

КАЗАНСКИЙ ФИЛИАЛ
АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ
ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО
И НАЦИОНАЛЬНОГО
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ТАТАРСТАНА



КАЗАНЬ 1981

с/зан.

Б5.103/2)7 (К)
В40 -29

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
КАЗАНСКИЙ ФИЛИАЛ

44721-4

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ
ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО
И НАЦИОНАЛЬНОГО
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ТАТАРСТАНА**

КАЗАНСКАЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННАЯ
БИБЛИОТЕЧНАЯ СИСТЕМА

29 КАЗАНСКАЯ
ЦБС

**ПРОВЕРЕНО
2011-2012 г.**

КАЗАНЬ 1981

Сборник статей «Взаимодействие интернационального и национального в изобразительном искусстве Татарстана» подготовлен к печати Институтом языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова

УДК 7.01 (470.41)

Ответственный редактор

Н. З. Саттарова



ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН СССР, 1981

Н. З. Саттарова

ЕДИНСТВО В МНОГООБРАЗИИ

Важнейшей особенностью развития страны после Великого Октября явилось возникновение новых закономерностей во взаимоотношениях народов СССР, и взаимопомощь стала объективно необходимой формой их взаимодействия. Именно поэтому с самого начала своего образования Советский Союз стал не конгломератом наций, а в каждом своем движении вперед проявлял себя как их органическое единство, как новая форма человеческого общества. Эти новые закономерности привели к тому, что в результате множества количественных и качественных изменений к шестидесятым годам в Советском Союзе сформировалась «новая историческая общность людей — советский народ¹». Таким образом, методологически верно исходить не просто из факта взаимодействия наций между собой, а из того, что возникает новая форма общности людей, в которой и развитие наций, и их взаимодействие подчиняется общим закономерностям. Это уточнение позволяет понять взаимодействие интернационального и национального во всех сферах жизни народов СССР.

Рассматриваемый нами период в развитии изобразительного искусства Татарстана совпадает с завершением формирования новой исторической общности людей — советского народа. К 60-м—70-м годам в советском изобразительном искусстве, особенно в сюжетно-тематической картине, происходят новые качественные изменения. Суть этого перехода в новое качественное состояние может быть выражена кратко как выработка «нового

¹Брежнев Л. И. О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик. М., 1973, с. 19.

типа общности основных художественных принципов». Процессы же, происшедшие в этот период в советском многонациональном искусстве, были очень сложны.

Изменилось содержание жизни, и прежний метод критического реализма, который в свое время был прогрессивным и был связан с творчеством передвижников, уже не годился для отражения нового содержания действительности. Социалистическое переустройство жизни народов СССР требовало для своего отображения иных художественных принципов, чем принципы критического реализма. Метод, воплощающий в себе принципы отображения, рождается самой действительностью, он и есть наиболее общее содержание ее, как было замечено еще Ф. Энгельсом. Как известно, искусство, как форма общественного сознания, обладает относительной самостоятельностью, но новое в искусстве рождается, возникает только на основе переработки прогрессивного старого. Поэтому переосмысление художественного наследия, которое сохранило бы все лучшее, было необходимым. В силу обстоятельств этот процесс шел долго. Вспомним, что у многих народов СССР до революции не было профессионального изобразительного искусства. Вполне естественно, что первые национальные художники осваивали применительно к своей жизни тот метод, который был признан, существовал в наиболее завершенной форме. Это был метод критического реализма передвижников. К тому же, в силу социальной отсталости, в силу того, что социально-экономические преобразования у этих народов длились еще не одно десятилетие, метод этот имел и некоторое право на жизнь. Общая задача овладения профессиональным изобразительным искусством отсталыми прежде народами на какое-то время заслонила другие задачи. Это, в частности, вызвало трудности во взаимодействии искусств народов СССР. Все эти сложные процессы, как нам представляется, размывали, нивелировали кристаллизацию новых художественных принципов в советском многонациональном изобразительном искусстве. Отдельные художественные открытия в 20-е и 30-е годы, например, М. Сарьяна, А. Дейнеки², других художников, в Татарии — Б. Урманче, не были в свое время поняты, оценены.

Новые художественные принципы должны были исходить из необходимости свободного общения различных национальных

традиций, из необходимости свободного включения добытого веками многообразия в ту новую его форму, которая рождалась. Само национальное должно было стать структурным элементом в этом взаимодействии изобразительного искусства народов СССР.

