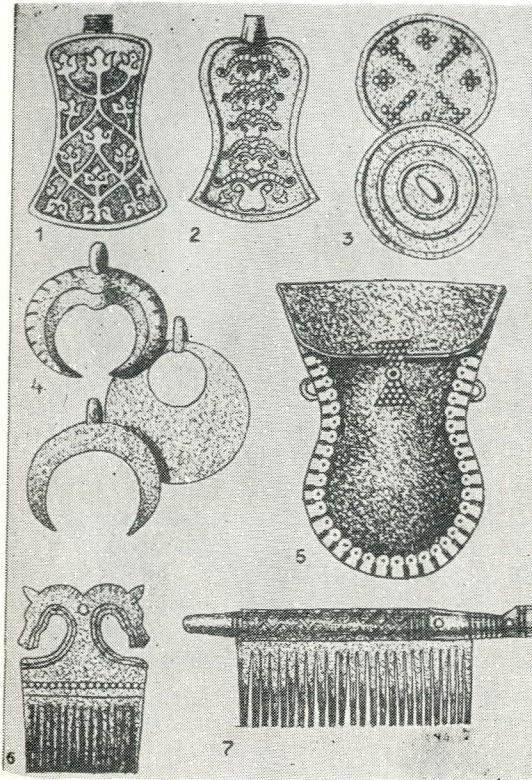
3.



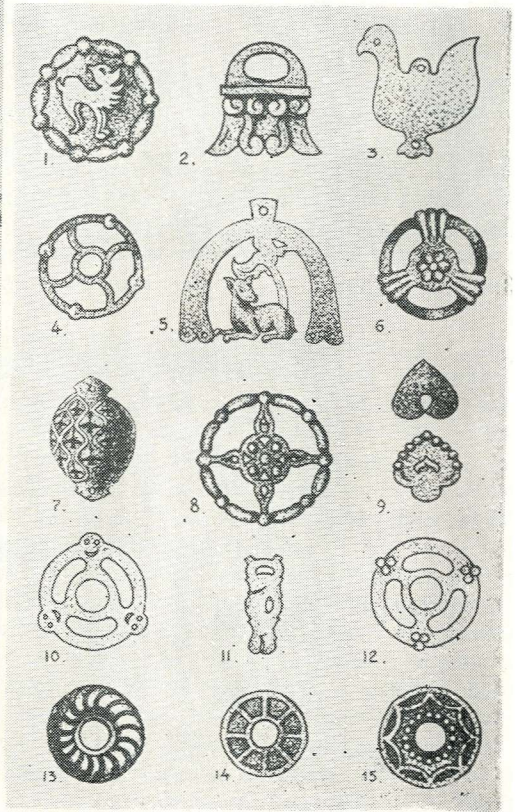
5.



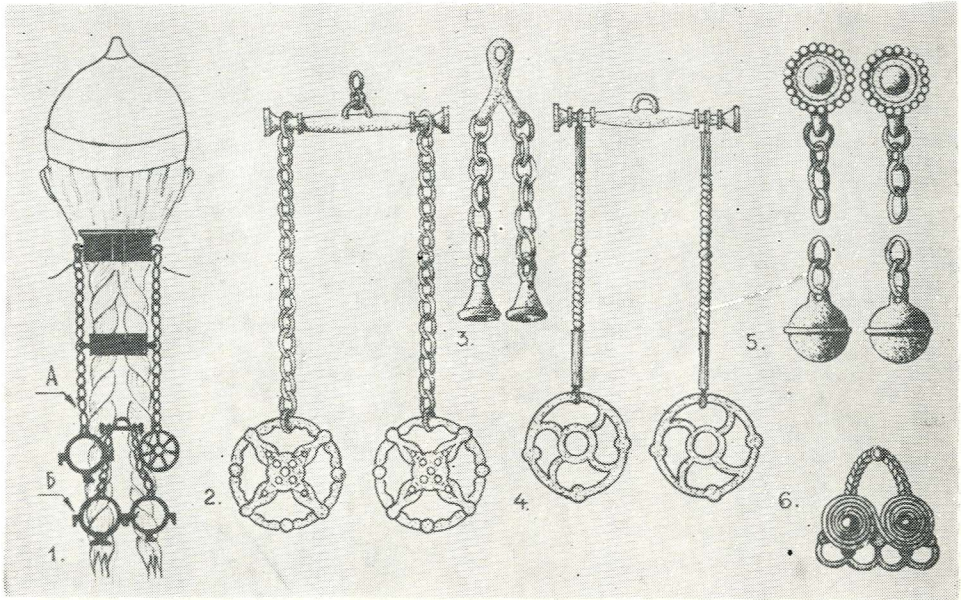
4.



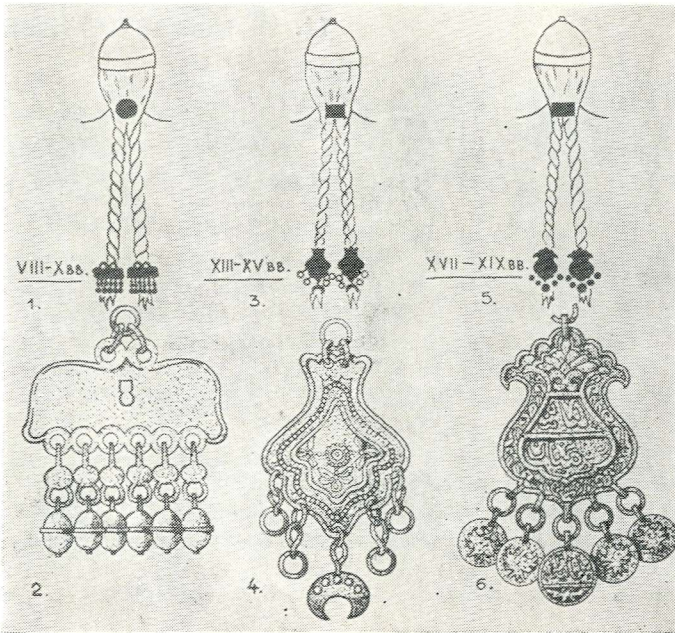
6.



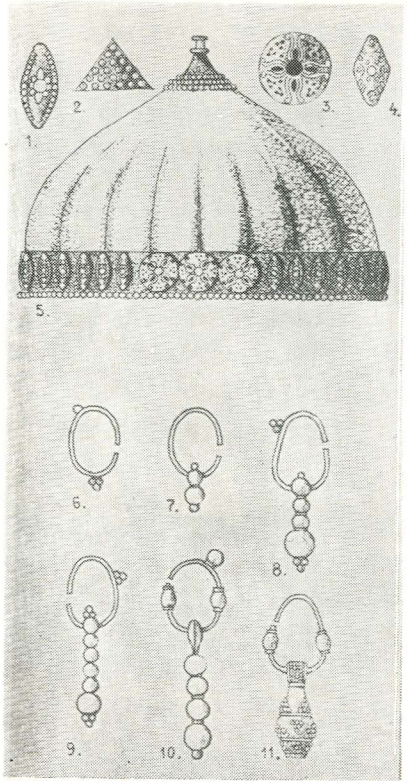
7.



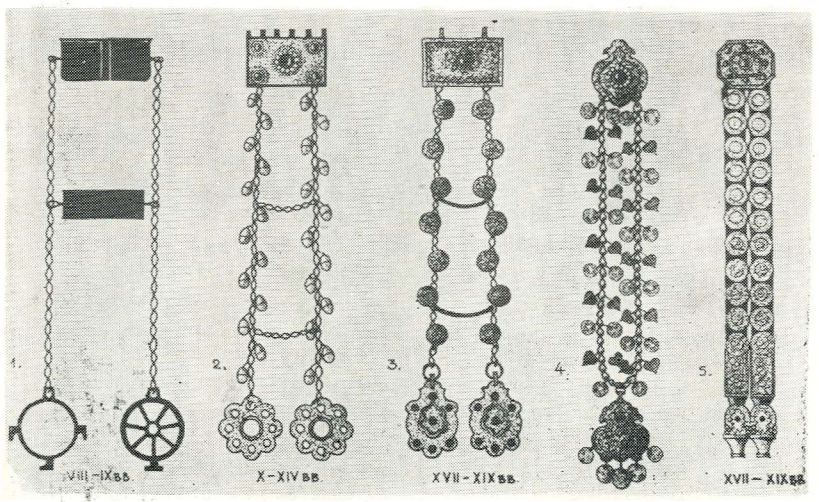
8.



9.



11.



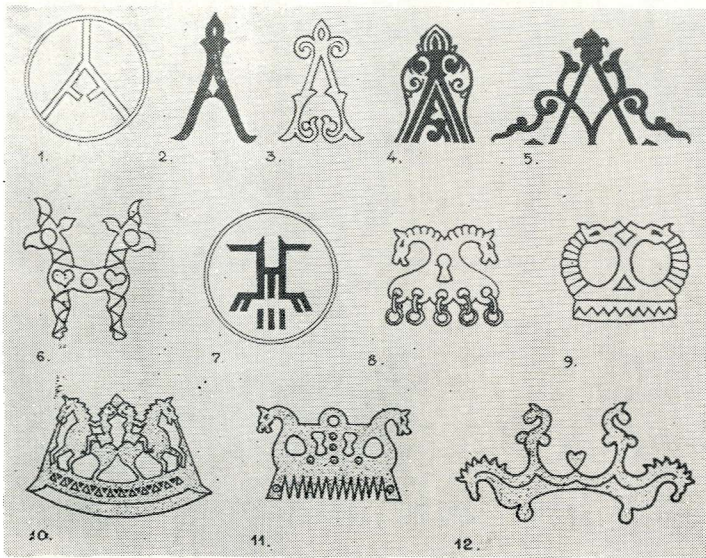
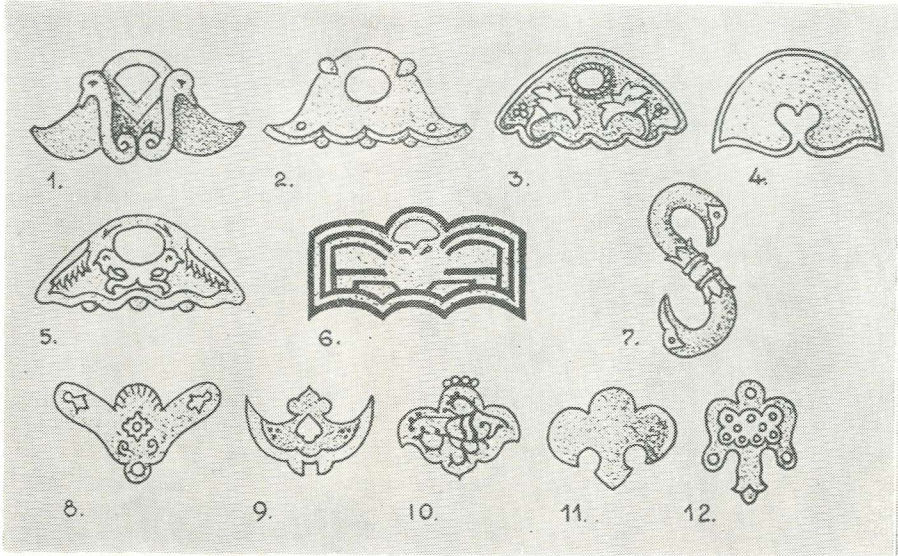
10.

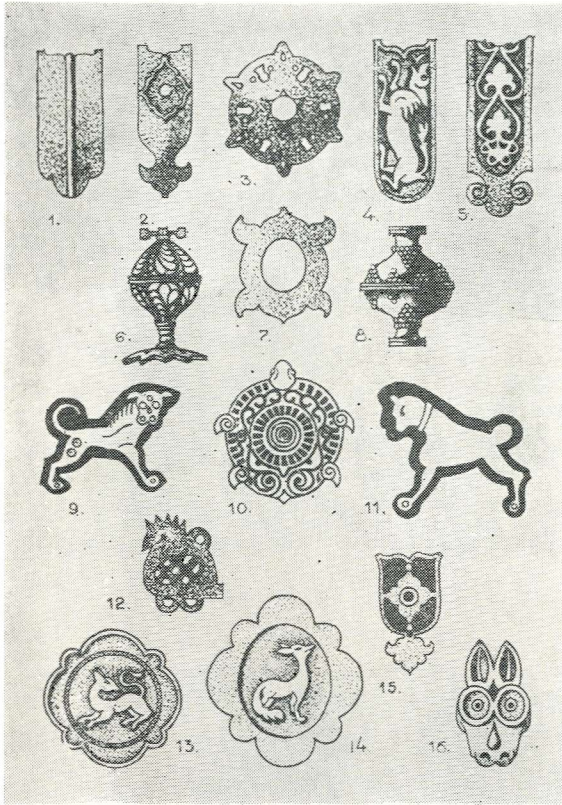
VIII - IX BB.

X - XIV BB.

XVII - XIX BB.

XVII - XIX BB.

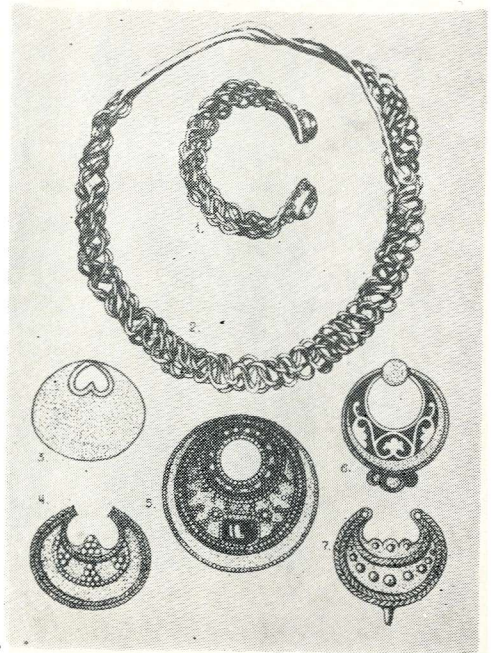




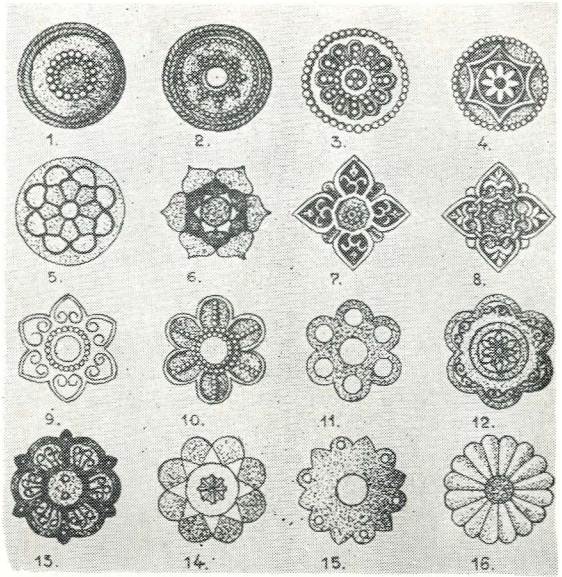
16.



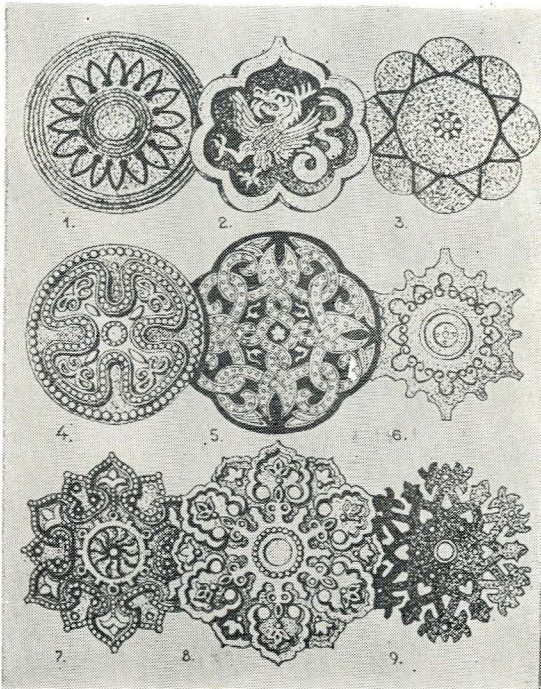
15.



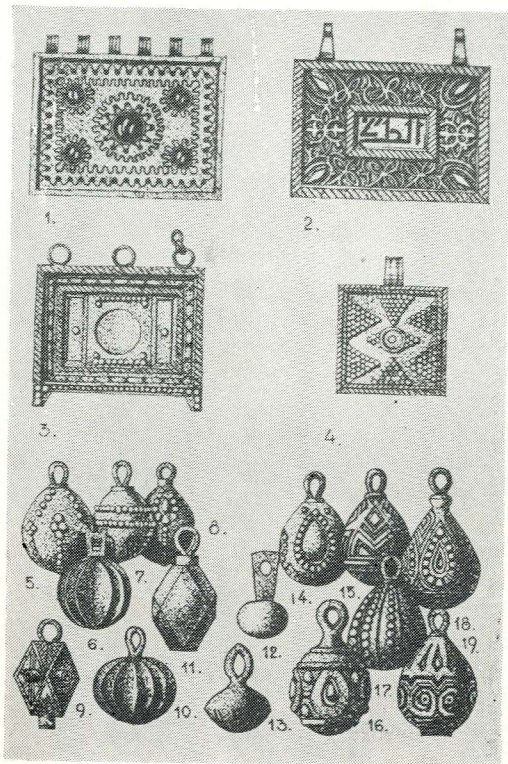
17.



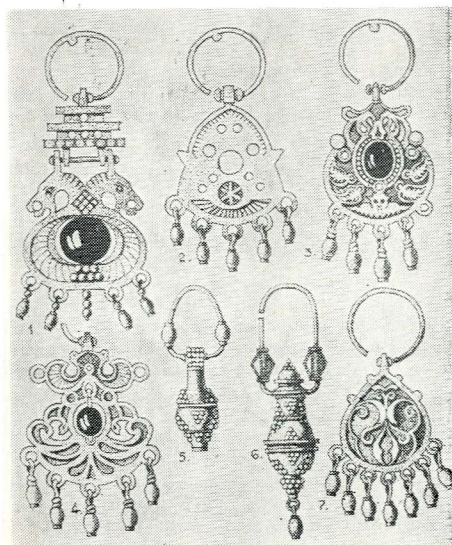
18.



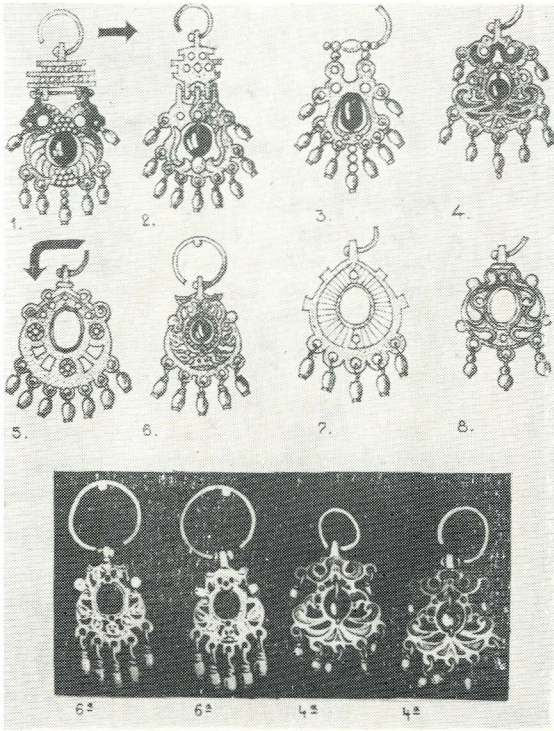
19.



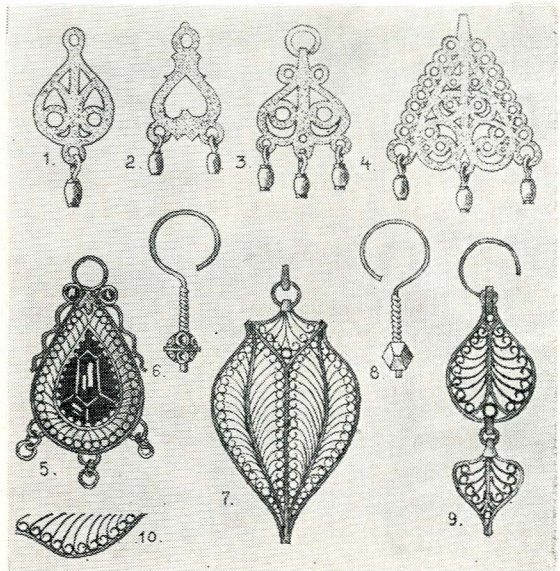
20.



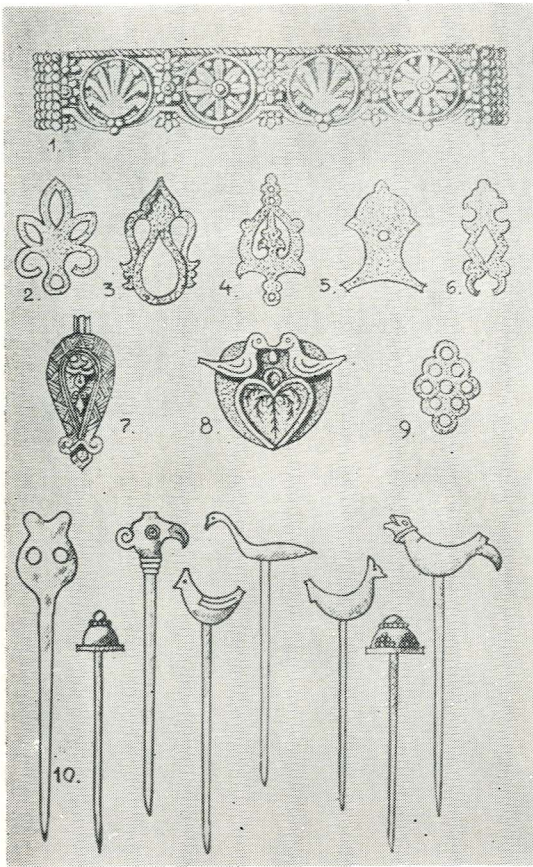
22.



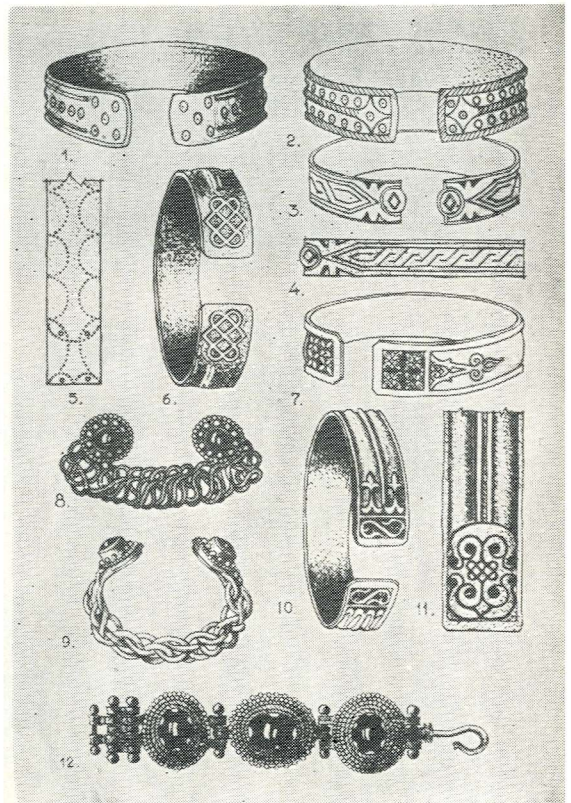
23.



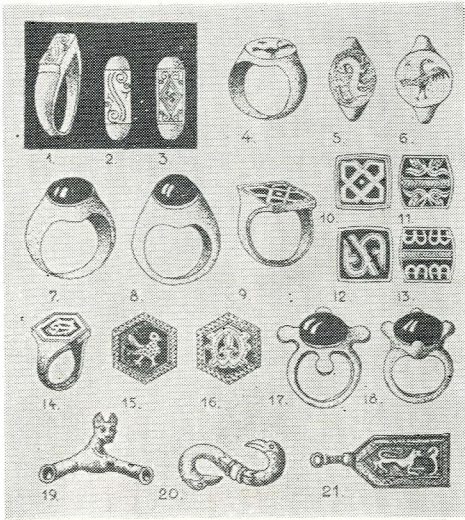
24.



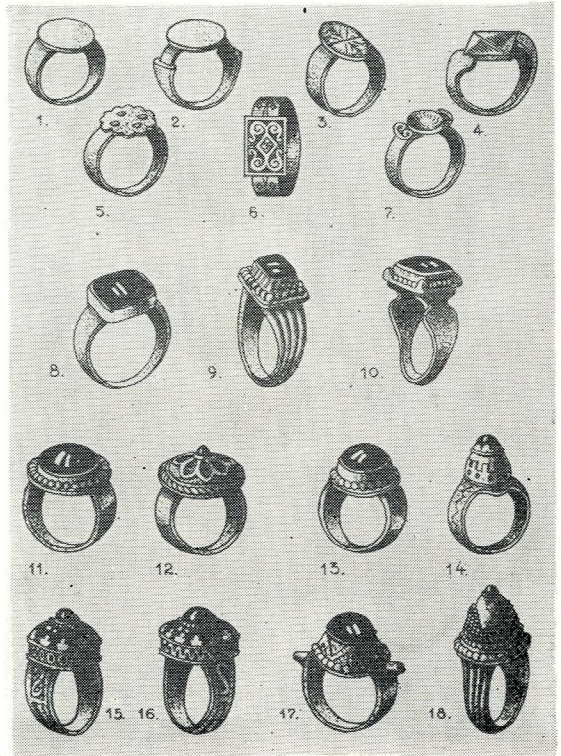
26.



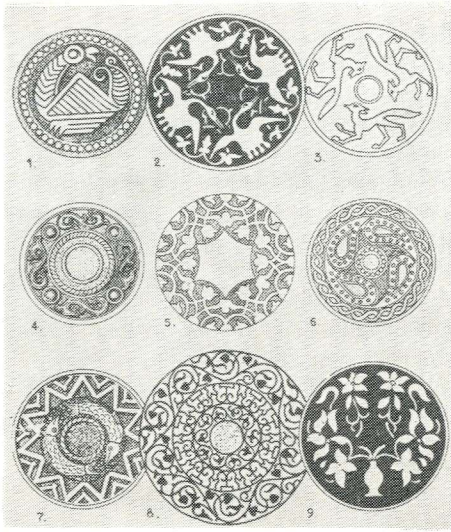
27.



28.



29.



30.



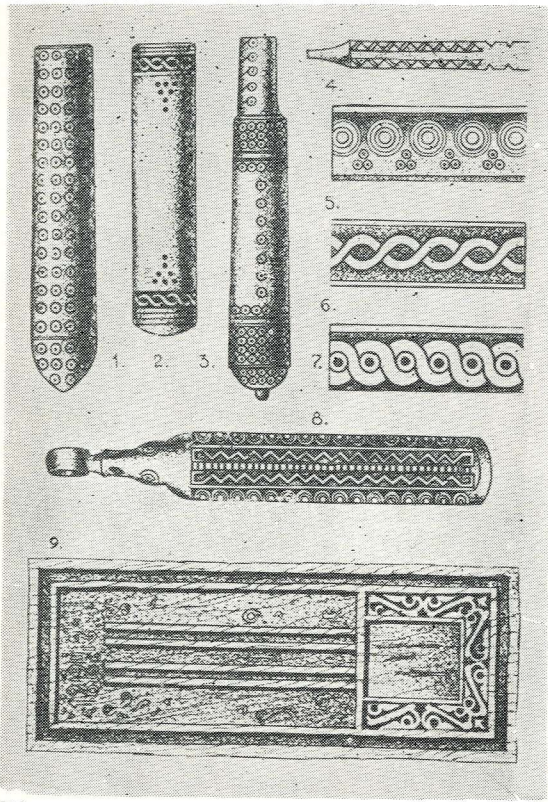
31.



32.



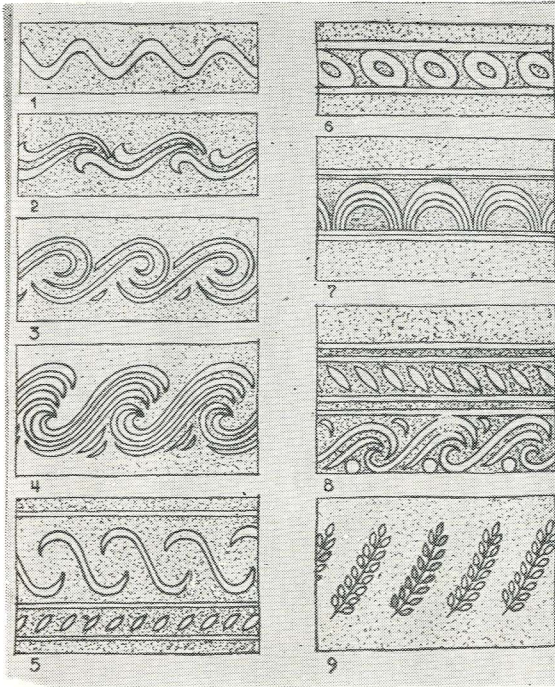
33.



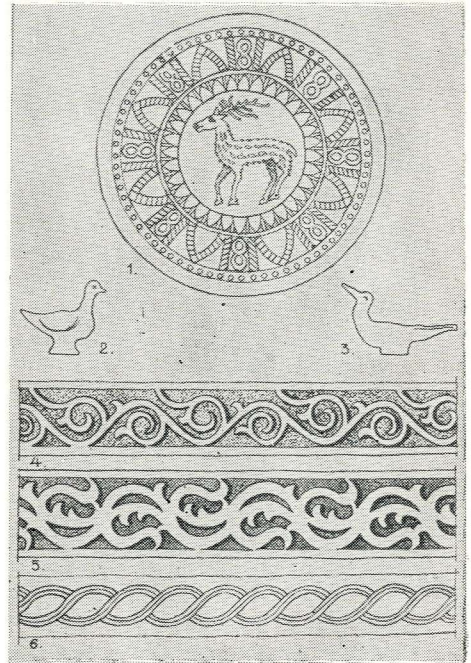
35.



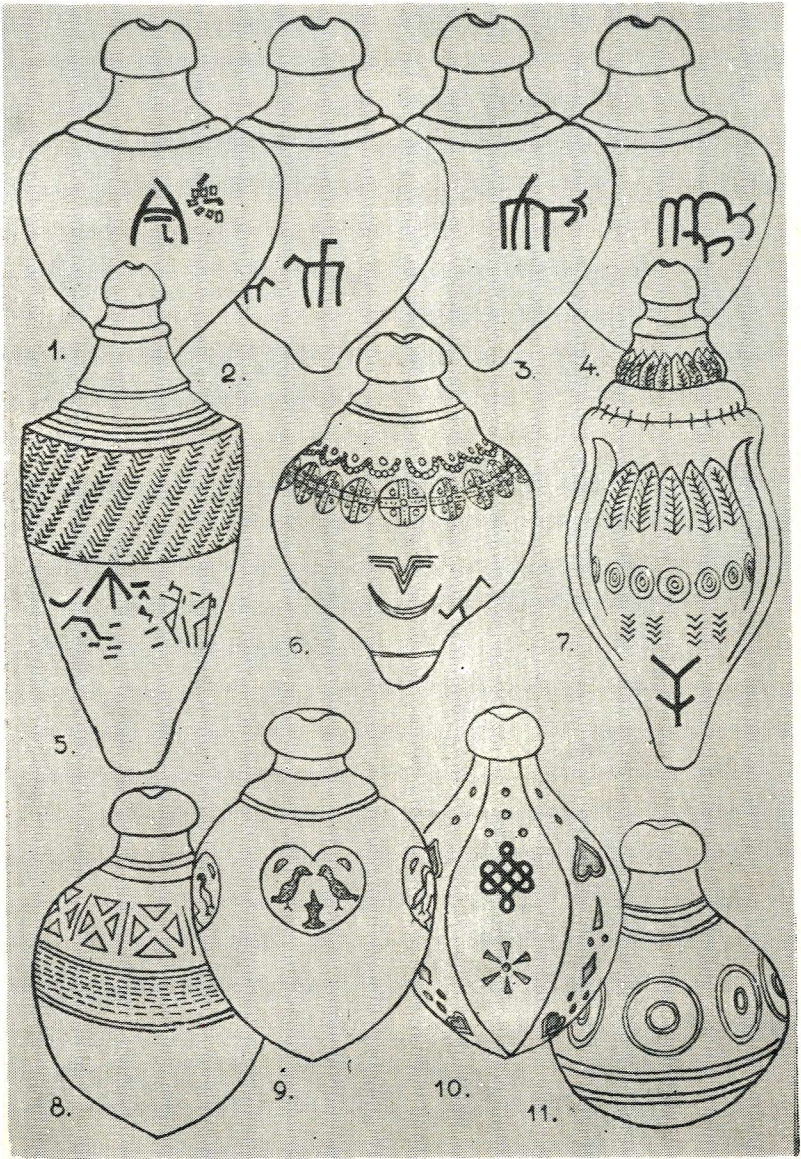
37.



39.



38.



Это — дворцовая или соборная мечеть, замок феодала, караван-сарай, жилые и хозяйственные постройки¹⁸.

В Суваре были в разные годы вскрыты раскопками небольшие наземные части кирпичного феодального замка и фрагменты деревянных крепостных стен, имевших аналогию с укреплениями г. Опеля¹⁹. Обнаружены остатки одноэтажного кирпичного здания на Хулашском городище²⁰, а также каменных и кирпичных зданий в городах Джукетау, Керменчук, Булгар. Как указывает А. П. Смирнов, ссылаясь на Ибн-аль-Асира, у булгар, помимо деревянных, существовали и белокаменные крепостные стены²¹.

Наряду со строительством в больших и малых городах в стране возводятся укрепленные феодальные замки (кормэн) — усадьбы князей, с прилегающими к ним селами²².

Археологические данные, как и отрывочные сведения письменных источников, позволяют в одних случаях (общественные кирпично-каменные здания) в общих чертах, в других (крепостные сооружения, народное жилище) — более подробно и детально выявить особенности построек X — начала XIII вв., характер их планировки, строительно-конструктивных решений и в небольшой мере — объемно-пространственного воплощения. Имеется определенная возможность проследить некоторые стороны архитектурного развития: сложение типов жилых, культовых, оборонных и других сооружений, основные градостроительные принципы в застройке.

Исключительно интенсивное развитие на территории Булгарии получает жилая и крепостная архитектура из дерева и, в связи с ней, плотничье ремесло. Рубленые избы, хоромы знати, хозяйственные постройки, бани строились из сосны. Из дуба — стены и башни крепостных сооружений, мосты, погреба, колодцы, подполья в избах. Большое значение в развитии деревянного зодчества имело и культовое строительство — мечети с объемно-пространственным решением больших молельных залов, возвышающимися стрелами минаретов — обязательных их атрибутов. Булгарские плотники были превосходными мастерами своего дела. Согласно данным Ибн-Хаукаля, деревянные дома ими «строились искуснее, чем в Итиле» (столица Хазарии)²³.

В строительстве применяются, наряду с дубовыми и сосновыми бревнами, тес (сырт), горбыли, жерди. Их использовали не только как стеновой материал, но и как конструктивные элементы — балки (өрлек), переводины, стропила, половые доски. Плотникам были хорошо известны различные приемы соединения бревен — в обло (в чашу), в шип, в накладку, вдоль бревен — деревянными нагелями (гвозди), тесин — через пазы. Сохранились плотничьи и столярные инструменты — топоры (балта) с широким и узким лезвием, тесла для выравнивания тесин, скобели с двумя деревянными ручками (кисэр), долота, пила для поперечной распиловки (аркылы пычкы), спиральные и перовидные сверла (уймыр, борау), молотки (чүкеч), зубила, ножи (пычак). Был булгарам известен и токарный станок с

различными резцами, даже и для внутренней обточки изделий²⁴. Широко пользовались строительными гвоздями (кадак) с четырехгранным стержнем, костылями, скобами, в том числе витыми.

Археологические изыскания, письменные источники свидетельствуют о высоком развитии у болгар военно-инженерного дела, крепостного зодчества, отвечавшего всем требованиям военной техники и обороны своего времени. Крепостные сооружения (кирмэн) болгарских городов успешно сдерживали частые нападения русских дружин, кочевников-половцев (кипчаков)²⁵, а в начале XIII в. в продолжение трех лет надежно оберегали жителей городов от монголо-татарских полчищ.

Остановимся немного на болгарских оборонных сооружениях. В систему обороны болгарских городов входили земляные валы, рвы и крепостные сооружения, идущие поверх валов. Характер оборонной системы зависел от размеров и значения города, его топографии. Так, например, Сувар, имевший четырехугольную форму в плане, был окружен рвом, доходившим до 5 м глубины и 10—12 м ширины. Стенки рва, во избежание оползней, были укреплены горизонтально идущими слегами, закрепленными кольями. По дну рва шли ряды забитых дубовых надолбов. По гребню первого вала перед рвом тянулся тын из вертикально стоящих впритык бревен. Через ров к воротам когда-то вели мосты, от которых в отдельных местах сохранились бревенчатые опоры. Поверх основного вала за рвом высились мощные срубные стены, окружавшие город.

Крепостные стены — городни состояли из срубов (бура) размером 4×5 м в плане с шагом, равным 5 м. Срубы вплотную примыкали друг к другу. Их внутреннее пространство было заполнено землей и каменным мусором. Скат вала начинался со стороны города, по-видимому, от верха городней, что облегчало доступ защитников города к оборонной стене в любой ее части. Возможно, основания внутренних и наружных скатов вала обкладывались деревянными слегами, камнями или плетнем. Оборона города осуществлялась с верхней, тянувшейся по гребню вала боевой площадки, которая в силу этого должна была иметь защитные ограждения.

Летописные источники и археологические материалы свидетельствуют, что в X—XII вв. болгары применялись два типа таких ограждений: так называемый «тын (исарчык) — частокол и «заборолы» (исар) — бревенчатые стены — брустверы с прорезанными бойницами в горизонтально уложенных бревнах. Заборолы создавались выведением вверх передней стенки срубов над боевой площадкой, устойчивость которой обеспечивалась поперечно идущими бревнами-коротышами, перевязанными с бревнами заборол в обло (в чашу). Бревна заборол могли также быть зажатыми мощными столбами-устоями, врытыми в землю, заполнявшую пространство срубов. Высота заборол доходила до 2—2,6 м. Возможно, они перекрывались одно- или двускатным покрытием.

При археологических исследованиях были выявлены также ос-

татки угловых и промежуточных башен крепостных стен Сувара. Промежуточные башни, примыкавшие к стенам, имели в плане восьмигранную форму шириною 3 м в поперечнике. Одна из угловых башен была более значительных размеров. Ее основание имело квадратную форму со сторонами 12×12 м. По-видимому, это была проездная башня с въездными воротами. Как полагают археологи, аналогия с системой укреплений Сувара имели Булгар и Опель.

О втором типе крепостного сооружения булгар мы можем иметь представление по археологическим остаткам цитадели Биляра²⁶. Прямоугольная в плане цитадель располагалась примерно посередине северо-восточной части внутреннего города и представляла собою внушительное сооружение с высокими дубовыми стенами, выступающими угловыми и промежуточными пристенными башнями. Вдоль стен, с их внутренней стороны, на определенной высоте (2—2,5 м) от поверхности земли был устроен помост — открытая со стороны цитадели боевая площадка для ведения обстрела через бойницы. Возможно, боевая площадка образовывала крытую галерею с определенным ритмом бревенчатых стоек, поддерживавших двускатное или плоское односкатное покрытие. Помост опирался на короткие поперечные стенки, бревна которых были перевязаны с бревнами основной стены в обло. Дальше крепостная стена решалась по типу суварского заборола. По образцу стен билярской цитадели были выложены и наружные стены билярской дворцовой мечети, расположенной внутри цитадели, на чем мы остановимся несколько позже.

Конструктивная основа обоих рассмотренных типов крепостных сооружений одна и та же. Разница лишь в том, что в первом случае забороло возводилось на срубе, во втором — непосредственно на земле. Последний вариант является более экономичным по трудоемкости и по времени возведения. Этот тип оборонных стен также, видимо, станет традиционным для крепостного строительства булгар. Именно такой тип оборонных стен найдет выражение в архитектуре и конструктивных решениях крепости г. Булгара золотоордынского периода.

Архитектура жилища. Разработанность сложных срубных конструкций крепостных стен, цитаделей свидетельствует о большом опыте строительства и, в целом, высоких достижениях булгар в архитектуре дерева, дает основание говорить о давних традициях строительства срубных, каркасно-плетневых и каркасно-глинобитных домов. Эти традиции были вынесены булгарами, суварами, берсула (в том числе беренджерами) и влившимися в их состав верхнедонскими болгаро-аланами еще с мест их прежнего обитания, где по соседству с ними в богатых лесом предгорных и равнинных районах Северного Кавказа (территории современного Северного Дагестана, Чечено-Ингушетии, Карачаево-Черкессии и др.) распространение имели срубные, глиноплетневые (турлучные) и каркасно-саманные жилые и хозяйственные наземные постройки. Они были прямоуголь-

ной, овальной и круглой в плане формы с плоскими, двускатными, коническими и шатровыми покрытиями (бревенчатый накат с покрытием по бересте дерном, тес, плетень, солома, камыш), имели очаг нередко с пристенными дымарами (плетневая труба, обмазанная с двух сторон глиной), т. е. отоплением по-белому. Бытовали и печи — тандыры закавказского происхождения. Рубленые бревенчатые дома были известны, например, горноалтайцам еще в середине I тыс. до н. э., кочевым племенам Северной Монголии во II в. до н. э., Южной Сибири (Таштыкская культура) в III—I вв. до н. э.

Письменные источники (Эль Балхи, Аль-Гарнати, Мукаддаси, Истархи, Казвини, Якут и др.), археологические изыскания позволили дать общую классификацию болгарских жилых построек. Всего выделено три типа жилищ: землянки, полуземлянки и наземные дома²⁷. Для болгарских землянок была характерна прямоугольная форма плана со средними размерами — $3,65 \times 3,2$ м и $4,2 \times 3,1$ м с углублением в землю на 1,4—1,9 м. Стены — срубные или тесовые. Перекрытие плоское (накат) и двускатное. В последнем случае стропила опирались на прогон между двумя бревенчатыми стойками. Печи — глинобитные, сводчатые, поставленные на небольшой сруб.

Полуземлянки также имели в основном прямоугольную форму в плане, со средними размерами 3×4 м и 4×4 м с углублением тесового пола от 0,3 до 1,4 м. Стены — срубные, каркасно-саманные, плетневые, глинобитные. Кровля — плоская или двускатная. Печи — глинобитные, сводчатые и типа тандыра, характерные для Закавказья²⁸. Наконец, третий наиболее широко распространенный тип жилища — наземный срубный, а также столбовой каркасно-плетневой (турлучный) с обмазкой глиной (с внутренней и наружной сторон) и глинобитно-саманный с массивными стенами. Перекрытие — плоское и двускатное. Покрытие — дерн по бересте, тес, солома, камыш. Печи также глинобитные, сводчатые и типа тандыров, возможно, что имели место и дымари северокавказского происхождения.

Срубные наземные дома подразделяются на четырехстенники (дурт исарлы йорт) со средними размерами 3×3 м — 3×4 м, пятистенники с размерами $3,6 \times 3,6$ м и $4,2 \times 4,2$ м и шестистенники (алты исарлы йорт) со средними размерами $4,6 \times 6,5$ м и $6,0 \times 7,2$ м. Из них пяти- и шестистенники являются результатом влияния построек причерноморско-приазовских городов и поселений с их эллинской традицией.

Рассмотренные жилища были характерны в целом для носителей салтовской культуры. В зависимости от местных природно-климатических условий преобладал тот или иной стеновой материал, тип жилища. Так, салтовцы Приазовья, Таврики использовали турлучные, глинобитные, каркасно-фахверковые дома на каменных столбах и жилища со стенами из квадратных сырцовых кирпичей. Покрытия также были односкатные, двускатные, шатровые²⁹. Срубные равнинные наземные жилища с двускатной крышей, крытой дерном, были известны еще народам Северного Кавказа. Большие до-

стижения волжских булгар, как и всех салтовцев, в области домостроения закреплялись и совершенствовались, исходя из местных особенностей и тех связей, которые постоянно существовали у них со времен сложения салтовской культуры с городами и народами Северного Кавказа, Закавказья, Приазовья.

Наряду с деревянными постройками у волжских булгар имели место и кирпичные одноэтажные и двухэтажные жилые дома знати. Они выявлены, например, в Суваре, Биляре, Хулаше. Кроме того, в центральной части Биляра, где проживала состоятельная часть горожан, зафиксированы остатки около 30 каменных и кирпичных зданий.

Некоторые из кирпичных домов, как, например, дом в Суваре, продолжали существовать и в золотоордынский период³⁰. К сожалению, сейчас от них остались лишь подземные части — фрагменты фундаментов и оснований стен. Тем не менее археологические исследования позволили представить общий облик этих строений. Так, например, суварское здание было двухэтажным, с примыкающей башней (тип донжон). Постройка имела в плане размеры 7×4 м и башенной части — $4 \times 3,5$ м. Стены были толщиной в 80 см и выложены, как и фундаменты, из сырцовых и, частично, обожженных квадратных кирпичей размером в среднем $25 \times 25 \times 4$ см на глиняном и, частично, алебастровом растворе. Фундаменты имели глубину заложения в 90 см. Стены были выложены из чередующейся кладки кирпичей тычком и ложком — прием эллино-византийского происхождения, усвоенный народами Приазово-Причерноморских городов и Закавказья. Наружные и внутренние стены помещений были оштукатурены. Внутренние стены окрашены в голубые и розовые цвета³¹. Полы были выложены из обожженных кирпичей. Судя по толщине стен, междуэтажное перекрытие было балочным. Сохранились фрагменты ступеней лестничного марша, ведущего (видимо, через башню) на второй этаж. С двух сторон от входа в здание имелись выступы типа широких пилястр (100×26 см), которые, очевидно, являлись основанием порталных боковин со стрельчатым завершением, характерным для архитектуры Ближнего Востока данного времени. Покрытие, надо полагать, было купольное с несложной системой тропов или парусов.

Внешний облик здания с его башней имеет много общего с оборонными сооружениями. Вокруг дома, находившегося примерно посередине усадьбы, располагались хозяйственные постройки. Двор был огорожен высокой кирпичной стеной толщиной в 70 см. Примечательной особенностью суварского здания является устройство развитой подпольной отопительной системы с кирпичными каналами и вертикально идущим дымоходом, а также наличие водопровода из гончарных труб, что сближает это здание с подобными постройками Приазовья и Восточной Таврики, Закавказья.

Второе, также двухэтажное кирпичное здание с примыкавшей башней было некогда выстроено на территории цитадели Биляра³².

Оно во многом аналогично суварскому дому. Датируется постройка также X в. Здание, квадратное в плане (11×11 м), имело стены толщиной 100 см. Внутреннее пространство сооружения было разделено двумя пересекающимися в центре взаимно перпендикулярными стенами на четыре равных по площади помещения. План здания, как и толщина стен, позволяет предполагать покрытие его из четырех небольших полусферических куполов на парусах или тромпах³³. Стены здания снаружи и внутри были оштукатурены. В середине одной из стен располагался главный вход в здание. По его сторонам из плоскости стены выступали пилястры, которые, как и в суварском доме, образовывали портал. Входной проем был обрамлен нишей, углы которой решались декоративными колоннами, выступавшими из плоскости стены. Строгость, свойственная облику двух рассмотренных нами зданий, не исключает возможности применения в интерьерах, хотя бы в сдержанной форме, орнаментального декора (резьба по гипсу, роспись). Оба эти здания аналогичны по используемому материалу — кирпичу, его размерам³⁴, системе кладки стен и фундаментов, характеру используемого раствора, конструктивным решениям системы перекрытий, отопительным коммуникациям. Сближаются они и по архитектурным формам (башни типа донжон, порталы, купольные покрытия и т. п.), характеру членения фасадов, строгостью обработки стен, общностью планировочной композиции, компактностью здания и, вероятно, общим стилем, составляя единый архитектурный тип, характерный для кирпичной жилой архитектуры волжских болгар домонгольского периода.

В планировочной структуре зданий, в башнях типа донжон, архитектурно-строительных приемах возведения (квадратный кирпич, система кладки стен и фундаментов, раствор и т. п.), системе отопления и водопровода прослеживаются традиции, восходящие еще к сасанидским сооружениям Закавказья, византийским достижениям, устойчиво сохранявшимся в архитектуре Восточной Таврики и Тамани, всего Ближнего Востока.

Двухэтажность жилых домов имеет широкий ареал распространения по всему югу Восточной Европы (Византия, Северный Кавказ, Закавказье, Таврика). Пробразом болгарских двухэтажных домов, скорее всего, являются аналогичные постройки Закавказья и Северного Кавказа — Дагестана, в том числе и с галереями на втором этаже. Широкое распространение у казанских татар (Заказанье) двухэтажных деревянных домов с декоративными галереями-айванами дает основание полагать, что они глубоко традиционны еще со времен появления болгар, сувар и берсула в районах Среднего Поволжья.

К разновидности рассмотренных жилых зданий относится также двухэтажная кирпичная постройка (сохранились ее остатки), являвшаяся одним из основных объектов обширного комплекса каравансарая в Биляре, который состоял из ряда кирпичных и деревянных строений. Как на всем Ближнем Востоке, это была система разме-

щенных вокруг обширного двора благоустроенных жилых построек с комнатами-худжрами, стойл для скота, складских помещений, чай-ханы и др. Караван-сарай обычно ставились в черте города и на больших транзитных дорогах. Вскрытое археологами здание состояло из нескольких жилых комнат, хозяйственных и кухонных помещений. По главному фасаду здания имелся внушительный портал³⁵.

Заканчивая обзор домонгольских жилых зданий, мы не можем согласиться с высказанным А. П. Смирновым мнением о среднеазиатской школе, преобладающем среднеазиатском элементе в архитектуре болгарского жилища³⁶. Вышеприведенное исследование вскрытых археологами остатков жилых строений говорит против такого мнения. Это подтверждает арабский писатель Джевалики, посетивший город Булгар в XII в. Подчеркивая большие успехи архитектуры волжских болгар, он писал: «В постройках их есть связь с постройками Рума (т. е. Византии.— *Прим. Ф. В.*). Они — великий народ. Их город называется Булгар. Это город Великий»³⁷. Это была школа, скорее всего, ирано-византийских, закавказских традиций.

Культовая архитектура. Домонгольский период в истории Булгарии — это время, когда складываются основные типы не только оборонных сооружений, жилых построек, монументальных светских, но и культовых строений — мечетей. Последним, как основному типу общественных зданий, придавалось большое политическое значение. В них воплощалось торжество власти централизованного государства, феодальной системы, идеи мусульманства и общеполитического единства. В то же время монументальные постройки являлись свидетельством высокой инженерной и художественной одаренности болгарских мастеров и зодчих, достижений цивилизации народа, выражением его высокой культуры. Во всех крупных городах — Булгаре, Биляре, Суваре, Ошеле — существовали, согласно письменным источникам, соборные мечети наряду с квартальными. По сообщению Ибн-Русте, «есть в селениях их мечети и начальные училища (мектебы) с муедзинами и имамами»³⁸.

От домонгольского времени до нас дошли остатки подземной части (фундаменты, фрагменты оснований стен) некогда величественной по масштабам и объемно-пространственному решению соборной мечети Биляра³⁹. Рядом с мечетью обнаружены были остатки мавзолея. Время строительства мечети — начало X в. Это был местный вариант классического типа многоколонной арабской мечети. Появившийся вместе с исламом архитектурный образ мусульманского культового здания в первые века распространения ислама создавался, как правило, в формах многоколонной мечети, рассчитанной на большое количество молящихся. В последующем, примерно с X в., появляются свои архитектурные типы мечетей, различные в отдельных странах Ближнего и Среднего Востока. Мечети имели характерные для раннесредневековых монументальных сооружений черты суровой крепостной архитектуры, чего не избежал, по-видимому, и архитектурный облик билярской мечети. Здесь сказалась не только

высокая традиция крепостного зодчества болгар, но и реальная потребность, в случае нападения на город, превращать мечеть, как и любое другое сооружение, в оплот защиты. Отсюда — обороноспособный характер стен, устройство минаретов как боевых башен. Наружный облик зданий, как составной элемент их архитектурного образа, строг. Основное внимание уделялось интерьерам монументальных построек. Археологические находки облицовочных изразцов синего и зеленого цвета свидетельствуют о том, что интерьеры мечети могли быть ими декорированы.

Первоначально биллярская мечеть представляла собой обширное и довольно высокое сооружение, выстроенное из крепких сосновых бревен, с громадной прямоугольной по форме многоколонной залой размером 84×32 м в плане. Шаг деревянных колонн был в среднем 3,2 м. Колонны в пространстве залы образовывали громадное число ячеек с одинаковыми конструктивными и архитектурными элементами (прогоны, балки и др.). Примерно посередине залы располагался традиционный для культовых сооружений Востока искусственный бассейн. В одной из коротких стен залы была устроена ниша, которая отмечала киблу — направление на главную мусульманскую святыню — Мекку. В другой — противоположной стене залы располагался парадный вход в мечеть. Были, несомненно, и другие входы. Система входов строилась с учетом наиболее быстрого и удобного использования каждого направления молельной залы. С левой стороны от главного входа в мечеть возвышался деревянный минарет, возможно, восьмигранного в плане сечения на квадратном основании.

Характерная для многоколонных мечетей Ближнего Востока арочно-стоечная система здесь заменяется стоечно-балочной и, видимо, плоским потолком. Ряды колонн образуют нефы, которые, как мы полагаем, при незначительном попадании света со стороны стен освещались по типу малоазийских и крымских базилик верхним светом через фонари. Такой прием облегчал также конструктивное решение перекрытия и покрытия сооружения и является тектонически связанным со стоечно-балочной системой, свойственной для деревянной архитектуры.

Навряд ли можно предполагать плоское или двускатное покрытие на всю довольно значительную ширину здания, если даже не учитывать проблемы освещения громадной молельной залы. Это не отвечает не только архитектурно-образному решению сооружения, но и противоречит его сложной функционально-конструктивной структуре, строительным традициям болгарских мастеров и зодчих, северокавказской и причерноморско-приазовской архитектурных школ. Система колонн молельной залы создавала величественное пространственное построение и играла большую роль в образной структуре биллярской мечети. Организация пространства залы построена на иной конструктивно-строительной и идейно-художественной основе, чем в подобных культовых сооружениях Ближнего Вос-

тока. Это определялось местным материалом и местными климатическими условиями. Бревенчатые стены мечети были выложены по типу крепостных стен билярской цитадели, т. е. вдоль внутренних их сторон на определенной высоте от отметки пола тянулся деревянный помост, образующий открытую галерею. Отсюда, через бойницы, во время осады воины могли вести обстрел нападающих.

Таким образом, новаторством болгарских зодчих является решение многоколонной залы мечети не в камне, а в дереве, в создании объемно-пространственной балочно-стоечной системы со сложной конструктивной схемой здания. К сожалению, нам не известны приемы декора внутреннего пространства мечети.

Примерно в середине X в. мечеть реконструируется и расширяется за счет громадного по площади каменного многоколонного пристроя. Он, видимо, был тронной залой, в которой проводились торжественные приемы, церемонии и т. д. Это было почти прямоугольное в плане сооружение с размерами в среднем 41×26 м, с системой кладки, характерной для эллино-византийских построек приазово-причерноморских городов и Закавказья. Система опорных колонн состояла из шести рядов столбов по четыре в каждом. Организация колонн рядами не продольных, а поперечных нефов (проходов), перекрытых арками или прогонами, свидетельствует о влиянии традиции ближневосточной архитектуры, в частности, Южной Сирии и Месопотамии. В то же время трудно сказать, опирались ли продольно и поперечно идущие прогоны и балки на колонны или же имели место каменные аркадные ряды. Наличие небольших выступов типа пилястр на продольной наружной стене еще не дает основания рассматривать их в качестве контрфорсов для восприятия арочного распора — для этого требуется больший вылет их от плоскости стены. Скорее всего, эти пилястры служили созданию жесткости для довольно высокой и протяженной каменной стены. Для единого архитектурно-образного решения внутреннего пространства тронной и моленной зал, вероятнее всего, использовалась стоечно-балочная система. Что касается покрытия и перекрытия, как и освещения громадной тронной залы, то эти конструктивные системы, как мы полагаем, решались по аналогии с базиликовыми зданиями.

Позднее, в связи с реконструкцией и новым строительством, старый деревянный минарет мечети был снесен и построен другой в сочетании кирпича и камня. Он располагался уже с правой стороны от парадного входа в тронный зал. Новый минарет в плане имел квадратное основание с переходом через скосы (мамлюкский срез) в восьмигранную или круглую по сечению башенную часть по типу, например, Малого минарета болгар (XIV в.)⁴⁰. Система ярусности, объемно-пространственное решение каменных минаретов находит выражение, по-видимому, и в деревянных минаретах, крепостных башнях.

Уже в начальную пору образования государства архитектурно-строительная школа волжских болгар дает комплекс своеобразных

и оригинальных сооружений в домостроении, оборонном и культовом зодчестве в камне, кирпиче и дереве. В формировании болгарской архитектурно-строительной школы была значительна роль сувар и берсула — выходцев с Северного Кавказа, верхнедонских салтовцев — пришельцев из «страны белокаменных крепостей». Определенную роль сыграли, вероятно, и мастера из стран Ближнего Востока и Закавказья, освоившие планировочные и архитектурно-технические каноны возведения многоколонных культовых зданий. Однако, как показывают архитектурно-строительные особенности болгарской мечети, эти каноны подчинялись системе болгарской школы зодчества, исходя из местных климатических, природных и архитектурно-строительных особенностей. О самостоятельности такой школы свидетельствует и тот факт, что Владимиро-Суздальская земля, согласно сообщению В. Н. Татищева, приглашает лучших болгарских мастеров на строительство православных храмов во Владимире, в Юрьеве-Польском⁴¹ и одновременно для их строительства из Болгарии вывозится белый известняк⁴². Проведенный нами сравнительный анализ показывает, что система кладки белокаменных стен Владимиро-Суздальских храмов аналогична болгарской. Исследуя архитектуру Успенского собора во Владимире (1158—1161 гг.), Н. И. Брунов приходит к выводу, что отдельные конструктивные решения этого храма и, в частности, тропы появляются под воздействием архитектуры соседних болгар⁴³. Это же относится к проникшей в древнерусскую архитектуру форме шатра на восьмигранном основании, водруженном на куб⁴⁴. Несомненно, с болгарями связано появление некоторых орнаментальных мотивов Закавказья во Владимиро-Суздальской архитектуре⁴⁵.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Художественная культура болгар домонгольского периода наиболее ярко выразилась в декоративно-прикладном искусстве, главной основой которого было художественное ремесло и влиявшее на него народное творчество как города, так и деревни. В процессе своего развития декоративно-прикладное искусство болгар выкристаллизовывается в самобытное и оригинальное явление. В нем выработались свои собственные художественные идеалы и эстетические концепции, составившие своеобразный болгарский стиль. Развитие его в декоративно-прикладном искусстве волжских болгар находилось как в сфере воздействия идеологии господствующих классов феодального общества, так и религиозных канонов ислама, наложивших отпечаток, особенно с конца домонгольского периода, на формы художественного творчества. Однако не только влияние религии определяло их специфику. Основные особенности были обусловлены новыми идейно-эстетическими задачами, выдвигаемыми поступательным ходом развития феодального общества. На начальных этапах развития искусства волжских болгар в нем довольно сложно

переплетались традиции отдаленного родоплеменного искусства и влияния восточного искусства, финно-угорских аборигенов. Даже в период, когда болгарская феодальная система политически и экономически окрепла, на развитии культуры и искусства сказывались пережитки родового строя. Старое родоплеменное искусство, несмотря на принятие ислама, еще продолжало свое развитие как бы по инерции и достигло даже поры расцвета. Находит проявление и связанная с ним мифологическая система образного мышления, составляющая в болгарском искусстве основу развития народной линии. Мифологические сюжеты преломляются в творчестве мастеров через глубокое познание ими окружающей среды. Отсюда — жизненная достоверность образов. Реалистически обобщенная трактовка (обобщенный реализм) в изображениях зверей, животных, птиц, цветочно-растительных мотивов в свободной композиции или в геральдике имела глубокий смысл, ныне уже значительно утерянный. Местную трансформацию претерпевают и многие сюжеты восточной мифологии.

В процессе своего исторического развития Болгария прошла тот же путь, что и Русь, и феодальные государства Восточной Европы, миновавшие систему рабовладельческого общества и возникшие на обломках родоплеменной организации. Последнее обстоятельство обусловило непосредственную и глубокую связь искусства Волжской Болгарии с народными воззрениями и художественными представлениями. Реалистические элементы этого искусства развивались под воздействием народных масс, их идеологии и художественного творчества, несмотря на официальную регламентацию искусства господствующей верхушкой. Однако нельзя в полной мере говорить о том, что народная струя в болгарском искусстве противостоит эстетическим требованиям феодальной знати. В рассматриваемое время между обществом в целом и господствующей верхушкой еще не было непроходимой грани. Существовала известная общность духовной жизни, нашедшая отражение и в искусстве. В последующем, и особенно, в золотоордынский период господствующие классы уже не являются представителями народа, создается почва для развития двух культур в рамках единой национальной культуры.

В произведениях болгарских мастеров раскрывается (в той мере, в какой позволяют нам известные археологические материалы) характер богатого изобразительного языка, совершенство технических навыков, как и особенности материальной и духовной культуры народа, его художественных воззрений. В становлении и развитии декоративно-прикладного искусства болгар нашла отражение окружающая их природная и сложносоставная в этническом, культурном и социальном отношениях среда. Этим объясняется многообразная тематика, ее качественная и количественная выраженность, особенности орнаментальных мотивов и содержательность сюжетов, уровень их обобщения.

В селищах и городищах волжских болгар обнаружена много-

образная продукция болгарского ремесла, однако находки художественных изделий немногочисленны, и во многом их происхождение связано с городскими ремеслами. Тем не менее значительная серия найденных украшений дает основание утверждать их производство в сельских условиях, что было связано с массовым спросом на различные изделия ремесел, многие из которых активно включаются в товарное производство. Процесс совершенствования форм ремесленного производства, как показывают археологические материалы, вызывает большую специализацию среди мастеров. До нас дошли разнообразные изделия бронзолитейщиков, медночеканщиков, ювелиров, костерезчиков и гончаров Булгара, Биляра и Суvara (частично Хулаша, Кашана, Джуке-Тау и др.), которые являлись крупными центрами ремесленного производства. Стилистические и иконографические признаки отдельных художественных произведений восходят к разным традициям и школам. Тем не менее дошедшая до нас ремесленная продукция позволяет представить общие художественные особенности болгарского декоративно-прикладного искусства, его развитие, характерные черты.

Домонгольский период в истории художественного творчества болгар — это время, когда не только в Булгарии, но и во всех странах Востока выдвигается на первый план искусство вещи и декора. Узорность становится всеобъемлющим художественным воззрением на мир. Источник ее — сама окружающая природа. Она проявляется в композиции, в формах и мотивах орнамента, цветовом решении. Декоративность составляет одну из особенностей эстетического воззрения болгар, выражает их приверженность к узору, уровень художественного абстрагирования, проникновение искусства в быт. В каждом виде искусства художественный язык, орнаментальный декор выражаются по-своему, но в целом отражают общие эстетические идеи времени. В некоторых из них, как, например, в ювелирном деле, художественной обработке металла отразились и требования широкого рынка сбыта. Возрастающие его запросы приводят в ряде случаев к упрощению некоторых трудоемких процессов. Так, например, чеканка заменяется штамповкой, гравировка, как и сложная техника скани и зерни, — литьем. Нередко городские ремесленники выпускали свою продукцию под китайский, иранский и другие образцы (бронзовые зеркала, отдельные бляхи, подвески и т. п.), однако и здесь ощущается собственная интерпретация достижений восточных мастеров. Вся ввозимая из других стран художественная продукция, по-видимому, оказывала определенное воздействие на стилистику декоративно-прикладного искусства болгар. Однако это воздействие не было определяющим и не обуславливало характерных черт искусства волжских болгар, творчески усваивавших все то, что отвечало их вкусам, художественным традициям. Произведения болгарских мастеров принадлежат к кругу памятников искусства, тесно связанных с бытовым укладом.

Дошедшие до нас археологические материалы домонгольского периода раскрывают перед нами декоративное искусство болгар в металле, кости и керамике. Изделия из других материалов — кожи, тканей, войлока и т. д. — в силу их недолговечности не сохранились. О художественной обработке этих материалов свидетельствуют отдельные дошедшие до нас фрагменты или косвенные данные (письменные источники и т. д.).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ

Среди многообразных произведений прикладного искусства наибольшей художественностью выделяются изделия болгарских ювелиров и мастеров по художественному металлу. В отличие от мастеров Востока, развивших технику накладной скани, болгарские мастера на базе творчески освоенных эллинских традиций сумели поднять на небывалую высоту искусство изящной ажурной скани в органическом сочетании ее с цветовым богатством полихромного стиля⁴⁶. Не случайно исследователи отмечают высокий уровень художественного творчества болгарских ювелиров, которые, по выражению Б. А. Рыбакова, впервые в средневековой Европе «создали своеобразную культуру скани и зерни»⁴⁷. Болгарские мастера по металлу на совершенстве владели также техникой литья, гравировки, в том числе на самоцветах (глиптика), глубокой и плоской чеканки, штамповки, чернения, инкрустации самоцветами (полихромный стиль), цветной пастой, металлом (золото, серебро), техникой золочения и серебрения. Совместно с ювелирами работали гранильщики и шлифовальщики драгоценных и полудрагоценных камней, стекла.

Наряду с изделиями до нас дошли инструменты, которыми они создавались, — тигли для плавки металла, различных типов наковальни, молоточки, шипцы, щипчики для выкладывания сканых узоров, ножницы для разрезания тонких листов металла, пробойники, зубила, набор пуансонов, штампов для нанесения различных рисунков, матрицы, металлические пластины для вытягивания тонкой проволоки (так называемая волочильная доска), глиняные и каменные формы для отливки украшений и т. п.⁴⁸ В производстве украшений использовались медь, бронза, серебро, реже — золото. Некоторые металлы, как, например, медь добывались в самой Болгарии и вывозились на Русь⁴⁹. Наряду с художественной продукцией для внутреннего рынка болгарские ювелиры производили специально для импорта женские и мужские украшения финно-угорского типа — гривны, шумящие сканые и зерновые подвески, кресала-огнива и др. Эта продукция доходила до Приладожья, Швеции и Урала⁵⁰, Владимиро-Суздальского княжества. Определенное распространение в этом княжестве получили болгарские нагрудные бляхи (рис. 18—7, 8)⁵¹. Произведения из художественного металла в наибольшей мере позволяют судить о стиле и содержании болгарского декоративного искусства. Они представлены отдельными украше-

ниями одежды, конской сбруи, оружия в виде различных по форме блях, накладок и изделиями бытового назначения.

Комплекс украшений. Наибольший интерес среди комплекса украшений вызывают глубоко традиционные для костюма наборные пояса. Они, как и в прошлом, состояли из разнообразных по формам и орнаментации блях, пряжек и подвесных ремешков с наконечниками. Наряду с традиционными для отдаленной степной культуры булгар круглыми, сердцевидными и грушевидными по очертанию бляхами продолжают бытовать не менее древние формы, представляющие, с одной стороны, сильную стилизацию изображений птицы с раскрытыми крыльями (рис. 15—6, 7), с другой — производные от них (рис. 15—13). Появляются прямоугольные и комбинированные формы (рис. 15—10, 16, 18) и, наконец, исходящие из цветочно-растительных мотивов — трилистников, пятилистников, лотосных, тюльпана и др. (рис. 15—17, 19). Эти стилизованные мотивы можно видеть на концах ременных наконечников, особенно подвесных (рис. 16—2, 5, 15). Как и в раннебулгарское время, были популярны формы «самоварчиков», из которых до нас дошли образцы с изящными ажурными скаными и штампованными узорами с использованием зерни (рис. 16—6, 8).

Орнаментальный декор накладных блях и подвесок поясов **заполняется** в значительно большей степени по сравнению с раннебулгарскими изображениями мотивами. Это астральные и солярные знаки, более развитые цветочные мотивы трех- и пятилистников, лотосных, тюльпанов, небольших простейших букетиков в геральдике (рис. 15—2, 4, 5, 9, 16, 19 и др.), образы зверей, в том числе в виде небольших фигурок (рис. 15—7, 8; 12—15, 18). В то же время появляются новые раппортные решения ленточных узоров по вертикали (рис. 16—5).

Примечательную особенность декора блях поясного набора составляет звериный стиль со своеобразной формой обобщения образов живой природы (животных, зверей, птиц): соболя, хорька, куницы, лисицы и других представителей местной фауны (рис. 15—7, 8, 14, 15 и др.), составляющих основу торговли пушниной, коня (рис. 15—13), льва и единорога — в геральдике (рис. 15—18), собаки (рис. 16—4, 9, 11). Собака, как и петух, являлась священным существом зороастрийской религии, и ее образ занимает видное место в булгарском искусстве. Примечательно в то же время, что в искусстве булгар отсутствует изображение волка, являющегося древним тотемом монгол, кипчаков (X—XIII вв.) и ряда башкирских племен.

Еще с раннебулгарского времени сохраняются стилизованные изображения черепахи, являющейся символом долголетия (рис. 15—10; 16—3, 7), аиста и цапли в геральдике.

Среди изображений зверей интересна подвесная бляха с фигурами льва и единорога, представленных в геральдике (рис. 15—18). Звери изображены стоящими на задних лапах. Между ними хорошо просматривается изображение пучка пламени и ниже — многолучевой розетки (как символ солнца). Передние лапы у льва и единорога

подняты: они как бы готовы вступить в борьбу друг с другом. Сюжет связан с восточной мифологией. О булгарском происхождении предмета свидетельствует характерная трактовка льва, похожего скорее на безобидное существо, чем на хищника, и единорога, представленного пассивно, без устрашающих черт. Изображения зверей в художественном металле даются живо, в определенной динамике, с передачей их характерных черт. Однако в них нет ничего хищнического, экспрессивного, устрашающего, как и нет сцен борьбы между ними характерных для скифо-сибирского звериного стиля. Как правило, звери передаются в одиночной, реже геральдической или в сюжетной композиции. Их можно видеть на бляхах и изделиях, имеющих самые разнообразные формы: круглые, овальные и другие (рис. 16—4, 13, 14).

Археологические материалы дают весьма обширный комплекс накладок и подвесных блях, входивших в состав украшений женского костюма (рис. 16—7, 10, 12, 13, 14; 17 — 3, 4, 6, 7; 18). Одни из них, вероятно, крепились вокруг грудного разреза женской рубашки (аналогичная система украшения, как уже отмечалось, наблюдается у туркменок и в изю казанских татарок), другие, как мы полагаем, входили в состав украшения типа хэситэ — нагрудной перевязи, характерной для костюма казанских татар. К украшениям хэситэ относятся, вероятно, также небольшие, отлитые в каменных формах, миниатюрные «древа жизни», связанные с представлениями о плодovitости женщины, продолжении человеческого рода (рис. 15—8, 9—11), а также миниатюрные топориковидные подвески и др.

Бляхи и подвески выделяются разнообразием форм — круглых, фестончатых, звездчатых, в форме лунниц и др. (рис. 16—13, 14; 17 — 3, 4, 6; 18). Бытовали и привозные бляхи — иранские, закавказские и китайские (рис. 16—10). К концу домонгольского периода очертания блях усложняются, становятся более дробными (рис. 19—6, 7, 8, 9). Преобладающее большинство их украшается солярными знаками, простейшими цветочно-растительными и, нередко, зооморфными мотивами.

Так, представляет интерес среди блях женских головных уборов образец сердцеобразной формы с рельефным изображением пары птичек в геральдике, держащих в клювах зернышко (рис. 26—8). Ниже изображений птичек представлена розетка в форме сердечка, в которой расположена веточка. Закономерно, что сюжет сохраняется в творчестве казанских татар⁵².

К середине XIII в. в украшении блях повышается удельный вес цветочно-растительного орнамента. В то же время в их декоре начинают фигурировать арабесковые узоры — дань образцам восточного искусства (рис. 19—5).

Среди блях, входивших в состав нагрудных украшений мужского костюма, встречаются бляхи с изображением полиморфного чудовища (рис. 19—2)⁵³. Фантастическое существо в них изображено с головою собаки со свисающим мясистым языком, рогами сайгака, мускулистым туловищем орла, покрытым рыбьей чешуей, цеп-

кими орлиными лапами, хвостом змеи. Характер сочетания в образе чудовища частей туловища различных представителей животного мира в данном случае не столь совершенен. Полиморфное существо представлено несколько грубовато, хотя и не лишено устрашающей силы, динамики и впечатляющей образности⁵⁴. Несомненно, в основе образа болгарского чудовища лежит изображение восточноазиатского дракона, вынесенное гунно-болгарами из мест их прежнего обитания до появления в районах Восточной Европы. Этот образ, пройдя через вековой фильтр народных представлений, в творчестве болгарских мастеров приобрел индивидуально самобытную трактовку как художественное воплощение древнего мифологического существа всемогущего и вездесущего — на земле, в небесах, под водой и в подземелье. Подобные фантастические существа довольно часто входили в герб того или иного княжества, города или государства⁵⁵. Эмблематическое изображение его, как мы полагаем, могло быть в гербе Волжской Булгарии, поскольку этот образ входит в герб Казанского ханства, являвшегося, как известно, политическим и культурным преемником Волжской Булгарии⁵⁶. Полиморфный фантастический образ чудовища устойчиво сохранился до сегодняшнего дня в мифологии казанских татар под названием «аждаха». Именно рассмотренное чудовище, а не «азидахака» древнеперсидской мифологии в образе грифона, как ошибочно представляют себе некоторые исследователи⁵⁷, заложено в понятие татарского «аждаха».

Среди разнообразных предметов конского снаряжения художественностью исполнения выделяется серия фигурных накладок, решенных в форме сердечек, трилистников, тюльпанов и других цветочных мотивов. Имеет место и зооморфная тематика, например, украшение гусиными головками концов медных псалий (рис. 29—20). Подобные спиральные псалии были характерны еще для искусства сако-массагетских племен Горного Алтая середины I тыс. до н. э. Надо отметить, что орнаментальный мотив интегральной спирали получает исключительно широкое распространение в искусстве болгар в качестве самостоятельного или соподчиненного мотива во всех видах искусства.

Многообразие рассмотренных нами форм накладных и подвесных блях в украшении одежды, конской сбруи, как и различные орнаментальные композиции, используемый круг образных мотивов свидетельствуют о глубокой связи творчества болгарских мастеров по художественному металлу с народными представлениями и воззрениями, мифологической системой образного мышления.

Бытовые изделия. Наиболее ярко связь с народным художественным видением нашла отражение в орнаментации бронзовых и серебряных зеркал, которые наряду с разнообразными украшениями были предметами массового производства. По форме они были круглыми, разных размеров, начиная от 4 до 15 см в диаметре. Одна сторона зеркала обычно тщательно полировалась, другая — покры-

валась литым, гравированным или чеканным орнаментом. Содержание орнамента воспринималось, по-видимому, как символика определенной магической силы, хотя некоторые композиции исходили просто из эстетических задач (рис. 30). Примечательно, что если в начальную пору домонгольского периода в орнаментации преобладают геометрические и зооморфные мотивы, то в дальнейшем, к концу домонгольского периода, преобладает цветочно-растительная орнаментация.

В украшении зеркал раннего домонгольского периода образы животного мира имели самостоятельное значение. К концу домонгольского периода они начинают сочетаться с растительной и геометрической орнаментацией, теряя свою первоначальную языческую символику и превращаются в итоге в условный орнаментальный мотив. В декоре зеркал широкое распространение получает мотив шествующих друг за другом животных или птиц — сюжет, восходящий в своей основе к «звериному гону» ближневосточного искусства исламской эпохи и «солнечному колесу», составленному из животных как астрологических символов. Так, например, изображение четырех зайцев в беге друг за другом знаменовало собой единство четырех времен года. Три зайца символизировали три фазы солнца в течение дня и т. д. Булгарские мастера использовали эти сюжеты в канонизированной форме, однако часто отходили от нее, располагая животных по своему усмотрению (рис. 30—2, 3). В орнаментации зеркал из зооморфных мотивов преобладает мир реально существующих образов местной природы, которые, сохраняя в себе определенную семантику, связывались во многих случаях с народным поэтическим творчеством. Из зооморфной тематики в украшении зеркал можно видеть изображения лосей, реже — оленей, рысей и других зверей из породы кошачьих, рыб, собак, зайцев, птиц-уток, гусей, журавлей и других. Многочисленны были изображения фантастических существ, отражающих мифологию (например, грифоны). Эти образы и сюжеты из них, а также изображения хищников, выражали идеологию силы и господства в феодальном обществе.

Рассмотрим отдельные образцы зеркал. Среди них к домонгольскому времени относится, например, зеркало с геометризованным изображением уточки, подобным в височных подвесках, с повернутой назад головой и приподнятым хвостом (рис. 30—1). Зеркало интересно как образец с одиночным зооморфным мотивом в декорировке, как и другое зеркало с изображением грифона⁵⁸.

Кроме одиночных изображений, в медальонной схеме композиции можно видеть и сюжетные изображения нескольких зверей, птиц и рыб. Некоторые из них связаны с поэтическим фольклором, как, например, композиция зеркала с изображением как бы неожиданно взлетевших гусей (рис. 30—2). Как мы полагаем, в сюжете рисунка отразилась легенда о спасении Рима гусями, имевшая, видимо, хождение еще среди болгаро-алан и представлявшая творческую трансформацию эллинской мифологии⁵⁹. Возможно, что именно через болгар подобный миф, записанный Ибн-Фадланом (спасение

от врагов, испуганных громким криком гусей), получает распространение у «башкир». В композиции впечатляют простота и выразительность декоративного построения рисунка, его гармоничность, органичная вписанность изображений птиц в форму круга.

Второй образец зеркала с сюжетной орнаментацией (рис. 30—3) представляет изображения лисиц, шествующих друг за другом. Композиция декоративна, подчинена орнаментальному ритму, ее содержание восходит к популярной в свое время теме «солнечного колеса». Близка к ней и композиция зеркала с изображением плывущих друг за другом рыб (рис. 30—7), которое орнаментировано бордюром лентой из двойного зигзагообразного линейного мотива, идущего по кромке.

Композиции с сюжетными изображениями встречаются и в других бронзовых поделках, как, например, в украшении ухверток (рис. 28—21). На одной из них болгарский мастер в удивительно живой манере передает сцену нападения собаки на змею, приготовившуюся к броску на врага. Сюжет, несомненно, связан с фольклором, содержание которого, по-видимому, отражает идею борьбы злых и добрых сил. Однако в мифологических представлениях многих народов (и волжских болгар, а позже — казанских татар) образ змеи выступает не только как носитель злых сил, но и как образ чудодейственного исцелителя, покровителя дома, очага. Характерно, что образы птиц и змей, довольно распространенные в художественном творчестве болгар, сохраняются и в искусстве казанских татар (резьба по дереву, вышивка), олицетворяя стихию неба и земли. Они были типичными и занимали ведущее место в скифо-сарматском и аланском искусстве. В творчестве волжских болгар, носителей салтовской культуры, эти мотивы уходят своими корнями в культуру этих племен. Однако вернемся к бронзовым зеркалам. В их орнаментации, помимо зооморфных, болгарские мастера использовали геометрические и цветочно-растительные мотивы — шести- и восьмилепестковые розетки, линейные мотивы жгута, интегральные спирали, лотосовидные, тюльпаны. В пластическом решении зеркал болгарские торецты нередко использовали полусферные выступы, парные концентрические валики, разделяющие широкий круговой бордюр зеркала на четыре части (рис. 30—4). Такой прием украшения известен и в восточноазиатском искусстве⁶⁰.

Цветочно-растительная орнаментация в начальную пору домонгольского периода использовалась довольно ограниченно. Это повторяющиеся мотивы цветочных розеток, тюльпана, лотосных. Трактовка их была геометризирована (рис. 30—5). Встречаются в орнаментации зеркал солярные и астральные знаки (рис. 30—6). Однако с конца домонгольского периода цветочно-растительная орнаментация в декорировке (рис. 30—8, 9) зеркал становится преобладающей, усложняются композиции, в отдельных случаях в них включаются зооморфные изображения.

Наряду с зеркалами местного производства среди населения

булгарских городов и сел бытовали зеркала, вывезенные из Ирана, Средней Азии, Китая, «половецкого» типа, а также производившиеся булгарскими мастерами в подражание привозным. Производство таких зеркал, конкурируя с привозной продукцией, удовлетворяло, по-видимому, имевшийся на них спрос.

Из изделий булгарских мастеров по художественному металлу представляют интерес бытовые предметы — медные и бронзовые ручки нагаек, ручки ножей, крупные декоративные гвозди, металлические пломбы, замки и другие поделки, завершения которых решаются в виде головок животных, зверей, птиц. Изготовленные в техники литья, они дополнительно обрабатывались гравировкой, чеканкой. Украшение заверший различных изделий головками животных и птиц имеет древние традиции и находит аналогии в искусстве полукочевых сако-массагетских племен Южной Сибири, в частности, Горного Алтая середины I тыс. до н. э. Подобная система украшений изделий еще раньше находит выражение в искусстве племен Южного Туркменистана⁶¹. Реалистично трактованы булгарскими мастерами головки барана, коня, собаки с вислыми ушами (рис. 31—4, 5—7), гуся на концах псалий (рис. 28—20) и др. Тонкая моделировка, верность натуре, органическая увязка с формой предмета делают пластику этих образов весьма выразительной.

Для украшений свинцовых и бронзовых пломб для опечатывания товаров, которые направлялись по караванным путям в различные страны Востока и Запада, были типичны изображения льва с закинутым за спину длинным хвостом (рис. 31—10) или фантастического существа с львиным туловищем (рис. 31—8). Образ этот уходит в искусство Ирана и имеет древневосточное происхождение, связанное с космогонической символикой и поверьями о загробной жизни⁶². Интересна в украшении пломб композиция в геральдике из двух соколов с перекрещивающимися хвостами. Между птицами, данными в обобщенной трактовке, расположено схематическое изображение филина — царя лесных птиц. Сверху представлен широколиственный мотив типа пальметты (рис. 31—9). Сюжетная композиция связана с символично-магическим содержанием (изображение, например, филина символизировало удачу в охоте, благополучие в пути). Своеобразие композиции, гармонично уравновешенное расположение изображений в ней, мера декоративной стилизации свидетельствуют о незаурядном мастерстве булгарского торефта.

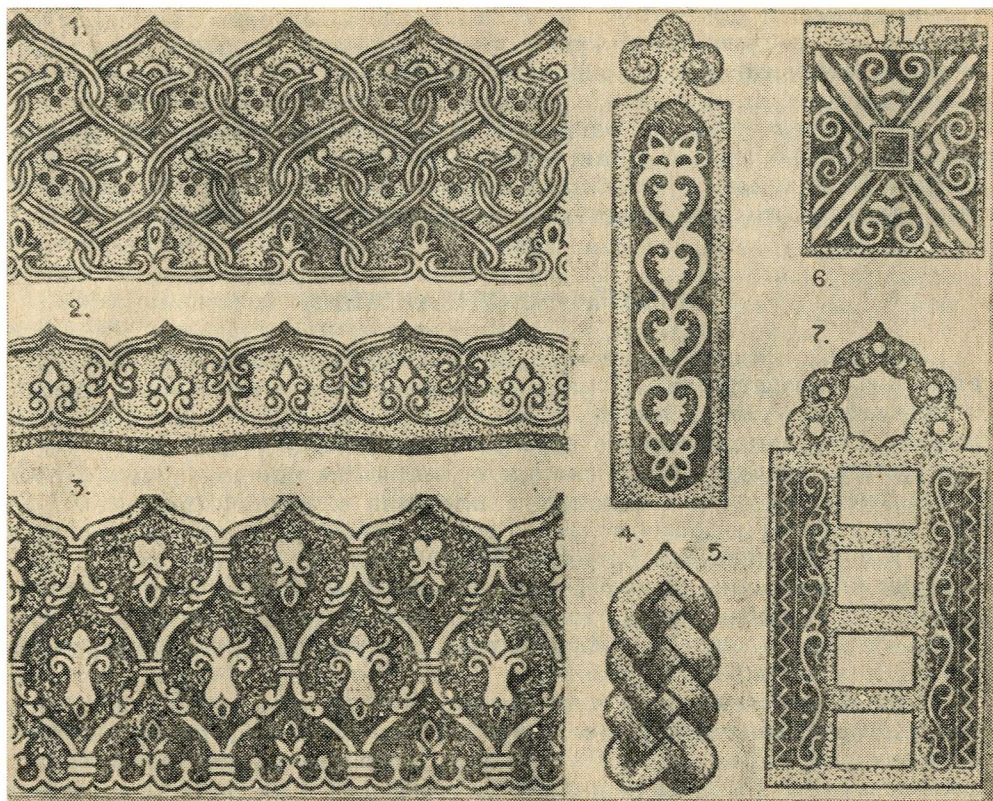
Из многообразных произведений художественного металла эстетически выразительны по облику боевые парадные топорики — секиры. Для них характерно разнообразие форм динамичных очертаний, пышность декорировки (рис. 31, 32). Для топориков X — начала XII вв. характерны сплошная орнаментация поверхности, разнообразные композиции из сложнопереpletенных, весьма графично выполненных спиральных завитков, листовенных побегов с цветками тюльпана (рис. 31—2, 3; 32—1). Узоры делались в технике литья, гравировки, черни и инкрустации серебром. Наряду с цветочно-

растительными мотивами в украшении топориков можно было видеть солярные знаки, зооморфные изображения, вписанные в круглые медальоны фигурки собак, зверей из пород кошачьих (рис. 32—4). Нередко концы лезвий топориков украшались выступающими головками коней, зверей в плоскостной трактовке. Такие топорiki близки к иранским образцам, найденным в Луристане (рис. 32—5)⁶³.

С XII в. формы топориков начинают видоизменяться, они становятся более декоративными и состоят уже из различных составных элементов, повышающих художественную выразительность изделия (обух, шаровая втулка и др.). Все они выделяются не только формой, но и системой орнаментации. Наряду с линейными цветочно-растительного характера узорами из мотивов тюльпана, лотосных появляются композиции и букетного характера (рис. 32—5, 6), изображения птиц — соколов в геральдике по двум сторонам «древа жизни» с корнями (рис. 31 — 1). Некоторые исследователи полагают, что такой топорик с изображением соколов, найденный на территории Волжской Булгарии, мог принадлежать владимиросуздалскому князю Андрею Боголюбскому⁶⁴, исходя из наличия на втулке топорика «А»-образного мотива. Однако, как мы уже видели, этот мотив характерен для болгарского художественного металла (браслеты), керамики (днища сосудов) и позднее он фигурирует в орнаменте надгробий казанских татар первой половины XVI в. (рис. 14—1, 2—5).

Среди продукции болгарских мастеров по металлу нельзя не отметить своеобразный круг изделий, свидетельствующий о всеобщем характере проникновения искусства в быт. Это подвесные замки — кубической, цилиндрической формы, которые украшались орнаментами красивой арабской вязью, выполненной в технике инкрустации из золота и серебра. Надпись на одном из замков гласит: «Работа Абу-Бекря, сына Ахмеда. Постоянная слава и мирный успех и счастье всеобнимающее, и величие, и благосостояние владетеля его. В летоисчислении 541 г» (1146 г.)⁶⁵.