Опорой «нового типа общности основных художественных принципов» явилось достигнутое изменение назначения человека на земле. Он стал сознательным, активным участником исторического процесса. Связь индивида и действительности тем самым стала теснее, крепче. Человек стал чувствовать себя сопричастным к тому, что творится в этом мире, сам утверждать человечность мира и быть ответственным за него. Каждый народ в своих художественных традициях, в атмосфере своей национальной художественной культуры, национального характера, специфики эстетических представлений решал одну и ту же задачу — ощутить себя частью этого движения, почувствовать себя творцом новой действительности, охватить своим мироощущением все это многообразие мира, включить его в себя. Потому-то, на наш взгляд, новый художественный метод, метко определяемый Е. А. Зингер как «новый тип общности основных художественных принципов», мог возникнуть только как результат совместной деятельности национальных художественных школ. Интернациональное становится неотъемлемой частью национальной жизни и ее содержанием. Действительное единство национальностей рождает новую интернациональную художественную форму, рождает интернациональный художественный метод. А это приводит к тому, что богатство духовной культуры народов СССР, проявляющееся в национальной форме, вливается в духовную жизнь всех народов СССР. Интернациональное превращается в национальное, национальное превращается в интернациональное, противоположности меняются местами, и содержание превращается в форму, форма приводит к новому богатству содержания. Следовательно, категории интернационального и национального не являются во взаимодействии искусств народов СССР метафизически застывшими, они существуют во взаимопереходе друг в друга.⁴

Если исходить из изложенной выше методологии, то становится понятным, почему «единообразие искусства на всей нашей обширной территории было угнетающим»⁵ до того перелома, который

⁴Гизатов К. Т. Национальное и интернациональное в советском искусстве. Казань, 1974, с. 152.

⁵Иванов В. И. Выступление. Стенографический отчет IV съезда художников СССР, М., 1974, с. 74.

²Зингер Е. А. Проблемы интернационального развития советского искусства. М., 1977, с. 11.

³Зингер Е. А. Там же, с. 63, 112.

наступил в советской живописи на рубеже 50-х—60-х годов. Это «единообразие» было вызвано господством таких художественных принципов, которые были рождены другой эпохой для решения иных художественных задач, и на почве и традициях русского искусства критического реализма. Новые художественные принципы должны были исходить из качественно иной жизни и из многонационального единства советского народа. Понятным становится и то, что они способствовали становлению национального своеобразия искусств народов СССР.

Те процессы, которые происходили в советском искусстве 50-х годов, были характерны, в целом, и для живописи Советского Татарстана того периода. Идеино-тематическое содержание таких картин, как «Подписание В. И. Лениным Декрета об образовании Татарской АССР» (1950) Х. Якупова и Л. Фаттахова, «Перед приговором» (1954) и «Чествование матери-героини» (1956—1957) Х. Якупова, «Сабантуй» Л. Фаттахова явились значительным достижением в развитии татарской живописи тех лет. Каждое из этих полотен свидетельствовало не только об овладении жанровым богатством изобразительного искусства, но и об умении двух ведущих мастеров тематической картины воплотить в изобразительно-образной форме серьезные, значимые темы из жизни татарского народа. Каждое из этих произведений — свидетельство все большего постижения духовного склада народа, раскрытия народного характера, типа. Отметим, что вся система изобразительно-выразительных средств, на основе которой создавались эти произведения, возникла и сложилась под мощным воздействием традиций передовой русской реалистической школы, а также традиций советской живописи. Однако в 50-е годы «реалистическому по своей направленности творчеству художников Татарии не достаёт ещё ярко выявленных черт индивидуальности, отпечатка своеобразного отношения каждого художника к окружающей его жизни». Анализируя творчество Х. Якупова, можно сказать, что даже самые талантливые наши живописцы тогда еще не смогли совершить тот качественный скачок, который произошел в советской живописи несколько позже. Этот скачок — результат поисков многих художников Татарстана. С каждым годом Х. Якупов серьезнее подходит как к выбору тем, так и их художественному решению. Происходит отход от прежних идейно-эстетических установок, художник как бы охладевает к подроб-

⁶Черкасова Н. В. Изобразительное искусство Советского Татарстана. Казань, 1957, с. 46.