Сохранились также небольшие бронзовые замочки в форме стилизованных и обобщенных фигурок домашних животных — коней, баранов, коз, собак, быков, даже носорогов (рис. 33—6, 7—11). Все они связаны с пережитками тотемизма и служили своего рода оберегами домашнего имущества, жилища. Фигурки животных трактуются в них статично, без какой-либо динамики, модуляции, они декоративно стилизованы. Поверхность их иногда покрывается узором, образованным из мотивов циркульного кружка с точкой. Нередко туловище животного украшалось простейшим цветочно-растительного характера узором (рис. 33—10). Стандартность и устойчивость зооморфных форм замочков свидетельствуют о цеховом подразделении в их производстве. Прототипом болгарских замочков, как считают исследователи, явились замки херсонесского происхождения⁶⁶. В последующем, в золотоордынский период, формы скульптурок-замочков предстанут более стилизованными и геометризованными.



34

Изделия из художественного металла производились как уникальные (в основном ювелирные украшения), так и массовые. В последнем случае наряду с литьем в их производстве применялась техника штамповки и тиснения (басма) с использованием различных пуансонов, матриц, штампов. В археологических находках представлены матрицы, посредством которых производилось многократное басмяное тиснение — на тонких листах меди, серебра, золота. При этом листы накладывались на рельефные металлические матрицы, а на них в свою очередь накладывали свинцовую пластину, по которой ударяли деревянным молотком. Образцы матриц, представленные на рис. 34, относятся, как показывают наши исследования, к концу XII — началу XIII вв. Отдельные узорные композиции, их мотивы близки к херсонесским образцам и представляют собой творческую их интерпретацию (рис. 34—1, 2, 3). В ряде случаев узоры на штампованных поделках состоят из сложных композиций, нередко арабескового типа с геометрическими и цветочно-раститель-

ными мотивами (рис. 34—1, 2, 3). Все подобные узоры на изделиях из металла составляют новую ступень развития болгарского орнамента и открывают начало новому направлению в искусстве волжских болгар.

Археологические находки остатков кованых сосудов из листовой меди и бронзы, имеющих малые и крупные размеры, свидетельствуют о широком производстве металлической посуды. К сожалению, трудно что-либо сказать о ее декоративных свойствах.

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ

Произведения ювелирного искусства болгарских мастеров представлены характерными мужскими и женскими шейно-нагрудными и нагрудными украшениями, которые являлись функционально оберегами. Среди них мужские серебряные и реже золотые сканые витые гривны (обручи) были знаком отличия феодальной знати. Производились они из 3—4-сложного плетения проволок (рис. 17—2). Шейные гривны в форме кованого золотого обруча были распространены у древних скифов и меотов Прикубанья, жителей Приазовских и Причерноморских городов, сармато-аланской и иранской верховной знати. Гривны в форме сложной плетенки, как и плетеные браслеты, являются специфическим видом украшений, характерным только для волжских болгар.

Среди женских шейно-нагрудных украшений продолжают бытовать серебряные ожерелья раннеболгарского типа, составленные из желудеобразных подвесок, символизирующих плоды священного дерева — дуба. Бытование подобных ожерелий с подвесками свидетельствует об устойчивом сохранении традиций древних культов, получивших в украшениях художественное выражение. В отличие от раннеболгарских желудеобразные подвески обогащаются зерновыми узорами в виде треугольных, ромбических пирамидок, узких ленточных полосок. Зернь образует фактурную поверхность и усиливает художественно-эстетическую выразительность подвесок и, в целом, ожерелья. Известны два вида ожерелий: в первом случае подвески непосредственно крепились на основной цепочке, во втором — через промежуточную короткую цепочку. Возможно, что во втором варианте украшение использовалось как хэситэ (перевязь). В обоих случаях использовались различные виды подвесок — с зерновыми узорами из пирамидок, более простые из зерновых полосок, расположенных в месте стыковки полых полушарий и, наконец, гладкие без зерни по типу раннеболгарских подвесок.

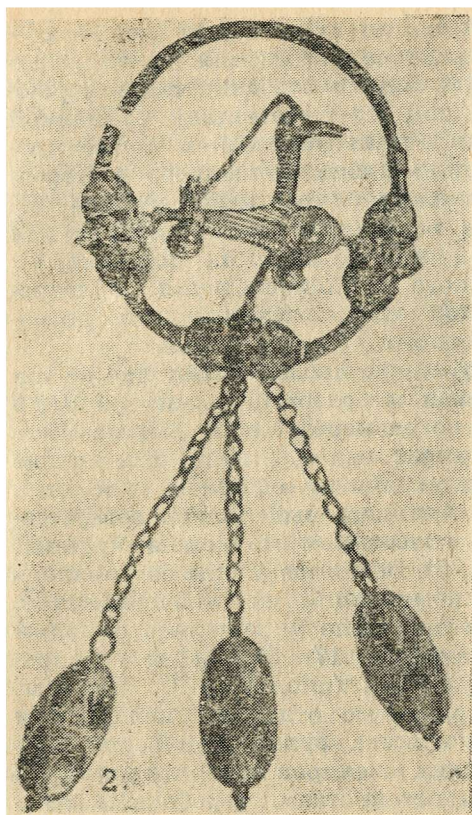
Истоки ожерелий с подвесками в форме желудей несомненно связываются с традициями древнегреческих мастеров северо-причерноморских городов. Болгарские ожерелья имеют много общего, например, с ожерельями алано-сарматских катакомбных могил, скифских курганов, курганов Пантикапея, Ольвии, Феодосии⁶⁷. Общ-

ность просматривается как в самой системе украшения (цепочка — подвеска), так и в подвесках, в характере украшения их пирамидками из мельчайшей зерни, тонкой скани, в особенностях завершения их более крупной зернью или той же пирамидкой из мелкой зерни в основании. В отличие от античных подвесок в форме продолговатых бутонов цветка лотоса или плода священного в Передней Азии финикового дерева у волжских болгар используются желудеобразные формы. Характерные особенности техники зернения пирамидками из мельчайших горошин в болгарских подвесках — несомненное свидетельство творческого соприкосновения болгаро-аланских мастеров с высокими художественно-техническими достижениями ювелирного искусства Северного Причерноморья.

Среди нагрудных украшений болгарок представляют также интерес бляхи — лунницы с сомкнутыми и разомкнутыми концами (рис. 17—3, 4—7). Из них крупные по размерам лунницы (рис. 17—5) являлись, вероятно, самостоятельным видом украшения, другие же входили в состав ожерелья или украшали элементы костюма. Наиболее художественно решенные лунницы выделялись совершенством зерневых узоров, созданных сочетанием мелкой и крупной зерни на их поверхности (рис. 17—4, 5). Зерневые узоры создавались сочетанием линейных и круговых композиций из треугольников, ромбов и др. Нередко лунницы дополнительно украшались самоцветами в шатонах, обрамленных зернью (рис. 17—5) или же гравированными цветочно-растительными узорами (рис. 17—6). Техника зернения в лунницах выделяется тонкостью отделки, изяществом исполнения, что характерно для искусства болгарской зерни.

Из головных украшений болгарских ювелиров наиболее известны своими высокими художественными достоинствами серебряные и реже золотые височные подвески. Крепились они к женской головной повязке по четыре кольца с каждой стороны⁶⁸. На кольца (диаметром 2—2,5 см) одевались одна, две, три желудеобразные бусины, отделанные зернью и сканью. Трехбусинные височные кольца в процессе своего развития обогащаются желудеобразными подвесками на цепочках. Прообразом височных колец с одной желудеобразной подвеской явились раннеболгарские височные подвески (рис. 11—8). В последующем число желудеобразных подвесок доходит до трех единиц. Желудеобразные подвески делались из тонкого листового золота и серебра (штамповка). Каждая из них состоит из двух вертикальных половинок. Шов соединения их закрывается тремя поясками сканой проволоки. Поверхность подвесок украшается во многих случаях пирамидками зерни. Диаметр таких височных колец колеблется от 4,5 до 8 см. Размеры бусин, надетых на кольца, — от 2 до 3 см. Для закрепления их на дровяном кольце обвивалась сканая серебряная или золотая проволока.

Среди височных колец признанными шедеврами мирового искусства являются уникальные образцы с фигурной сканой золотой уточки, отделанной зернью (рис. 25—2)⁶⁹. Утка держит в полу-



25₂

ми украшениями северокавказских (дагестанских) ювелиров. Однако в дагестанских височных кольцах вместо утки представлена фигурка небольшой птички и выполнена она не в технике сложной и тонкой филигрании, а методом литья, дополнительно обогащенного гравировкой и чернью.

К височным подвескам относятся также украшения, в основе которых лежит форма желудя (рис. 22—5, 6). Первая разновидность с двумя желудеобразными бусинками на овальном кольце нам встречалась еще в искусстве ранних болгар (рис. 11—11). Вторая — с дополнительной мелкой подвеской в основании (рис. 22—6) имеет большие размеры и подпрямоугольную форму кольца. Подвеска богато украшена пирамидками зерни.

Типы женских головных украшений домонгольского периода дополняет прекрасное очелье, представляющее собой узкую (4 см) серебряную полоску. Поверхность его богато орнаментирована цветочными мотивами в виде пальметт египетского характера и розетками с восемью овальными лепестками, разделенными мелкими по-

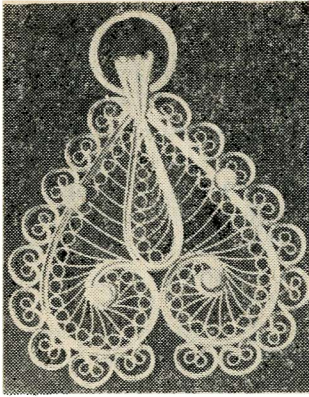
раскрытом клюве комочек земли. Символизируя благополучие, здоровье, олицетворяя семейное счастье и домашний очаг, ее образ связывается со старинной легендой казанских татар (несомненно, болгарского происхождения), согласно которой земля была создана уткой, плававшей в необъятном океане. В то же время образ утки, как женского онгона с комочком, представляющим семя и связанным с «древом всех семян», восходит к зороастрийской космологии. Скандная проволочка, отходящая от ее шеи, символизирует священную повязку — символ священной природы утки. Как известно, наделение «священной» повязкой изображений людей, животных, птиц — явление, характерное для иранской торевтики сасанидского времени.

Височные подвески — кольца с фигуркой сканой утки представляют собой оригинальное явление в искусстве болгарских золотых дел мастеров, хотя пере-кликаются по форме с подобны-

лушаровидными выступами. Цветочные мотивы вписаны в круглые медальоны, ритмично идущие по длине украшения. Промежутки между медальонами также декорированы цветочными розетками и полурозетками (рис. 26—1). Верх очелья замыкается узкой полоской ломаной фигурной линии. Свободное поле покрыто мелким пуансонным зерневым рельефом. Очелье как украшение, по-видимому, располагалось в лобной части женского головного убора на твердой или полутвердой основе. Подобный головной убор носили до конца XVIII в., например, богатые казанские татарки (рис. 131)⁷⁰, а в древности — знатные сарматки⁷¹. Вероятно, через сармато-алан и волжских булгар подобный головной убор распространяется также среди финно-угорских аборигенов (например, удмуртский айшон). Характерен был подобный женский головной убор также дунайским болгарам и туркменам⁷². По форме это — высокий на твердой основе (кожа, войлок, луб) конусообразный женский головной убор, обтянутый материей и украшенный различными накладками, бляшками, бисером. Не исключено, что очелье является производным от металлических (серебро, золото, бронза) диадем, украшенных самоцветами или цветным стеклом, носившихся на голове поверх волос. Такие диадемы в V—VII вв. специально производились в мастерских приазовских городов для кочевых гунно-болгар⁷³.

Одним из массовых видов ювелирных украшений булгар являются серьги, простейшие из которых носились и мужчинами (рис. 22, 23, 24). Серьги домонгольского времени разнообразны по своим формам и орнаментальному заполнению. По технике исполнения они разделяются на литые и сканые. По своим конструктивным формам, согласно принятой нами классификации, они объединяются в четыре группы. Даваемая классификация является расширенной по привлекаемому материалу и уточняющей предыдущую по третьей и четвертой группам⁷⁴. Кратко отметим, что к первой группе мы относим серьги простейшего типа (массового производства), выполненные в форме знака вопроса с одной нагускной бусиной (рис. 24—6, 8), которая нередко представляла собой сканый серебряный шарик (рис. 24—6). Подобные по форме серьги были известны еще в I—IV вв. н. э. Они производились в ювелирных мастерских Херсонеса⁷⁵. Во второй группе объединяются литые серьги, но имитирующие сканые (рис. 24—4 сравните с рис. 25—1) и состоящие из мотивов спиралей (рис. 26—1, 2—4).

К третьей группе относятся литые серьги, выделяющиеся рядом особенностей (рис. 22—1, 2, 4, 7). Их можно разделить на две подгруппы. Исходной формой для первой подгруппы послужили серьги, составленные из коньковых протом в геральдике (рис. 22—1; 23—1). В их центральной части сделан вырез овальной формы для размещения в нем крупного самоцвета. Нижняя часть плоскости щитка под самоцветом обогащена напаянной на нее зернью. В других случаях такая же зернь обогащает и верхнюю часть щитка серег (рис. 23—1), иногда вместо зерни появляется сетчатый гравированный квадрат (рис. 22—1). В верхней части серег через два ушка под-



25₁

вешивается второй щиток, составленный из горизонтально расположенных полос. Все украшение завершается незамкнутым подвижным кольцом (рис. 22—1). В нижней части серег предусмотрены круглые выступы с отверстиями для бочонкообразных подвесок. В отдельных случаях такие подвески можно видеть в нижней части конских головок (рис. 23—1). В процессе дальнейшего развития данные серьги дают ряд вариантов, в которых стилизованные конские головки постепенно теряют свою форму и превращаются в отвлеченные декоративные мотивы (рис. 23—2, 3). Постепенно видоизменяются и формы основного и верхнего второго щитка. К концу XII — началу XIII вв. серьги данной подгруппы почти полностью отходят от

своего прообраза. Абрис украшения и его орнаментальные заполнения становятся более дробными, уменьшаются размеры центрального выреза и самоцвета, однако конструкция украшения сохраняется (рис. 23—4). В отдельных случаях в узор поверхности серег вводятся схематические зооморфные изображения, однако они вплетаются стилизованно в узор щитка, трудно выявляясь как, например, в серьгах с птичьими головками в завершении и со змеиными — в центральной части щитка (рис. 22—4).

К второй подгруппе третьей группы серег мы относим образцы с исходной грушевидной формой щитка (рис. 23—5, 6, 6а). Для них характерны полукруглые и реже — угольные выступы с отверстиями, или без них, в их верхней части и наличие в серьгах овальных вырезов. В отдельных случаях, как и в серьгах первой подгруппы, в этих вырезах располагались самоцветы, однако имеются образцы, в которых отсутствуют гнезда для крепления камней. Поверхность щитка таких серег покрывалась тонким накладным сканым узором, образующим букетного характера композиции (рис. 22—7). Иногда подобные узоры выполнялись в технике литья. Такие серьги относятся к концу XII — началу XIII вв. — времени расцвета в болгарском искусстве цветочного стиля.

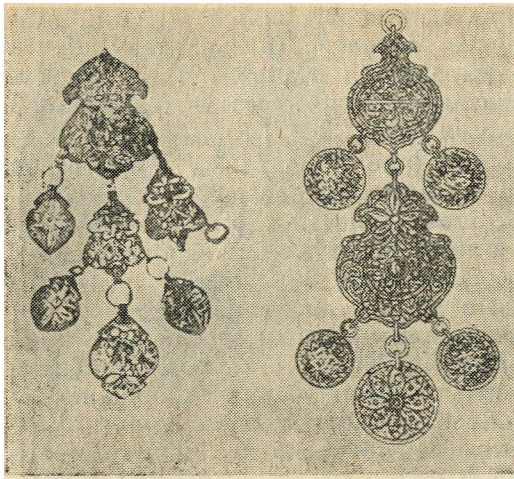
К этой же подгруппе серег домонгольского периода относятся серьги, на поверхности которых в технике гравировки и литья представлены схематические изображения головок льва и филина (по типу аналогичных головок на концах плоских браслетов). Пространство вокруг них обычно заполнено орнаментом из листовных мотивов, выполненных в технике тонкой гравировки (рис. 22—3; 23 — 6, 6а). Как и во многих серьгах, в верхней части щитка имеются выступы — явление типичное для ювелирных изделий волжских болгар. Овальный вырез с самоцветом в этих серьгах обрамляется зернью. В нижней части щитка предусмотрены полукруглые выступы с бочонкообразными подвесками. В процессе последующего раз-

вития в серьгах второй подгруппы исчезают солярные знаки, стилизованные изображения зооморфных мотивов. По характеру абриса и орнаментальному заполнению украшения становятся проще, суше, однако имеющие в них место характерные выступы в верхней части щитка продолжают сохраняться (рис. 23—7, 8).

Некоторые серьги третьей группы (рис. 22—1, 2—4, 7) по своей форме обнаруживают сходство с сарматскими серьгами, приведенными в работе А. П. Смирнова⁷⁶. Это — золотые серьги с грушевидной формой щитка, инкрустированного гранатами и зернью вокруг гнезд самоцветов. Характерной особенностью украшения, как и болгарских серег, являются выступы с двух сторон в верхней части щитка, образованные из трех напаянных крупных зерен. В отличие от болгарских сарматские серьги имеют большее количество самоцветов, кроме того, форма их щитка перевернута по отношению к форме щитка болгарских серег. Необходимо отметить, что сарматские серьги бытовали в пору наивысшего расцвета полихромного стиля, отвечавшего художественным запросам «варварского» времени, в то время как болгарские серьги отражают вкусы и явления средневековья, воплощают в себе новые более поздние художественно-технические достижения. В свою очередь они явились прототипом форм вариантов серег (с грушевидной формой щитка) казанских татар XVIII—XIX вв.⁷⁷

Серьги сканые — с накладной и ажурной сканью — составляют четвертую группу по классификации. Среди серег этой группы интересен образец с грушевидной формой щитка, гранеными янтарными вставками в его середине и меньшими вставками по его краям в верхней части (рис. 24—5). Пространство вокруг центрального янтара заполнено тонкой накладной сканью на серебряной пластинке. От верхних боковых шатонов янтара спускаются зигзагообразно идущие сканые полосы. В нижней части серег припаяны колечки для подвесок. Датируется украшение X—XII вв.⁷⁸ К концу домонгольского и началу золотоордынского периодов относятся сканые ажурные серьги листовидной формы (рис. 24—7) и серьги, состоящие из двух блях — грушевидной (рис. 24—9) и крупной сердцеобразной (рис. 25—1). В отличие от серег с накладной сканью (рис. 24—5) в этих серьгах отсутствуют самоцветы. Тончайшая скань, образующая легкий ажурный узор, целиком покрывает всю поверхность украшения.

Все сканые серьги болгар сближаются между собой характером сканого узора, завитков, техникой их спайки. Серьги листовидные и грушевидные с подвеской (рис. 24—7, 9), как и серьги с накладной сканью (рис. 24—5), не имеют по своему наружному абрису ряды сканых скоб, как, например, в серьгах сердцеобразных (рис. 25—1). Последние выделяются также наличием двух небольших серебряных дисков, закрепленных в верхней части украшения, что весьма характерно для болгарских серег (рис. 23—5, 6—8). Литые серьги, имитирующие сканые (рис. 24—4), дают основание говорить о том, что сканые серьги со скобами по их абрису



21

(рис. 25—1) были распространены еще в X—XI вв. Все рассмотренные серьги с накладной, и особенно ажурной сканью со скобами и без скоб по их абрису, устойчиво сохраняются в ювелирном искусстве казанских татар (формы, характер сканого заполнения, наличие небольших дисков на поверхности и др.). По аналогии с ними решались формы и многих других украшений казанских татар — блях, чулп, хэситэ.

Украшения к накосникам и женскому костюму. Одним из видов ювелирных изделий являются амулетницы, которые входили в состав

комплекса тезмэ (украшение для кос) и размещались в основании головы между двумя косами (рис. 20—1, 2, 4). Так, тезмэ верхнедонских салтовцев показывает, что от амулетницы в основании кос отходят две цепочки с колесообразными подвесками в их нижней части (рис. 10—1). В домонгольский период значение амулетниц, по-видимому, сохраняется, однако не исключено, что в это время — с распространением ислама — амулетницы могли быть коранницами. Нередко в тезмэ они заменялись обычной крупной бляхой прямоугольной формы, повторяющей форму амулетниц (рис. 42—3). Это характерно в тезмэ казанских татарок, что является свидетельством сохранения у них древних болгарских традиций.

До нас дошли высокохудожественные образцы амулетниц-коранниц домонгольского (рис. 20—1) и золотоордынского (рис. 20—2, 4) периодов. Они представляют собой плоскую бронзовую коробочку с открывающейся через шарниры крышкой, богато украшенной узором из мельчайшей зерни в сочетании с накладной сканью и самоцветами. Последние располагаются по углам внутренней рамки в гармоничной композиции, образованной одной волнистой сканой линией. В центре амулетницы находился крупный самоцвет (ныне утерянный). Камни располагались в высоких шатонах, обрамленных волнистой сканой полосой. Сочетание волнистых рядов из тонкой скани с зерню и самоцветами, обрамленными также скаными рядами, придает особую пластическую выразительность узору на крышке амулетницы. Форма болгарских амулетниц, система распределения их скано-зерневого узора, как и самоцветов, остается почти без изменений в коранницах казанских татар.

Археологические материалы сохранили нам интересный образец накосников-чулп, состоящих из крупной фигурной бляхи с под-

вешенными к ней бляшками меньших размеров (рис. 21—2). Такие чулпы (форма блях, характер их орнаментации, используемые мотивы и др.) встречаются позднее в конце XII — первой половине XIII вв. и получают в дальнейшем широкое распространение в искусстве казанских татар⁷⁹. Бляхи чулп, как и некоторых других украшений, по своим формам относятся к тому комплексу орнаментальных мотивов болгарского искусства, который целиком сохраняется в искусстве казанских татар⁸⁰. В них проявляются черты стиля, представляющего собой высшую форму развития (в условиях земледельческой культуры) орнаментальных традиций древнего степного искусства болгар. Для этого стиля, получившего наивысшее развитие в конце XIV — первой половине XVI вв., характерна живописная красочность художественного языка, активное использование цветочно-растительной орнаментации, нарядность, торжественность, утонченная сложность в абрисах орнаментальных форм. Так, в первой половине XVI в. в нем найдут проявление черты так называемой «восточной барочности» (в резном декоре надгробий, ювелирных изделиях), что не находит аналогий в искусстве других тюркоязычных народов Среднего Поволжья и Приуралья, в культуре которых не находят проявления салтовские традиции.

Среди археологических находок довольно многочисленны женские булавы — заколки для волос (рис. 26—10). В большинстве случаев заколки завершаются миниатюрными фигурками или головками птиц — утки, гуся, петуха, тетерева, филина, певчих и др. В отдельных случаях их заменяли полусферными выступами, отделанными зернью. Изображения фигурок птиц обобщены, статичны, однако хорошо определяются их разновидности. Заколки являются иллюстрацией факта того, что образ птицы тесно связывался с образом женщины. Они находят аналогии в археологических материалах Верхнего Салтова и Саркела. Близки они и булавам иранского и хорезмийского происхождения⁸¹.

Неотъемлемой частью украшений женской и мужской одежды были металлические пуговицы, в основном из бронзы (рис. 20—5, 6—19). Они могли использоваться и в составе хэситэ, в наконечниках-чулпах и в качестве поясных подвесок. В преобладающем большинстве случаев пуговицы орнаментировались в технике литья, штамповки. Применялась нередко зернь — мелкая и более крупная. Размеры пуговиц колеблются от 8 мм до 2,2 см в высоту. Формы их самые разнообразные, однако наиболее часто встречаются грушевидные и шаровидные. Узоры состоят из простейших геометрических мотивов, хотя в целом орнамент обогащается по сравнению с раннеболгарскими образцами. Наряду с металлическими пуговицами среди ювелирных украшений болгар встречаются сюльгамы мордовского типа, которые представляли собой застежки для воротников женских рубашек. Часто они обогащались подвесками из 4 цепочек, поверхность их украшалась зерновыми узорами. Сюльгамы с подвесками в последующем, как мы предполагаем, легли в

основу украшения казанских татар — яка чылбыры (воротниковой застежки)⁸².

Браслеты и перстни. Из украшений для рук широкое распространение имели браслеты — дрововые, пластинчатые, плетеные и составные с самоцветами. Среди них наиболее художественно выражены пластинчатые браслеты, в орнаментации которых наряду с простейшими — строчными узорами из точечных, циркульных («глазки») и других мотивов, известных еще по раннебулгарским образцам, появляются мотивы «вечных узлов», ромбов и других, схематические изображения львиных морд (рис. 27). По расположению узоров пластинчатые браслеты подразделяются в основном на три группы. В первом случае — узоры в строчной композиции занимают всю поверхность браслетов (рис. 27—2, 3). Во втором случае — узор в виде законченной композиции располагается лишь по концам браслетов (рис. 27—6). Наконец, к третьей группе относятся браслеты, на концах которых располагаются узоры или крупный мотив одного вида, а в середине браслета (нередко и по всей его длине) — другого. Такие браслеты встречаются в основном в археологическом слое золотоордынского периода (рис. 27—10, 11). Примерно к середине XII в. вместо орнамента в браслетах начинает появляться арабская вязь в стиле куфи или насх. Надписи выполняются как красивый, изящный узор, иногда теряя свое смысловое содержание, превращаясь в эпитафический орнамент.

Браслеты с двумя продольными углублениями и изображением львиных морд на их концах являются типичными для всего периода развития булгарской культуры. Они продолжали производиться и казанскими ювелирами — вплоть до настоящего времени⁸³. Традиция украшать концы браслетов изображением львиных головок уходит в иранскую и греческую торевтику. Еще в V—VII вв. в ювелирных мастерских приазово-причерноморских городов выпускались браслеты плоские, а также витые, сплетенные из двух (но не из четырех или шести, как у болгар) серебряных или золотых проволок и заканчивающиеся скульптурными фигурками или головками льва или сфинкса (материалы из кургана Куль-Оба)⁸⁴. Булгарские мастера передают головки львов плоскостно в линейно-графической манере. Схематические изображения львиных морд мы видели у ранних болгар на ременных пряжках. В подобной трактовке их можно видеть также в украшении подвесных ремешков и пряжек из клада в Саркеле⁸⁵.

Популярными среди знатных болгарок были плетеные браслеты из 4, 5, 6 серебряных или золотых проволок (рис. 27—8, 9). Сплюснутые концы их украшались шатонами со вставками самоцветов, нередко обрамленными перевитым жгутом или крупной зернью (рис. 27—8, 9). Подобные браслеты характерны в основном для домонгольского периода.

К характерным видам булгарских браслетов относятся также трехзвеневые золотые и серебряные браслеты, составленные из от-

дельных шатонов с гнездами для самоцветов круглой и овальной формы, а также затворов-шарниров для соединения звеньев (рис. 27—12). Подобные браслеты бытовали также у казанских татар. Шатоны в них обычно обрамлялись двумя рядами витой сканой проволоки и тремя рядами мельчайшей зерни. К сожалению, самоцветы на них не сохранились, однако, судя по перстням и витым браслетам, а также отдельным находкам камней, в украшениях были популярны аметист, агат, сердолик, яшма, топаз, бирюза и цветные пасты, граненое цветное стекло.

Многообразие видов болгарских ювелирных украшений дополняют перстни. До нас дошли различные по художественному решению образцы литых и составных перстней, а также каменные формы для их отливки⁸⁶. Отдельные виды перстней бытовали на протяжении всего периода развития болгарской культуры, начиная с раннеболгарского времени (рис. 28 — 1, 4, 7, 8, 17, 18) и явились прообразом перстней казанских татар. Многие из них, как и восточные перстни, получили распространение среди финно-угорских народов и на Руси. Большинство перстней находится, к сожалению, в плохой сохранности, но, тем не менее, по ним можно судить о характере и художественных особенностях декора. Значительную помощь оказывают также прекрасные рисунки перстней из археологического атласа А. Ф. Лихачева.

Перстни различаются по используемому материалу (медь, серебро, золото, электрум), по формам (литые, составные), технике изготовления (литье, штамп), декоративному решению (орнаментация, использование скани, зерни, гравировки, самоцветов и т. п.). Большинство перстней выделяется массивностью и скульптурностью форм, обилием самоцветов (полихромный стиль). Кроме натуральных камней использовались цветные граненые и гладкие стекла, а также цветная паста. Применялось и чернение (сплав серебра, свинца, меди и олова, серы). Техника чернения по серебру у болгар имеет характерную особенность: чернью покрывались не гравированные узоры, а выбранный вокруг них фон (рис. 28—10, 12, 15). Рельефный серебряный узор эффектно выступал на черневом фоне. Иногда, наоборот, чернью заполнялся гравированный узор, как это имело место на отдельных браслетах, серьгах, бляхах.

В украшении перстней использовались геометрические, реже цветочно-растительные и зооморфные мотивы. В создании образной структуры перстней болгарские мастера использовали изображения птиц — гусей, журавлей, певчих, миниатюрных «птичек счастья», зверей из породы кошачьих (рис. 28—4, 5, 6, 15). Все эти образы передаются обобщенно и в декоративной трактовке. Часто встречаются солярные знаки, изречения из Корана, которым приписывали роль оберегов. В этой же функции выступают многие самоцветы. Так, на Востоке верили, что изумруд отгоняет духов, смущающих сны, бирюза — охраняет от дурного глаза и страха, обеспечивает здоровье и т. д. Самоцветы привозились обычно из Хорасана, Согда,

Хорезма, Прибалтики (янтарь) и других стран. В украшении перстней, кроме самоцветов, большая роль отводилась также орнаменту из скани и зерни. В типологическом отношении перстни подразделяются в основном на пять групп, которые подробно рассмотрены в «Древнем и средневековом искусстве...» Перечислим основные их виды с характеристикой художественных особенностей.

К первой группе относятся перстни, составленные из отдельных частей — обруча и щитка (рис. 29—1, 2—7) или шатона при наличии самоцвета (рис. 29—8, 9 и др.). Одни из них выделяются простотой композиций, решением кольца и щитка круглой, овальной и ромбической формы, несложностью гравированного узора (рис. 29—1, 2, 7), другие массивны на вид, имеют плоский широкий и нередко глубоко рифленый обруч, а также высокий шатон квадратной, подквадратной формы с закругленными углами (рис. 29—8, 10 и др.). Часто встречаются шатоны круглые и конической формы (рис. 54—11, 17). Обычно по контуру основания шатона напайвалась крупная зернь, которая дополнялась вторым, а иногда и третьим рядом мелкой зерни. Иногда вместо зерни шатоны обрамлялись полосками витой сканой проволоки (рис. 29—12) или же заменялись высокими коническими колпачками (рис. 29—18). Массивность, довольно высокие в ряде случаев вставки самоцветов, подбор камней сближают болгарские перстни первой группы с дагестанскими.

Перстни, относимые ко второй группе, также составлялись из отдельных частей — шатона (каста) с самоцветом и обруча. Отличительным признаком их является наличие высокого бортика шатона и характер крепления камня (рис. 29—14, 15, 16). Ажурность бортика оправы достигалась за счет напайки сканой проволоки, образующей каркас бортика. В плоскости бортика располагались напаянные на верхнюю проволоку каркаса и на край щитка мелкие колечки, пластинки в форме квадратиков, ромбов, зигзагообразные линейные мотивы тоже из проволоки. По контуру верхней части шатона выпускались лапки в форме стилизованных листочков, трилистников для крепления камней (рис. 29—15, 16).

В третьей группе объединяются перстни, которые несколько выходят из круга собственно болгарских и их не так уж много. Образцом может служить перстень с полым внутри конусообразным колпачком, на поверхность которого напаяна зигзагообразной формы рельефная полоска, а основание шатона обрамлено крупной зернью (рис. 29—17). Подобные перстни имеют много общего с некоторыми разновидностями перстней восточного происхождения⁸⁷. Прототипами их являются перстни Хорасана и Средней Азии. В отличие от них наиболее традиционными в искусстве болгар являются перстни, относимые нами к четвертой группе. По своим формам они подразделяются на две подгруппы, из которых к первой относятся цельнолитые перстни, имеющие вместо щитка или шатона в верхней вытянутой части обруча глубокое (рис. 28—

7, 8), а иногда и низкое (рис. 28—17, 18) гнездо для камня, а второй подгруппе — перстни с плоскими различной формы щитками (рис. 28—4, 5, 6, 10—16). Поверхность щитка обычно орнаментируется одиночным мотивом типа сердечка в сочетании с мотивом трилистника внутри него (рис. 28—13, 16) или розетки в виде круга с тем же мотивом трилистника.

Пятая группа перстней является переходной к кольцам (рис. 28—1, 2, 3). Эти легкие по формам женские украшения имеют довольно тонкий, несколько выпуклый обруч, переходящий в верхней части в небольшое утолщение, образующее вытянутый щиток. Последний украшался гравированным или чеканенным орнаментом. В украшении щитков популярным был мотив интегральной спирали, трактуемый в самых различных вариациях (рис. 28—1, 2, 12). В творчестве болгарских мастеров этот мотив в преобладающем большинстве случаев в средней своей части имел отростки, отходящие в разные стороны, которые в перстнях нередко сливались в одну линию, а завитки спиралей решались в форме вытянутых цветочных листьев с бутонами. Такие мотивы были характерны также для болгарских бронзовых зеркал (рис. 30—4). Использовались и другие мотивы, в т. ч. зооморфного происхождения (рис. 28—4, 6, 11, 15). Нередки перстни, щитки которых украшались мотивами вихревых розеток, квадратов с парными рогеобразными завитками (рис. 28—3)⁸⁸. У многих щитков контуры обрамлялись чеканенной или гравированной линией из мотива жгута или иногда полоской зерни (рис. 28—15, 16). Многие из рассмотренных нами типов перстней производились и позднее — в золотоордынский период — казанскими татарами.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА

Изделия из керамики находят самое широкое применение в быту, несут в себе утилитарные и декоративные функции.

Наряду с производством обычной гончарной посуды болгарские мастера выпускали и художественно оформленную керамику, различную по назначению: кувшины, амфоровидные эринки, миски, кружки, блюда, чаши, котлы, лампочки-светильники, копилки, чернильницы, детские игрушки, в том числе в виде различных животных и птиц. Керамика производилась как домашним (лепкой от руки), так и ремесленным способом (на гончарном круге).

Производство посуды на гончарном круге способствует уменьшению орнаментации, появлению довольно простых стандартных линейных узоров — прямых и волнистых. Однако гончарный круг давал возможность в большом количестве создавать самые разнообразные сосуды правильной и красивой формы. Творческие поиски гончаров идут по линии создания эстетически выраженных форм и силуэтов сосудов, пропорционального и масштабного соотношения

частей, лаконичности орнамента. Все это вместе с превосходным обжигом сосудов отличало художественную болгарскую керамику совершенством качества, способствовало ее широкому распространению и воздействию на керамическое производство соседних народов⁸⁹.

Разнообразные по формам сосуды украшались геометрическим и реже растительным орнаментом (штамп, резьба). Обычно узоры располагались в верхней части тулова, а иногда и по горлу сосуда. Из сравнительно небольшого круга мотивов создавались различные композиции линейных узоров: из параллельных прямых линий, крутых или пологих волн, набегающей волны, вертикальных углублений, создающих каннелюры, различных ямочек, вдавлений — треугольной, округлой форм или в виде запятой, а также мотивы жгута, идущих в ряд арочек, фестонов, спиралей и др. (рис. 36, 37, 38). Многие мотивы и узоры керамики, возможно, несли в себе определенную символику, условное изображение. Так, узор сосуда, украшенного орнаментом в виде чешуек из скобообразных мотивов, представлял собой, несомненно, стилизованное изображение воды (рис. 37—4). В этом значении, очевидно, интерпретируются узоры из косых лощеных полос (рис. 37—1).

Из растительных мотивов в украшении сосудов можно встретить линейную композицию из ритмично чередующихся наклонных веточек, что было связано, вероятно, с почитанием священного «древа жизни» (рис. 39—9). Особенно богато украшались некоторые сосуды, рассчитанные на имущего владельца, со сложными штампованными узорами цветочного характера (побег двойного плетения) в сочетании с геометрическими мотивами, образующими линейные параллельные полосы из круглых и овальных вдавлений, вертикально расположенных каннелюр (рис. 37—3). Не исключено, что подобные сосуды производились при определенном воздействии образцов среднеазиатской и иранской посуды, в значительной мере завозившихся на рынки болгарских городов. Наряду с узорной керамикой со штампованным, резным орнаментом у волжских болгар, как показывают археологические материалы, бытовали и расписные гончарные сосуды, в частности, кумганы, блюда⁹⁰.

В украшении деталей некоторых болгарских кувшинов — ручек и сливов — можно было видеть стилизованные и обобщенные фигурки животных — зверей и птиц или же их головки в круглой скульптуре. Среди зооморфных образов, представленных в форме ручек сосудов, — фигурки барана с закрученными рогами (рис. 36—2), медведя (рис. 37—1), коня (рис. 36—1). Во многих случаях стилизация и схематизация, стандартность продукции, обусловленная массовым производством, приводят к подмене зооморфных мотивов, условно имитирующими их небольшими выпуклостями на ручках сосудов (рис. 37—3, 4). В украшении носиков-сливов отдельных кувшинов можно видеть обобщенно решенные головки коня, барана, лося и тура (рис. 36—1)⁹¹, уточки и петуха. Фигурки — ручки со-



судов, как и головки различных животных и птиц на носиках-сливах, служили апотропеями, предохраняя содержимое сосудов от злых духов и дурного глаза. Люди верили в магическую силу этих образов. Сосуды с подобными ручками, носиками-сливами — явление, характерное и для сармато-аланской культуры, носители которой составили, как известно, этнический компонент волжских булгар. Зооморфные ручки на сосудах были известны еще сакам, носителям древнехорезмской кангуйской культуры (IV в. до н. э. — I в. н. э.), жителям Чуйской долины — потомкам саков — усуням в III—II вв. до н. э.⁹²

В большом количестве болгарские мастера-гончары производили керамические игрушки в виде фигурок птиц, животных, зверей (мелкая пластика). Обращают на себя внимание реалистичностью выполнения фигурки курочки, сороки и др. (рис. 38—2, 3).

Среди расписной и нерасписной керамики встречаются изделия с темно- или светло-зеленой поливой — глазурью⁹³. По назначению это — блюда, чашечки, светильники, чернильницы, игрушки и др. Орнамент их в общем такой же, что и в неполивной керамике (линейный, волнистый и т. п.). Однако в их украшении встречаются и зооморфные мотивы, хотя и редко. Так, представляет большой



36₂

интерес редкий образец глазурированной керамики — чаши с синей поливой и черной подглазурной росписью, с изображением на дне сосуда оленя с ветвистыми рогами (рис. 38—1)⁹⁴. По бортику сосуда нанесен узор из чередующихся широких и узких прямоугольников с вписанными в них листовидными мотивами и парными кружками. Внутреннее кольцо блюда состоит из плотного ритма изображений листообразных мотивов, верхнее кольцо — из низких полушариев. По цвету поливы и подглазурной росписи чаша близка к кругу среднеазиатских поливных сосудов, однако по характеру орнаментации, используемым мотивам и особенностям трактовки образа оленя сосуд является произведением болгарских керамистов. В художественной отделке болгарской керамики большую роль играло также традиционное орнаментальное лощение. Из узких лощеных полос гончары создавали различные рисунки (рис. 36). Лощением обрабатывалась и вся поверхность сосудов.

Наряду с гончарной посудой в Болгарии производились, а также привозились сфероконические сосуды, служившие, по-видимому, для перевозки и хранения ценных жидкостей — ртути, благовоний и др. Поверхность их украшали различные узоры, иногда — надписи-тамги, представляющие собой, вероятно, фамильные знаки владельцев или самих гончаров — их создателей (рис. 40). Это — геометрические, растительные и зооморфные мотивы, рисунки сюжетного характера, отражающие различные сцены хозяйственной деятельности человека, а также из жизни животных. Среди них представляет интерес серия схематических изображений животных и птиц в линейно-графической трактовке, а также повествовательные по характеру сюжетные композиции со сценой рыбной ловли (рис. 40—5), охраняемого пастухами стада (рис. 40—1) и другими, свидетельствующими о пережиточной форме древнего пиктографического письма в народном творчестве болгар.

Болгарская керамика различается не только формой, орнаментацией, используемыми композиционными приемами размещения орнамента на поверхности, характером лощения узоров, но и цветовым решением, что в ряде случаев зависело от назначения сосудов. Так, сосуды, служившие столовой посудой (кувшины, кринки, блюда, чаши и др.), выделялись яркой окраской оранжево-красного,

оранжево-желтого, реже — желто-коричневого и серого цвета⁹⁵. Другие сосуды имели коричневую, темно-серую, зеленоватую окраску, иногда встречаются и другие цветовые решения.

К изделиям из керамики можно отнести бусы, составленные из бусин каменных, стеклянных, керамических, гешировых, из кораллов и раковин. Материал (самоцветы, янтарь, горный хрусталь, глазурованная цветная керамика, стекло, паста), формы бус, их орнаментация при сравнении с раннебулгарскими почти не изменяются. Однако появляются связки бус из камней одного цвета, рисунка, формы. Археологические находки бракованных бусинок дают основание говорить об их местном производстве. В рассматриваемое время у болгар, как известно, имело место стеклоделие⁹⁶. По-видимому, бусы (стеклянные, керамические глазурованные) производились в мастерских со стекловаренными печами, хотя могли существовать и специальные мастерские по производству бус, в которых, очевидно, занимались только обработкой готового стекла, являвшегося исходным полуфабрикатом (например, как это имело место на Руси). Здесь же могла обрабатываться путем нанесения глазури художественная керамика. Полупрозрачная стекловидная масса — смальта различных цветов, получаемая болгарскими мастерами, весьма близка к византийской эмали, которая использовалась в составлении многоцветных узоров на скани (перегородчатая эмаль), чеканении и гравированном металле. Однако болгарские ремесленники, судя по известным археологическим материалам, изготавливали из смальты только многоцветные бусы, в то время как, например, у русских мастеров широкое распространение получает перегородчатая эмаль. В отличие от болгар, у последних в меньшей степени представлено искусство ажурной скани и зерни.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА КОСТИ И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

Наряду с изделиями болгарских торевтов, ювелиров и гончаров до нас дошли (в основном из Биляра) разнообразные костяные поделки, многие из которых выделяются художественностью оформления, пышностью декора (рис. 33—1, 2—5; 35—1, 2—8). Булгарские мастера выпускали различные по форме и орнаментации костяные рукоятки ножей и нагаек, застезжки, всевозможные привески, накладки для деревянных ларцев, обкладки для колчанов и другие изделия для широкого сбыта. В обработке костяных поделок мастера использовали мелкие железные пилки, различные резцы, в том числе в форме небольшого циркуля, настольные токарные станки⁹⁷. Технические приемы производства костяных изделий, последующая их отделка шлифовкой, полировкой, нанесением плоского рельефа гравировкой следуют древним устоявшимся традициям. Большинство поделок по своим формам, характеру отделки и орнаментации выделяются определенной стандартностью и тем не менее многие из них,

особенно сделанные по заказу, являются прекрасными произведениями болгарского декоративного искусства.

В украшении костяных изделий можно встретить зооморфные, геометрические и стилизованные растительные мотивы, образующие узоры в строчной, сетчатой, зеркальной и других композициях. Среди художественно выполненных поделок весьма примечательны ручки ножей и нагаек, а также ложки, навершия которых решались в форме головок различных животных и птиц. Так, ручка ножа, украшенная на конце головкой куницы, решается художником очень пластично в форме изогнутого туловища маленькой хищницы. Поверхность ручки обогащается стилизованным узором из пальметток довольно сложного построения (рис. 33—5). Изделие, судя по орнаменту, относится к концу домонгольского периода. Интересно решено навершие другой костяной ручки — в форме головки кабана (рис. 35—8). Поверхность ее орнаментирована строчными узорами, идущими в ряд из зигзагов, полукружий, насечек. Кроме геометрических узоров, костяные поделки украшались различными схематически стилизованными изображениями живых существ, особенно птиц — соколов, глухарей, филинов. Многие из них представлены в геральдике (рис. 33—1, 2).

Большими художественными достоинствами оформления выделяется костяная налучница, или так называемый напальник, предохраняющий большой палец руки от удара тетивы при стрельбе из лука (рис. 33—1). На поверхности изделия выгравированы изображения двух глухарей и филина между ними, а также голова лося в нижней части оси симметрии. По контуру налучница обрамлена узким бордюром из мотива волнообразного побега, от которого в определенном ритме отходят листочки с бутонами. Геральдика по своей композиции и содержанию аналогична подобному рисунку в украшении рассмотренной нами бронзовой пломбы (рис. 31—9) и выделяется большой декоративностью и орнаментальной стилизацией в передаче образов живой природы⁹⁸. Костяные изделия массового производства украшались простейшими геометрическими узорами, образованными из зигзагов, параллельных прямых и косых линий, циркульного орнамента, штриховых полосок, ромбиков, насечек, перевитого шнура или веревочки, плетенок, спиралей и других мотивов, идущих в определенном ритме поперек или вдоль костяных ручек. Все эти мотивы образовывали в различных композициях, хотя и простые, но очень выразительные узоры (рис. 33, 35). Многие из них известны еще в художественном творчестве кочевых племен Приазовья IV—V вв.⁹⁹ Характерно, что в орнаменте костяных изделий болгарских мастеров домонгольского времени и угорском орнаменте прослеживается ряд общих черт как в композиции узоров, так и в используемых орнаментальных мотивах (зигзаги, решетчатые ромбы, крючки, интегральные спирали, штриховые полоски, парные и двухпарные птицы и др.), что дает основание говорить об общей древней основе многих разновидностей орнамента тюркоязычных болгар и угров.

Описанные выше разновидности изделий в металле и кости

раскрывают нам лишь часть художественной деятельности болгарских мастеров из области многообразных проявлений их декоративного искусства. До нас дошли небольшие остатки отдельных предметов, выполненных в других материалах, по которым трудно, однако, судить об их художественных особенностях. Так, о развитии искусства резьбы по дереву свидетельствует редкая находка с билярского городища резной дубовой пластинки (рис. 35—9)¹⁰⁰, нижняя часть которой обрамлена узким бордюром растительного характера узора, выполненным в плоскорельефной технике резьбы. На плоскости прямоугольника видны остатки резной надписи арабской вязью сульс. Пластинка дошла до нас в довольно плохой сохранности, тем не менее тонкое техническое выполнение узоров резьбы и арабских букв свидетельствует о высоком мастерстве болгарских резчиков по дереву. Существует мнение, что пластинка является крышкой от ларчика, однако ассиметричная композиция узоров и надписей, грубая необработанная поверхность с обратной стороны, отсутствие каких-либо следов крепления петель указывают на то, что «крышка» является предметом облицовочного характера.

О работе резчиков по дереву определенное представление нам дают несколько уцелевших от гниения ложек своеобразной формы¹⁰¹. Углубленная часть их имеет эллиптическую или овальную форму и располагается не вдоль, а поперек рукоятки. Не исключена вероятность того, что концы многих ложек (как и костяных рукояток) были украшены головками животных или птиц.

Значительное место в ремесленном деле болгар, по-видимому, занимало производство кожаной, в том числе узорной обуви¹⁰². Археологические материалы свидетельствуют о повсеместном бытовании среди населения мягких сапожек — типа ичигов, сапог, туфель с каблуками и без них (близкие татарским чувэкэм и кэвеш). Булгарские мастера выпускали различные сорта кож (юфть, яловица, сафьян, шагрень), однако наибольшей популярностью в крае и за его пределами пользовалась болгарская юфть. Эта кожа до сегодняшнего дня выпускается в Средней Азии под названием «булгари». У алтайцев и калмыков юфть называется «пулгайры», у венгров — «багария». Многие виды кожаной обуви орнаментировались простейшими узорами в технике плоского и рельефного тиснения. В первом случае узоры на поверхности обуви образовывались из мотивов в виде неправильной формы четырехугольников, во втором случае — они состояли из переплетающихся рельефных полуцилиндрических полос¹⁰³. Кроме обуви, болгары также изготовляли различные кожаные изделия, связанные с охотничьим и конским снаряжением (колчаны, налучья, подвесные сумки, щиты, подпруги и т. п.). Большинство их окрашивалось в различные цвета — зеленый, разных оттенков коричневый, красный, черный и другие.

Находки огромного количества пряслиц (литых, глиняных, шиферных) в археологических раскопках свидетельствуют о широком распространении, по-видимому, ручного прядения льняного и шерстяного волокна при помощи веретена. К сожалению, изделия из него

до нас не дошли. Трудно что-либо сказать и об украшении тканых изделий, характере их орнаментации, а также о вышивке. Археологические данные пока не раскрывают нам эту сторону художественной деятельности болгар. Однако многие узоры, в частности, на изделиях болгарских мастеров по металлу и кости связываются с текстильным орнаментом. О характере болгарской вышивки мы можем, хотя и косвенно, судить по некоторым археологическим материалам золотоордынского периода¹⁰⁴. Отдельные археологические находки специальных крючков, применявшихся при изготовлении ворсовых ковров, свидетельствуют о том, что болгарам было знакомо и искусство ковроделия¹⁰⁵.

ОРНАМЕНТ

Значительных успехов достигают болгарские мастера в разработке орнамента. При многих общих явлениях с восточным орнаментом орнамент болгар сохраняет свою самобытность и оригинальность, в основе которой лежат устойчивая традиция и местная школа. Разработка форм, мотивов орнамента — в органической передаче народных образов, тесной связи с окружающей природой, в художественном мировосприятии. Своеобразие стиля болгарского орнамента в его живописной трактовке, в основе которой лежит творческая импровизация, гибкость композиционных построений. Оно исходит и из архаических мотивов, идущих еще со времен досалтовской культуры, которые составляют большой исторически сложившийся орнаментальный комплекс, тесно связанный с искусством горноалтайских племен середины I тыс. до н. э. (Пазырыкские курганы). Это — лотосные, восточноазиатского характера пальметты, полупальметты, изображения тюльпана, «сердечек», циркульный орнамент, завитки спирали и др. Во то же время истоки другого орнаментального комплекса, имеющего место у болгар, уходят в культуру сарматоаланских племен, Закавказья и Ирана, приазово-причерноморских городов (с их эллино-византийскими традициями) и, частично, связаны с влиянием культуры народов Средней Азии, финно-угорских аборигенов. Финно-угорский, а, вернее, угорский элемент находит значительно меньшее отражение в орнаменте и искусстве волжских болгар, чем, например, в искусстве башкир, чувашей.

Если в прошлом орнамент, в том числе зооморфный, украшал в основном только оружие, одежду, головные уборы, а также конское снаряжение, то в домонгольский период орнамент находит широкое применение почти во всех видах материальной культуры болгар. Орнаментальные формы, мотивы — разнообразны и обширны. Их можно разделить в целом на ряд типов — геометрический и зооморфный, относящиеся к наиболее древним и распространенным, цветочно-растительный и эпиграфический. В ряде случаев трудно бывает провести между ними отчетливую грань. Многие из орнаментов продолжают сохранять древнюю символику, связанную с явлениями природы, небесными светилами. Некоторые из них восходят к тем вре-

менам в истории тюркоязычных народов, когда, по свидетельству Махмуда Кашгарского (XI в.), каждое племя имело свое священное (тотемное) животное, птицу (онгон) и свою тамгу (клеймо скота), т. е. свой герб (племенная эмблема).

Особенно интересен в болгарской мелкой пластике и в орнаменте круг зооморфных образов, содержание которых весьма разнообразно и отражает, наряду с местной живой природой, животную среду далеких восточных стран. Некоторые из них сохраняются в последующем в пережиточной форме в народном искусстве казанских татар. Весь мир реальных и фантастических существ, связанных в ряде случаев с определенной семантикой, преломляется через призму народного сказочного творчества и предстает в изделиях болгарских ремесленников в декоративно-орнаментальном выражении.

Важная особенность искусства волжских болгар домонгольского периода — широкое распространение в нем звериного стиля. В начальную пору развития этого стиля обнаруживается некоторая неоднородность в иконографии образов, в их трактовке, в характере изображения. Корни этого явления в различных истоках мотивов зооморфного орнамента. Кроме того, изображения в одних и тех же хронологических границах выполнены то в реалистической (обобщенный реализм), то в стилизованной, то в условно-схематической манере. Очевидно, в этом сказалось как символично-магическое, так и декоративное содержание образов звериного стиля. В целом в нем преобладает обобщенно-реалистическая передача образов при свободно-живописной их трактовке без условной стилизации, свойственной, например, скифскому и сако-массагетскому звериным стилям середины I тысячелетия до н. э. (гиперболизация в изображении отдельных частей тела и т. д.). Нет в зверином стиле болгар сцен борьбы, нападения и терзания хищниками травоядных. Животные и звериные образы вполне мирны, созерцательны и представлены в динамике (поворот головы, бег и др.). Имеются и сюжетные композиции из изображений нескольких зверей, животных и птиц, однако их немного. Удельный вес таких композиций повышается лишь к концу домонгольского периода. Образы звериного стиля переданы в изображениях на предметах контурно, силуэтно, без какой-либо модуляции. В формировании и развитии звериного стиля у волжских болгар, по-видимому, была значительна роль древних художественных традиций степной культуры далеких предков до появления их в районах юго-восточной Европы, роль искусства сако-массагетов и позже — сармато-алан, как и искусства Персии (сасанидской эпохи). К концу домонгольского времени зооморфная тематика постепенно утрачивает свое значение. Изображения различных зверей, животных и птиц начинают включаться в цветочно-растительные и геометрические узоры, полностью подчиняясь законам их построения. Наглядным примером является тема «гон зверей» в украшении бронзовых зеркал на фоне растительного орнамента¹⁰⁶. В передаче форм животного и растительного мира усиливается элемент стилизации и орнаментализации.

Несмотря на постепенный закат звериного стиля, в нем наметилось единство художественного языка в передаче образов. Он менее условен, иносказателен по сравнению со скифо-сарматским, сасанидским стилями, более изобразителен.

В творчестве болгарских мастеров значительное развитие получает цветочно-растительная орнаментика. Круг мотивов ее, несколько ограниченный в раннеболгарское время, к концу домонгольского периода расширяется, обогащается по формам, разнообразию вариаций и характеру художественной трактовки. В последующем, в частности, в золотоордынский период растительная тематика болгарского орнамента постепенно определяет весь образный строй художественного языка. Цветочно-растительный орнамент, цветочный стиль, выражая красоту окружающей природы, как средства поэтического видения мира, способствуют развитию нового светского направления в декоративном искусстве волжских болгар.

Распространение и преобладание цветочно-растительного орнамента в болгарском искусстве способствуют более детальной проработке мотивов, стремлению наиболее точно отразить природные свойства цветка, растения, но сохраняя при этом известную меру обобщения, декоративность трактовки, а в ряде случаев даже абстрактную отвлеченность. Во многих мотивах орнамента элементы типично степного искусства сочетаются с орнаментом земледельческих культур Ближнего и Среднего Востока, что создает новые формы, мотивы.

Развитие орнаментального искусства болгар к концу домонгольского периода встает на путь творческого восприятия арабескового типа узоров, получивших широкое распространение в странах Востока. Однако в целом в развитии болгарского орнамента удельный вес арабесковых узоров был все же незначительным. Основное место в нем получает цветочно-растительная тематика, особенно с золотоордынского периода. Однако уже с конца домонгольского времени цветочно-растительный орнамент значительно обогащается, становится более самостоятельным и живописным. Этот вид орнамента, постепенно вытесняя зооморфные мотивы, выражает новые эстетические идеалы времени, художественное мировоззрение.

Определенное распространение, особенно к концу домонгольского периода, в искусстве болгар получает эпиграфический орнамент, который исходит из двух главных стилей средневекового арабского шрифта — куфи и насх с их спецификой написания. Надписи в ряде случаев переплетаются с геометрическими и растительными узорами. Содержание их сводится к традиционным благопожеланиям и изречениям из Корана. Широкое применение арабские письмена и эпиграфический орнамент получают в золотоордынский период.

Новые явления в развитии искусства и орнамента XII—XIII вв. были общими для искусства многих стран Ближнего и Среднего Востока и Волжской Булгарии, у которой были установлены с ними оживленные культурно-экономические связи. Эти взаимоотношения способствовали активному сближению болгарского искусства с искусством этих стран. Развитие искусства Булгарии, по выражению од-

ного из исследователей, как «самой северной страны ислама» пло во многих своих проявлениях в едином русле развития искусства восточных стран. Это сходство (но не тождество) было вызвано ростом художественных ремесел в городах, широким торговым обменом с различными мусульманскими странами, многими общими явлениями в искусстве, идеологии, эстетике. Сближение с художественной культурой передовых в то время стран Востока было явлением прогрессивным и способствовало активному развитию болгарского искусства и архитектуры, приобщению к достижениям всемирного значения.

Многое еще в искусстве и архитектуре волжских болгар домонгольского периода остается неясным, нераскрытым. Однако то, что дошло до нас, характеризует их высокую художественную культуру, выразившуюся в замечательных творениях декоративно-прикладного искусства. Дальнейшее развитие этого искусства происходит в несколько иной исторической обстановке, связанной с включением Волжской Булгарии в состав золотоордынского государства.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Даркевич В. П. Художественный металл Востока.— М., 1975, с. 155.
2. Кропоткин В. В. Торговые связи Волжской Булгарии по нумизматическим данным.— МИА, № 176. М., 1970, ст. 146, и сл. Саксин — крупный торговый город, находился в дельте Волги и играл большую роль в каспийском судоходстве. Сюда прибывали купцы из Ирана, Ирака, Сирии, Хорасана, Индии, Хорезма и др. По данным Аль-Гарнати (XII в.), в городе была большая колония сувар. Он видит там и эмира г. Булгара («Путешествие абу Хамида аль Гарнати в Восточную и Центральную Европу». 1131—1153 гг. М., 1971, с. 27). Город Саксин — это первоначально хазарская столица Итиль, которая еще в первой половине XI в. находилась в развалинах и возродилась только в XII в., но принадлежала уже огузам. Артамонов М. И. История хазар.— М.— Л., 1962, с. 445.
3. Смирнов А. П. Волжские Булгары.— М., 1951, с. 31, 34.
4. Там же, с. 43. Лещенко В. Ю. Восточные клады на Урале в VII—XIII вв.— Л., 1971. Канд. дис. Рукопись. Хранится в ЛОИА.
5. Хорасан — средневековое название области, север которой в настоящее время составляет южную часть Туркменистана, северо-восток Ирана и запад Афганистана. Мавераннахр — области Средней Азии, лежащие в междуречье Амударьи и Сырдарьи (преимущественно современный Узбекистан).
6. Татищев В. Н. История Российская, т. III.— М.— Л., 1964, с. 128.
7. Материалы по истории Татарии, вып. 1.— Казань, 1948, с. 130. Лещенко В. И. Указ. соч.
8. Хлебникова Т. А., Казаков Е. П. К археологической карте Волжской Булгарии на территории ТАССР. Из археологии Волго-Камья.— Казань, 1976, с. 135.
9. Артамонов М. И. История хазар.— Л., 1962, с. 357, 358; Якобсон А. Л. Средневековый Крым.— М.— Л., 1964, с. 53.
10. Плетнева С. А. От кочевий к городам. Салтово-маяцкая культура.— М., 1967.
11. Артамонов М. И. Указ. соч., с. 356.
12. Плетнева С. А. Кочевники средневековья.— М., 1982, с. 137.
13. Хлебникова Т. А., Казаков Е. П. Указ. соч., с. 135. Славянские племена — поляне, северяне, вятичи, родимичи — подчинялись хазарам и платили им

дань. До сих пор не установлено, где и когда формируется та общеславянская культура, которая присуща славянам в VI—VII вв., расселившимся на севере вплоть до Ладоги, а на юге до Адриатического моря, но не проникавшим на юго-восток Европы, в районы обитания болгаро-алан. Только после подчинения хазарам (конец VII — начало VIII вв.) русские получили возможность занять лесостепную часть современной Украины (Артамонов М. И. Указ. соч., с. 295).

14. Смирнов А. П. Указ. соч., с. 61, 63.

15. Смирнов А. П. Раскопки городища «Великие Болгары» в 1957 г.— Казань, 1959, с. 3.

16. Наряду с частыми военными столкновениями между булгарами и русскими князьями, имели место и родственные связи. Как сообщает Тверская летопись, женой князя Андрея Боголюбского была болгарка (ПСРЛ, т. XV, Спб., 1863, с. 250). Женитьба владимирского князя на болгарке, как в свое время киевских князей на половчанках, давало право родственника на защиту и означала мир и обоюдную поддержку.

17. Исследования Великого города.— М., 1976, с. 38.

18. Там же.

19. Смирнов А. П. Сувар.— Труды ГИМа, вып. 16. М., 1941.

20. Смирнов А. П., Каховский В. Ф. Археологические раскопки городища Хулаш в Татарской АССР в 1963 г.— Архив ИА, фР-1, № 2681.

21. Смирнов А. П. Волжские булгары.— М., 1951, с. 93.

22. Фахрутдинов Р. Г. Исследования булгарских городищ в Татарии и Ульяновской обл.— СА, № 1. М., 1981, с. 253 и сл.

23. Труды I Археологического съезда, т. II. М., 1871, с. 254.

24. Прimitивная форма токарного станка была известна еще горноалтайцам середины I тыс. до н. э.

25. Народ кипчак (половцы, куманы) упоминается в тюркской письменности очень рано (VIII в.). К середине XI в. они завоевывают территории от Иртыша до Черного моря. Эта страна стала называться в арабо-иранских источниках «Дашти-кипчак» (страна кипчаков). Название это сохраняется до XVI в. Столица — Отрар. Как и хазары, кипчаки сдерживали арабскую экспансию на Русь, на Европу до появления монголо-татар.

26. Новое в археологии Поволжья.— Казань, 1979, с. 5—10.

27. Хузин Ф. Ш. Из истории изучения булгарского жилища домонгольского периода.— Из истории культуры и быта татарского народа и его предков. Казань, 1976; Его же: Рядовые жилища, хозяйственные постройки и ямы цитадели.— Новое в археологии Поволжья. Казань, 1979, с. 62.

28. Глинобитные печи со сводом были известны еще в античности, в Помпее. Истоки подобных печей у восточных славян, русских и салтовцев уходят в византийскую культуру. См.: Некрасов А. И. Русское народное искусство.— М., 1924, с. 72 и сл.; Плетнева С. А. От кочевий к городам.— М., 1967, с. 34, 63 и сл.

29. Якобсон А. Л. Средневековый Крым.— М.—Л., 1964, с. 39 и сл.; Плетнева С. А., там же.

30. Смирнов А. П. Сувар.— Труды ГИМа, вып. 16. М., 1941.

31. Система штукатурки, выравнивания стен затиркой, как и сплошная окраска в розовый, голубой и другие цвета, представляет собой скорее всего византийскую традицию, идущую еще с эллинистических времен.

32. Новое в археологии Поволжья.— Казань, 1979, с. 11—20.

33. В архитектуре Переднего Востока с III в. н. э. широкое распространение получает купол на трюмпах, в Византии — плоские купола на парусах.

34. Для рассматриваемого времени характерен довольно широкий диапазон размеров кирпичей (Крым, Закавказье, Средняя Азия). Крупные размеры кирпичей свойственны для более древних построек.

35. Халиков А. Х., Шарифуллин Р. Ф. Караван-сарай древнего Биляра.— Исследования Великого города. М., 1976, с. 75—100.

36. Смирнов А. П. Волжские булгары.— М., 1951, с. 138, 140, 146.

37. Материалы по истории Татарии, вып. 1.— Казань, 1948, с. 153.

38. Хвальсон Д. А. Известия ...ибн Даста.— Спб., 1869, с. 23.

39. Новое в археологии Поволжья.— Казань, 1975, с. 21—45.
40. Скосы при переходе от одной формы сечения архитектурного объема к другой появляются в архитектуре Ближнего Востока в X в. (например, минареты каирской мечети аль-Азхара или аль-Хакима и др.).
41. Татищев В. Н. История Российская с самых древнейших времен, кн. 3.— М., 1774, с. 79.
42. Доброхотов В. Древний Боголюбов город.— М., 1852, с. 70 и сл.
43. Брунов Н. И. О некоторых памятниках допетровского зодчества в Казани. Матер. по охране, ремонту и реставрации памятников ТАССР, вып. 2.— Казань, 1928, с. 34—35.
44. Большая Советская Энциклопедия, том. VI. М., 1927, с. 774.
45. Ефимова А. М., Хованская О. С., Калинин Н. Ф., Смирнов А. П. Раскопки развалин Великих булгар в 1946 г.— КСИИМК, вып. 21, М., 1947.
46. Искусство скани и зерни, инкрустации самоцветами (полихромный стиль) были известны еще древним шумерам, египтянам III—II тыс. до н. э., древним иранцам, народам Закавказья (Триалети), эллинистическим городам Приазовья и Причерноморья, Парфии и Бактрии. Полихромный стиль, как полагают, был привнесен с Востока в Грецию в результате завоевательных походов Александра Македонского. В I в. н. э. этот стиль, как искусство скани и зерни, достигает наивысшего расцвета и получает широкое распространение в античном мире, в греко-сарматских мастерских эллинизированных городов Приазовья и Причерноморья (Якобсон А. Л. Средневековый Крым.— М.— Л., 1964, с. 13 и сл.).
47. Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси.— М., 1948, с. 355.
48. Смирнов А. П. Указ. соч., с. 121.
49. Рыбаков Б. А. Указ. соч., с. 143.
50. Оборин В. А. Древнее искусство народов Прикамья. Пермь, 1976, с. 30.
51. Лещенко В. Ю. Восточные клады на Урале в VII—VIII вв. (по находкам художественной утвари).— Л., 1971. Канд. дис. Рукопись. Хранится в ЛОИА.
52. История Русского искусства, т. I.— М., 1953, с. 265.
53. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар.— Казань, 1969, рис. 113.
54. Бляха хранится в ГМТР (коллекция № 5363). Датируется она нами VIII—IX вв. См.: Валеев Ф. Х., Ахметзянов М. И. Герб Казанского царства.— Идель, № 4. Казань, 1973 (на тат. яз.).
55. См. об этом в книге «Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья.— Йошкар-Ола, 1975, с. 100—101.
56. Эмблемой древних тюркитов (тюку) VI—VII вв., как сообщают китайские летописи, была волчья голова. У хазар — тур двурогий, у кипчаков — изображение змеи, у огузских племенных союзов — бараньи головы с закрученными рогами. У золотоордынцев, в частности, у ногайских ханов эмблемой их орды являлось изображение собаки. Эмблемой крымских ханов было изображение двух стоящих друг против друга лисиц на задних лапах в геральдике.
57. См.: Валеев Ф. Х., Ахметзянов М. И. Указ. соч.
58. Юсупов Г. В. Верования и пережитки.— Татары Среднего Поволжья и Приуралья. М., 1967, с. 342.
59. Валеев Ф. Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья.— Йошкар-Ола, 1975, рис. 34—2.
60. Поговорка «гуси Рим спасли», как известно, связана с ночным нападением на Рим галлов (IV в. до н. э.), о приближении которых римляне были предупреждены заготовившими гусями.— Древний Рим. Книга для чтения.— М., 1955, с. 32, 36.
61. Смирнов А. П. Указ. соч., с. 117.
62. Руденко С. И. Горноалтайские находки и скифы.— М.— Л., 1952, с. 163;
63. Сариянди В. И. Тайны исчезнувшего искусства Каракумов. М., 1967, с. 100.
64. Даркевич В. П. Художественный металл Востока.— М., 1976, с. 55.
65. Вероятно, декоративные топорики появляются среди болгарских племен Северного Кавказа и Приазовья в результате взаимосоприкосновения их с аланами. По крайней мере, истоки их уводят нас в кобанскую культуру эпохи бронзы, выявленной в горах Алании (Осетии). Здесь обнаружены бронзовые литые

топоры — культовые и парадные, очень близкие по формам болгарским. Такие топоры датируются IX—X вв. до н. э. (Кузнецов В. А. Путешествие в древний Иристон. М., 1974, с. 44).

64. См.: История Русского искусства, т. 1, М., 1953, с. 519.

65. Смирнов А. П. Указ. соч., с. 119.

66. Там же, с. 118.

67. Галанина Л., Грач Н., Торнеус М. Ювелирные изделия в Эрмитаже. Л., 1967, рис. 27, 28; Спицын А. А. Отчет о раскопках в Таврической губернии в 1898 г.— ИАК, вып. 19, 1906, табл. 13, 14; Ефимова А. М. Бутаевский клад ювелирных изделий волжских булгар.— СА, № 3, М., 1960; Ростовцев М. И. Эллинизм и иранство на юге России.— Спб, 1918, табл. XX.

68. Ефимова А. М. Бутаевский клад ювелирных изделий волжских булгар.— СА, № 3, М., 1960, с. 197.

69. Хлебникова Т. А. Еще одна находка болгарских ювелирных изделий.— СА, № 1, 1963, М., с. 305.

70. Татары Среднего Поволжья и Приуралья.— М., 1967, с. 147, 149.

71. Степанов П. К. История русской одежды.— Спб, 1915.

72. Гаген-Торн Н. И. Женская одежда народов Поволжья.— Чебоксары, 1960, с. 180 и сл.

73. См.: Древности эпохи Великого переселения народов V—VIII вв.— М., 1982, с. 17, рис. 2—1, с. 19, рис. 4—1, 2.

74. Валеев Ф. X. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья, с. 77—79.

75. Репникова Н. И. Некоторые могильники области крымских готов.— ИАК, вып. XIX, с. 1—80.

76. Смирнов А. П. Волжские булгары.— М., 1951, рис. 8.

77. Валеев Ф. X. Народное декоративное искусство казанских татар. Его развитие, истоки. По материалам XVIII — начала XX вв. Докт. дис. (1983). Рукопись. Хранится в Библиотеке Академии художеств СССР.

78. Акчурина З. А., Ефимова А. М., Смирнов А. П., Хованская О. С. Исследование города Болгара.— КСИИМК, вып. 27. М., 1949.

79. Валеев Ф. X. Народное декоративное искусство казанских татар...

80. Валеев Ф. X. Орнамент казанских татар.— Казань, 1969, рис. 97, 99, 102.

81. Артамонов М. И. История хазар.— Л., 1962, с. 298, 311. Толстов С. П. По следам древнехорезмийской цивилизации.— М.— Л., 1948, рис. 91.

82. Валеев Ф. X. Народное декоративное искусство казанских татар...

83. Валеев Ф. X. Указ. соч., таб. 45—1, 2, 3. В 1980-х годах их создавал Хабрахман Ганиев из с. Тенеки Сабинского района ТАССР.

84. Галанина Л., Грач Н., Торнеус М. Ювелирные изделия в Эрмитаже.— Л., 1967, рис. 46 и сл.; Якобсон А. П. Средневековый Крым.— М.— Л., 1964, табл. 1, рис. 6в.

85. Артамонов М. И. История хазар.— Л., 1962, с. 428.

86. ИОАИЭ, том XXIV, вып. 4. Атлас к трудам II Археологического съезда, том V, рис. № 48—50. Многообразны перстни в собрании Ешевского, в коллекциях Сиклера, П. С. Уваровой. Интересные образцы перстней представлены в работе А. Кавка «Перстни Камско-Волжской Болгарии».— Изв. ОАИЭ при КГУ, том. 34, 1—2. Казань, 1928, с. 117.

87. Кильчевская Э. В., Негматов Н. Н. Находки ювелирных изделий из Шахристана.— СА, № 3, М., 1964, рис. 4—6.

88. Некоторые исследователи полагают, что мотив квадрата или ромба с парными завитками с двух противоположных сторон является условным изображением черепахи (Савицкий И. В. Народное прикладное искусство каракалпаков. Резьба по дереву. Ташкент, 1965). Однако данный мотив представляет собой производное от изображения (также условного) степного «древа жизни» (рис. 17—1) — женского символа.

89. Хлебникова Т. А. Гончарное производство волжских булгар X — начала XIII вв.— Труды Куйбышевской археологической экспедиции, т. IV. М., 1962, с. 152.

90. Смирнов А. П., Мерперт Н. Я. Из далекого прошлого народов Среднего Поволжья.— По следам древних культур. От Волги до Тихого океана. М., 1954, с. 48, 49.

91. Двурогий тур был племенным тотемом у хазар. Когда они шли в бой, надевали шлемы с турьими рогами. Каменные призматические надгробные камни знатных хазар завершались шлемовидной кубического характера формой с двумя стилизованными турьими рогами с каждой из четырех сторон надгробного камня. Кувшины с носиками-сливами в виде турьих головок дают основание полагать, что в состав волжских булгар могли войти хазары, появившиеся после разгрома их государства.

92. Грубникова Н. В. Новый памятник Сарматской культуры на Средней Волге.— МИА, № 111, М., 1962, с. 22.

93. Хлебникова Т. А. Гончарное производство..., с. 144.

94. Смолин В. Ф. Чаша с оленем из Болгар. Казанский музейный вестник, № 1—2. Казань, 1921.

95. Смирнов А. П., Мерперт Н. Я. Из далекого прошлого..., с. 50.

96. Хлебникова Т. А. Гончарное производство...

97. Смирнов А. П. Волжские булгары, с. 126.

98. Подробно об этой налучнице см.: Валеев Ф. Х. Древнее и средневековое искусство..., с. 123.

99. Артамонов М. И. История хазар.— Л., 1962, с. 48.

100. Пономарев П. А. Отчет об археологической экспедиции в Билярск в 1916 г.— Известия ОАИЭ, вып. 1, т. XXX. Казань, 1919, с. 107.

101. Лихачев А. Ф. Бытовые памятники Великой Болгарии.— Труды II археологического съезда, т. I. М., 1876.

102. О широком распространении у булгар сапог еще в X в. можно судить по красноречивому высказыванию киевских князей, пытавшихся покорить булгар: «...реча Добрына Володимеру: съягдах колодник, оже суть в сапозех, сим дани нам не даяти, пойдем искать лапотников».— Повесть временных лет, т. I. М.— Л., 1950, с. 59.

103. Смирнов А. П., Мерперт Н. Я. Из далекого прошлого народов Среднего Поволжья.— По следам древних культур. М., 1954, с. 52.

104. Видонова Е. Ткани и шитье XIV в. из раскопок в Великих Болгарах.— КСИИМК, вып. XXI. М., 1947, с. 112.

105. Смирнов А. П. Волжские Булгары.— М., 1951, с. 197.

106. Валеев Ф. Х. Древнее и средневековое искусство..., рис. 75—5.



ИСКУССТВО II ПОЛОВИНЫ XIII — НАЧАЛА XV вв. (золотоордынский период)

В истории Волжской Булгарии переломным стал 1236 год, положивший начало татаро-монгольскому игу, в результате которого она оказывается в составе огромной империи Чингиз-хана — Джучиева Улуса (Золотая Орда). Сюда входили также земли Дешт-и-Кипчака, Крыма, Хорезма, Северного Кавказа, мордвы и русских княжеств. Первый удар на подступах к Восточной Европе от войск Чингиз-хана приняли на себя булгары. Их цветущие города, села оказались в развалинах, торгово-ремесленная и хозяйственная жизнь во всем государстве была временно прервана. Вместе с уничтожением массы людей и разграблением материальных ценностей в золотоордынские города Нижнего Поволжья были насильственно угнаны ученые, зодчие, ремесленники. Булгарские мастера вместе с другими сыграли большую роль в создании золотоордынской культуры и ремесел. Однако покорение не изменило традиционного характера культуры, религию и основы феодального строя самой Булгарии. Кочевые завоеватели не могли, естественно, принести что-либо новое в высоко развитую земледельческую культуру булгар. Монголо-татарская верхушка довольно быстро воспринимает местные традиции и культурные достижения булгар, как и других завоеванных народов. Приняв магометанство, золотоордынские ханы усиленно способствовали его распространению, прекрасно понимая роль ислама в укреплении их господства. Оценили они также значение расширения торговли и ремесел для обогащения казны и прикладывали значительные усилия к их развитию под эгидой своих наместников.

Монголо-татары и кипчаки, составившие часть населения Золотой Орды, продолжали вести кочевой и полукочевой образ жизни. Исключением являлось население административно-ремесленных городов Нижнего Поволжья. В то же время политическое господство монголов сопровождалось распространением кипчакского (половецкого) языка во всей Золотой Орде. Основа степной культуры кипчаков складывалась еще в рамках тюркютского и кимаковского каганатов. Последний, образовавшийся на развалинах тюркютского каганата, явился прародиной кипчаков. Процесс ассимиляции какой-то части кипчаков и огузов среди волжских булгар наблюдался, по-видимому, еще в домонгольское время¹. Однако, если в языковом отношении булгары в какой-то мере сближались с соседними племенами

кипчаков и огузов, то, естественно, отличались от них своей высоко-развитой земледельческой культурой, ее салтовской основой, достигшей высокого художественного уровня в области искусства и архитектуры.

В XIII—XIV вв. значительно расширяется роль Булгарского государства в международных торгово-экономических отношениях (здесь проходили торговые пути, связывающие Восточную Европу со Средней и Передней Азией, Кавказом, Китаем и др.), а его столица — Булгар Великий — становится одним из крупных культурных центров всего Поволжья, «золотым тронном» джучидских ханов². В сравнительно короткий срок были не только восстановлены, но и подняты на значительную высоту экономика, культура, духовная жизнь. Восстановление и быстрый рост ремесленного производства и торговли со второй половины XIII в. вызвали подъем городской жизни Булгарии, рост населения городов. Оживляются города Булгар, Сувар, Кашан, Жукотин и др., хотя некоторые из них и не достигают своего прежнего значения. Пользуясь, по-видимому, покровительством золотоордынских ханов, булгарские князья начинают расширять свою территорию. В XIII—XIV вв. они появляются на землях современной Кировской области и Удмуртской АССР, Пензенской области, Башкирии³. Вместе с тем после падения Булгарии происходит значительное перемещение населения в районы Предкамья — бассейны рек Казанки, Мечи, Апшита, которые согласно археологическим данным начали заселяться еще в XI—XII вв., а также в междуречье Волги и нижнего течения р. Свияги⁴. Рост производительных сил, обширные культурно-экономические связи со многими странами и расцвет городской жизни способствуют дальнейшему развитию различных видов ремесел, строительного дела, архитектуры, декоративно-прикладного искусства. О высоком уровне развития в Булгарии точных и естественных наук свидетельствуют как развитые формы ремесленного производства, так и разработка впервые в Европе технологии литья чугуна, самобытные архитектурные традиции, рациональная система возведения монументальных зданий, основанная на математических расчетах, сложные сети водоснабжения, возможные при точной нивелировке местности, система гидротехнических сооружений, оборонных и других.

Культура волжских булгар оказывает заметное влияние на культуру Золотой Орды и становится, как подчеркивают исследователи (А. П. Смирнов, С. А. Плетнева и др.), одной из основных слагаемых золотоордынской культуры.

АРХИТЕКТУРА

Расцвет булгарских городов способствует оживлению строительства монументальных сооружений, отличавшихся разнообразием архитектурных форм, конструктивных принципов. Город Булгар XIII—XIV вв. представлял собой гигантский по тому времени градостроительный комплекс, от которого даже в 1722 году — времени посеще-

ния его Петром I — оставалось около 70 сохранившихся и полуразрушенных белокаменных зданий (в наши дни существует лишь несколько из них)⁵. В Булгаре, как и в других городах государства, сооружаются дворцовые постройки, усадьбы феодальной знати, караван-сарай, соборные и квартальные мечети, мектебы и медресе, общественные бани, мавзолеи и другие здания. Как и в домонгольский период, основу застройки столицы и других городов, по-видимому, составляли деревянные сооружения — наземные срубы, полуземлянки, в которых селились ремесленники, городской люд.

Архитектурно-строительная деятельность булгар, как и в прошлом, не ограничивалась лишь пределами своего края. Как считает А. А. Берс, вещественными памятниками булгарской строительной культуры XIII—XIV вв. являются развалины сторожевых башен, а также каменные надгробия в Троицком округе Урала, остатки безымянного мавзолея около Троицка, о которых сообщал в свое время известный историк и географ П. И. Рычков⁶. Через проповедников ислама на территории западной Башкирии, бывшей под властью государства волжских булгар, появляются произведения булгарских зодчих и мастеров, такие как мавзолеи Хусаин-бека, Кэшэнэ (близ ж. д. станции Чипмэ), а также усыпальница близ станции Варна (в современной Челябинской области). Все эти булгарские памятники датируются XIV в.

Археологические исследования не дают пока данных, раскрывающих особенности планировки и принципы ансамблевых решений площадей, улиц булгарских городов рассматриваемого времени. Однако по застройке г. Булгара накоплен достаточный материал, позволяющий хотя бы в общих чертах выявить его планировочную структуру⁷. Город был окружен глубоким рвом, заполненным водой и высоким земляным валом (протяженностью до 8 км), по которому шли дубовые крепостные стены и боевые башни. Территория города имела неправильную полуовальную форму, суживающуюся к южной половине, к которой примыкала небольшая укрепленная площадка с теми же стенами и башнями, получившая в литературе название Малого городка⁸. В него вели белокаменные арочные проездные ворота, которые являлись, вероятно, крепостной башней оборонного назначения. А. Ф. Риттих в своем описании Малого городка⁹ рисует весь комплекс оборонительных сооружений со стенами, бойницами, воротами, с подъемным или выдвигным через ров мостом. По своему характеру архитектура оборонных сооружений Булгара, как пишет О. С. Хованская, «не отличалась от старых домонгольских: те же крепостные стены, рубленные городнями, те же башни»¹⁰. Можно предполагать, что город не отличался регулярностью планировки, но имело место расселение по социальному и профессиональному делению. Были особые кварталы (махаллэ) гончаров, портных, сапожников, кузнецов, ювелиров, строителей и др. Эти кварталы имели свою сеть улиц и, возможно, свои мечети. Основным же центром в городском ансамбле Булгара являлась главная площадь с дворцами знати, пятничной (соборной) мечетью, мавзолеями, рядами торговых построек

и другими сооружениями, представлявшими, по-видимому, палаты болгарской знати. Вокруг этой площади группировались усадьбы феодалов, кварталы купечества, служилых людей, от нее разветвлялась в разные стороны скученная застройка ремесленного люда.

Как и в домонгольский период, основную массу застройки составляли жилые дома из деревянных рубленых построек — четырех-, пяти- и шестистенников. Существовали и отдельные кирпичные дома феодальной знати, в том числе двухэтажные с отоплением по-белому¹¹. Высокого уровня в городе достигает система благоустройства: сети водопровода с различными водоемами, выразительно оформленными бассейнами, мощение улиц каменными плитами, устройство тротуаров и т. д.¹²

От некогда многочисленных монументальных сооружений Булгарии рассматриваемого времени до нас дошли в более или менее сохранившемся состоянии лишь несколько памятников г. Булгара, которые позволяют судить об особенностях архитектуры и ее монументально-декоративного убранства. Доминирующим принципом в декорировке экстерьеров являлось использование гладкотесаного камня с забутовкой и облицовкой наружных стен, четко и ритмично подогнанного в рисунке швов кладки, и орнаментальная резьба в акцентирующих формах архитектуры: бордюры арок, обрамления оконных и дверных проемов, порталов, ниш и др.

Пластически образная выразительность болгарских белокаменных зданий, сложенных из местного известняка, достигалась прежде всего за счет самих архитектурных форм — куполов, сводов, шатровых конструкций, конструктивно-декоративных систем в виде полусферических и пирамидальных тромпов, аркатуры на колоннах других. Для них характерны центрические приемы композиции и геометризм архитектурных масс: куб, переходящий через тромпы в восьмерик, шестнадцатигранник, завершается полусферическим куполом, пирамидальным шатром. Своеобразие архитектурного облика выразилось в системе соразмерных человеку пропорций, которая не нарушала впечатления величественности и монументальности зданий.

К характерным особенностям болгарской архитектуры можно отнести конструктивно-декоративную систему перехода от четвериков оснований зданий к восьмерикам и к кругу через треугольные скосы — так называемый мамлюкский срез, имеющий параллели в архитектуре средневекового Египта (Малый минарет, мавзолей), выносные порталы-айваны, многоколонные (ипостильные) залы с аркадами (Соборная мечеть), пирамидальные и полусферические тромпы в интерьерах (Черная палата, мавзолей), декоративные формы кладки наружных стен из рядовок кирпича и белого камня (общественные бани). Все они имеют много общего с закавказской, крымской и малоазийской сельджукского времени архитектурой.

Среди сохранившихся памятников заслуживает внимания так называемая «Черная палата», датируемая серединой XIV в. Сооружение окутано романтическим ореолом легенд и преданий. Одно из них связано со взятием города Булгара золотоордынским ханом

Булат Тимуром¹³. О назначении «Черной палаты» также существует несколько различных мнений. Одни считают его «Судной палатой» (К. Кафтанников), другие — мавзолеем или мечетью. В то же время ряд исследователей вполне обоснованно отвергают назначение «Черной палаты» как судной (В. Ф. Смолин, А. А. Дмитриев, И. Н. Березин и др.) и этого мнения придерживаются археологи¹⁴.

«Черная палата», вероятнее всего, представляла собой ханаку для странствующих дервишей с кельями по типу подобного рода построек, например, в Евпатории и Бухаре. Еще в сасанидском Иране ханаки строились с 4 входами и обходным коридором, имевшим вид кулуаров со сплошными стенами, или сводчатой галереи, или открытой террасы по основанию, представлявшей одноэтажный пристрой с кельями для дервишей. Этот коридор служил для религиозных церемоний¹⁵.

Сохранившийся до наших дней объем здания «Черной палаты» когда-то был окружен по периметру небольшими одноэтажными помещениями — худжрами (для пребывания дервишей) — и разделялся балочным перекрытием на два этажа с центральным молельным залом на втором этаже и довольно низким помещением на первом этаже. С внутренней стороны высокий купольный зал второго этажа разделен на 3 яруса с дверными проемами по сторонам света и глубокими нишами по сторонам дверных проемов на первом ярусе, стрельчатыми нишами и оконными проемами на втором и третьем ярусах. До нас дошли остатки оконных стекол круглых в плане (диаметра 20 см), с загнутыми краями и коническим выступом в центре. Такие стекла заполняли гипсовую оконную плиту. В верхней части первый ярус, в местах перехода от четверика основания к восьмернику второго яруса, имеет полусферические тромпы с остатками некогда существовавших сталактитов (рис. 41—5). В углах восьмигранного пояса над третьим ярусом расположены конструктивные сталактиты при переходе к круглому основанию купола (рис. 41—4). Очевидно, над куполом возвышался восьмигранный в основании шатер, ныне отсутствующий. Возможно, что пристрой вокруг основной залы представлял собою крытую галерею с четырьмя входными проемами.