ному, литературному пересказу событий, с каждой работой все глубже погружается в стихию национальной жизни. Он пишет портреты жителей татарской деревни, этюды из ее жизни, создает полотно «Чествование матери-героини» (1957) и «Деревенские мелодии» (1959). Наиболее значительным достижением логически вытекающим из всех поисков художника, из его внутреннего стремления отобразить жизнь своего народа является картина «Деревенские мелодии» (1959). В ней уже нет внутреннего диалога с прошлым, а если и есть, то он основан только на факте раскрытия сегодняшнего состояния народной души, характера. Конечно, тема картины не просто изображение татарской колхозной молодежи, собравшейся вечером отдохнуть на убранном поле, как об этом пишет Н. Черкасова⁷. За этим событием, внешним сюжетным материалом, стоит тема гораздо более существенная — образ народной души, ее богатства, ее лиричности, напевности. Может быть, именно в этой работе художнику впервые удается естественность, непринужденность в трактовке темы, в видении ее. Во всем строе, во всех деталях картины видим, как широко приемлет художник эстетическое кредо народа. Это видно и по тому, что он не выстраивает строго организованный быт деревни, а идет от любви народа к яркому, красочному женскому костюму, представлений о женской красоте. Но художник исходя из народных традиций, только отталкивается от них, живет же в них по-своему. Эта среда, вся сюжетная канва для него — лишь тот материал, та плоть, посредством которой художник стремится раскрыть глубинное, философскую суть народной души, человеческое, а потому и общечеловеческое. Открыть то, вглядываясь в которое, другие народы будут узнавать сходное в себе, но в другой интерпретации, в другой характерности. Мы остановились на эволюции творчества одного художника. Но такой же путь проделали и другие художники Татарстана. Л. Фаттахов, точно так же начавший свой творческий путь с работ на пушкинскую и горьковскую темы («А. С. Пушкин на месте стоянки Пугачева», «Молодой Горький у булочника Семенова», «Горький в Красновидове» (1948-1949), начинает искать такие темы, которые были бы отражением современной действительности, народной жизни. И хотя не сразу ему удается отойти от литературности, рассказности в решении, но уже в таких произведениях, как «Хлеба созрели» (1952), «У выездной лаборатории» (1954) он вступает в новую для себя область — в область

⁷Черкасова Н. В. Харис Якупов. М., 1960, с. 47.

исследования народного характера. В 1957 году художник создает картину «Сабантуй», где с особой остротой чувствуется противоречие прежнего образа мышления и нового, лишь только формирующегося. Обращение к вековому, национальному празднику, радостному, красочному, в котором народ раскрывается весь, во всем своем духовном богатстве, было серьезной художественной задачей и давало широкий простор фантазии художника. Из всего многообразия действий праздника Л. Фаттахов взял сцену национальной борьбы. И в создании образа, настроения он стремится идти максимально от реальности, от натуры, от наблюдений, непосредственных впечатлений. Он щедро насыщает полотно типажом, увиденными в самой гуще народа, приметам национального быта, красками родной природы. И хотя в картине много красок, много света, есть стремление показать человека в его могуществе сил, развороте сил, широкого художественного обобщения еще не получилось. В этом плане гораздо более цельна, глубока еще не получилась. В этом плане гораздо более цельна, глубока картина Л. Фаттахова «Свежие срубы» (1959). Художник создает обобщенный образ труженика, за которым есть прошлое, история народа, есть связь с родной землей. В могучем старике, в фигуре плотника, в его скупом, но мощном движении угадывается национальный характер. Не один дом срубил могучий старик на радость людям. Не одному семейному счастью он дал очаг. И сейчас он относится к своему делу как к чему-то существенному, святому. Художник сумел сделать фигуру старика композиционным и смысловым центром картины. Сумел насытить образ многозначностью, смысловыми оттенками. Возник образ жизненный, достоверный, наполненный своеобразием национального характера, народный и в то же время обобщенный, возвышенный.

Таким образом, внутренняя логика развития национального изобразительного искусства в условиях социалистической действительности, в условиях общения с другими национальными художественными школами заставляла художников активно относиться к изображаемому. Она требовала становления личности художника, способности к большему художественным обобщениям, к выявлению глубинного в народном характере, общечеловеческого. Требовала выработки таких художественных принципов, которые позволяли бы увидеть все это в жизни своего народа именно с точки зрения единства наций. Эта логика прослеживается на развитии изобразительного искусства всех народов СССР.

Примерно тем же путем идет башкирский художник А. Лутфуллин и его земляк Р. Нурмухаметов. Сближение двух начал, национального и интернационального, проявляется в нарастании обобщенности, в переходе от непосредственных жизненных впечатлений к философской глубине образности. Живопись А. Лутфуллина и Р. Нурмухаметова стремится как бы сблизить характеристику личности и характерность эпохи, прочесть человеческий характер и человеческую судьбу в непосредственной сопряженности с эпохой. Именно стремление осмыслить судьбу своего народа, проникновение в живопись национального начала, характера, всего духовного мира, своеобразия жизненного уклада, обычаев, всего того, что называют национальным, создало в конечном итоге также и интернациональную глубину советского многонационального искусства, сделало образцом для мирового искусства.