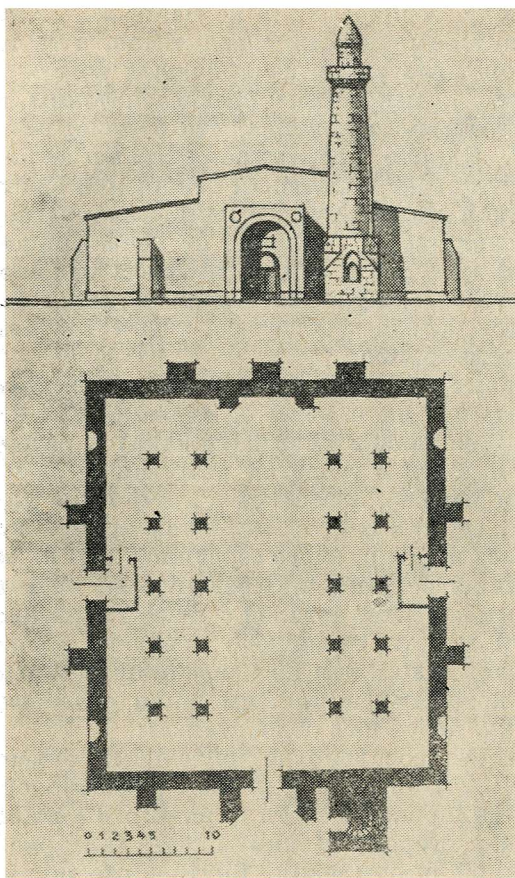
Внутренние стены памятника когда-то были оштукатурены в белый цвет. В архитектурно-декоративном решении интерьеров центрального зала зодчий добился исключительной пластичности и великолепного светотеневого эффекта. Членение интерьера сооружения вертикальными и горизонтальными профилированными тягами, выделение плоскостей ярусов неглубокими, хорошо вписанными нишами со стрельчатым завершением, лаконичная, но выразительная декорация тимпанов ниш рельефными шестиугольными и круглыми фестончатыми розетками, трехчетвертные декоративные колонки в углах расчлененных плоскостей третьего яруса — все это оставляет впечатление о продуманной системе архитектурно-декоративного решения интерьеров памятника, строгости и лаконичности декора. Интерьер «Черной палаты» как в целом, так и в отдельных архитектурных деталях, в частности, в тюльпанообразных завершениях капителей ко-

лонок (рис. 41—1), в решении полусферических (а не малоазиатских-пирамидальных) тромпов, в характере трактовки сталактитов, в крупномасштабных мотивах шестиконечных звезд, фестончатых розетках обнаруживает стилевую близость к некоторым среднеазиатским и хорасанским памятникам домонгольского периода, что отмечалось и некоторыми исследователями¹⁶. Однако объемно-пространственное решение «Черной палаты» обнаруживает в стилевом отношении связь с кругом памятников сельджукской Малой Азии, Крыма, Закавказья. Но и здесь проявляется лишь сходство. В отличие от памятников этих стран, насыщенных в архитектурном и декоративном отношении явлениями так называемого сельджукизма, архитектурный образ «Черной палаты» выделяется особой строгостью, торжественной простотой, величием и монументальностью.

Архитектурные и декоративные традиции болгар домонгольского периода при своеобразном сочетании их с новыми явлениями, идущими из архитектуры Крыма, Закавказья (Азербайджана) и сельджукской Малой Азии, прослеживаются и в другом памятнике г. Булгара — Соборной мечети (Джами мечеть), известной в литературе под названием «Четырехугольника». От памятника каменной архитектуры, не раз реконструированного и датированного серединой XIII в., на сегодняшний день существуют лишь остатки четырех угловых башен, оснований стен и несколько архитектурных деталей с резной орнаментацией. Исследованию Соборной мечети посвящено довольно много работ (Башкиров, Смолин, Смирнов и др.), тем не менее описательные и графические реконструкции, которыми насыщены наши путеводители по болгарскому заповеднику, более чем относительны.

Здание Соборной мечети имело довольно внушительный объем. Это было прямоугольное здание (32×34) с ипостильным (многоколонным) молебельным залом по типу биллярской мечети (рис. 42). В южной стене ее находился обращенный в сторону Мекки михраб (алтарная ниша) с богатой резной пластикой оформления. Внутренние опоры молебельного зала первоначально имели, как показывают последние археологические исследования, квадратную в сечении форму и располагались по четыре столба в пять рядов, образуя как бы вытнутые коридоры — нефы. В последующих переделках мечети они были заменены восьмигранными колоннами, расположенными по сетке — шесть рядов по шесть опор. Первоначально по рядам колонн были, видимо, устроены аркады стрельчатого очертания (рис. 43), по типу их в архитектуре стран Ближнего Востока.

Мы полагаем, что более широкий средний неф Джами мечети возвышался, очевидно, над остальными и освещался через окна на продольных стенах над крышей боковых нефов, как, например, в базиликовой мечети (золотоордынский период) на нижнем Днепре и базиликовых постройках городов Приазовья (рис. 43)¹⁷. Возможно, что после реконструкции сооружения осветительный фонарь над средним нефом исчез, как, видимо, и стрельчатые арки над колоннами. Последние могли замениться обычными балками, переброшенными вверх колонн по типу биллярской Соборной мечети домонгольского



42

периода. В результате мечеть становится меньшей высоты и более приземистой.

Со стороны главного (северного) фасада к зданию примыкал небольшой эйван — сводчатый коридор-портал перед входом в помещение (рис. 42). Такие эйваны широко известны в архитектуре Закавказья, Крыма, сельджуцкой Малой Азии. От эйванного портала до нас дошло несколько архитектурных деталей с богатой резной ornamentацией. Это — блоки обрамления арочного или стрельчатого проема, розетки, размещавшейся в верхней части портала по углам тимпана, небольшая плита с арабскими изречениями из корана. Слева от портала возвышался высокий минарет (рис. 42), называемый в литературе Большим. В результате позднейших переделок в углах здания появились четыре мощные башни крепостного типа, по фасадам — оконные и дверные проемы, ниши¹⁸. Архитектурный декор Соборной мечети, судя по отдельным

остаткам деталей, находит выражение в обрамлении оконных и дверных проемов, порталной арки, михрабной ниши.

Сравнительный анализ декорировки Джамии мечети с близким ей кругом памятников Малой Азии, Крыма, Азербайджана показывает, что в распределении архитектурного декора болгарские мастера не придерживались в полной мере тех веяний, которые были характерны для так называемого сельджукизма, а исходили в основном из традиционных приемов, выработанных ими еще в домонгольское время¹⁹. Резная пластика использовалась для подчеркивания конструктивных частей здания, игравших роль пластического и архитектурного акцента.

Из других памятников архитектуры волжских болгар представляет интерес так называемый Малый минарет в Булгаре. Как показывают археологические исследования, с южной стороны к минарету рядом с кладбищем примыкало прямоугольное в плане здание

поминальной мечети. Малый минарет — каменное сооружение середины XIV в., сравнительно неплохо сохранившееся. Не останавливаясь на описании архитектуры и резной декорировки памятника, что было сделано в соответствующей работе²⁰, отметим, что Малый минарет занимает особое место среди близких ему памятников восточной архитектуры (Азербайджана, Переднего Востока)²¹, выделяясь своеобразиями, исходящими из местной архитектурной школы, традиций домонгольского времени. В этих своеобразиях проявляется стиль болгарской архитектуры — простота и конструктивность объемно-пространственных решений, умеренность и лаконичность декоративного убранства, слабая выраженность признаков так называемых сельджукизмов. Резной декор из мотивов плетенки в форме сердечек, пальметток и полупальметток, образующих подобие гирихов, жгутов, веревочек с дисками, розеток с цветочного характера мотивами, образующими узор в форме восьмиконечной звезды (в тимпане), украшает западную нишу и арочный проем с северной стороны минарета, верхняя часть которых над орнаментальным обрамлением была когда-то украшена резной эпиграфикой (рис. 44)²². Декоративно, в виде шестилепестковых пальметток, решены конструктивные скосы при переходе от промежуточного восьмигранного яруса к круглому основанию цилиндрического ствола минарета. Плоская резьба в архитектурной декорировке минарета, как и Джами мечети, не лишает стену весомости и не приводит к потере монументальности архитектурного облика сооружения. Более глубокий рельеф, крупный масштаб мотивов, их массивность, в которых выявляется своеобразная «рукотворность» техники исполнения (неповторимость мотивов по характеру резьбы, упругость контурных линий, различная глубина врезки), составляют своеобразие резной орнаментации, которая обогащает основные конструктивные формы здания, выявляет их композиционную роль в архитектурном замысле здания.

Кроме вышеописанных памятников, на территории г. Булгара можно видеть три каменных мавзолеев — дюрбе. Это так называемые Большое и Малое дюрбе (рис. 45) и Ханская усыпальница²³. Небольшие по размерам, несколько приземистые по объему (характерная черта болгарских архитектурных памятников), эти здания выделяются монументальной простотой и покоряют ясным, целостным выражением в них архитектурной идеи. В объемно-пространственном решении — это центрично-купольные или центрично-шатровые сооружения. С южной стороны к ним когда-то примыкали невысокие выносные преддверия-эйваны со сводчатым перекрытием, с неглубокими порталами²⁴. К сожалению, время не оставило ничего, что могло бы характеризовать архитектурно-декоративные особенности вышеуказанных болгарских памятников, за исключением Ханской усыпальницы, внутренние стены которой когда-то были облицованы полихромными изразцами. Такими же изразцами были покрыты и гробницы болгарских ханов и их родственников, находившиеся внутри памятника²⁵. Мавзолей выделялся целостным решением объема — куб с размерами в плане 8,7×8,7 м, перекрытый куполом. Во вну-

тренних углах здания четверик переходил в восьмерик (через тромпы), затем в круг основания полусферического купола, возможно, образованного восемью сомкнутыми плоскостями по типу азербайджанских мавзолеев.

Вокруг Ханской усыпальницы, как показывают археологические исследования, группировалась целая серия других мавзолеев-дюрбе, входивших в комплекс когда-то целостного ансамбля. Одни из них были, видимо, более близки объемно-пространственной композиции ханского мавзолея, другие, судя по остаткам фундаментов и находке резного блока обрамления, имели высокие резные порталы. Все мавзолеи были расположены на территории кладбища недалеко от Малого минарета и поминальной мечети.

В юго-восточном направлении от Джамии мечети на небольшом расстоянии от нее в конце XIII в. был сооружен еще один мавзолей, отличающийся от всех остальных своими масштабами и особой монументальностью облика, отвечавшего архитектуре ансамбля построек вокруг Соборной мечети. Это — Большое дюрбе, в начале XVIII в. перестроенное под Никольскую церковь. Памятник относился к типу шатровых мавзолеев с выносным эйваном со стороны южной стены. В основании его — куб, переходящий с наружной стороны через «мамлюкские срезы» — скосы в углах и пирамидальные тромпы с внутренней стороны объема в восьмигранный второй ярус. Внутри высокое помещение мавзолея завершалось полусферическим куполом, снаружи — восьмигранным шатром. По центру трех сторон стен основания размещались небольшие вытянутые оконные проемы со стрельчатым завершением. По центрам стен второго восьмигранного яруса располагались неглубокие тройные ниши, из которых две имели прямоугольное очертание, третья вытянутая ниша заканчивалась стрельчатой формой с заплечиками.

По объемно-пространственному решению, строительно-конструктивным особенностям, стилю памятник связывается с остальными мавзолеями г. Булгара и обнаруживает родство с дюрбе Азербайджана и Крыма.

Наконец, из полусохранившихся каменных мавзолеев определенный интерес представляет Малое дюрбе, построенное в начале XIV в., позже по характеру использования получившее название Монастырского погребца (рис. 45). Памятник располагается недалеко от здания Джамии мечети со стороны северного фасада. Почти целиком сохранился первый ярус квадратного в плане здания с косыми срезами в наружных и пирамидальными тромпами во внутренних углах помещения, аналогичных подобным формам Большого дюрбе. Судя по отдельным остаткам фундаментов, к зданию примыкал выносной эйван. Стены здания снаружи и внутри, как и Большого дюрбе, некогда были оштукатурены. Видимо, существовал второй восьмигранный ярус с последующим двойным полусферическим и шатровым покрытием или же, как в некоторых мавзолеях возле Ханской усыпальницы, первый ярус с завершением в форме полусферического купола. Судя по имеющимся данным, включая письмен-

ные источники, последний вариант является наиболее вероятным²⁶. С нашим дюрбе почти аналогичны мавзолеи Мухаммед-Шах бея в Бахчисарае, болгарская усыпальница Тура-хана в Западной Башкирии²⁷, обнаруживают сходство и мавзолеи Азербайджана.

Археологические исследования в г. Булгаре выявили остатки пяти крупных общественных бань, сооруженных в первой половине XIV в. Одни из них были выстроены из обожженного кирпича, другие — из известняка с использованием квадратного кирпича в отдельных конструктивных формах и узлах. Среди них внушительностью масштабов выделялись так называемые Красная и Белая палаты. Величественные руины последней возвышались над землей в середине прошлого века и были зафиксированы художниками Н. Г. и Г. Г. Чернецовыми, Дюрандом и др. Не останавливаясь на подробном описании планировки бань, отметим лишь, что все они сооружались примерно одинаково по типу восточных бань, распространенных в Закавказье и Крыму (Бахчисарай), с характерной системой подпольного отопления, устройством водопровода и канализации по керамическим и железным трубам. Причем такие бани, начиная еще с античных времен, были местом отдыха, духовных развлечений и т. п. Они состояли из основного крестообразного по форме помещения с фонтаном посередине и четырех угловых помещений, перекрытых куполами, с каменными водоемами посередине каждой стены, которые были оштукатурены в различные цвета (темно-красный, розовый, синий, серый). Отдельные части интерьеров и паруса, судя по остаткам Красной бани, были расписаны (фресковая роспись) желтой, красной и черной краской в виде зигзаговых линий и стилизованных ветвей в линейно-бордюрной композиции²⁸.

Археологические материалы показывают, что интерьеры (например, Ханской усыпальницы), отдельные архитектурные детали мавзолеев, а также жилых домов болгарской знати имели узорную декорировку: облицовывались майоликовыми и мозаичными, а также алебастровыми плитами. Находки поливных фигурных кирпичиков «бантиков» голубого и зеленого цвета свидетельствуют о распространении узорной кирпичной кладки. Все это позволяет говорить о разнообразных видах декоративного искусства волжских болгар. Монументально-декоративное убранство фасадов и интерьеров являлось неотъемлемой частью их образно-пластической структуры²⁹.

РЕЗЬБА ПО КАМНЮ (НАДГРОБИЯ)

Широкий размах строительства кирпично-каменных сооружений способствует повышению роли архитектурно-декоративного искусства, успешному развитию таких его видов, как резьба по камню, гипсу и дереву, фресковая орнаментальная роспись и изразцовая декорация, не меньшая роль отводилась гипсовым облицовочным плитам с резным и штампованным орнаментом. Из них искусство резьбы по камню находит широкое применение также в малых формах — резной

орнаментации каменных надгробий конца XIII — первой половины XV вв. Узоры надгробий выполнены в плоскорельефной технике резьбы с прорезью под углом к плоскости фона. В них нашли отражение богатое орнаментальное творчество народа и получившее распространение вместе с исламом искусство каллиграфии. Структура надгробий складывается из трех составляющих: афористично, емко переданного текста, выраженного в эпитафике, и орнаментального оформления. Все это вместе взятое, объединенное архитектурной формой каменного надгробия со стрельчатым или килевидным завершением, символизирует переход души в иное — «высшее» состояние, «из мира тленного... в мир вечности лег» — свидетельствует содержание одной из надписей³⁰. Эпитафика активно включается в художественную стилистику надгробий. Надписи при этом орнаментализуются, прорастают цветочным узором — «цветущий куфи», который преобразуется вскоре в сульс — наиболее художественный почерк арабского письма. Сложившаяся художественная система орнамента и надписей в их единстве, нашедшая выражение в символике надгробий, выступает в них в непосредственном функциональном значении. Примечательно, что в надгробиях резьба надписей иногда отличается по технике исполнения от орнамента: углубленно-графическая резьба надписей и рельефная орнамента³¹ и наоборот³². Очевидно, существовало и разделение труда на мастера-резчика и каллиграфиста, составлявшего надпись на камень.

По характеру декорировки и своим формам надгробные стелы разделяются на два типа. Первый тип надгробий выделяется определенной массивностью, сравнительно большой шириной и закругленностью углов (рис. 46). Некоторые из них имеют килевидное завершение оголовника. Резьба в надгробиях первого типа — углубленно-графическая с надписью в стиле куфи. В орнаментации этих надгробий ярко проявляются черты народного творчества, как в технике резьбы, так и в мотивах декорировки, характеризующих раннесредневековую систему миропонимания. В них нет виртуозности технического приема и в композиции намечается только характер художественного замысла, а содержание надписей поддерживают символические знаки. В них больше, чем в надгробиях второй группы, используются архаичные мотивы — солярные и астральные знаки, представляющие собой условное изображение светил — солнца, звезд. Истоки некоторых из них связываются с традиционной салтовской культурой³³, других — с культурой угров³⁴. Завершения многих надгробий украшены одной большой и малыми розетками с двух сторон (рис. 46—5, 7). Возможно, что розетки символизировали три мира — небесный, земной и подземный, куда отбывают три души покойника. Однако есть и другие мнения³⁵.

В декорировке некоторых надгробий, кроме розеток, имевших лучевой, звездчатый, дольчатый, цветочный и другие рисунки, использовались ленточные бордюры из мотивов чередующихся завитков, побега или вьюнка с отходящими в разные стороны завитками от стебля, трилистниками, полупальметтами и др. (рис. 46—11).

Каждый надгробный камень отличался от другого характером используемых розеток и бордюра. Серию мотивов орнаментации дополняют изображения птиц с раскрытыми крыльями и в сочетании с мотивами растительного характера на обратной стороне камней (рис. 47—5).

Вероятно, они символизировали душу умершего или перенос ее в потусторонний мир. Примечательно, например, что у казанских татар душа умершего (жаң) до сих пор отождествляется с крылатым существом и на некоторых кладбищах можно увидеть надгробия, украшенные орнаментально стилизованными изображениями птиц с раскрытыми крыльями³⁶.

Второй тип надгробий имеет более стройную прямоугольную форму. В завершении их с лицевой стороны вырезалось килевидное или стрельчатое обрамление, обычно в крупном рельефе, имитирующее михраб (алтарь) мечетей — «врата царства божия». Обычно в центре плоскости завершения располагалась восьмилепестковая цветочного характера розетка с углубленными дольками по контуру и посередине лепестков. Прослежены разнообразные вариации этих розеток (рис. 47—2, 3). Встречаются и другие завершения — шестиконечными звездами. Некоторые стелы вместо розеток украшаются арабской вязью с изречениями из Корана в почерках сульс или куфи. Как и в надгробиях первого типа, ниже розетки или резной эпитафии часто располагается горизонтальный бордюр из виноградной лозы, разорванного меандра или других орнаментальных мотивов. В ряде случаев резные узоры украшают тимпаны оголовника или непосредственно ленту обрамления килевидного и стрельчатого завершений (рис. 47)³⁷.

Оба типа надгробий синхронны по времени, однако первая группа стел получает, по-видимому, значительно меньшее распространение. Резьба на них приближается к графически углубленному типу, в то время как на надгробиях второго типа — плоскорельефная, отличается большим совершенством исполнения и приближается по технике орнаментации к резьбе в архитектурных формах каменных сооружений (слегка скошенные края, характер отделки, четкость ритмики). По своему происхождению первые стелы, по-видимому, связаны с провинцией, народным искусством, вторые — со столицей — Булгаром и, возможно, некоторыми княжескими резиденциями³⁸, профессиональной, ремесленной культурой города. Самобытность стиля резной декорировки в надгробиях, да и в памятниках булгарской архитектуры, во многом исходит из системы живописной орнаментации. Для этой системы характерна свободная трактовка в целом симметричной композиции узора, в котором преобладают криволинейные формы, цветочно-растительные мотивы, мягкая моделировка крупного, но уплощенного рельефа с контрастным противопоставлением форм, масштабных соотношений. Особенности орнаментации проявляются в большей свободе творческой импровизации цветочно-растительных мотивов, в отходе от строгих канонов композиционных построений, характерных для восточного орнамента. Эти черты характерны для

всего стиля болгарского декоративного искусства, что позволяет говорить о сложившихся художественных принципах творчества, самобытности традиций.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

В золотоордынский период в области прикладных искусств идет процесс дальнейшего развития и обогащения творчества ремесленников разработкой художественных средств, технических приемов, орнаментальных принципов и новых форм изделий. Как и ранее, продолжают процветать виды декоративно-прикладного искусства, рассчитанные на широкий круг потребителей и тесно связанные с эстетическими и религиозными воззрениями эпохи. Однако процесс развития декоративно-прикладных искусств шел, по-видимому, неравномерно. Наибольшего развития достигают те виды искусства, которые связаны с городской культурой и с влиянием искусства Востока, художественные тенденции которого самобытно преломляются в творчестве болгарских мастеров. Это, в первую очередь, относится к ювелирному искусству и произведениям из металла, в которых художественный язык становится более декоративным, усиливается и роль орнамента, особенно «цветочного стиля». Большое значение в украшениях приобретает «полихромный стиль» (инкрустация самоцветами).

Наряду с художественными изделиями, в которых устойчиво сохраняются традиции домонгольского времени, болгарские мастера осваивают новые виды украшений, отличающиеся иной, более совершенной формой, композицией узора, разнообразием орнаментальных мотивов и приемов декорирования. Продолжалось производство украшений по финно-угорскому образцу и предназначенных для экспорта. Наряду с массовой продукцией выпускались и уникальные драгоценные украшения — ожерелья из серебряных желудеобразных подвесок, украшенных зернью, сканью, самоцветами, янтарем, золотые браслеты, колты, амулетницы и другие. Широкое распространение имели лунницы, бляхи, подвески, накладки, чулпы (рис. 21—2) и чулпы-тезмэ с коранницами (рис. 10; 20—2), которые нередко заменяются фигурными или прямоугольными бляхами, а также сканые серьги, браслеты, перстни. Многие из этих изделий выделяются яркой декоративностью, большой изысканностью форм и пышностью орнамента, использованием дополнительных приемов в технике отделки и художественной обработки. Среди украшений женского костюма особой изысканностью выделяется золотой колт, решенный в форме цветочного букета (рис. 49—1). Мастер убедительно и живо передал в технике ажурной скани распусившиеся цветы с усиками между лепестками, бутоны с тонкими листочками, плавно закручивающиеся веточки, как бы вырастающие из крупного самоцвета в центре. Удачно найдено соотношение сканого рисунка с гладью самоцветов. Изыскан-

ная гармония линий, утонченная пластика форм делают это небольшое по размерам украшение произведением высокого искусства.

Превосходные художественные качества характерны и для другого колта, решенного в форме стержня с крупным самоцветом-аметистом посередине и двумя небольшими шестиконечными розетками с круглыми бирюзовыми вставками по его двум сторонам (рис. 49—2). В общей декоративной композиции украшения существенную роль играет его материал — золото, создающее эффектный контраст с цветом драгоценных камней и одновременно подчеркивающее тонкое изящество скани. Декоративная стилизация живых растительных форм в этих двух колтах достигается плавными криволинейными построениями и контрастом гладких поверхностей камней с тонкой разделкой в сканных деталях.

К серии описанных нагрудных украшений из скани относится золотой колт в форме цветка тюльпана с самоцветом посередине (рис. 49—3), небольшая звездчатая сканая накладка, которая, судя по своим размерам, вероятно, повторяясь в раппорте, пришивалась к твердому основанию женского головного убора (рис. 49—4). Все эти произведения болгарских ювелиров из ажурной скани отличаются легкостью и изяществом форм, изысканной простотой, совершенством технического исполнения, свойственного лучшим признанным образцом прикладного искусства. Помимо ажурной скани создавались украшения и в технике накладной скани, в частности, женские серьги (рис. 50—3).

Как и ранее, в золотоордынский период создавались плоские браслеты со схематическим изображением львиных головок, звеньевые браслеты с самоцветами, обрамленными концентрическими полосками зерни. Появляются и плоские пластинчатые браслеты с более сложными орнаментальными композициями на их концах: цветочно-растительные мотивы, вписанные в квадраты (рис. 50—1, 2). Над ними «А»-образный орнамент, обогащенный растительным узором. Браслеты золотоордынского периода отличаются большим изяществом формы, богатством орнаментации, тщательностью техники исполнения. Среди них примечателен своей оригинальностью и высокохудожественностью исполнения золотой браслет (рис. 50—6) из 4 звеньев, соединенных между собой затворами. Звенья шириною по два сантиметра каждый разделены по горизонтали на три части. Крайние из них представляют собой короткие цилиндрики, поверхность которых украшена мотивом сложной плетенки или побегом с отходящими в стороны листочками, а концы их завершаются стилизованными львиными головками, близкими подобным изображениям на концах известных пластинчатых браслетов. Средняя, более широкая часть браслета заполнена ажурным буквенным орнаментом³⁹. Затворы имеют прямоугольную и подквадратную формы. Поверхность их украшена ромбического очертания розетками и круга с заостренными выступами (рис. 50—4, 5). Розетки заполнены сканым (накладная скань) цветочно-растительным орнаментом из мотивов пальметток, полупальметток и тюльпанов. Бордюр прямо-

угольной розетки (рис. 50—5) представляет собой линейный узор из спиралей, образующих мотив «бегущей волны». Браслет, рассчитанный, безусловно, на состоятельного владельца, является свидетельством высоких творческих достижений и высокого мастерства болгарских ювелиров. Выделяясь оригинальностью художественного исполнения, это украшение в то же время обнаруживает характерное стилевое единство со всем кругом болгарских браслетов. В нем мы видим традиционные орнаментальные мотивы, приемы декоративной обработки, принципы построения узоров, которые были известны искусству домонгольского периода. В то же время в нем нашли отражение новые художественные тенденции и эстетические искания эпохи.

Декоративно-прикладное искусство золотоордынского периода в еще большей мере характеризуется процессом перехода художественного языка искусства от изобразительности к орнаментальности, принципам декоративности. Художественный стиль произведений прикладного искусства XIII—XIV вв. тяготеет к пышности, цветовой и орнаментальной насыщенности, изощренности форм; выявляется общность художественных принципов искусства народов, входящих в состав Золотой Орды.

Наибольшего расцвета достигает цветочно-растительный орнамент, который во многих случаях не только стилизуется, но и геометризируется, абстрагируется, следуя математическим законам построения узора (рис. 48). Одновременно наблюдается тенденция к большей живописности, динамичности в передаче растительных форм, мотивов, особенно в композициях букетного характера (рис. 30—9). Зооморфная тематика почти исчезает из творчества болгарских мастеров, оставаясь, в небольшой мере, в украшениях бронзовых зеркал и геометризированных формах отдельных замочков-скульптурок. Символично-магическое значение образов животных исчезает, изображения их превращаются в орнамент, составляются в декоративные композиции, как, например, в бронзовых зеркалах (гон зверей). Изображения в них ритмично чередуются с цветочно-растительными мотивами, представленными в единой композиции орнамента, извещающего о победе.

Раскрывая художественное творчество данного времени, нельзя не коснуться продукции гончаров. В них устойчиво продолжают традиции, связанные с салтово-маяцкой культурой. Выпускалась глиняная посуда различного назначения, размеров и формы. В художественной отделке их главную роль играли лощение и орнаментация. Орнамент оставался традиционным, хотя большая стандартизация продукции в данное время приводит к отказу от узоров, наносимых штампом от руки, распространению упрощенного линейного и волнистого орнамента, связанного с производством сосудов на гончарном круге. Редко встречаются образцы с зооморфными ручками, носиками, но продолжает развиваться производство сосудов с поливой (глазурь).

Сложившиеся формы художественного творчества волжских

булгар, выразившиеся в их ювелирном искусстве, художественном металле, резьбе по кости, керамике и в орнаменте, продолжали преимущественно развиваться в золотоордынское время. Однако к концу XIV века после распада Золотой Орды и ряда разрушительных походов русских князей (Федора Пестрого в 1431 г.) Волжская Булгария теряет свое былое значение и сходит с исторической арены. На смену ей приходит Казанское ханство (XV — середина XVI вв.). В новых исторических условиях находит новое выражение художественное творчество новобулгар, или как их позже стали называть, согласно русским летописям — «болгары же ныне глаголются казанцы»⁴⁰, казанских татар.

Завершая исследование искусства волжских булгар, необходимо подчеркнуть, что процесс его развития шел в связи и в зависимости от исторического развития булгарского общества. Художественные искания мастеров вызывались самой жизнью. Тот или иной эстетический идеал возникал в связи с определенными социально-историческими условиями и в соответствии с ними. Новые прогрессивные явления искусства включали в себя элемент традиции и элемент новаторства. В развитии и высоких достижениях булгарского искусства большую роль сыграла салтовская культура, традиции которой устойчиво сохраняются в последующем развитии искусства новобулгар, или казанских татар. Значение этого искусства не только в том, что оно легло на основу развития искусства и архитектуры казанских татар, но и в том, что оказало значительное воздействие на художественную культуру тюркоязычных и финно-угорских народов Среднего Поволжья и Приуралья, проникая в отдельных своих проявлениях в искусство и архитектуру Владимиро-Суздальской Руси. Искусство волжских булгар за многие столетия своего существования и развития прошло большой и сложный путь, дав человечеству немало выдающихся творений, и внесло тем самым значительный вклад в сокровищницу мировой культуры.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Еще в XI в. писатель Махмуд-эль-Кашгари, как и русские летописи, отмечал единство языка волжских булгар и близость его к языку кипчаков (половцев). Кипчаки — это алтайские тюркоязычные племена. Русское название их — половцы, венгерское — куманы. Часть их вошла в состав венгров и молдаван. С середины XI в. они занимают господствующее положение в степях Восточной Европы и Западной Сибири, которые и стали называться половецкими (Дешт и Кипчак — страна кипчаков). По М. И. Артамонову, половцы были реликтом Запднотюркютского каганата и являются предками татар-мишарей (История хазар. Л., 1962, с. 423). Кипчаки составили основу населения Золотой Орды и ассимилировались среди казахов, узбеков, частью среди волжских булгар, балкарцев, каракалпаков, башкир. В Крыму их потомки — степные ногайцы, а на Кавказе — карачаевцы, кумыки, кавказские ногайцы.

2. Смирнов А. П. Волжские булгары, с. 167.

3. Там же, с. 54; Юсупов Г. В. Введение в булгаро-татарскую эпиграфику. — М. — Л., 1960, с. 111—119; Фахрутдинов Р. Г. Новые археологические памятники Волжской Булгарии в Закамской Татарии. — СА, № 1, М., 1969.

4. Смирнов А. П. Волжские булгары.— М., 1951, с. 61, 63.
5. Ардашев И. А. Развалины Болгар и древние Булгары по описанию англичанина Э. П. Турнерелли.— Казань, 1901, с. 5.
6. Берс А. А. Прошлое Урала.— М., 1930, с. 112.
7. Смирнов А. П. Волжские булгары, с. 147.
8. Хованская О. С. Оборонительная система города Болгара — МИА, № 61, М., 1958, с. 316.
9. Риттих А. Ф. Материалы для этнографии России Казанская губ., ч. I.— Казань, 1870, с. 37.
10. Хованская О. С. Оборонительная система города Болгара, с. 319.
11. Смирнов А. П. Волжские булгары, с. 209 и сл.
12. Там же, с. 135, 145, 200.
13. См.: Валеев Ф. Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья.— Йошкар-Ола, 1975, с. 197, примечание 23.
14. Краснов Ю. А., Смирнов А. А., Хлебникова Т. А. Новые данные по истории города Булгара.— СА, № 1, М., 1969, с. 215.
15. Ханаки имеют отличный от мечетей и мавзолеев облик. Возникновение их относится к раннему мусульманскому средневековью. Подобные постройки служили местом сбора и призрения странствующих дервишей. По своему внешнему оформлению ханаки были очень скромны, ибо дервишский устав предписывал отречение от всяческих житейских благ и роскоши в быту. В планировочном отношении ханаки состояли из основного помещения — просторного зала дервишских радений и молений (масджидхана), вокруг которого располагались жилые клетушки-худжры для пребывания паломников. Как правило, в масджидхану ведут четыре входа, направленные по странам света и символизирующие четыре толка ислама. В более развитых архитектурных решениях с четырех сторон фасадов устраивались порталы арокные проемы (пештаки). Например, мавзолей Исмаиля Саманида в Бухаре, Текеша в Куна-Ургенче Туркменской ССР.
16. Засышкин Б. Монументальное искусство Советского Востока.— Художественная культура Советского Востока. М., 1931.
17. Довженко В. И. Татарське місто на нижньому Дніпрі часів пізнього середньовіччя.— Археологічні пам'ятки УРСР, т. X. Киев, 1961, с. 175.
18. См.: Смирнов А. П. Указ. соч., рис. 132.
19. Подробно об этом см.: Валеев Ф. Х. Указ. соч., с. 148.
20. Там же, с. 148—149.
21. Денижко Б. П. Орнаментація минарета «Малого столпа» в Болгарах.— Материалы по охране, ремонту и реставрации памятников ТАССР, вып. 2. Казань, 1928.
22. Полустертая арабская вязь над нишей существовала во II половине XIX в. и была зафиксирована Е. Т. Соловьевым. Запись хранится в ОРПК НБЛ им. Н. И. Лобачевского.
23. В 1702 г. на месте памятников г. Булгара был основан русский монастырь, просуществовавший до 1764 г., для нужд которого использовались эти памятники.
24. Сравнительные аналогии см.: Валеев Ф. Х. Там же, с. 152.
25. Там же, Смирнов А. П. Указ. соч., с. 26, 28.
26. Еще в середине прошлого столетия известный исследователь В. В. Вельяминов-Зернов писал о дюрбе Хусаин-бека, построенного в Западной Башкирии и датированного первой половиной XIV в., следующее: «Что касается до наружного вида памятника, то он по своей архитектуре напоминает те дюрбе (мошльни), которые булгары возводили над могилами чтимых ими мужей, которые теперь еще служат местом поклонения для набожных правоверных. (Вельяминов-Зернов В. В. Памятник с арабско-татарской надписью в Башкирии.— Труды Восточн. отд. археологического об-ва, ч. IV. СПб., 1859, с. 281).
- Булгарским мавзолеем, сходным с дюрбе Хусаин-бека, могло быть только Малое дюрбе (так называемый «Монастырский погреб») или один из мавзолеев (до нас не дошедших) в комплексе с Ханской усыпальницей. Мавзолей Хусаин-

бека в 1911г. был перестроен. От старого объемно-пространственного решения ничего не осталось. Однако, согласно описаниям В. Юматова (Древние памятники на земле башкирцев Чубиминской волости.— Оренбургские губернские ведомости, № 1, 1848, с. 3), мавзолеем Хусаин-бека до перестройки, Кэшэнэ (по другому — Тура-хана), сохранившийся поныне, были полностью аналогичны, т. е. Кэшэнэ повторяют форму усыпальницы Хусаин-бека и болгарского Малого дюрбе.

27. См.: Юсупов Г. В. Введение в болгаро-татарскую эпиграфику.— М.— Л., 1960, с. 119 и сл. В 1956 г. в Уфе вышла книга Б. Г. Калимуллина «Архитектурные памятники Башкирии», в которой делается попытка всестороннего описания памятников мемориальной архитектуры на территории Западной Башкирии. Эта территория в XIV в., как известно, находилась в составе Булгарии.

28. Смирнов А. П. Волжские болгары, с. 209.

29. О видах декоративного убранства болгарских сооружений см.: Валева-Сулейманова Г. Ф. Монументально-декоративное искусство Советской Татарии.— Казань, 1984 г.

30. Памятники из с. Ст. Ашит Арского района ТАССР. 1357 г. См.: Юсупов Г. В. Указ. соч., табл. 30.

31. Там же, табл. 6.

32. Там же, табл. 73, 74 и с. 40.

33. Артамонов М. И. История хазар.— Л., 1962, рис. на с. 296 и сл.

34. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник.— М.— Л., 1969, рис. 76—1.

35. Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX вв.— М.— Л., 1954, с. 49.

36. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар.— Казань, 1969, табл. 4, рис. 13.

37. См.: Юсупов Г. В. Указ. соч., табл. 2 и др.

38. Там же, табл. 1—55.

39. Смирнов А. П., Янина Н. И. Находка редких золотых перстней в Болгарах.— СА, № 3, М., 1967, с. 303.

40. ПСРЛ, т. XI, М., 1965, с. 12.



ИСКУССТВО XV—I ПОЛОВИНЫ XVI вв. (период Казанского ханства)

РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ. КАЗАНСКОЕ ЗОДЧЕСТВО

Исторические события второй половины XIV — начала XV вв. привели к распаду древней Волжской Булгарии, перенесению ее экономического и политического центра к северу — более спокойные и густо населенные районы бассейна реки Мещи, Казанки и низовья Свияги, где продолжали существовать несколько болгарских городков. Здесь, на базе Казанского княжества, образовалось Казанское ханство. В отличие от выделившихся из Золотой Орды Астраханского ханства и Большой Орды, Сибирского и Ногайского ханства — государств кочевых и полукочевых народов — Казанское ханство было земледельческо-торговым государством с высоко развитыми формами ремесленного производства. При этом оно сохраняет культурную, экономическую и политическую преемственность от Волжской Булгарии и становится крупным и сильным государством, охватившим своим влиянием соседние народности — мари, удмуртов, мордву, чувашей, башкир. «Яко велика бе слава и красота царства сего»¹.

По высказыванию одного из исследователей, это была страна четырех рек — Волги, Камы, Вятки и Белой. Население государства состояло из коренных жителей — болгар-казанцев, известных русской летописи еще с середины XII в., и закамских болгар, постоянный приток которых имел место уже с середины XIII в., т. е. времени нашего вхождения в край монголо-татар². Население ханства в результате определенного этнического общения с местными финно-угорскими народами, а также некоторого притока кипчаков постепенно сложилось в народ, который русские вначале называли казанскими булгарами, а затем казанцами, или казанскими татарами³. Становление этноса казанских татар означало рождение потенциально новых сил, новых духовных ценностей на основе достижений культуры предков, древних традиций в новых социально-исторических условиях развития. Восстановление производительных сил на базе традиционного болгарского ремесленного производства и земледелия, укрепление внутреннего и международного положений, широкие культурно-экономические взаимоотношения с рядом стран Среднего и Ближнего Востока, Московской Русью и соседними народами способствовали развитию экономики и культуры, росту городов (Казань, Арск, Лаиш, Мамадыш, Алат, Алабуга, Тэтеш и других).

Преимственность культуры Казанского ханства не является простым продолжением булгарской культуры, а представляет собой новую, более высокую ступень развития. За сто с лишним лет государство совершает большой культурный скачок, встав на один уровень со многими передовыми государствами Востока и Восточной Европы. Осуществляются большие достижения в области науки, искусства, архитектуры, художественных ремесел. Общественная, философская, эстетическая мысль в эпоху Казанского ханства шла по линии дальнейшего развития. В поэзии, литературе, искусстве появляются новые художественно-эстетические концепции, которые находят проявление в содержании, образном строе, художественном стиле. В них большая роль отводится развитию светских начал, светского направления, получившего значительное место в казанско-татарской феодальной культуре.

Укрепление государственного управления, экономический и культурный подъем создали объективные предпосылки для интенсификации строительства, развития монументальной архитектуры, декоративно-прикладных видов искусства. Это был процесс активной переработки булгарских художественных традиций, развития новых эстетических концепций светского направления, как господствующего направления в развитии культуры, следствием которого стала значительность художественных достижений. В этом процессе имеет место и активное взаимодействие с культурой народов Ближнего Востока и Османской Турции, которая в конце XV — начале XVI вв. переживает период культурного подъема, значительных достижений в области монументальной, особенно культовой архитектуры. Художественные принципы турецкой архитектуры распространяются далеко за пределами самой Турции и осваиваются в архитектуре Сирии, Египта, Венгрии, Албании, Болгарии, Крыма, а также Казанского ханства. Тесные культурно-экономические взаимоотношения последнего с Османской Турцией способствовали проникновению архитектурно-художественных идей, творчески воспринятых казанскими зодчими. Кроме того, происходило пополнение их за счет турецких мастеров, принимавших участие в создании местной монументальной архитектуры, отдельных видов искусства. В результате этого зодчество казанских татар встает на путь прогрессивных для той эпохи архитектурно-художественных приобретений с сохранением самобытных черт. Эти черты, судя по археологическим данным, сохранившимся произведениям искусства, остаткам архитектуры, письменным источникам, многообразны. В зодчестве отмечается своеобразие принципов, определявших облик и художественно-конструктивные типы культовых и жилых построек как в камне и кирпиче, так и в дереве.

Как известно, Казань, или, как ее называли в прошлом, Булгар-аль Джадид (Новый Булгар), с конца XV в. вступает в полосу расцвета и превращается в культурный и политический центр всего Среднего Поволжья. Город обстраивается многими монументальными сооружениями культового, общественного и гражданского назна-

чения. Казань, по типу болгарских городов, была окружена высокими мощными двойными стенами и боевыми башнями из толстых дубовых бревен (рис. 51)⁴. Кремль представлял собою первоклассно укрепленную крепость, что отмечается и в русских летописях. В его облике, оборонных стенах и башнях, их строительно-конструктивных особенностях нашли отражение болгарские традиции крепостного зодчества. Архитектура Казанской крепости поражала очевидцев своей мощью и красотой. Когда Иван Грозный осматривал стены и боевые башни кремля, он, как пишет русский летописец, «стенные высоты и мест приступных увидев, удивися необычной красоте крепостного града»⁵. Мощные стены окружали также ханский дворец, расположенный в северной части кремля. Участник взятия Казани князь А. М. Курбский пишет о ханской резиденции: «...ко двору цареву: бо бе зело крепок, между палат и мечетей каменных, оплотом великим обточен»⁶. Эта внутренняя стена имела башню и проездные ворота (рис. 52).

Ханский дворец имел в плане форму вытянутого прямоугольника с боковыми пристроями. По своей архитектуре это было, по-видимому, двухэтажное здание с аркадой-галереей на первом или втором этаже. Подобные дворцовые постройки были, например, характерны для крымской и османской архитектуры того времени (дворец Чинили-Кёшк XV в. в Стамбуле)⁷.

На территории ханского дворца были «палаты царские и мечети зело высоки е, мурованные (каменные.— *Ф. В.*), где их умершие царие клались, числом памятомися, пять их». Имели место и «златоверхия теремы»⁸. О внутреннем помещении одной из мечетей (Муралеевой) автор «Сказания о царстве Казанском» пишет: «...по стенам златотканная запоны (завесы.— прим. *Ф. В.*), на царьских гробех покровы драгие, усаженные жемчугом и камением драгим». «Пол был услан коврами»⁹.

Археологические раскопки лета 1978 г. возле башни Сююмбеки вскрыли фундамент и остатки стен усыпальницы, внутренние стены которой некогда были оштукатурены и покрыты тисненым (штамп) по гипсу цветочно-растительным узором с эпиграфикой. Возле башни Сююмбеки вскрыты также остатки глубокого фундамента от белокаменного здания.

Предания, записанные известным татарским ученым Ш. Марджани, как и писцовая книга 1566 г., подтверждают существование в Кремле пяти каменных мечетей, среди которых выделялась грандиозностью соборная мечеть Куль-Шерифа с несколькими высокими минаретами¹⁰ (6 или 8 минаретов). «Зело высокие мечети», согласно русским летописям, дают основание говорить о существовании в Казани ярусных мечетей, как это имело место, например, в турецкой архитектуре, оказывавшей влияние на монументальную культовую архитектуру Казани¹¹. Ярусность не была новым явлением для болгарской архитектуры, однако в рассматриваемое нами время исходила из новых тектонических взаимосвязей архитектурных форм, отвечавших новым художественно-эстетическим тенденциям времени.

В архитектурном образе «зело высокой» казанской мечети Куль-Шерифа, по-видимому, зодчие выразили идею величия сильного централизованного государства. Мечеть занимала центральное место в ансамбле Казанского кремля. Не исключено, что облик мечети был знаком Постнику Барме, строителю белокаменных стен и башен Казанского кремля и церкви Василия Блаженного в Москве на Красной площади.

Многоминеретность как архитектурно-художественное средство в образном решении культовых построек казанских татар рассматриваемого нами времени, видимо, находит место и в сельской архитектуре. Об этом свидетельствует шамайль сельского художника второй половины XIX в. с рисунком старинной деревянной мечети. На рисунке, кроме основного минарета с высоким шатровым покрытием, возвышающегося над кровлей, в углах последнего в свою очередь можно видеть небольшие надстройки кубической формы с невысокими декоративными башенками, также шатрового покрытия. Подобное пространственное решение является отзвуком пятиглавой мечети (рис. 53). Такие старинные мечети можно было видеть еще в середине прошлого столетия в некоторых деревнях Заказанья, например, в д. Атня, Сулабаш и др. К сожалению, они до наших дней не сохранились.

Писцовые книги, как и предания, указывают на наличие в кремле, кроме ханского дворца, дворца князей Ширин, нескольких мавзолеев-усыпальниц, а также крупных медресе (духовных школ), в том числе высшего типа образования¹². Ближе к ханской резиденции располагались усадьбы феодалов, духовенства и купечества. За кремлевскими стенами, около современной тайничкой башни (выстроенной на месте башни Нур-Али), еще в начале XIX в. можно было видеть остатки общественной, так называемой Даировой бани¹³. Город был окружен посадами с деревянной застройкой. Здесь проживали ремесленники, беднейшая часть населения, мелкие торговцы и др. В посадах имелись свои деревянные мечети¹⁴.

О высоких достижениях татарских зодчих и строителей высказывает свое мнение Н. И. Брунов, который, анализируя архитектуру Благовещенского собора в Казанском кремле, приходит к выводу о том, что в отдельных конструктивных решениях этого здания есть заимствования из местной архитектуры казанских татар¹⁵. Влияние монументальной архитектуры Казани проявляется и в архитектурных формах Дворцовой церкви Казанского кремля. В частности, в трактовке простеночных столбов между окнами второго этажа, решенными по типу болгарских колонн — со скосами в их верхней части, в устройстве килевидно заостренных форм сандриков над оконными и дверными проемами первого этажа. Юрские каменные башенные сооружения Казанского кремля, имеющие в основании четверик, переходящий через восьмерик к шатровому завершению, по системе архитектурно-пространственного решения являются восточными по происхождению и появились в архитектуре русской Казани, очевидно, через архитектуру казанских татар.

Небольшие археологические данные показывают, что отдельные каменные и кирпичные здания Казани декорировались резной орнаментикой (камень, алебастр), облицовывались мозаичными и майоликовыми плитами, фасонным кирпичом, фигурной кладкой из поливных голубого и белого цвета кирпичей (рис. 54)¹⁶. Совершенство, сравнительная высота и значительный объем построек говорят о наличии в тогдашней Казани большого количества каменщиков, о слаженности работ, и, следовательно, о существовании организаций ремесленников, которые, возможно, носили характер средневековых цехов¹⁷.

Возможно, что отдельные монументального характера сооружения строились и в других городах государства, а также в крупных селах. Так, остатки одной из провинциальных мечетей (как мы полагаем, первой половины XVI в.) были зафиксированы французским художником А. Бар, побывавшим в крае в середине XIX в.¹⁸ К сожалению, художник не указал место нахождения данной мечети, ограничившись указанием Казанской губернии. Не останавливаясь на подробном архитектурном анализе памятника по рисунку А. Бар, что сделано в специальной работе¹⁹, отметим лишь, что, судя по рисунку, это было кирпичное двухэтажное здание со сводчатым перекрытием и, видимо, с одним или двумя минаретами, фланкированными по обеим сторонам главного входа с северной стороны. В архитектурно-художественном облике мечети: расположение минарета, его большая высота и стройность, многогранность, декоративная кладка из сочетания камня и кирпича, сводчатая система покрытия основной молельной залы и т. д. усиливают монументальность и торжественность сооружения, придают декоративность его облику. Памятник, судя по всему, занимает промежуточное положение между болгарскими сооружениями XIII—XIV вв. и культовыми постройками казанских татар второй половины XVIII в. Кирпично-каменные мечети, судя по известным материалам (рис. А. Бар) и позднейшим мечетям, следовали болгарским традициям, в частности в планировке. Ретроспективный анализ планировочной структуры позволяет предполагать в мечетях, кроме основной залы, предмолельную залу со стороны главного входа со вспомогательными помещениями.

К сожалению, до нас не дошли монументальные постройки Казани. Как известно, после падения столицы ханства (1552 г.) разрушительная миссия Ивана Грозного не ограничивалась одной Казанью. Уничтожению подвергались также культовые сооружения и на периферии. Приказ Ивана IV был увековечен в 1593 г. указом царя Федора Ивановича — «разметать все мечети в Казанской земле, а в городе Казани не допускать ни одного татарского жилья»²⁰. Этот процесс продолжался в течение всего XVII — первой половины XVIII вв. О том, какое количество мечетей с мектебами (начальными школами) было разрушено, можно судить по официальным данным: только в середине XVIII в. было снесено 418 мечетей. Среди них были, несомненно (судя по рисунку французского художника А. Бар), ценнейшие памятники архитектуры.

Отсутствие сохранившихся памятников монументальной архитектуры, небольшие и редкие археологические разыскания, естественно, затрудняют работу исследователей архитектуры данного периода. Отдельные попытки реконструировать облик монументальных зданий Казани первой половины XVI столетия со стороны некоторых ученых доказывают в определенной мере возможность выявления облика отдельных сооружений, хотя бы в общих чертах. Такая попытка была, например, со стороны М. Г. Худякова²¹. Привлекая материалы русской иконографии середины XVI в., как и своеобразную сельскую архитектуру казанских татар конца XVIII—XIX вв., автор ретроспективно воссоздал в схематической форме облик некоторых монументальных построек рассматриваемого времени.

Археологические остатки стен и фундаментов дворцовой мечети, мавзолея и минарета, архитектурные детали, описания Курбского, реконструкции М. Г. Худякова, зарисовка А. Бар дают основание говорить о значительном объеме культовых сооружений Казани. Тонкие и стройные «зело высокие» минареты в комплексе кремлевских мечетей подчеркивали крупные, монолитные формы, объемы. Все это свидетельствует о новых чертах культовой монументальной архитектуры Казани, для которой становятся характерными: многоминаретьность, повышенная высота минаретов, членение их на ярусы, шести- и восьмигранность их стволов, использование декоративной «полосатой» кладки из сочетания кирпича и камня, высокие ярусные объемно-пространственные решения, широкое использование резьбы по камню, гипсу, полихромной облицовочной керамики (майолика, мозаика), тканей (драпировки) в интерьерах. В этом плане мечети Казани, как показывают наши исследования, по-видимому, сближались с аналогичными постройками Малой Азии данного времени. Архитектурно-декоративные элементы османско-сельджукского происхождения, отмеченные еще в болгарской архитектуре²², продолжали, видимо, применяться и в это время, но, естественно, на качественно новой основе.

Археологические находки в Казанском кремле фрагментов облицовочных гипсовых плит с арабескового типа узорами, розеток с переплетениями из цветочно-растительных мотивов, фрагмента тянутого гипсового обрамления со сложной моденатурой профиля указывают на повышение декоративности в оформлении сооружений, на усложнение форм и определенную дробность архитектурных деталей (рис. 54). По-видимому, возникает иное, чем в болгарский период, распределение массы и масштаба, пропорций и членений монументальных зданий. Ведущей художественной тенденцией, надо полагать, становится повышение декоративного содержания архитектурных элементов, живописности орнамента. Эти явления нашли место и в декорировке (резьбе по камню) надгробий первой половины XVI в.

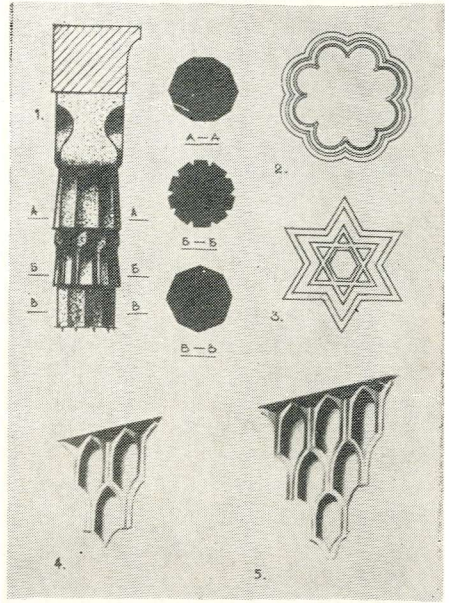
Наряду с монументальной архитектурой значительного развития достигает деревянное зодчество. Князь А. М. Курбский, проходя с войском по арским землям (Заказанье) к Казани, писал: «В земле той ...дворы княжат и вельможей зело прекрасны и воистину удив-

ления достойны»²³. До нас не дошли постройки XV—XVI вв. татарских феодалов и трудового народа, однако высказывание Курбского довольно красноречиво свидетельствует не только о наличии, но и высоком уровне сельской архитектуры и архитектурно-декоративного искусства казанских татар данного времени. Непривычные для русского глаза, «удивления достойные» архитектурные образы жилых построек Заказанья середины XVI в. являются лучшим доказательством самобытности и оригинальности сельского зодчества казанских татар, зодчества, которое развивалось своим самостоятельным путем.

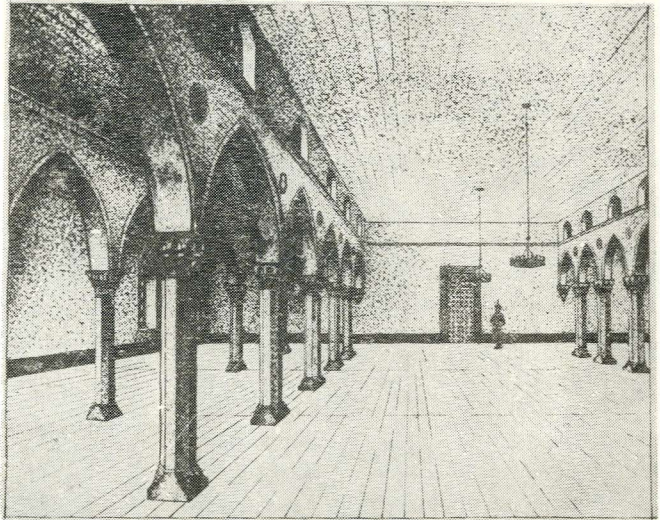
«Зело прекрасные» хоромы сельской знати строились руками простых тружеников, тех мастеров, традиции которых в последующем переходили из поколения в поколение и сохранились до наших дней. В архитектуре деревянных построек татарских феодалов Заказанья, несомненно, было воздействие столичной архитектуры Казани. В творчестве зодчих села формы и декоративные средства городской архитектуры, естественно, получили своеобразную трансформацию, обогатив сельское зодчество казанских татар. Это довольно наглядно подтверждается архитектурными формами и средствами декорировки, которые присущи народному зодчеству казанских татар второй половины XVIII — первой половины XIX вв. (Заказанье) и которые, как показывают наши исследования²⁴, глубоко традиционны, уходят своими истоками в эпоху Казанского ханства и не встречаются в архитектуре других народов Поволжья и Приуралья. Эти сохранившиеся особенности народного зодчества казанских татар ретроспективно раскрывают сущность «зело прекрасных» сельских и городских построек первой половины XVI в. Отзвуком их являются также многие старинные дома Казани конца XVIII — начала XIX вв. (Татарская слобода) с крытыми переходами, декоративными айванами-галереями, монументального характера фронтонами нишами, узорным заполнением оконных проемов, системой полосатой раскраски фасадов и др.²⁵

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

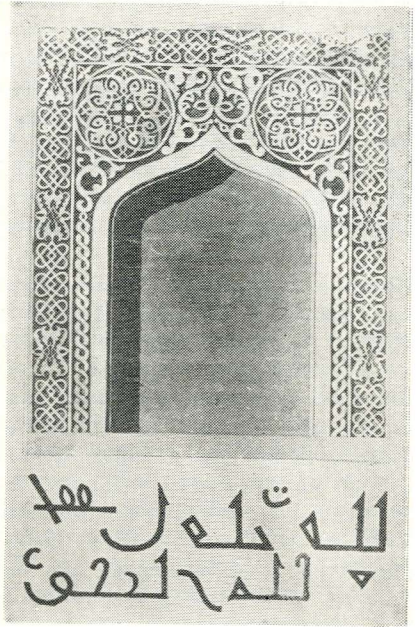
В декоративном искусстве казанских татар, в их художественных ремеслах, связанных с производством бытовых изделий, разнообразных украшений, наряду с сохранением традиционных орнаментальных принципов, форм и мотивов создаются новые оригинальные и самобытные решения, в которых находят выражение черты так называемого «восточного барокко». Получает наибольший импульс развития цветочный стиль с многообразием цветочно-растительных мотивов. Основное содержание декоративного искусства этого периода определяется по немалому, но важному для понимания болгарских художественных традиций и их дальнейшего развития памятникам художественного ремесла — нескольким десяткам надгробий с прекрасной резной орнаментацией, отдельным произведениям ювелиров для украшения одежды (массивные золотые филигранные застёжки,



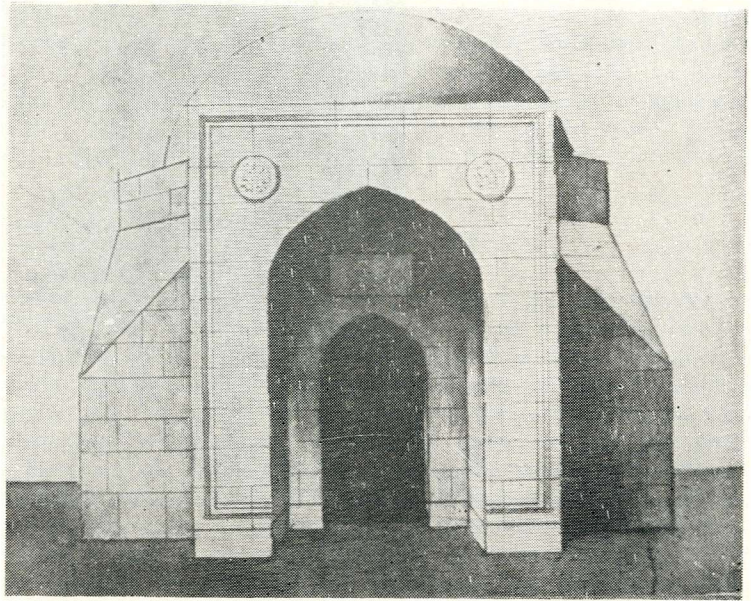
41.



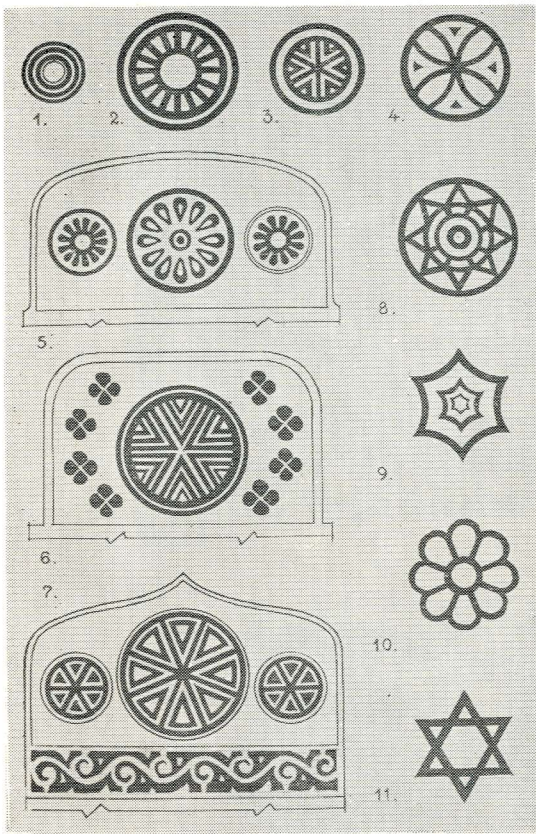
43.



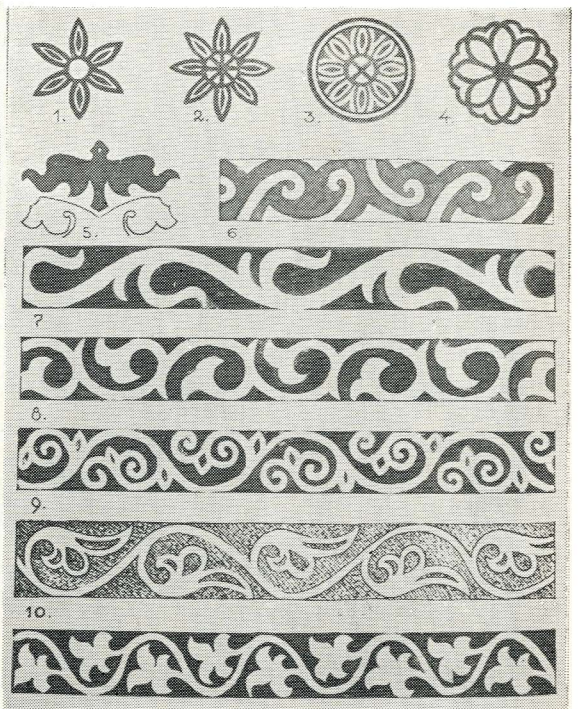
44.



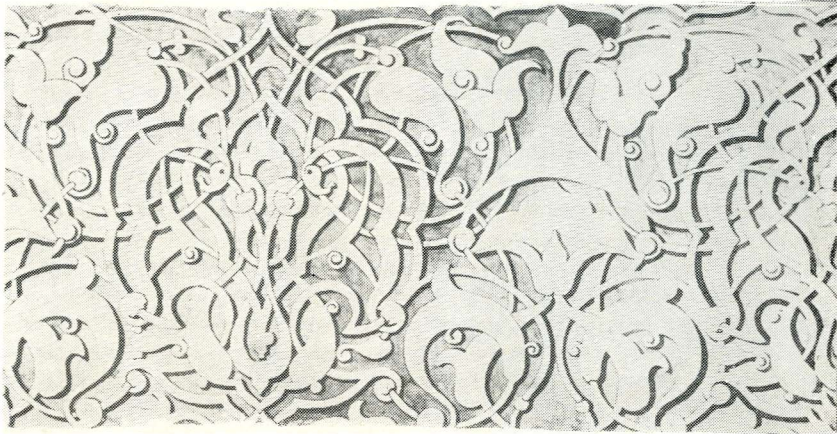
45.



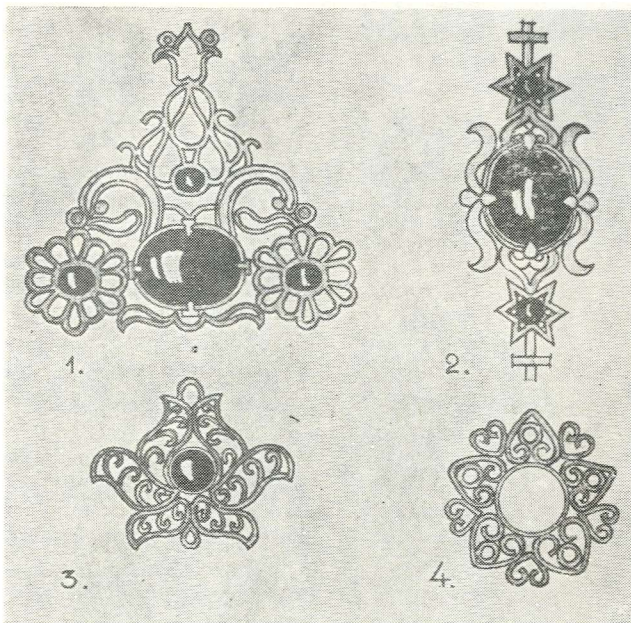
46.



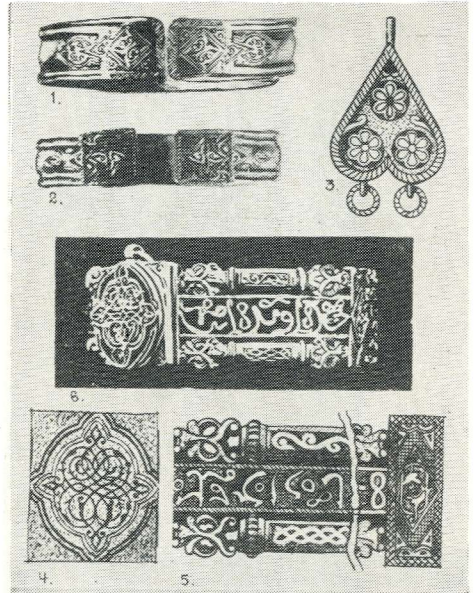
47.



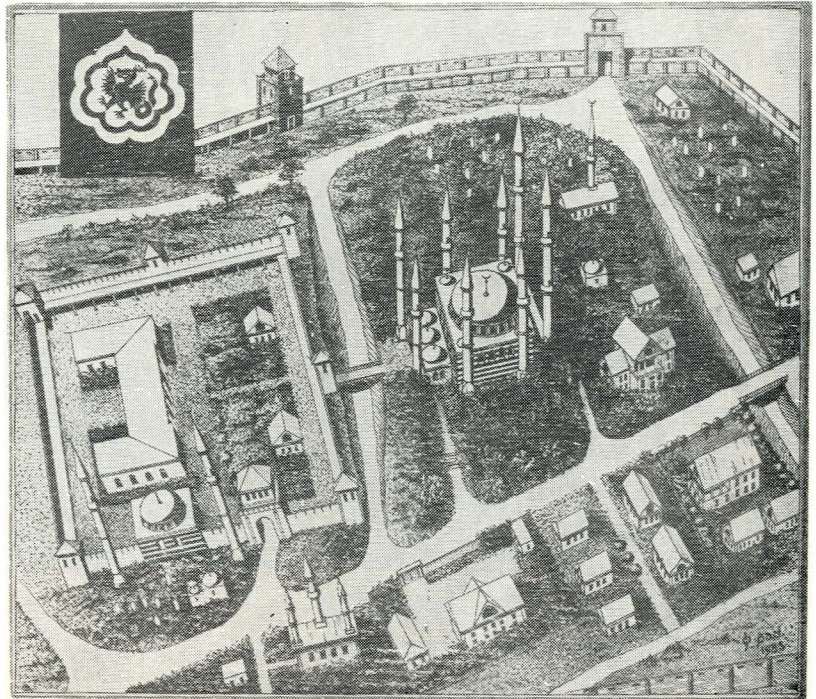
48.



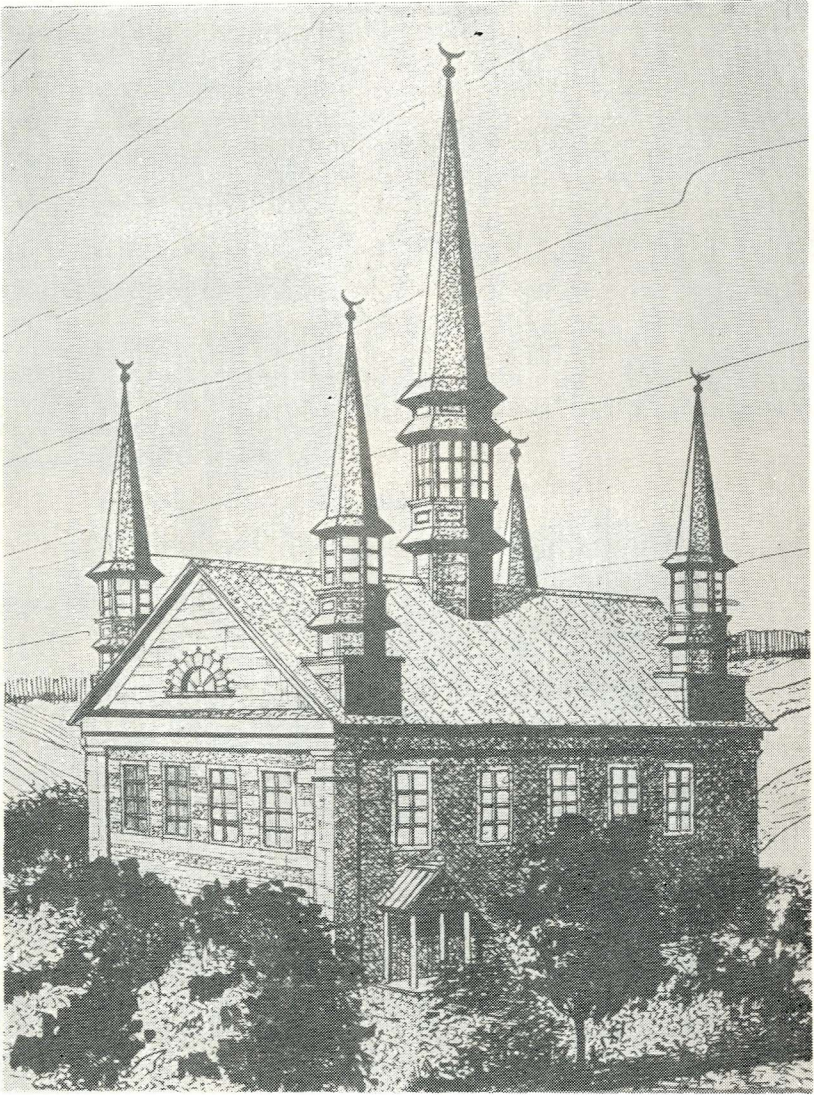
49.



50.



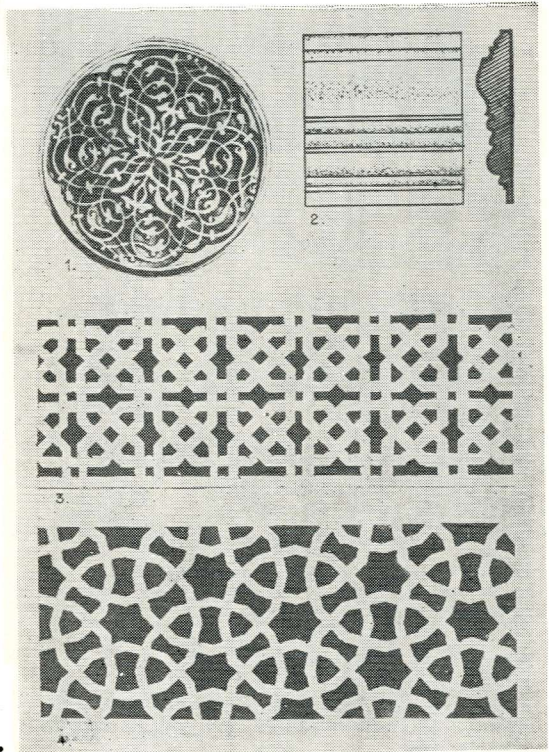
51.



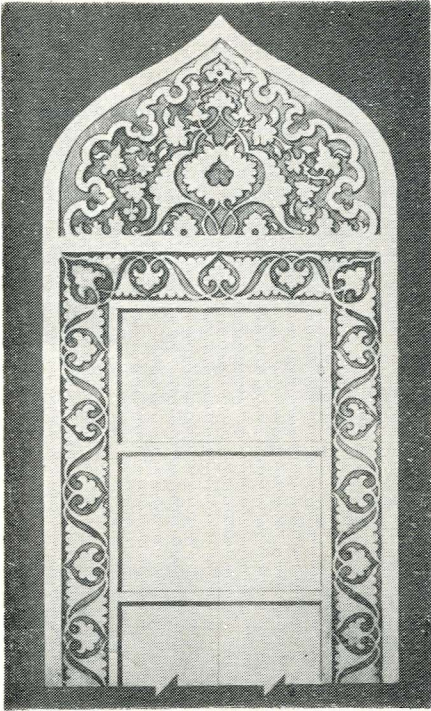
53.



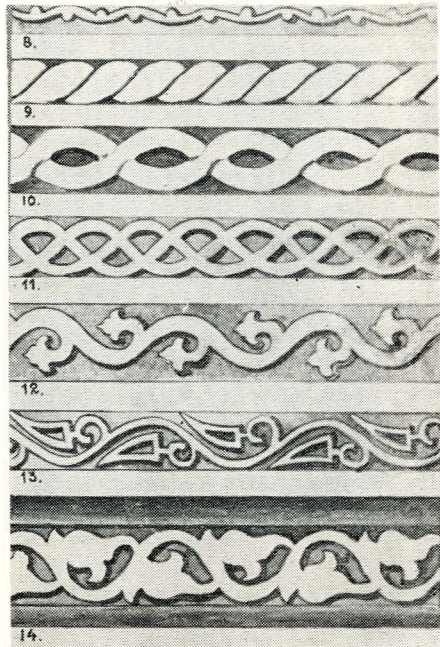
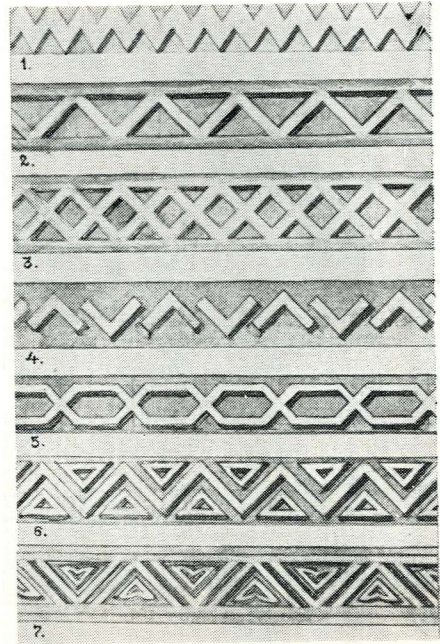
52.



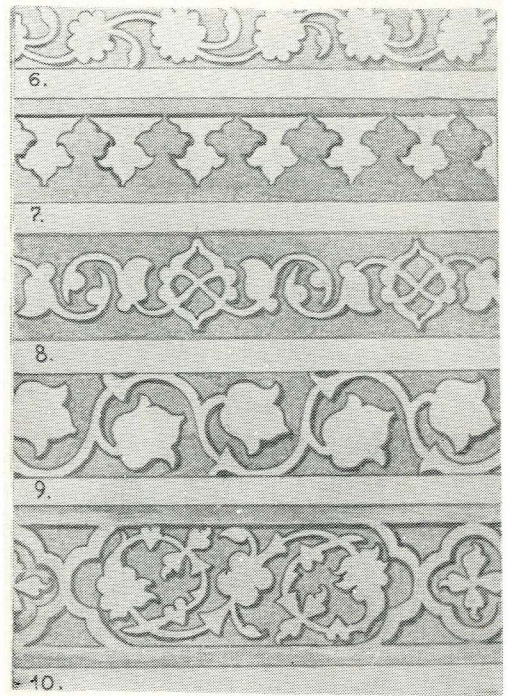
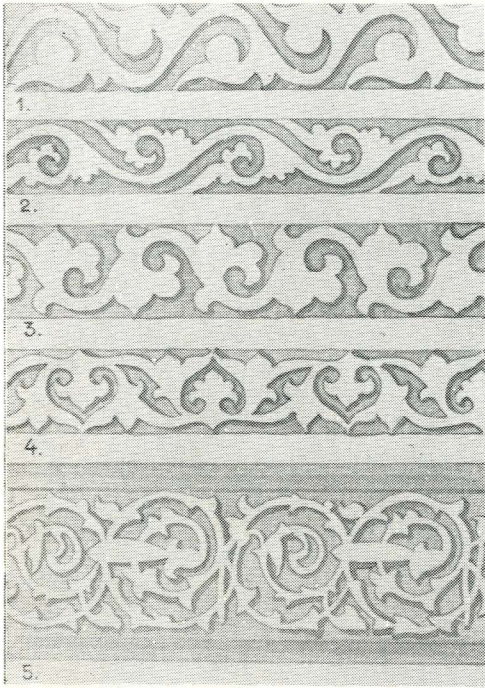
54.



55.

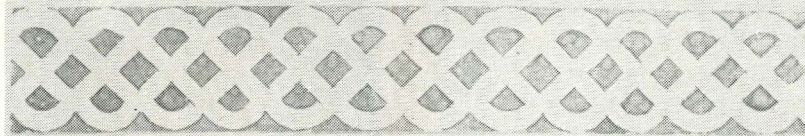


57.





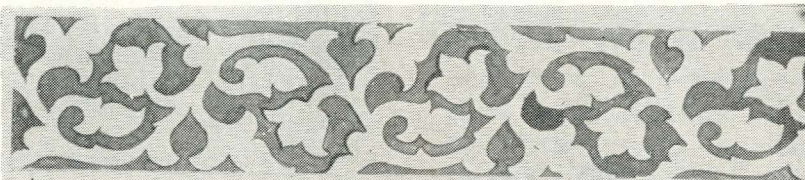
1



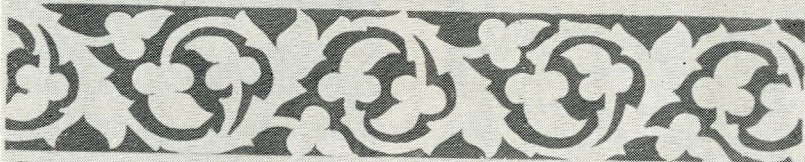
2



3



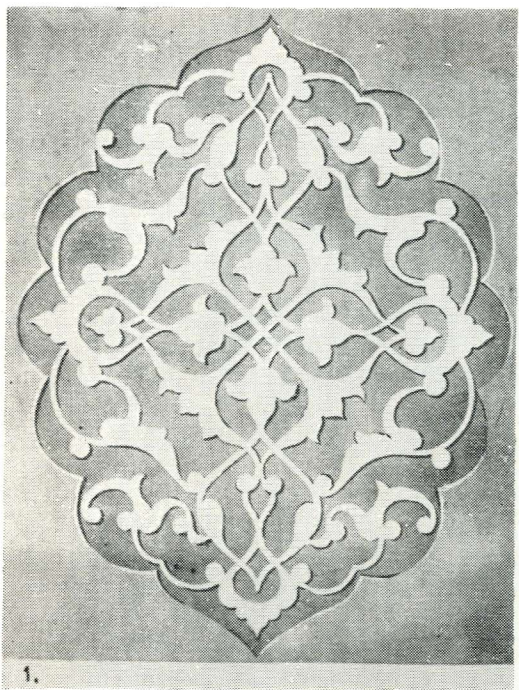
4



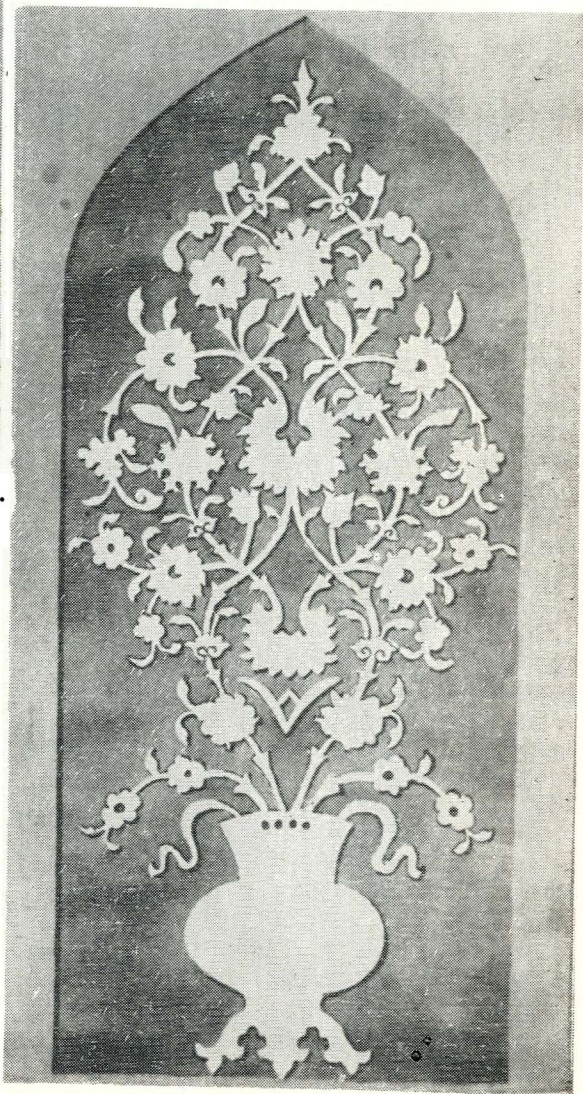
5

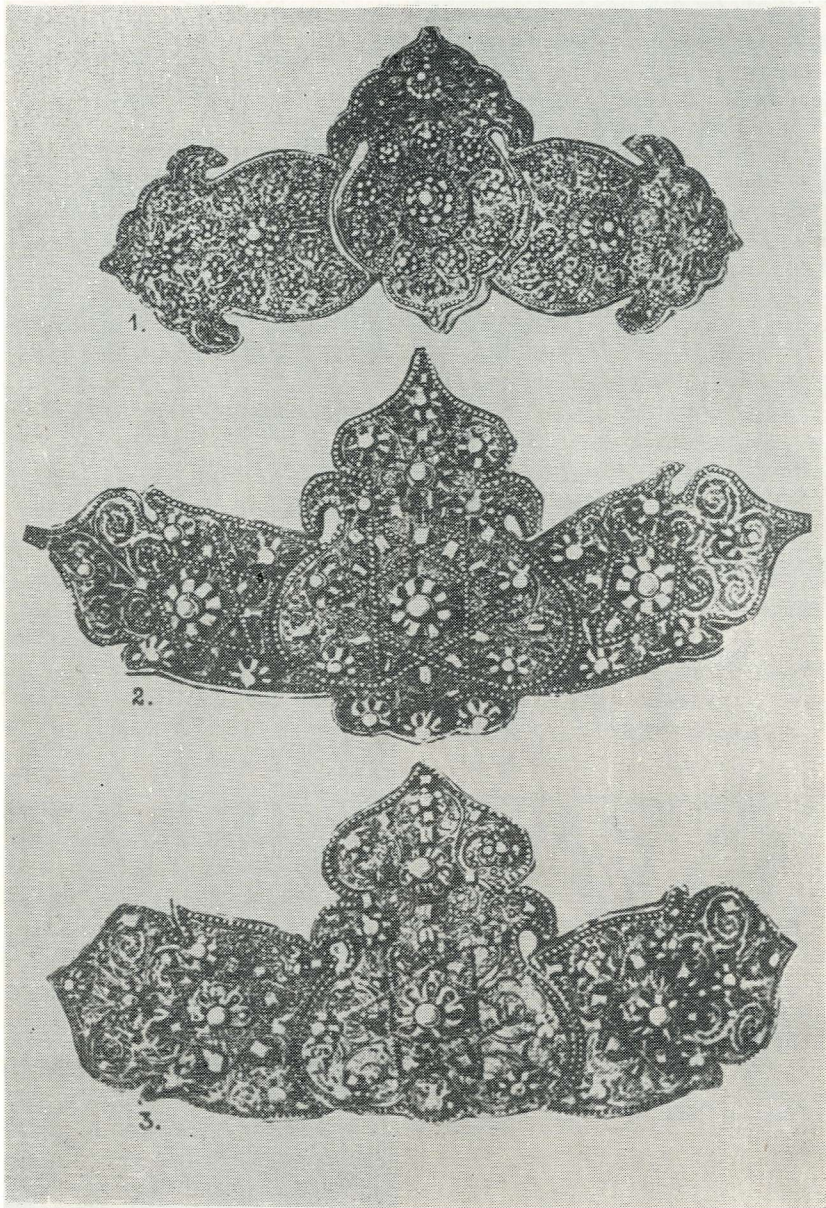


6

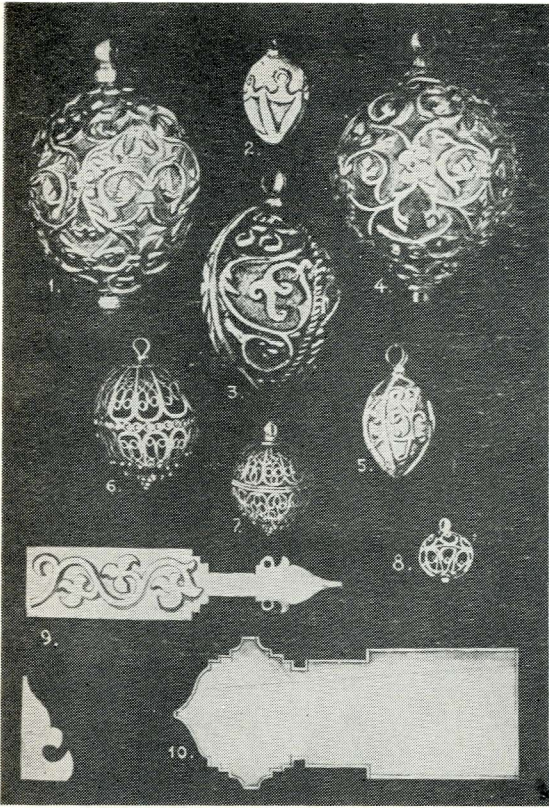


60.





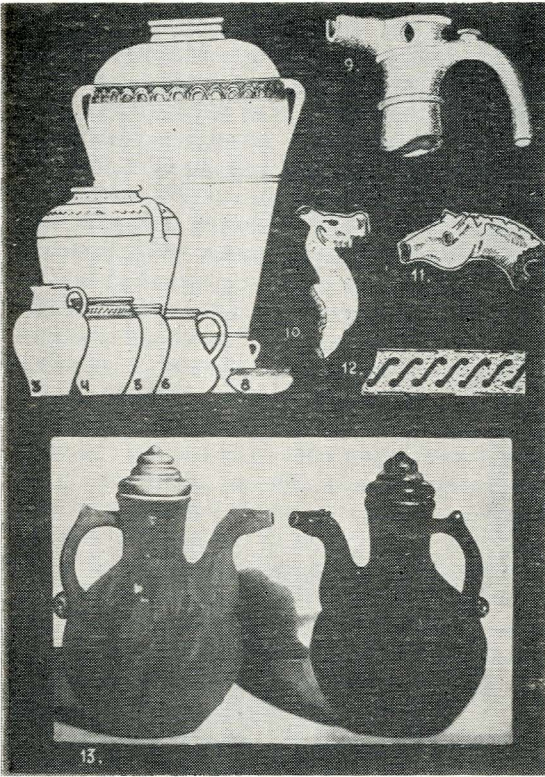




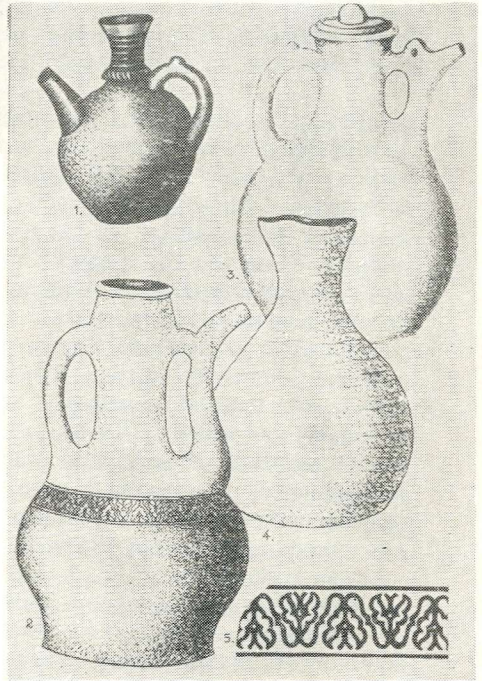
63.



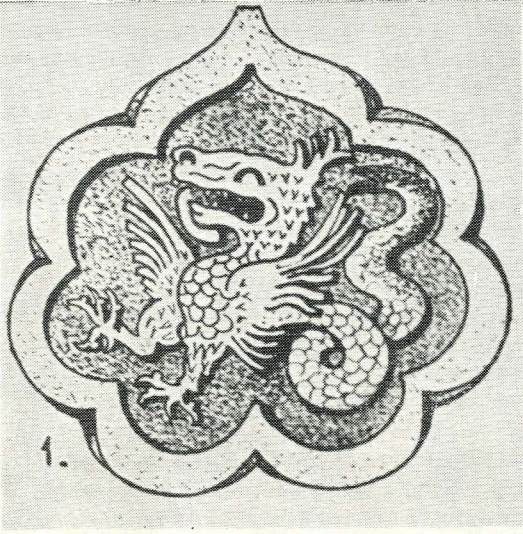
64.



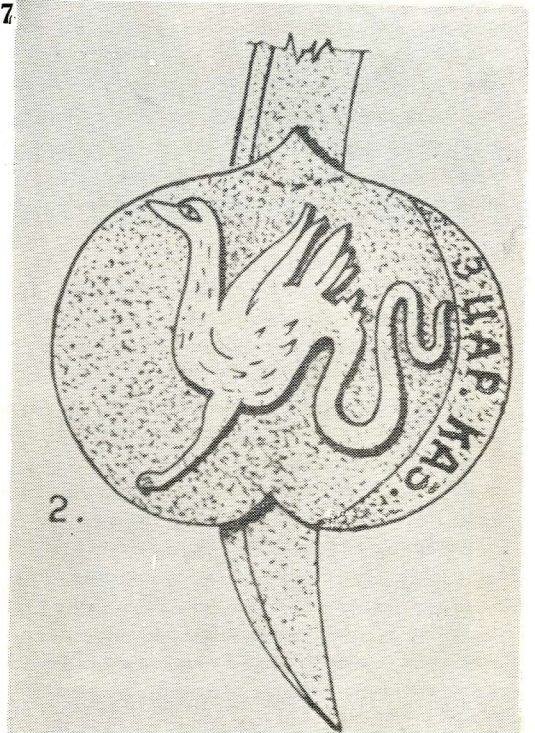
65.



66.



67



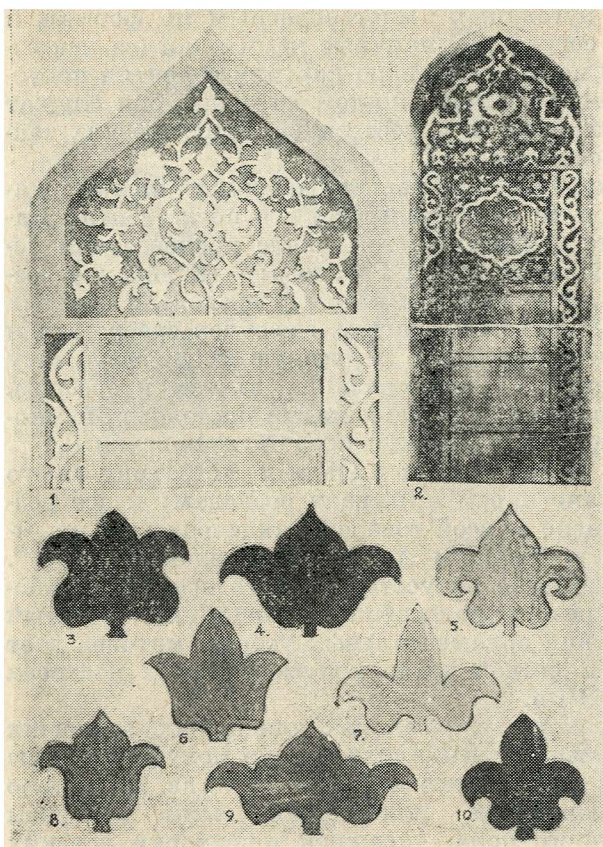
штампованные и сканые пуговицы), многообразным по формам и ornamentации гончарным сосудам. Единичные памятники (за исключением резных надгробий) не дают цельную картину развития искусства казанских татар данного времени, но тем не менее, они служат важными фактами для уяснения художественно-стилистических тенденций в развитии этого искусства.

В малочисленности имеющихся в нашем распоряжении материалов следует иметь в виду и то обстоятельство, что после взятия Казани многие материальные ценности, в том числе произведения искусства, были увезены войсками Ивана Грозного: «Взяша же бесчисленная злата и серебра, и жемчугу, и камни драгого, и светлых портиц златых, и красных поволок драгих, и сосудов серебряных и златых, и всецех, им же несть числа»²⁶. В русскую государеву казну были увезены «до угрожения 12 людей великих, златом и серебром, и сосуды серебряными и златыми, и украшенными постелями, и многоразличными одеянами царскими и воинскими оружми всякими»²⁷. Н. Н. Соболев пишет, что «...при взятии Казани и Астрахани много дорогих тканей было роздано царем в награду воеводам; и все розданное вскоре было пополнено массой товаров, захваченных у крымских купцов, присланных в Казань и Астрахань Давлет Гиреем»²⁸.

Резные камни. Декоративное искусство данного времени наиболее полно характеризуют резные надгробия — каберташи. Богатый комплекс используемых в них орнаментальных узоров, мотивов дает возможность представить и резной декор монументальных построек Казани первой половины XVI в.

В старинных, в основном, заказанских кладбищах, заросших могучими вековыми деревьями, и поныне сохранились монументальные высокие надгробные стелы второй половины XV—XVI вв. Их можно увидеть одиноко возвышающимися, или опрокинутыми временем на островках необработанного поля, прежней территории древних некрополей. Лицевые и нередко обратные стороны их покрывает изысканная растительная ornamentация и пышные надписи, которые выполнялись резчиками-каллиграфистами. Каберташи отличаются от ornamentации надгробий болгарского периода размерами, богатством и разнообразием используемых в их резном декоре мотивов, узоров, хотя и сохраняют черты преемственности (в формах, орнаментальных мотивах, характере сочетания узора и надписей). Как красивый и изящный узор воспринимаются рельефные надписи в почерке сульс и куфи, покрывающие всю лицевую сторону надгробий. Эпиграфика на стелах до сих пор поражает зрителя красотой и тонкостью начертания букв, построения фраз. В этом отношении мастерство резчиков по камню первой половины XVI в. значительно превосходит творчество болгарских камнерезчиков. Возможно, что мастера-резчики по камню выходили из среды шакирдов духовных школ — медресе.

Не останавливаясь на вопросах преемственной связи надгробий периода Казанского ханства с надгробиями болгар в языковом и типологическом отношении, что хорошо и убедительно освещено Г. В. Юсуповым в его работе²⁹, отметим, что эта связь прослеживается



56

ментации надгробий, но и вообще в декоративном искусстве и архитектуре новобулгар или казанских татар.

По характеру резной декорировки и своим формам надгробия XV — первой половины XVI вв. подразделяются в целом на две группы: 1) переходные камни от болгарского типа (XIII—XIV вв.) к надгробиям казанского периода. Это стелы второй половины XV — начала XVI вв.; 2) надгробные камни первой половины XVI в.

Надгробия первой группы в верхней своей части завершаются треугольной или стрельчатой формой. С лицевой стороны по своему абрису они декорируются нешироким бордюром — каймой с резными узорами из рельефно выступающих мотивов геометрического или растительного происхождения³⁰. Это двойные или тройные плетенки, жгуты, вытянутые шестиугольники — параллелограммы, образующие цепочку, линии зубчиков, треугольников, квадратов, волнистая линия побега или вьюнка с попеременным отгибом веточек или трилистников вправо и влево от стебля и другие мотивы, известные нам уже

одновременно как в использовании традиционных орнаментальных мотивов, в технике орнаментации, так и в системе распределения резной декорировки на надгробиях. Говоря о тех отличиях, которые наблюдаются в декоративном решении надгробий болгарского и казанского периодов, следует иметь в виду ту историческую действительность, которая способствовала росту декоративных тенденций в искусстве, повышению роли орнамента, его живописности, особенно в цветочном стиле. Эти явления, наметившиеся еще в болгарскую эпоху и особенно усилившиеся в XIV в., в период Казанского ханства находят яркое выражение не только в резной орна-

по орнаментации болгарских надгробий, памятникам архитектуры, изделиям художественного металла и искусства резьбы по кости (рис. 57—1,2—11). Верхняя часть надгробий (как и в болгарский период) нередко украшалась мотивом шестиконечной звезды или изречением из корана. Остальная часть камня покрывалась письменами с простым врезанным шрифтом или рельефным почерком сульс³¹.

В конце XV — начале XVI вв. надгробия стали решаться более нарядно: вместо одиночных шестиконечных звезд или небольших изречений из корана в завершении камней появляется цветочно-растительный орнамент, образующий своеобразную полурозетку из стилизованных мотивов полупальметт, крупных цветов типа георгин, астр, пионов, тюльпанов, плавно изогнутых веточек с листочками, полураскрытыми бутончиками цветов, симметрично отходящих от центральной части полурозеток. В отдельных случаях можно было встретить и другие варианты орнаментального декора завершений надгробных стел (рис. 56—1). Резной орнамент первой группы надгробий более наряден и богат по сравнению с орнаментом надгробий XIII—XIV вв., но более сдержан по отношению к резным узорам надгробий середины XVI в. (рис. 56—2).

Надгробные камни первой половины XVI в. выделяются выразительностью и богатством резной орнаментации, четкостью моделировки мотивов, узоров, надписей в шрифте сульс, совершенством техники резьбы, выполненной в довольно высоком рельефе. В преобладающем большинстве эти камни имеют большие размеры (в ряде случаев до 2,5 м в высоту). Завершения их имеют килевидное или стрельчатое очертание. Лицевая плоскость верхней части камней обычно декорирована живописно трактованными полурозетками, заполненными теми же цветочно-растительными мотивами, которые мы приводили в украшении надгробий конца XV — начала XVI вв. (рис. 55). К середине XVI в. эти полурозетки приобретают более пышную и усложненную трактовку (рис. 55, 56—2). В некоторых камнях ниже полурозеток появляются дополнительные декоративные акценты в виде небольших прямоугольных панно с фестончатыми розетками-медальонами и извивающимися веточками с цветами, листьями и бутонками вокруг них (рис. 56—2). Внутри розетки обычно располагается рельефная арабская вязь с изречением из корана.

В отличие от камней XV в., в надгробиях первой половины XVI в. бордюры с резными узорами идут не по всему абрису камней, а обрамляют их ниже полурозеток наверху или доходят лишь до них. Однако в отдельных случаях встречаются стелы с обрамлением бордюром по типу камней XV в. В резной орнаментации бордюров значительно увеличивается круг используемых цветочно-растительных мотивов (рис. 59). В основе это те же побеги или вьюнки одиночного, двойного и парного построения с разнообразно трактованными листьями, цветами, бутонками. Нередко каймы составлялись из вытянутых медальончиков, соединенных между собой четырехлепестковыми розетками с вписанными в них растительными мотивами.

Довольно большое число надгробных стел первой половины XVI в. украшалось резными узорами также в боковых плоскостях и на задней стороне. В боковых гранях эти узоры представляли собой широкий бордюр, состоящий из мотива побега иногда двойного плетения с крупными завитками, разнообразно трактованными листочками, бутонами, цветами, нередко переплетенными с арабской вязью, реже арабескового характера узорами (рис. 58—5).

В орнаментации задней стенки надгробных камней нами зафиксированы три декоративных варианта. В первом случае плоскость камня украшалась двумя розетками прямоугольного и сердцевидного очертания, расположенными друг над другом. В прямоугольную розетку вписывался мотив ромба и в свою очередь круга, заполненного арабской вязью. Углы ромба и прямоугольника украшались так называемыми «А»-образными мотивами в цветочно-растительной трактовке, известными нам еще по искусству волжских булгар X—XVI вв. (тамги на браслетах, на днищах керамических сосудов). В верхнюю углубленную розетку сердцевидного (иногда прямоугольного) очертания обычно вписывался крупный мотив тюльпана самой разнообразной трактовки (рис. 56—3, 4—10). Нередко задняя плоскость надгробия украшалась лишь одним мотивом тюльпана, также вписанным в слегка углубленную прямоугольную плоскость. В других случаях обратная сторона надгробных стел декорировалась довольно крупной и несколько вытянутой фестончатой, реже круглой розеткой медальоном в отдельной композиции. Внутренняя плоскость медальона заполнялась узором из известных уже нам цветочно-растительных мотивов и зеркальной композиции (рис. 60—1). Примечательно, что при одной и той же схеме построения мастер-резчик обогащал узор разнообразными вариациями используемых мотивов.

Наконец, в последнем, третьем случае обратная сторона надгробий украшалась резным цветочно-растительным узором в развитой орнаментальной композиции. Почти по всей высоте надгробия располагался пышно разрастающийся букет, из живописно переплетающихся стеблей, с крупными и мелко трактованными стилизованными цветами наподобие георгинов, астр, шиповника, хризантем, лотоса, тюльпана, мальвы, бутонов с полураскрытыми цветами, листочков с тонко очерченными контурами. Для всех цветов характерна определенная условность в изображении. Вряд ли можно говорить о семантике этих цветочных мотивов. Они имели чисто декоративное значение. В нижней части плоскости резного панно можно видеть разнообразно трактуемые фигурные вазоны (рис. 60—2). Вся композиция букета поражает необыкновенной легкостью и изяществом построения, тонкостью в передаче мотивов и в целом узора. Резьба, как и в других камнях, носит плоскостной характер. Однако отличается более совершенной моделировкой цветочных мотивов, повышающей пластичность рельефа. Своеобразная композиция букетов отражает отход мастеров от изобразительных канонов композиционных построений к живописной трактовке образов. В орнаментации надгробий — в композиции разросшегося цветочного букета поэтически-образно

воплощено представление о райском саде — уделе праведных в загробном мире. «Могила есть один из садов рая...» — гласит надпись на одной из стел³².

Творения рук мастеров, создавших эти камни, были призваны прославлять положение их владельцев, их благочестие и богатство. Однако, выполняя социальный заказ, мастера-остачи стремились своим орнаментальным языком выразить, прежде всего, представление о прекрасном в самой жизни. В резных узорах совершенно не проявляется что-либо религиозное, мистическое, наоборот, они создают утверждающие, радостные образы, проникнутые лирикой и глубокой грустью, заключенной в содержании изречений. В резных орнаментальных букетах передается вдохновенное очарование живых цветов, листьев и бутонов. В декорировке надгробий выражено восхищение и любовь к окружающей природе.

По целостности и законченности стиля надгробия рассматриваемого типа представляют собою высокие образцы декоративного искусства казанских татар первой половины XVI в. Они явились выражением художественного опыта резчиков по камню, результатом их творческих поисков нового, совершенного языка искусства, отвечающего требованиям времени и уровню художественной культуры казанских татар данного времени. Неудивительно, что в последующие столетия мастера-резчики по камню не раз возвращались к стилю орнаментации надгробий рассматриваемого периода.

Сравнительный анализ надгробий показывает, что резной орнамент в их украшении прошел значительную эволюцию, от несколько аскетичного и суховатого по характеру убранства булгарских камней к живописно-орнаментальным решениям, насыщенным цветочно-растительными узорами, выступающими в чисто эстетическом значении. Однако во многих камнях, особенно в начале XVI в., еще сохраняется сочетание в одной композиции орнаментальных мотивов, характерных для разных эпох (XIII—XVI вв.), хотя и объединенных цельностью замысла. Мы уже останавливались на этих мотивах, когда рассматривали классифицированные нами надгробия как переходные от булгарских к казанским. Это явление свидетельствует не только о сохранении булгарских традиций, но в то же время показывает непрерывность процесса развития искусства резьбы по камню. Это присуще также системе распределения резной декорировки.

Развитие цветочно-растительных узоров в надгробиях казанских татар, в частности в розетчатой и букетной композициях, — явление не случайное в декоративном искусстве данного времени. Это закономерное продолжение того цветочного стиля, развитие которого, еще в булгарскую эпоху, привело к достаточно развитым формам, связанным с новыми эстетическими критериями. Первая половина XVI в. — это время, когда в художественном творчестве народа и выразителей его дум и чаяний — ремесленников и, в частности, резчиков по камню усиливается тяготение к природе, любовь к прихотливо усложненным цветочным формам, радующим глаз и предназначенным для спокойного и длительного созерцания. Характерно, что

букетные композиции начиная с раннебулгарского времени и до середины XVI в. трактуются в строгой симметрии. Асимметрия, характерная для цветочных букетов казанских татар позднейших времен, в данное время, надо полагать, еще не получает развития.

Как и в болгарский период, среди разнообразных мотивов орнаментального творчества данного времени широкое распространение получают мотивы выюнка и побега с ритмично отходящими листьями, бутонами, завитками, усиками (рис. 58, 59). Большинство их глубоко традиционно с болгарских времен. То же самое можно сказать о ленточных узорах — бордюрах, образованных из зигзагов, ромбов, вытянутых шестиугольников, мотива жгута, веревочки, плетенки и др. (рис. 57). Мы их видели в украшении различных изделий болгарских торевтов, ювелиров, костерезчиков, гончаров. Как в прошлом, сохраняли свою популярность такие традиционные мотивы, как трилистники, пальметты, полупальметты и особенно мотив тюльпана, трактованный в самых разнообразных вариациях.

В своих художественных замыслах резчики по камню не ограничивались развитием болгарских традиций. В их искусстве мы видим творческую интерпретацию ряда художественных достижений других народов. Так, некоторые мотивы побега или виноградной лозы в бордюрах-каймах татарских надгробий типичны для искусства многих стран Переднего и Среднего Востока (рис. 58—1, 7, 9, 10). Они получили настолько широкое распространение, что их нельзя назвать ни среднеазиатскими, ни малоазиатскими, ни другими. То же самое можно сказать и об общем типе розеток-медальонов, букетной композиции на обратных сторонах надгробий. Однако разработка узора в деталях настолько зависит от условий их исполнения в материале, от художественных навыков местных мастеров, что при общности исходных форм рисунка они всегда различаются по принадлежности к той или иной местной школе мастеров. Розетки-медальоны и букетные композиции можно видеть в резном и майоликовом декоре архитектурных памятников и надгробий Малой и Средней Азии, Крыма, Кавказа, Ирана. Встречаются они и в персидской золотошвейной вышивке³³.

Восточные ткани, которые попадали в Казань и через Казань в Московию, сыграли, несомненно, большую роль в обогащении орнаментального искусства казанских татар. Узоры тканей турецкого, персидского и центральноазиатского происхождения с богатейшим кругом орнаментальных мотивов (пионы, розы, ирисы, гвоздики, астры, георгины и др.) служили в ряде случаев образцами для подражания в создании местных цветочно-растительных узоров, о чем можно судить по характеру резной орнаментации надгробий, а также золотошвейных вышивок более позднего времени. Однако эти произведения татарских мастеров были предназначены, в основном, для богатых заказчиков, представителей татарского феодального общества. В каком направлении развивалось творчество трудового народа, трудно что-либо сказать. Несомненно одно, что искусство профессионалов-ремесленников во многом было связано с традициями народ-

ного искусства. В свою очередь городское ремесло воздействовало на художественное творчество широких народных масс.

Художественно-эстетические тенденции времени обусловили новые задачи искусства, свидетельствующие о зрелом творчестве ярко выраженной местной школы, созданной на древних болгарских традициях и достижениях своего времени и характеризующих высокий уровень декоративного искусства казанских болгар или казанских татар рассматриваемого времени. Одно из главных достижений искусства резьбы по камню составляет целенаправленность и единство стиля, выражение им идей эпохи. Этот стиль, в котором проявились черты «восточной барочности», определил направление всего декоративного искусства первой половины XVI в. К сожалению, мы не имеем достаточных материалов, которые характеризовали бы это искусство в других видах художественного творчества татарских мастеров.

Ювелирное искусство. В фондах музеев Казани, Москвы и Ленинграда хранятся отдельные образцы художественного металла и ювелирного искусства, сравнительный анализ которых дает их атрибуцию как произведений казанско-татарских мастеров первой половины XVI в. Мы не знаем ни авторов этих изделий, ни их владельцев, однако эта продукция связана с ювелирным искусством казанских татар XVI в. и отражает художественные достижения именно этой школы. Обратимся к этим единичным находкам.

В фондах Музея этнографии народов СССР (Ленинград) имеются две поясные сканые застежки, довольно крупные по формам, длиной в 22 см каждая (рис. 61—2, 3). Они очень близки к третьей застежке работы (судя по турецкой тугре на грани застежки с именем бея или тархана) мастера из Турции (рис. 61—1). Все три застежки были приобретены музеем в конце XIX в. в Казани у частных лиц. Золотые застежки выделяются богатством и красотой форм, сканых узоров и их прекрасным сочетанием с яркими самоцветами. Все они весьма архаичны по своим формам и весь облик их имеет средневековый характер. Они могли носиться лишь в пору господства татарских феодалов. Каждая застежка состоит из трех одинаковых в основе фигурных каркасных блях-медальонов, трактованных в форме стилизованных цветочных мотивов — лотосовидного и тюльпана. Бляхи-медальоны заполнены ажурной сканью, образующей посередине и в их верхних частях довольно большие цветочного характера фестончатые розетки или же шестиконечные звезды с самоцветами посередине. По своему абрису бляхи-медальоны украшены зерновыми полосками, а сбоку мотивом жгута (литье).

Две первые застежки отличаются особой пластичной трактовкой деталей, тонкостью и красотой сканых узоров, отечканностью линий и ритмов, их взаиморасположением (рис. 61—2, 3). Самоцветы окружены мелкими накладными скаными лепестками, заполненными мастикой.

Орнаментальные мотивы сканых узоров — шестиконечные звезды, многолепестковые розетки, как и формы составных частей всех

трех застежек (блях-медальонов), решенные как цветочные мотивы лотосовидного и тюльпана, известны нам по художественному металлу и ювелирному искусству булгар и резной орнаментации надгробий XIV—XV вв. Формы составных частей застежек (блях-медальонов) обнаруживают многочисленные аналогии с бляхами так называемой «Казанской шапки» (рис. 62) и ювелирных изделий казанских татар конца XVIII — начала XIX вв.³⁴

Сравнительный анализ показывает, что застежки занимают промежуточное положение между скаными изделиями булгар (отличающимися меньшей тонкостью исполнения сканых узоров, определенной массивностью) и казанских татар конца XVIII — начала XIX вв. По плотности распределения сканых завитков, крупности узоров и их пластическому решению, толщине используемой скани и в целом по своей массивности застежки близки к булгарским ювелирным изделиям. По системе распределения самоцветов (цветовые соотношения, форма, размеры), преимущественному использованию бирюзы и аметиста, построению сканых узоров, характеру завитков застежки связываются с кругом татарских сканых изделий конца XVIII — начала XIX вв.

Здесь особо следует остановиться на формах блях-медальонов, которые в разнообразных вариациях использовались и булгарами и казанскими татарами позднейших времен. Для всех подобных блях характерен замкнутый контур фигуры; основу их составляет силуэтность, исходящая из контрастов плавных отрезков дуг. Подобная система передачи мотивов и форм испокон веков была связана со степным узором и исходит в своей основе из техники аппликации, мозаики. Эта же система, в несколько трансформированном виде, находит выражение, как мы видели, и в художественном решении форм полурозеток надгробий первой половины XVI в. с их стиливыми чертами «восточной барочности». В художественном творчестве татарских мастеров первой половины XVI в. подобные медальоны, бляхи, розетки, видимо, получают широкое распространение. Разумеется, что материал, техника исполнения, художественные задачи, стоявшие перед исполнителем, накладывали отпечаток на их трактовку. В рассмотренных нами поясных застежках форма их составных частей явилась наиболее типичной для декоративного творчества мастеров-ювелиров первой половины XVI в. Характерны они и для ювелирного искусства более позднейших времен.

Все изложенное позволяет нам считать, что две первые застежки являются произведением татарских ювелиров именно рассматриваемого нами времени. В более позднее время, с присоединением края к России, изменением исторических и социальных условий жизни татарского феодального общества (представителям которого, несомненно, принадлежали изделия), подобные по характеру убранства и богатству застежки не могли иметь место в быту татарской знати. Что же касается третьей застежки, сделанной турецким мастером (рис. 61—1), то она, судя по всем данным, сделана в подражание татарским, является более грубой работой, без отделки сканых узоров.

Сравнительный анализ показывает преимущество техники скани в двух первых застежках с искусством болгар и отличие ее от филигранный турецкого и русского происхождений. Как и в болгарских сканных изделиях, в «казанской шапке» скань этих застежек близка к скани древних ювелиров эллинизированных северно-причерноморских городов.

Характеризуя творчество татарских ювелиров периода Казанского ханства, необходимо остановиться еще на одном уникальном произведении — «Казанской шапке», золотой короне, относимой к 1552 году. Ее можно видеть в экспозиции Государственной Оружейной палаты (рис. 62). Она выполнена в характерной для головных уборов казанских татар форме — в виде полусферической шапки, опущенной дорогим мехом. Завершение «Казанской шапки» — янтарь вытянутой грушевидной формы с двумя жемчугами по ее сторонам — украшение явно более позднее. Оно не соответствует структуре короны, которая, по-видимому, ранее завершалась золотым полумесяцем или изображением полиморфного чудовища, например, наподобие герба Казани. Сравнительный анализ показывает, что «кокошники» короны по своей трактовке относятся к кругу тех же форм, что и составные части рассмотренных нами застежек и розеток надгробий первой половины XVI в. Завершения «кокошников» (в форме трилистников) отделяются от их оснований глубоким вырезом как и в составных частях — медальонах застежек и полурозеток надгробий. Завершение блях и орнаментальных мотивов трилистниками, как и переход от них к остальной части формы бляхи или мотива через глубокий вырез, — явление типичное, как мы видели, для болгарского искусства и искусства казанских татар.

Тулья шапки украшена тонким рельефным орнаментом на густом черневом фоне. Эта своеобразная техника нанесения узора путем выбирания фона и последующей заливкой его чернью имела значительное место в украшении ювелирных изделий болгарских ремесленников — серег, перстней, замочков и т. д.

Стилистическое родство элементов декора короны с застежками проявляется и в системе инкрустации самоцветами и в цветовом подборе их — небесно-голубой бирюзы в сочетании с лиловыми альмандинами или красными гранатами, зеленой яшмой или красноватым топазом, что также является типичным для болгарских и татарских ювелирных изделий. Эти излюбленные у казанских татар самоцветы являлись камнями-талисманами, обладавшими чудодейственной силой.

Не вызывает сомнения то, что шапка по своему облику, формам, деталям, системе инкрустации самоцветами, их сочетанию, особенностям чернения, орнаментальным мотивам и трактовке узоров является произведением татарских ювелиров Казани первой половины XVI в. В «Истории русского искусства»³⁵ делается предположение о том, что корона могла быть сделана в Москве приехавшими из Казани татарскими ювелирами. Однако у нас больше оснований утверждать, что она была увезена в Москву из Казани, наряду со «зла-

том и серебром», «посудами серебряными и златыми», «одеяними царскими». Об этом, кстати, пишет и русский дореволюционный историк Н. Спасский: «В награду за победу (над Казанью.— Прим. Ф. В.) царь (т. е. Иван IV.— Прим. Ф. В.) взял себе лишь приведенного к нему хана Едигера, ханскую корону, жезл, знамена и пушки»³⁶.

В фондах Государственного музея ТАССР (ГМТР) большую и интересную коллекцию представляют металлические, в основном серебряные, пуговицы. Их размеры — от трехкопеечной монеты до 4,5 см в диаметре. Такие пуговицы бытовали у казанских татар до начала XIX в. Одни пуговицы — полые, яйцеобразной, реже круглой формы, с цветочно-растительными узорами, выполненными в басмной технике (рис. 63—1, 2, 3, 4). Другие — из накладной или ажурной скани (рис. 63—5, 6—8). Коллекция пуговиц до сегодняшнего дня, к сожалению, совершенно не изучена. Анализ показывает, что среди пуговиц имеются довольно архаичные по формам экземпляры, которые, как мы полагаем, относятся к концу XV — первой половине XVI вв. Как правило, это пуговицы, выделяющиеся крупными размерами штампованных или сканых узоров. Подобные пуговицы, как считал этнограф Н. И. Воробьев, пришивались преимущественно на мужские камзолы и играли чисто декоративную роль³⁷. Среди этих старинных пуговиц выделяются полые, с четкими цветочно-растительными узорами, выполненными в штампе высокого рельефа. Они отличаются от позднейших пуговиц не только размерами, но и сложным построением арабескового типа цветочных узоров, иногда использованием мотива жгута (рис. 63—1, 4). Сравнительный анализ показывает, что по мотивам (трилистники, полупальметты, четырехлепестковые розетки и др.), характеру их трактовки, особенностям композиции узора, орнаментация полых пуговиц обнаруживает большую стилистическую близость к узорам болгарских изделий золотоордынского времени. Крупные по размерам пуговицы являлись составной частью парадного костюма представителей татарской феодальной верхушки и позже — в XVII в. Аналогичные пуговицы работы татарских мастеров использовались, по-видимому, и в одежде русской знати XVI—XVII вв. Несколько образцов их имеется в фондах Оружейной палаты Московского кремля.

Последними археологическими работами, проводившимися в Казанском кремле возле башни Сююмбеки, вскрыты остатки отдельных захоронений в деревянных гробах, обшитых некогда кожей, а внутри — черным шелком. Верхние углы гробов были украшены серебряными накладками. На некоторых из них сохранялись цветочно-растительные узоры в линейной композиции, характерные для искусства казанских татар и волжских болгар (рис. 63—9, 10).

Золотое шитье. В фондах Государственного музея ТАССР хранится образец старинной золотошвейной вышивки, выделяющейся прекрасными декоративными качествами и художественной выразительностью. Вышивка, по ряду стилистических признаков, относится, как мы полагаем, к XVI—XVII вв. (рис. 64). Она выполнена на своеобраз-

разном покрывале (мендер япмасы), весьма ветхом по своей сохранности. Богато вышитые покрывала по своему назначению были связаны со свадебными обрядами и дарились невестой жениху, украшая затем постель новобрачных. Эти покрывала, в отличие от современного их понимания, представляли собой своеобразный подзор для подушки. По форме это был четырехугольный кусок ткани из тонкого полотна, украшенный золотошвейной вышивкой. Обычно вышивка из цветочно-растительных мотивов занимала половину поверхности ткани, разделенной по диагонали. Чистая поверхность ткани со стороны наволочки пропускалась между ее верхней частью и подушкой. Вышитая половина ткани свисала снаружи до постели или следующей подушки, образуя своеобразный треугольный подзор. В сундуках пожилых татарок, особенно Заказанья, еще можно встретить подобные покрывала. Описание их приводится в работах отдельных исследователей, например Н. И. Воробьева³⁸. К середине XIX в. они уже исчезли из быта народа, постепенно заменившись обычными покрывалами.

В нашем покрывале, принадлежавшем, по-видимому, семье татарской знати, золотошвейный узор составлен из трех развитых по построению цветочных букетов, органично связанных по композиции с формой изделия. По используемым мотивам (георгины, трилистники с сердечкообразными лепестками, четырехлистные с дугообразной формой основания бутона, цветочки типа ромашек, стилизованные изображения бабочек и др.) и характеру их трактовки (извивающиеся формы листьев, фестончатое обрамление контуров цветов и листьев, контрастное сопоставление их по формам, ритмическое распределение между крупными цветочными мотивами мелких цветков и др.) вышивка почти аналогична вышивкам XIX в. Однако имеются и отличия. Это прежде всего отсутствие в рисунке изображений веточек, определяющих построение цветочных букетов. Изображения веточек особенно характерны для букетных композиций в вышивках XIX в. Цветы и листья в букетах рассматриваемой нами вышивки непосредственно примыкают друг к другу. Другая особенность букетов вышивки — построение их в строго зеркальной композиции, что также было не характерно для цветочных букетов вышивок XIX в. Наконец, такая особенность, как использование в живописной трактовке весьма старинных видов техники вышивки — «в прикреп»³⁹ и «в лом»⁴⁰ (указанные виды техники в вышивке казанских татар XVIII—XIX вв. не зафиксированы) с техникой обычной глади. Причем контуры цветочных и лиственных мотивов выделены крупными рельефными стежками из золотой нити («в прикреп» и «в лом»). Внутренняя же поверхность их заполнена мелкими гладевыми стежками из тонких крученых нитей электрума (сплав золота с серебром). Благодаря такому сочетанию в передаче цветочных и лиственных мотивов и в их составных элементах достигалась исключительная цветовая и фактурная контрастность. Формы мотивов приобретали рельефность и выделялись особой выразительностью.

Приведенный нами образец золотошвейной вышивки является

промежуточным звеном между вышивками волжских болгар⁴¹ и казанских татар. По использованию старинных видов вышивальной техники («в прикреп» и «в лом»), ее можно отнести к творчеству булгарок, по характеру же трактовки цветочного букета, его развитой композиции — к произведениям татарских вышивальщиц конца XVIII—XIX вв. Правда, мотив букета известен и в болгарском орнаменте, но он далеко еще отстоит от формы букетов нашего покрывала. Однако по перечисленным выше особенностям цветочные букеты покрывала несколько отличаются от букетов вышивок XIX в., обнаруживая черты, присущие для букетных композиций, видимо, более ранних времен. В этом отношении они сближаются с букетами узоров на персидских и центральноазиатских тканях XV—XVII вв. Для цветочных букетов персидских тканей, как и для нашего покрывала, характерна строгая зеркальная композиция узора, крупные цветочные и листовые формы⁴². С букетами центральноазиатских тканей наше покрывало сближает сочетание многообразно используемых цветочных мотивов, характер их орнаментальной трактовки⁴³.

Таким образом, по технике вышивки («в прикреп» и «в лом»), по трактовке композиции цветочного букета с многообразием цветочных мотивов орнамента покрывало может быть отнесено к XVI—XVII вв. В это время в орнаменте казанских татар начинает получать широкое распространение тема развитого цветочного букета. Орнамент золотошвейной вышивки, как и резьбы по камню (надгробия первой половины XVI вв.), показывает, что в развитии и обогащении в нем цветочного стиля (с его букетной основой композиции) большую роль сыграли узоры привозных персидских и центральноазиатских тканей. Однако творческая интерпретация их шла в русле национальных традиций, местного своеобразия. Композиция букета, особенно в искусстве конца XVIII — начала XIX вв., приобретает характерные, свойственные только для казанских татар черты (асимметрия, использование мотивов степного происхождения, специфика цветовых соотношений и др.).

Искусство керамики. Декоративно-прикладное искусство казанских татар данного времени характеризуют и гончарные изделия. Это различные по назначению, формам и орнаментации кирпично-красные или желто-красные сосуды, изготовленные на ручном и ножном гончарном круге (рис. 66). Клейма мастеров на сосудах свидетельствуют о существовании местных гончарных мастерских. Одна из таких мастерских была найдена в Старой Казани раскопками 1983 года.

Среди керамики из Старой Казани большой художественностью, красотой форм и орнаментации выделяются крупные по размерам хумы — амфоровидные толстостенные сосуды, доходящие по высоте до метра. Верхняя часть их тулова украшалась штампованным или резным орнаментальным бордюром из мотивов полукружий (фестонов), волнистых линий, зигзагов и др. (рис. 65—1). Интересны большие горшковидные корчаги, высотой до 60 см (рис. 65—2). Для них характерна короткая шейка и широкое раздутое тулово, верхняя часть которого, у основания шейки, также декорировалась полоской из го-

ризонгально идущих параллельных или волнистых линий с крутой или пологой волной, круглых вдавлений, вертикальных, ритмично чередующихся линий и других мотивов ⁴⁴.

Кроме хумов и корчаг в большом количестве производились жбаны, узкогорлые кувшины, кумганы, горшки, кринки, чаши, тарелки, чернильницы. Среди них особый интерес представляют кумганы высотой от 20 до 30 см (рис. 65—13). Кумган еще с болгарских времен в творчестве гончаров получил своеобразную трактовку. Одной из примечательных особенностей кумганов является форма их сливных носиков в виде стилизованных головок коней, баранов, петухов (рис. 66—3) ⁴⁵. Явление, как мы уже видели, характерное для болгарской художественной керамики.

Как подчеркивает Н. Ф. Калинин, «птичья головка, даже точнее — петушиная, вероятно, является преимущественно и специально казанской, древней формой. Она встречается в татарском слое XV—XVI вв., а также в болгарских слоях XIII—XIV вв.» ⁴⁶. Изображение петуха зафиксировано еще в творчестве ранних болгар. Образ петуха продолжал занимать значительное место в верованиях и искусстве казанских татар и сохранился в пережиточной форме в их художественном творчестве вплоть до современности.

Находки фрагментов поливной керамики свидетельствуют о том, что татарские гончары производили также поливную посуду с подглазурным кистевым рисунком синего цвета на белом фоне, с поливою бирюзового или светло-зеленого оттенка ⁴⁷, что также свидетельствует о сохранении в творчестве татарских гончаров болгарских традиций ⁴⁸. В художественной отделке всех вышеперечисленных сосудов большое значение имели орнаментация и лощение, и тем не менее основная роль в их художественной выразительности падала на формы самой керамики. Гончары создавали гармоничные очертания форм сосудов, совершенные пропорции объемов, плавную выразительность силуэта.

Не останавливаясь на подробном описании орнаментации и характера лощения керамики данного времени, что было сделано Н. Ф. Калининим и другими, отметим лишь, что исследования археологов позволили утверждать, что бытовая керамика периода Казанского ханства по своим формам, орнаментации являет полную аналогию позднеболгарской посуде ⁴⁹. Это относилось, по-видимому, и к металлическим чеканным кумганам, в которых наблюдалось сходство с гончарными в единстве стилевых особенностей, но при сохранении в облике тех и других специфики материала, техники изготовления.

Завершая обзор творчества татарских гончаров, необходимо подчеркнуть большую популярность их продукции среди народов края. Особенно большим спросом пользовались кумганы, в том числе и среди русского населения. Как показывают археологические материалы, русские гончары в XVI—XVII вв. в значительном количестве выпускали кумганы по татарскому типу ⁵⁰. Производили их и в других городах, в том числе в Москве, где были найдены фрагменты

кумганов со сливными носиками в форме головок животных, птиц⁵¹. В этом, несомненно, как отмечает Н. Ф. Калинин, «естественнее всего видеть проявление культурного воздействия казанско-татарских гончаров на русских»⁵². То же самое можно сказать и о произведениях татарских мастеров по художественному металлу, продукция которых, в частности чеканные кумганы, находила подражание в творчестве русских ремесленников. Для этого достаточно сравнить, например, татарские чеканные и гончарные кумганы с серией русских металлических кумганов и производных от них кувшинов, хранящихся в фондах Русского музея в Ленинграде⁵³.

Герб «царства Казанского». Своеобразным проявлением художественного творчества казанских татар рассматриваемого времени можно считать рисунок герба царства Казанского (рис. 67—2). В собрании Государственного музея Татарской АССР хранится русская грамота XVII в., в которой большой интерес для исследователей представляет печать с гербом Казанского царства. Герб имеет сердцеобразную форму медальона с изображением фантастического существа. Голова чудовища довольно неопределенно выражена, увенчана рогообразными отростками (некоторые считают их кокошниками «короны») и наделена широко раскрытой пастью с острым вытянутым языком. Туловище его имеет форму хищной птицы с вытянутой шеей, короткими расщепленными крыльями и завершается длинным, спирально изогнутым змеиным хвостом. Форма конечностей, к сожалению, стерта, однако близка все же к очертанию птичьих, как это мы видим, например, по зарисовке Н. Ф. Калинина⁵⁵. С правой стороны герба ясно читается рисунок полумесяца (символ ислама), на поверхности которого видна надпись на русском языке — «царство». Неизвестный автор нарисовал изображение чудовища пронзенным концом широкой сабли. Смысл подобной композиции читается довольно ясно. Художник постарался выразить идею победы русского оружия над враждебным Московии ханством, над исламом, являющимся верой казанских «бусурман» (верующие в аллаха по-арабски — мусульм, по-египетски — мусурман, кипчакское и позже русское — бусурман). Разумеется, чтобы ясно выразить свой замысел, художнику необходимо было использовать реально существовавший в прошлом герб Казанского ханства, иначе смысл рисунка был бы непонятным. Правда, некоторые авторы считают, что герб царства Казанского в виде дракона, увенчанного царской короной, представляет собой чисто русское изобретение, ничего общего не имеющее с ханством Казанским⁵⁶. По мнению М. Г. Худякова, «тот герб был составлен московскими придворными геральдистами, вышедшими из школы митрополита Макария вслед за покорением ханства. Геральдисты Ивана IV воспользовались для этого случая фигурой дракона, имевшейся в московском гербе (Георгий Победоносец, поражающий дракона). По мысли московских книжников того времени, дракон в гербе Казанского царства должен был служить изображением враждебного государства».

Правильно ли утверждение М. Г. Худякова? Действительно ли

рисунок дракона в гербе Казанского царства является выдумкой русских геральдистов, или же это реально существовавший в прошлом фантастический образ в гербе Казанского ханства? Если сослаться на А. В. Арциховского⁵⁷, «герб этот не менялся вовсе. Печать царства Казанского, на печати Ивана IV, печать с такой же надписью, приложенная к грамоте казанского воеводы князя И. М. Воротынского в 1596 г., печать «казанская» на троне и на тарелке, печати казанских воевод 1637 и 1693 гг., рисунки в титулярнике и у Корба без исключения дают одну и ту же фигуру». Тот же автор пишет: «Небыли известная казанская поэтесса А. А. Фукс напечатала в Казани в 1836 г. стихотворную повесть «Основание Казани», где одним из главных действующих лиц является дракон Зилант. В примечании к поэме муж поэтессы К. Ф. Фукс пишет, что этот змей «был умерщвлен посредством заклинаний волшебника Хакима и ханом избран в государственный герб для воспоминания этого происшествия. Вот отчего донныне дракон остается гербом города Казани»⁵⁸.

Таким образом, мы видим разноречивые мнения отдельных авторов. Каково же все-таки происхождение чудовища на гербе и на печати Казанского царства? Обратимся к работе М. Г. Худякова. Прежде всего необходимо отметить неправильное описание этим автором «казанского дракона». Даже простым глазом видно, что на голове чудовища отсутствует что-либо, напоминающее корону. М. Г. Худяков за последнюю принял довольно ясно читающиеся рогообразные отростки, условно передающие рога сайгака, что весьма было типично для многих фантастических существ Ближнего и Среднего Востока. Ошибку совершает и другой исследователь — Н. Ф. Калинин⁵⁹, представляя чудовище с петушиным туловищем. Сравнительный анализ показывает, что в творчестве русских книжников и иконописцев XVI—XVII вв., и в частности на иконах с изображением Георгия Победоносца, чудовища по характеру их трактовки и в целом по своему облику совершенно отличаются от дракона в гербе Казанского царства. Прежде всего, чудовища также не имеют на голове корон и тех рогообразных отростков, какие имеются у «казанского дракона». В отдельных изображениях «русских» чудовищ хорошо читается пара узких вытянутых ушей, которые весьма слабо ощущаются в рисунке «казанского дракона». Туловище «русских» драконов выражено не птичьим, а змееподобным, довольно неуклюжим, тяжеловесным и соприкасающимся с землею. Лапы слабо развиты, коротки. Крылья передаются обобщенными, мясистыми и в большинстве близкими крыльям летучих мышей. В отдельных изображениях крылья вообще отсутствуют⁶⁰. В целом «русские» драконы обнаруживают родственность с чудовищами древнекитайского происхождения начала 1 тыс. до н. э. и олицетворяют в себе только злые силы. Здесь отрицается образ змеи как существа, обладающего, по древневосточной мифологии, сверхъестественными силами, не подвластными ни людям, ни богам. Здесь нет и той выраженной полиморфности, столь характерной «казанскому дракону». В отличие от «русских», туловище «казанского дракона» с крыльями носит ярко

выраженный птичий характер. В нижней части груди его хорошо читается оперенье. Примечательно и то, что по сравнению с «русскими» чудовищами туловище «казанского дракона» довольно высоко приподнято над землей. Если голова чудовищ на русских иконах довольно четко выражает змеевидную форму, то голова дракона в гербе «царства Казанского» близка в большей мере к звериным формам. Трактуются «казанский дракон» весьма динамичным, подвижным, в отличие от аморфных чудовищ, побиваемых святым Георгием. Изображения чудовищ в творчестве русских иконописцев не сочетают в себе в той мере признаки различных хищников реальной природы, как это хорошо выражено в фантастическом образе «казанского дракона», с его явными чертами хищной птицы, зверя и змеи. Изображения «русских» чудовищ на иконах передают з м е ю с п т и ч ь и м и к р ы л ь я м и, но не п т и ц у со змеиным хвостом и головой собаки, как на казанском гербе.

Таким образом, по характеру передачи «русские» чудовища и казанское фантастическое существо резко отличаются между собой и исходят в своей основе из совершенно различных начал. Это говорит о том, что, создавая «казанский дракон», русские художники, хотели они того или нет, должны были взять за основу какой-то иной образ, в отличие от «русских» чудовищ. Какой же именно? Сравнительный материал показывает, что «казанский дракон» обнаруживает большую родственность, но не тождественность с фантастическими существами стран Ближнего и Среднего Востока, выражавшими феодальную символику могущества, всемогущества и непобедимости. Подобные полиморфные образы довольно часто входили в герб того или иного княжества, города или государства. Несомненно, что то же самое смысловое значение имело и чудовище герба царства Казанского.

Изображение «казанского дракона» имеет много общего с различными фантастическими существами среднеазиатского, персидского и особенно восточноазиатского происхождения⁶¹. Так, изображение «казанского дракона» заставляет нас вспомнить, с одной стороны, фантастический восточный образ сэнмурва — полусобаки, полуптицы, с другой — термезского собаковидного грифона⁶², а также загадочную змею-птицу, известную в искусстве Средней Азии⁶³, древней Вавилонии⁶⁴. Однако наше чудовище более близко к изображению крылатого дракона восточноазиатского происхождения конца I тыс. до н. э. — начала I тыс. н. э. Это фантастическое существо, согласно описанию Н. Н. Соболева, обычно изображалось с головой хамелеона, рогами сайгака (в виде пучка отростков), ушами быка и со змеиным хвостом⁶⁵. Его изогнутые сильные лапы заканчивались орлиными когтями, а туловище было покрыто рыбьей чешуей. С этим своеобразным образом восточной фантастики было связано, как пишет Н. Н. Соболев, понятие о благодати, ниспосылаемой людям. С начала I тыс. н. э. он становится символом власти и могущества. Прямую аналогию и тождество образ казанского чудовища обнаруживает с изображением подобного себе существа на бляхе в искусстве волжско-

камских булгар (рис. 67—1). Булгарское фантастическое существо представлено с головою собаки, мускулистым туловищем и когтистыми лапами сокола или орла, хвостом змеи. Голова чудовища увенчана короткими, разветвленными рогами сайгака. Из пасти его выступает длинный мясистый язык. Мы уже указывали, что этот образ был, видимо, в гербе Волжско-Камской Булгарии. Убедительным доказательством этого является образ чудовища из казанского герба, в основе которого лежит образ известного булгарского фантастического существа. Последний, как уже отмечалось, олицетворял в себе небесные, земные и подземные силы и отражал в то же время окружающий степняка животный мир (собака, сокол, сайгак, змея). Такой образ мог быть характерным только для древней степной культуры и, родившись в недрах ее, не мог возникнуть в середине XVI в. на Руси. Имеющиеся в изображении герба отличия в деталях несущественны и объясняются, очевидно, тем, что художники при составлении герба старались передать не столько детали образа «бусурманского» дракона, сколько его общий облик. В казанском гербе художник, выражавший идею победы русского оружия над мусульманским, нашел выразительную реализацию ее путем показа пронзенного мечом чудовища, олицетворявшего для него Казань. Сам же герб татарской Казани имел образ чудовища и вместе с ним сохранил, несомненно, форму древнебулгарского герба.

Таким образом, чудовище в гербе Казанского ханства — явление глубоко традиционное, идущее еще с булгарских и даже добулгарских времен. Это полиморфное существо было связано с языческими верованиями булгар и их предков еще с отдаленных времен прошлой кочевой жизни. Изображение его является вполне оригинальным самобытным созданием булгарской культуры, художественным воплощением языческого мифологического существа. Изображение этого фантастического образа в казанско-татарском гербе указывает на преемственность этнического и государственного строя Казанского ханства от Волжской Булгарии.

Художественный стиль. Орнамент. Итак, мы рассмотрели отдельные произведения декоративно-прикладного искусства эпохи Казанского ханства. Круг художественных изделий можно было бы расширить образцами знаменитой мозаичной обуви казанских татар, которая до нас не дошла. Однако хорошо известно, что узорные цветные кожаные сапоги казанских татар составляли часть пышной одежды не только татарских феодалов, но и русского боярства XVI—XVII вв.⁶⁶ Производилась также, как и в булгарский период, кожаная обувь, украшенная тисненым узором из параллельно идущих углубленных линий — гофров, создаваемых с помощью горячего инструмента⁶⁷.

К сожалению, мы ничего не можем сказать о других видах искусства ремесленников, как и о народном художественном творчестве татарских сел и деревень первой половины XVI в. Однако и то, что представлено нашему вниманию, хотя и не в полной мере, но все же характеризует общее направление развития декоративного искусства,

в котором, несомненно, нашли отражение и достижения художественного творчества трудового народа. Весь круг рассмотренных изделий татарских мастеров художественного металла, ювелиров, резчиков по камню, вышивальщиц связан с культурой феодальной эпохи. В них отражаются высокие художественные достижения городского искусства данного времени. Для орнаментального декора всех этих произведений характерен цветочный стиль, получивший в первой половине XVI в. преимущественное развитие. Этот стиль, ставший в творчестве казанских татар преобладающей формой художественного отражения ими окружающей действительности, представлял собой дальнейшую ступень развития цветочно-растительного орнамента волжско-камских булгар в новых исторических и социально-экономических условиях развития искусства.

Высокий уровень, достигнутый булгарским искусством, стал основой для быстрого и блестящего расцвета искусства первой половины XVI в. Развитие художественной культуры этого времени исходило (в большей мере, чем в булгарский период) из светских начал. Поэтому в нем повышенная декоративность, преобладание цветочного стиля, черт, характерных «восточной барочности», нашедших, очевидно, отражение и в монументальной архитектуре. Светская направленность искусства отвечала новому миросозерцанию, эстетическому освоению действительности.

Искусство периода Казанского ханства явилось последующим, более высоким этапом развития булгарского искусства, его высоких достижений, проявило себя глубоко самобытным. Однако оно, как и в булгарскую эпоху, не было изолировано от развития художественной культуры определенных стран и народов, с которыми у казанских татар были установлены культурно-экономические взаимоотношения. Известно, что многие художественные изделия казанских мастеров пользовались успехом в Московской Руси, особенно среди феодальной знати. Это, например, рассмотренные нами гончарные и чеканные кумганы, декоративные пуговицы, выполненные в технике басмы и скани, узорная кожаная обувь. Эти изделия пользовались большим спросом, им подражали и через них в искусство русских мастеров проникают мотивы и узоры татарского орнамента. Это четко прослеживается, например, в орнаментальном убранстве трона Бориса Годунова (XVI в.) с декоративными формами степного характера, своеобразными особенностями, характерными татарскому «полихромному стилю» в инкрустации самоцветами. Цветочные мотивы их взаимодействия в резном декоре белокаменного надгробия XVI в. в Архангельском соборе в Москве⁶⁸ обнаруживают также стилистическую близость к цветочным мотивам надгробий казанских татар данного времени, хотя и отличаются от них пластической проработкой, характером построения узора в целом. Судя по материалам позднейших времен, искусство русского народа вносит свою лепту в искусство казанских татар, в частности, в орнаменты браного ткачества, резьбы по дереву.

Таким образом, подъем экономической и культурной жизни в

эпоху Казанского ханства способствует расцвету художественных ремесел, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Центром художественных ремесел становится город Казань. Здесь получают последующее развитие ювелирное искусство, художественный металл, резьба по камню, гипсу, золотошвейная вышивка, узорная обувь, архитектурная керамика, гончарное дело.

В художественных ремеслах Казани продолжается развитие городской феодальной культуры предыдущей эпохи. Однако главным животворным источником ремесел по-прежнему остается народное искусство. Дошедшая до нас художественная продукция ремесел, хотя и немногочисленная, дает основание говорить о преемственности комплекса художественных и технических приемов, орнаментальных форм и мотивов, сохранении в них глубоких болгарских традиций. В то же время в этих ремеслах наблюдаются новые высокие достижения, стилевые особенности, связанные с эстетическими воззрениями эпохи зрелого средневековья.

Основным художественным средством декоративного искусства является орнамент — геометрический и цветочно-растительный, а в ювелирном искусстве, кроме того, «полихромный стиль», органически связанный с «филигранным стилем».

Геометрические формы, орнамент нашли широкое поле применения в различных произведениях ремесленников. Здесь и характерные для болгарского искусства килевидные, стрельчатые и полуциркульные формы (надгробия) и различные орнаментальные фигуры, связанные с древней степной культурой, составленные из комбинаций различных кривых, глубоких вырезов, близкие в ряде случаев к лотосовидным, тюльпанообразным и другим древнейшим мотивам болгарского орнамента (застежки, детали корон). Здесь и традиционные с болгарских времен мотивы жгута, плетенок, параллелограммов, шестиконечных звезд и др. И, наконец, здесь серия уже новых геометрических форм в виде сложных по очертанию криволинейных фигурных розеток, полурозеток и других фигур с чертами так называемой «восточной барочности»⁶⁹.

Сравнительные материалы показывают широкое использование в искусстве казанских татар периода Казанского ханства традиционного круга древнейших растительных мотивов (трилистника, пальметты, лотосовидные, тюльпаны, колокольчики, цветочные розетки и пр.), приемов композиции (линейный, розетчатый, сетчатый, цветочный букет), известных в болгарском орнаменте. Однако наряду с сохранением болгарских основ в орнаменте казанских татар появляется комплекс новых цветочно-растительных мотивов и букетных композиций. Это — мотивы георгин, астр, хризантем и других садовых цветов, органично вошедших в художественную структуру татарского орнамента. Распространение этих мотивов южного происхождения свидетельствует о культурно-экономических взаимоотношениях со странами Востока, особенно Передней и Малой Азией, Кавказом. Общность социальной и культурной среды этих народов и казанских татар стимулировала общность художественных идей, орна-

ментальных форм, мотивов, которые стали достоянием многих народов Востока, Восточной Европы.

Развитие цветочного стиля в творчестве татарских мастеров также было сковано строгими канонами в передаче рисунка и композиции цветочно-растительных узоров. Каноничность сохраняла условную декоративность стиля в искусстве, породила отвлеченный узор, лишала творчество непосредственного живописно-изобразительного подхода к отражению окружающей действительности. Однако мастера отходили от установившихся канонов, о чем свидетельствует малочисленность в их орнаменте арабесковых узоров — «гирихов». Большое пристрастие к теме букета объясняется тенденцией реалистического отражения окружающей растительной природы. Эта тема глубоко традиционна и связывается с древним языческим культом растений, цветов. Цветочный букет имел место, как мы видели, еще в искусстве ранних булгар. За время своего развития он обогатился новыми орнаментальными мотивами, композиционными решениями, художественными чертами, в которых определенную роль сыграло и искусство Востока. Таким образом, в рассматриваемое нами время были созданы искусство и архитектура, своеобразно сочетающие в себе традиционные и эстетические принципы, характерные для культуры казанских татар.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

К середине XVI в. экономическое развитие Казанского ханства протекает в условиях глубокого кризиса, противоречий во внутренней и внешней политике. Постоянные междоусобицы татарских феодалов, частые столкновения с Москвией отрицательно влияли на развитие экономической и культурной жизни государства. Положение осложняется столкновениями политических и экономических интересов, борьбой за господство над волжским торговым путем, над народами Поволжья и Прикамья. Москва и Казань, враждуя между собой, были претендентами на роль центра объединения нового огромного суперэтноса, который сразу мог бы изменить расстановку сил в крае вплоть до Урала и Прикаспия. Неоднократные походы русских войск на Казань оканчиваются в итоге ее разгромом 2 октября 1552 года. С присоединением края к России казанские татары теряют свою политическую и государственную самостоятельность. Однако декоративное искусство и в целом художественная культура казанских татар продолжают свое развитие и вступают в новый этап.

Первое столетие после присоединения края к России было периодом, полным острейших национальных и социальных конфликтов, трагических коллизий. Деспотическая политика русского самодержавия затрудняла процесс сближения с русским народом, задерживала развитие духовной культуры, художественного творчества казанских

татар. Сказалась в этом и реакционная политика господствующей верхушки татарского общества и духовенства, их борьба за догматизацию прошлой исламской культуры с ее этическими и эстетическими нормами. Все прошлое объявлялось священным и неизменным, все новое считалось идущим против аллаха. Используя различные средства, они поддерживали среди народа реакционную исламскую идеологию, старые отжившие формы культуры, быта. В их сохранении определенная роль падает и на патриархальные устои татарского крестьянства. Тем не менее, расселение в крае русского населения способствовало постепенному сближению народов, взаимодействию их культуры, архитектуры, искусства. В то же время казанские татары, как и другие народы Поволжья, испытывали жесточайший колониальный и национальный гнет, вызывавший их совместные выступления против русского самодержавия. Особенно остро русификаторская политика самодержавия проявилась в насильственном крещении татар, что вызвало значительные передвижения жителей края. Прежде всего, татарское население вынуждено было покинуть черты города Казани и территорию вокруг нее радиусом примерно в 40 км, а также вдоль реки Волги и Камы полосу в 15—20 км.⁷⁰ Городское население в значительной своей массе, еще до разгрома Казани, ушло в глубь Заказанья⁷¹ и лишь небольшая часть его (сторонники русской ориентации) получила возможность поселиться на берегу озера Кабан. Довольно большая часть казанских татар бежала на земли марийцев, удмуртов, башкир, в лесные стороны современной Кировской, Пермской и Свердловской областей.

Присоединение края к России нанесло ощутимый удар развитию татарской феодальной культуры господствующих классов. Прекращают свое развитие монументальная архитектура и связанные с ней виды декоративного искусства, такие как резьба по гипсу, художественная керамика (облицовочная майолика, мозаика), а также виды художественного металла, связанные с горячей обработкой⁷², местное гончарное производство⁷³ и другие. Однако феодальная культура казанских татар продолжала развиваться, но уже в сельских условиях, испытывая сильный отпечаток прошлой городской культуры. Что же касается народного искусства, то процесс его развития, видимо, не прерывался, хотя и здесь исторические коллизии не могли не сказаться. Процесс развития народного искусства вплоть до второй половины XVIII в. был связан с фетишизацией национальных традиций, определенной консервацией прошлых художественных достижений, застойностью эстетических взглядов (например, в искусстве резьбы по камню). Именно по этой причине искусство и народное зодчество казанских татар, характерные для конца XV — первой половины XVI вв., сохраняются почти в неизменном виде до второй половины XVIII в.

Со второй половины XVI в. центрами развития татарской культуры становятся районы Заказанья. Переселение городского населения в Заказанье значительно усиливает экономическое и культурное значение таких крупных центров, как Атня, Менгер, Алата, Кшкар,

Сатыш, Курса, Сабы, Карадуван и других. Эти поселения полугородского типа становятся центрами татарской культуры и образованности. Во многих из них (Атня, Кшкар, Берески, Сабы и др.) создаются крупные медресе (духовные училища), ставшие позднее широко известными. В селах и деревнях Заказанья организовываются начальные школы (мектебы) при каждой мечети. В Заказанье сохраняется национальная культура, национальное самосознание народа, его этнос. Как пишут З. З. Виноградов и М. Г. Худяков, «среди народностей Поволжья, подчинившихся русским, татары одни смогли противопоставить русской культуре свою, не менее древнюю культуру и сумели сохранить свой родной язык, быт, школу, религию»⁷⁴.

Концентрация в селах и деревнях Заказанья городского населения, в том числе ремесленников, способствует распространению здесь наряду с элементами городской материальной культуры отдельных видов городского художественного ремесла — ювелирного, вышивки (золотошвейной), резьбы по камню (надгробия), художественного металла (холодная обработка). Взаимодействие городского художественного ремесла и народного искусства, процесс их активного взаимопроникновения и сближения находит отражение в содержании, художественных образах, языке и стиле искусства казанских татар.

Переселение довольно значительного количества казанских татар к соседним народам Поволжья и Приуралья способствует образованию там этнических групп со своеобразной культурой и искусством. Значительные передвижения наблюдаются и среди татар-мишарей, проживавших компактной массой до присоединения края к России на территории современной Мордовии. В отличие от казанских татар, татары-мишари не подвергались насильственному крещению и переселялись на свободные земли в порядке вольной колонизации, а также привлекались в качестве служилых для охраны созданных царским правительством укрепленных линий (Карлинской, Симбирской, Самарской). Соприкосновение их с казанскими татарами приводит к значительным взаимодействиям в культуре и искусстве.

Таким образом, средневековое искусство и архитектура казанских татар и их предков — волжских булгар выступают как полнокровные, связанные с жизнью явления. Сохранившиеся памятники художественного творчества народа рассмотренных эпох служат яркой иллюстрацией тех больших успехов, которые были достигнуты в разнообразных видах искусства и архитектуры. Художественные традиции народа приводят к новым достижениям в новых исторических условиях присоединения края к России.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Казанская история.— М.— Л., 1954, с. 160.

2. По данным археологов бассейн р. Казанки (Предкамье) был заселен булгарами еще с XII в. (См.: Смирнов А. П. Работы Поволжской экспедиции 1960 г.— КСИИА, вып. 90, М., 1962. Фахрутдинов Р. Г. Археологические памятники Волжской Булгарии и ее территория.— Казань, 1975, с. 47, 63). Казань и казанские

булгары, заселившие территорию вдоль р. Казанки, были известны еще в середине XII в. (См.: Смирнов А. А. Волжские булгары.— М., 1951, с. 61).

3. Некоторые народы, как, например, удмурты, до сих пор называют казанских татар «бигер», т. е. булгар. «Казанские татары — прямые потомки булгар — называли себя булгарами еще в XIX в.»— См.: Смирнов А. П., Мерперт И. Я. Из далекого прошлого народов Среднего Поволжья.— В кн.: По следам древних культур. М., 1954, с. 45. Воробьев Н. И. Казанские татары. Казань, 1953, с. 19. О булгарах-казанцах, как и в вопросе о происхождении термина «Казан», большой интерес представляет работа Г. В. Юсупова «Булгаро-татарская эпиграфика и топономика как источник исследования этногенеза казанских татар».— В кн.: Вопросы этногенеза тюркоязычных народов Среднего Поволжья. Казань, 1971.

4. Казанская история.— М.— Л., 1954, с. 128.

5. Калинин Н. Ф. Казань. Исторический очерк.— Казань, 1955, с. 38.

6. Курбский А. М. Царь Иоанн IV Васильевич Грозный.— Спб., 1902, с. 24, 25.

7. После взятия Казани дворцовое здание было использовано под военные склады и существовало до 1807 г.

8. Казанская история.— М.— Л., 1954, с. 160.

9. Сказание о царстве Казанском.— М., 1959, с. 179.

10. Худяков М. Г. Деревянное зодчество казанских татар.— В сб.: Казанский музейный вестник № 1. Казань, 1924, с. 23, 24.

11. Примерами ярусных многонаветных турецких мечетей являются мечети Селима в Эдирне (XVI в.), Шах-заде (XVI в.) и Сулеймана (XVI в.) в Стамбуле и др.

12. Худяков М. Г. Указ. соч.

13. Спасский Н. Очерки по родоисведению.— Казань, 1912, с. 103.

14. Татищев В. Н. История Российская с самых древнейших времен, т. IV.— М.— Л., 1966, с. 28.

15. Брунов Н. М. О некоторых памятниках допетровского зодчества в Казани.— В сб.: Материалы по охране, ремонту и реставрации памятников ТАССР, вып. 2, Казань, 1928, с. 35.

16. Калинин Н. Ф. Раскопки в Казанском кремле в 1953 г.— Известия КФАН СССР, вып. 1, серия гуманитарных наук. Казань, 1955, с. 135. Археологические исследования в РСФСР в 1934—1936 гг., М., с. 104.

17. Калинин Н. Ф. Казань. Исторический очерк.— Казань, 1955, с. 37.

18. Журнал «Нива», № 45, 1879, с. 881.

19. Валеев Ф. Х. К истории архитектуры казанских татар XV — первой половины XVI вв.— В сб.: Вопросы истории, филологии и педагогики, вып. 2, изд-во КГУ. Казань, 1967, с. 94.

20. Старая и новая Казань. Под ред. С. П. Сингалевича. Казань, 1927, с. 51, 60.

21. Худяков М. Г. Татарская Казань в рисунках XVI столетия.— В сб.: Вестник научного общества татароведения, № 9—10, Казань, 1930.

22. Валеев Ф. Х., Мухамедьяров Ш. Ф. К истории архитектуры волжских булгар XIII—XIV вв.— В сб.: Вопросы истории филологии и педагогики. Изд-во КГУ, Казань, 1965.

23. Сказание князя Курбского. Изд. Устрялова, 3-е, 1868, с. 23.

24. Валеев Ф. Х. Архитектурно-декоративное искусство казанских татар. Сельское жилище. Йошкар-Ола, 1975.

25. Там же.

26. Сказание о царстве Казанском.— М., 1959, с. 177.

27. Казанская история.— М.— Л., 1954, с. 98.

28. Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей.— М.— Л., 1934, с. 368.

29. Юсупов Г. В. Введение в булгаро-татарскую эпиграфику.— М.— Л., 1960, табл. 51, 54, 56, 58.

30. Украшение надгробных стел по всему абрису орнаментальным бордюром-каймай зафиксировано еще в булгарских камнях середины XIV в. (Юсупов Г. В., указ. соч., табл. 25).

31. В приводимых нами рисунках надгробий XVI в., как и более поздних,

арабская вязь, заполнявшая прямоугольные дорожки с лицевой стороны камней, не дается, поскольку изучение надписей не входит в нашу задачу. С содержанием их можно ознакомиться в работах Г. В. Юсупова, а также эстампам, хранящимся в архиве ИЯЛИ КФАН СССР (материалы экспедиции Г. В. Юсупова, и Ф. Х. Валеева за 1960—1967 гг.).

32. Юсупов Г. В. Указ. соч., табл. 51.

33. Томаев Г. Н. Резная майоликовая мозаика в архитектуре Средней Азии.— М., 1951, рис. 62. Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана.— Ташкент, 1961, рис. 140, 144. Усейнов М., Бретаницкий Л., Саламзаде А. История архитектуры Азербайджана.— М., 1963, рис. 213, 234. Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей.— М.— Л., 1934, рис. 68.

34. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар.— Казань, 1969, рис. 97, 99.

35. История русского искусства, т. IV.— М., 1959, с. 564.

36. Спасский Н. Очерки по родоноведению. Казань, 1912, с. 239. О «Казанской шапке» в старинной русской бытине пишется: «Он (т. е. Иван IV.— Прим. Ф. В.) и взял с него (т. е. Едигера.— Прим. Ф. В.) царскую корону, и снял царскую порфиру, он царский костыль в руки принял» (Спасский Н., там же, с. 242).

37. Воробьев Н. И. Казанские татары. Казань, 1953, с. 304.

38. Воробьев Н. И. Указ. соч., с. 198.

39. Шитье «в прикреп» или по настилу заключается в том, что по узору, намеченному на ткани для шитья, застилаются бумажные или льняные нити и на них уже накладываются металлические нити. Серебряная или золоченая нить при шитье не продевается через ткань, а кладется по поверхности ткани по настильным нитям и укрепляется шелковой нитью мелкими стежками (прикреп).

40. При шитье «в лом» металлическая нить покрывает сверху мелкие части орнамента (например, стебли), прикрепляется с одного края, перекидывается на другой край и там, прикрепляясь стежком, как бы ломается при дальнейшем повторении этого приема.

41. Находки фрагментов шелковых тканей с армянского некрополя города Булгара с золотошвейными вышивками в технике шитья гладью по настилу, «в прикреп» и «в лом».

42. Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей.— М.— Л., 1934, рис. 79, 85 и др.

43. Там же, рис. 107 и др.

44. См.: Калинин Н. Ф., Халиков А. Х. Итоги археологических раскопок за 1945—1952 гг.— В кн.: Труды КФАН СССР, серия исторических наук, Казань, 1954, стр. 101. Калинин Н. Ф. Раскопки в Казанском кремле в 1953 г.— В кн.: Известия КФАН СССР, вып. 1, серия гуманитарных наук, Казань, 1955, рис. 21.

45. Калинин Н. Ф., Халиков А. Х., с. 123.

46. Там же.

47. Там же, с. 135.

48. Как отмечалось, у болгар бытовали и расписные кумганы.

49. Калинин Н. Ф., А. Х. Халиков. Указ. соч., с. 100.

50. Калинин Н. Ф. Указ. соч., с. 119.

51. Рабинович М. Г. Гончарная слобода в Москве.— МИА, № 7, М., 1941, с. 61. Его же: Раскопки 1946—1947 гг. в Москве на устье р. Яузы.— МИА, № 12, М., 1943, с. 76, 77.

52. Калинин Н. Ф. Указ. соч., с. 123.

53. См. журнал «Художественные сокровища России», № 5, 1901; № 1, 1902.

54. Рисунок сделан с фотокопии печати, приведенной в книге «История ТАССР», т. I, Казань, 1955, рис. 17. Этот же герб можно видеть (к сожалению, в несколько искаженном виде) в работе: Н. Ф. Калинин. Казань. Исторический очерк.— Казань, 1955, с. 64.

55. Калинин Н. Ф. Казань. Исторический очерк.— Казань, 1955, с. 64.

56. Худяков М. Г. Очерки по истории Казанского ханства.— Казань, 1923, с. 180.

57. Ардияковский А. В. Древнерусские областные гербы.— Ученые записки МГУ, вып. 93, кн. I. История. М., 1946, с. 58.
58. Там же, с. 59.
59. Калинин Н. Ф. Казань, с. 64.
60. См. Валеев Ф. Х., Ахметзянов М. И. Герб Казанского ханства.— Журнал «Идель», № 4, Казань, 1973 (на тат. яз.).
61. Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей.— М.— Л., 1934, рис. 41. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана.— Ташкент, 1960, с. 27. Лубо-Лесниченко К. И. Древние китайские шелковые ткани и вышивки V в. до н. э.— III в. н. э. в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1961, табл. 51.
62. См.: Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана.— Ташкент, 1960, с. 27.
63. Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана.— Ташкент, 1961, с. 357, 510.
64. Авдиев В. И. История древнего Востока.— Л., 1953, с. 105.
65. Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей.— М.— Л., 1934, с. 175.
66. Дульский П. М. Вводная статья к альбому П. Т. Сперанского «Татарский народный орнамент».— Казань, 1948, с. 8.
67. Калинин Н. Ф. Раскопки в Казанском кремле в 1953 г.— В сб.: Известия КФАН СССР, вып. 1, серия гуманитарных наук. Казань, 1955, с. 135.
68. Соболев Н. Н. Русский орнамент.— М., 1948, с. 44.
69. «Восточная барочность» в орнаментальных формах характеризуется усложненностью, дробностью линий, обилием кривых в различных сочетаниях. Большинство подобных фигур является в принципе трансформацией тех же форм степной культуры. Черты «восточной барочности» особенно характерны для сельджукского и османского искусств и архитектуры.
70. Воробьев Н. И. Казанские татары.— Казань, 1953, с. 21. В 1593 году появляется новый указ царя Федора Иоанновича — «...разметать все мечети в Казанской земле, а в городе Казани не допускать ни одного татарского жителя» (Старая и Новая Казань. Под редакцией С. П. Сингалевича, Казань, 1927, с. 51—60).
71. Это, в основном, современный Арский, Балтасинский, Высокогорский районы, север и северо-запад Сабинского и север Верхнеуслонского районов.
72. Исчезновение искусства художественного металла (оружие, посуда и др.), связанного с горячей обработкой, явилось результатом колониальной политики русского самодержавия. Казанским татарам, как и другим покоренным народам Среднего Поволжья, было запрещено под страхом смертной казни заниматься кузнечным ремеслом во избежание изготовления оружия. Кузнечным делом имело право заниматься лишь русское население (Воробьев Н. И. Казанские татары.— Казань, 1953, с. 78). В жизни народа получает дальнейшее развитие лишь холоднокузнечное (меднокузнечное) ремесло (изготовление посуды) и ювелирное искусство.
73. Прекращение глубоко традиционного еще с добулгарских времен гончарного производства у казанских татар является результатом оттеснения татарского населения от основных карьеров глины. Эти карьеры находились возле современного села Пестрецы недалеко от Казани и в районе современной Елабуги — старинных татарских сел времен Казанского ханства. Имеются некоторые данные о том, что гончарное производство имело место в районе современного Кукмора. Исчезновению гончарного дела способствовало, видимо, и раннее развитие в крае после присоединения к России товарно-денежных отношений, чему способствовала установившаяся оброчная система в денежной форме. Татарское население было вынуждено пользоваться покупной посудой соседних народов (мари, удмурты и др.) и деревянной посудой собственного производства.
74. Виноградов З. З., Худяков М. Г. Болгары. Выставка культуры народов Востока. Путеводитель. Казань, 1920, с. 13.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Ананьинская культура. 1, 2 — Костяные головки дося. 3 — Бронзовая привеска в виде головки коня. 4 — Бронзовая секира с изображением головок хищной птицы и зверя. 5 — Бронзовая привеска в виде изображения хищной птицы. 8, 10 — Каменные пряслица с изображением в геральдике хищных птиц и шествующих друг за другом зверей. 9 — Бронзовая ручка от кинжала с завершением в форме головки грифона. 11 — Накладка в форме стилизованного изображения дося. 12 — Бронзовая бляха с условным изображением солнца. 13 — Обломок литейной глиняной формы. — см. с. 9.

2. Археологические материалы из Верхнечирюртовских могильников Приморского Дагестана. VII—VIII вв. (сувары, берсула). 1—3 — Наконечники ремней. 4, 5, 7 — Накладки на поясной ремень. 6 — Золотой наконечник ремня (инкрустация самоцветом, зернь). 8 — Поясная бляшка — маска (зернь). 9 — Подвеска (височная?). 10 — Золотая византийская монета, служившая подвеской. 11, 15 — Фибулы. 12 — Накладка в форме двуглавой птицы. 13, 14 — Бронзовые серги. 16, 17 — Пронизки в форме головок петуха и мыши. 18 — Бронзовая пуговица. 19—21 — Золотые перстни. 22 — Орнамент в накладке украшения седла. — см. с. 23.

3. 1, 2 — Кресала. 3 — Бронзовая ложка. 4 — Костяной кистень. 5 — Кожаная сумочка. 6 — Поясной ремень. 7, 8 — Подвесные ремешки с наконечниками.

4. 1, 4 — Поясные наборы ранних булгар. 2, 5 — Образцы пряжек и наконечников для ремней. 3, 6 — Поясные накладки, наконечники ремней. 7, 8 — Подле и литые пуговицы. 9 — Подвеска «самоварчик».

5. «Древа жизни» в искусстве верхнедонских салтовцев (1—4), булгар VIII—IX вв. (5—7) и X—XII вв. (8—11).

6. 1—2 — Плоские флакончатые подвески для духов. 3 — Бронзовые зеркала. 4 — Подвески-лунницы. 5 — Сумочка для предметов огнива. 6 — Подвески в форме гребня. 7 — Костяной гребень.

7. 1—9, 11 — Накладки, подвески ранних булгар. 10, 12 — Соединительные кольца конской сбруи. 13—15 — Напрясла.

8. Расположение наконечников — тезмэ (А) и чулп (Б). Верхнесалтовский могильник VIII—X вв. Реконструкция Ф. Х. Валеева. 2—5 — Наконечники-чулпы ранних булгар.

9. 1, 3, 5 — Расположение наконечников — чулп и амулетниц булгарок и казанских татарок.

10. 1 — Верхнесалтовский наконечник — тезмэ с амулетницей. 2 — Тезмэ волжских булгарок. Реконструкция Ф. Х. Валеева. 3—5 — Тезмэ казанских татарок.

11. 1—4 — Бронзовые и серебряные бляшки для женских головных уборов. 5 — Девичий головной убор — такъя. Реконструкция Ф. Х. Валеева. 6—10 — Серги салтовского типа.

12. 1—6, 8—12 — Накладные бляшки в украшении конской сбруи, седла и упряжи. 7 — Медная псаля.

13. Кувшины с узорным лощением. Ранние булгары. — см. с. 51.

14. 1—5 — «А»-образные тамги. 1 — На днищах керамических сосудов (VIII—X вв.). 2 — На так называемом парадном топорике Андрея Боголюбского (X—XII вв.). 3—4 — На концах серебряных браслетов (XII—XIV вв.). 5 — В резной орнаментации надгробий первой половины XVI в. 6—9 — Протомы в украшении различных изделий. 6 — Сармато-аланская накладка. 7 — Тамга на днище раннебулгарского сосуда. 8—9 — Шумящая подвеска и кресало ранних булгар. 10—12 — «Боги Тенгри и Куар на небесных конях». 10 — Кресало. 11 — Бронзовый гребень. 12 — Тамбурная вышивка на конце полотенца казанской татарки. Вторая половина XIX в.

15. Фигурные накладки, подвески поясного набора.

16. Наконечники подвесных ремешков, подвески, накладки.

17. 1 — Серебряный витой браслет с самоцветами на концах. 2 — Шейная витая гривна. Серебро. 3—7 — Образцы нагрудных подвесок-лунниц. Серебро, зернь, гравировка, инкрустация самоцветами.

18. Накладные бляшки. Серебро, бронза.
19. 1, 3, 4 — Накладки. X—XII вв. 5, 7, 8, 9 — Бляхи (хэситэ?) XII—XIV вв. 2 — Нагрудная бляха с изображением фантастического существа, вошедшего в герб Волжской Булгарии. VIII—XIV вв.
20. 1 — Амулетница-коранница. Серебро. X—XII вв. 2, 4 — Амулетницы-коранницы. Серебро. XIII—XIV вв. 3 — Бляха в основании наконсника — тезмэ. XII—XIV вв. 5—19 — Подле и литые пуговицы, подвески. X—XIV вв.
21. 1, 2 — Накосники — чулпы волжских болгар и казанских татар. — см. с. 92.
22. Височные подвески волжских болгарок. X—XII вв. Литые, гравировка, зернь крупная и мелкая.
23. 1—8 — Последовательное видоизменение форм щитков височных подвесок. X—XII вв. 4а, 6а — образцы височных подвесок.
24. Серьги и височные подвески X—XII вв. (1—6, 8) и XIII—XIV вв. (7, 9).
25. 1 — Сканные серьги. Реконструкция. — см. с. 90. 2 — Височная подвеска с фигурой уточки. Сканы, зернь. — см. с. 88.
26. 1 — Очелье (диадема?) Серебро. 2—9 — Накладки, подвески для женского головного убора. Серебро, бронза. 10 — Булавы с фигурками и головками птиц.
27. 1—7, 10, 11 — Пластинчатые браслеты. 8—9 — Браслеты витые с самоцветами на концах. 12 — Браслет из самоцветов в шатонах, обрамленных зернью.
28. 1—18 — Образцы болгарских перстней. X—XIII вв. 19 — Ручка от бронзового сосуда. 20 — Медная псалия с изображением на концах головок гусей. 21 — Бронзовая ухвертка.
29. Образцы болгарских перстней. 1—7 — Перстни с пластинчатыми щитками. 8—18 — Перстни с самоцветами в шатонах, с плоскими и слегка округлыми обручами.
30. Образцы бронзовых зеркал (обратные стороны). 1—7 — Зеркала X—XII вв. 7—9 — Зеркала XII—XIV вв.
31. 1—3 — Парадные топорики. Бронза, железо. X—XII вв. 4—7 — Навершья нагаек, ручек, ножей в форме головок барана, собаки и птицы. 8 — Пломба иранского происхождения. 9—10 — Пломбы болгарские.
32. 1—6 — Парадные топорики. X—XIII вв.
33. 1—5 — Изделия из кости. 1 — Налучница. 2 — Штамп. 3 — Конец ручки от ножа. 4 — Пряслице. 5 — Рукоятка от нагайки. 6—11 — Бронзовые замочки в форме фигурок домашних животных и носорога (10).
34. 1—3 — Образцы штампованных бронзовых накладок. 4—7 — Накладки, подвески. Листовая бронза. — см. с. 85.
35. Костяные рукоятки (1—3, 8), обкладки (5—7), дубовая пластина (9).
36. Художественная керамика X—XIV вв. Реконструкция Ф. Х. Валева (выполнил Б. Шубин). — см. с. 99—100.
37. Художественная керамика X—XIV вв.
38. 1 — Поливное блюдо. 2—3 — Керамические игрушки. 4—6 — Образцы штампованных узоров по тулову сосудов.
39. Образцы бордюрных узоров по тулову сосудов.
40. Образцы сфероконусов.
41. Архитектурно-декоративные детали интерьера ханаки. 1 — Пристенные колонны 3-го яруса. 2, 3 — гипсовые розетки. 4, 5 — Сталактиты в углах перехода от 3-го яруса к куполу и под парусами 2-го яруса.
42. Соборная мечеть. Первоначальный вид. Примерная реконструкция Ф. Х. Валева. 1 — Северный фасад. 2 — План. — см. с. 118.
43. Первоначальный интерьер соборной мечети. Примерная реконструкция Ф. Х. Валева.
44. Резное обрамление декоративной ниши. Реконструкция по гипсовым оттискам Ф. Х. Валева. Внизу — некогда существовавшая над нишей арабская вязь (по записи Е. Т. Соловьева).
45. Памятник архитектуры XIV в. — Малое дюрбе. Реконструкция Ф. Х. Валева.
46. 5—7 — Резные завершения болгарских надгробий XIV в. 1—4, 8—11 — Солярные знаки в украшении завершения надгробий.
47. 1—4 — Цветочные розетки в украшении надгробий. 5 — Мотив птицы

на обратной стороне надгробия. 6—10 — Резные бордюры с цветочными мотивами в украшении лицевой стороны надгробий.

48. Образец резьбы по камню (облицовочный блок) из золотоордынских родов Нижнего Поволжья.

49. 1, 2 — Золотые колты. 3, 4 — Накладки, в том числе с инкрустацией самоцветом.

50. 1, 2 — Серебряные и золотые браслеты с «А»-образной в основе (в точно-растительной трактовке) тамгой. 3 — Серьги. 6 — Золотой трехзвеневый браслет. 4, 5 — Увеличенные детали браслета.

51. Фрагмент панорамы Казанского кремля первой половины XVI в. Примерная реконструкция Ф. Х. Валеева с использованием археологических данных, письменных источников и преданий.

52. Казанский кремль первой половины XVI в. со стороны въезда в ханскую резиденцию. Примерная реконструкция Ф. Х. Валеева по археологическим данным, письменным источникам, легендам.

53. Реконструкция Ф. Х. Валеева Казанской главной мечети по рисунку на шамаиле конца XIX в.

54. Фрагменты каменных и гипсовых архитектурных деталей, найденных в Казанском кремле. Реконструкция Ф. Х. Валеева.

55. Надгробие первой половины XVI в. в д. Ст. Менгеры Арского р-на.

56. 1 — Резное надгробие в д. Тямти Сабинского района. Конец XV — начало XVI вв. 2 — то же в д. Сулабаш Арского района. Первая половина XVI в. 3—10 — Вариации мотива тюльпана в украшении обратных сторон надгробий.— см. с. 138.

57. Резные бордюры в украшении лицевых сторон каменных надгробий XV—XVII вв. Заказанье.

58. Резные бордюры в украшении лицевых сторон и боковых плоскостей надгробий. XV—XVII вв. Заказанье.

59. Резные бордюры в украшении лицевых сторон и боковых плоскостей надгробий XV—XVII вв. Заказанье.

60. 1 — Цветочная композиция в фестончатой розетке. Обратная сторона надгробия середины XVI в. в д. Сулабаш Арского р-на ТАССР. 2 — Резная букетная композиция на обратной стороне надгробия в д. Ст. Менгеры Арского р-на ТАССР. Начало XVI в. Реконструкция Ф. Х. Валеева.

61. 2, 3 — Золотые поясные застёжки работы казанских ювелиров. 1 — Золотая застёжка работы турецкого мастера. Первая половина XVI в.

62. Золотая корона (так называемая «Казанская шапка»). Середина XVI в.

63. 1—8 — Золотые и серебряные пуговицы (штамп, скань) работы татарских ювелиров. XVI—XVII вв. 9, 10 — Археологические находки в Казанском кремле. Серебряные накладки по верхним углам деревянных гробов, обшитых шелком. Середина XVI в.

64. Золотошвейная вышивка казанских татарок. Предположительно XVI—XVII вв.

65. Художественная керамика XIV—XVI вв. (из Старой и Новой Казани). Реконструкция Н. Ф. Калинина, Ф. Х. Валеева.

66. Образцы керамики середины XVI в. Реконструкция Ф. Х. Валеева.

67. 1 — Герб Волжской Булгарии. 2 — Герб Казанского ханства работы русского мастера.



СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

АН	Академия наук
АЭБ	Археология и этнография Башкирии
ВАН	Вестник Академии наук СССР
ГАИМК	Государственная академия истории материальной культуры
ГИМ	Государственный исторический музей
ГМТР	Государственный музей Татарской республики
ГМЭН	Государственный музей этнографии народов СССР
ЗОРСА	Записки отделения русской и славянской археологии
ЗРАО	Записки русского археологического общества
ИА	Институт археологии АН СССР
ИАК	Известия археологической комиссии
ИИАЭ	Институт истории, археологии и этнографии
ИОАИЭ	Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете
ИЭАН	Институт этнографии АН СССР
ИЯЛИ КФАН	Институт языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова Казанского филиала АН СССР
КГУ	Казанский государственный университет
КСИА	Краткие сообщения Института археологии АН СССР
КСИМК	Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР
КСИЭ	Краткие сообщения Института этнографии АН СССР
ЛОИА	Ленинградское отделение института археологии АН СССР
МАР	Материалы по археологии России
МАЭ	Материалы по археологии и этнографии
МИА	Материалы и исследования по археологии СССР
ОАИЭ при КГУ	Общество археологии, истории и этнографии при Казанском университете
ПИДО	Проблемы истории докапиталистических обществ
ПСРЛ	Полное собрание русских летописей
РАНИОН	Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук
СА	Советская археология
САИ	Свод археологических источников
СМОМПК	Сборник материалов описания местностей и племен Кавказа
СЭ	Советская этнография
ТОИТ	Труды общества изучения Татарстана



ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Первобытное искусство края	6
Искусство палеолита, неолита, эпохи меди, бронзы и железа (40 тыс. лет до н. э. — 1 тыс. до н. э.)	6
Искусство ананьинской (VIII—III вв. до н. э.) и Пьяно- борской (II в. до н. э.— V в. н. э.) культур	8
Из истории праболгар	14
В составе гуннского объединения	14
Болгарские племена	18
Волжские булгары	24
Раннебулгарское искусство (VIII—IX вв.)	30
Общие особенности искусства ранних булгар (образы, художественные средства)	30
Художественный металл, украшения и детали одежды	38
Художественная керамика и другие виды искусства	50
Архитектура	53
Искусство волжских булгар домонгольского времени (X—I пол. XIII вв.)	59
Строительное искусство и архитектура	62
Декоративно-прикладное искусство	74
Художественный металл	77
Ювелирные украшения	86
Художественная керамика	97
Художественная обработка кости и другие виды искусства	101
Орнамент	104
Искусство II половины XIII — начала XV вв. (золотоордынский период)	112
Архитектура	113
Резьба по камню (надгробия)	121
Декоративно-прикладное искусство	124
Искусство XV—I половины XVI вв. (период Казанского ханства)	
Развитие культуры. Казанское зодчество	130
Художественное творчество	136
Заключение	156
Перечень иллюстраций	162
Список условных сокращений	165



Валеев Ф. Х., Валеева-Сулейманова Г. Ф.
В 15 Древнее искусство Татарии.— Казань: Татарское кн. изд-во,
1987.— 166 с.

В книге раскрываются страницы истории искусства края, начиная с древнейших вре-
мен и до середины XVI в.— времени присоединения края к России.

Книга написана популярным языком и адресована широкому кругу читателей.

В $\frac{1905040000-295}{M132(03)-87}$ 282—87

ББК 85(2Р-Тат)

*Фуад Хасанович Валеев,
Гузель Фуадовна Валеева-Сулейманова*

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО ТАТАРИИ

Редактор А. В. Гарзавина
Рецензент кандидат исторических наук Р. Г. Фахрутдинов
Художник В. В. Фокин
Художественный редактор Г. Е. Трифонов
Технический редактор А. С. Трофимова
Корректоры В. П. Лащенова, З. Г. Абрамова

ИБ № 4660

Сдано в набор 30.01.87. Подписано в печать 6.10.87. ПФ 09200.
Формат 70×90^{1/16}. Бумага типографская № 2. Гарнитура
школьная. Печать высокая. Усл. печ. л. 12,3+вкл. 2,3. Усл.
кр.-отт. 14,9. Уч.-изд. л. 12,6+вкл. 1,0. Тираж 5500 экз. Заказ
Р-62. Цена 80 коп.

Татарское книжное издательство. 420084. Казань, ул. Баумана, 19.
Полиграфический комбинат им. Камилы Якуба Государственного
комитета Татарской АССР по делам издательств, поли-
графии и книжной торговли. 420084. Казань, ул. Баумана, 19.

80 коп.