Это закономерно, потому что, осваивая духовное наследие, выработанное народом в течение веков, на искусство, живопись художник смотрит теперь с точки зрения новой реальности, с точки зрения сложившегося единства народов. Потому он видит теперь в своем народе несколько иначе, больше выявляет в нем существенного для единства народов, оценивает проявления своей национальной жизни и национального характера с других, более широких позиций. Если попытаться сопоставить такие произведения А. Лутфуллина, как «Портрет матери» (1957), «Из прошлого» (1957) и «Три женщины» (1969), то видно, как нарастает переход от непосредственности впечатления, наблюдения, преобладающего в двух первых работах, к широкому художественному обобщению в картине «Три женщины».

Именно в условиях единства различных национальностей в новой исторической общности людей, сложившейся к шестидесятым годам, складывается единое по основным принципам новое художественное мышление советских художников. Становление, кристаллизация художественных принципов было результатом внутренней логики развития всего советского многонационального искусства. Оно было результатом поиска всех национальных художественных школ. Но тем не менее это было «довольно резким скачком советского изобразительного искусства»⁸. Медленное количественное накопление, осуществлявшееся в различных национальных школах, начиная от декоративно-монументальных открытий М. Сарьяна, монументально-пластических

⁸ Анисимов Г. Павел Никонов и его картины. — Искусство, 1977, № 10, с. 44.

обобщений А. Дейнеки, живописных находок П. Корина, привело в конечном итоге к резкому качественному скачку во всей советской живописи. В. Иванов связывает этот резкий скачок с искусством латышских художников: «Мне хочется поделиться здесь воспоминаниями о выставке рижских художников в те далекие годы. Я хорошо помню чувства, которые испытал на этой выставке. Это была радость открытия искусства одной из наших республик, которого я не знал. Главное, я почувствовал нечто особенное: что из далекой Прибалтики ко мне как к художнику протягивается дружеская рука поддержки и помощи моим творческим поискам, моему искусству»⁹.

Этот резкий скачок обусловлен также появлением «молодого поколения талантливых художников, отличавшихся обостренным эмоциональным восприятием жизни, стремлением найти новые темы и образы, и новую художественную форму воплощения своих замыслов»¹⁰. Именно среда поиска рождает открытия. Открытия совершались художниками многих национальных школ, начиная с двадцатых годов. В конечном итоге все эти открытия в наиболее концентрированной форме, в единстве давали новое качество. Оно проявилось в конкретных работах конкретных художников: в картине Э. Илтнера «Мужья возвращаются» (1957), П. Никонова «Октябрь» (1957) и «Наши будни» (1960), Т. Салахова «Ремонтники» (1960) и П. Андропова «Плотогоны» (1960). Заостренная обнаженность художественных приемов, проявившаяся в этих картинах, заставила назвать это новое явление «суровым стилем». Эти художники стремились увидеть мир в его обнаженной правдивости, в суровой реальности. Таким образом, уже в самой трактовке правды жизни есть целевая установка. Такое представление о ней внесла сама жизнь. Построение новой жизни не было легким делом, оно шло в бескомпромиссной борьбе с жестоким врагом, который напал на страну в 1941 году, оказалось нелегким и внутри самой страны, потребовало большого напряжения сил, преодоления трудностей, подлинной и глубокой веры в свои созидательные возможности. Видение жизни в картинах упомянутых художников — это изображение человека возвышенным, способным на преодоление того, что кажется непреодолимым, на создание того, что кажется невозможным. Не героя, а человека вообще, всех тех, кто вынес на своих плечах жестокую войну, восстановил разрушенное, построил заново го-

⁹Иванов В. И. Указ. соч., с. 74-75.

¹⁰Анисимов Г. Указ. соч., с. 44.

рода и села, сделал могущественным социалистическое единство наций, кто утверждает человеческое начало на земле. «Суровый стиль» отразил в себе качественное изменение самой действительности. В нем утвердилась воля простого человека, воля трудящихся масс переустроить действительность. Народ выступает как борец, как созидатель. Это и есть основной принцип социалистического реализма. Это и есть качественно иной реализм, о котором говорит В. Иванов: «Все время шло развитие реалистического метода. Можно говорить о развитии реализма, а на деле рассматривать реалистический метод как набор определенных неизменных приемов, которые должны только оформлять данную в готовом виде идею или тему... это происходит от непонимания и неверия в способность развития реалистического искусства, отрицания его права на развитие и оставления ему только пути реконструкций прошлого искусства, иногда великого и прекрасного, поучительного, но уже неповторимого и прошедшего... Реалистический метод должен как бы делать прорыв к реальности...»¹¹

Прорыв к реальности... В этом и состоит суть того качественного сдвига, который произошел в художественном методе. Это был прорыв к темам, которые до сих пор не представлялись могучими быть в изобразительном искусстве, к таким идеям, которые были невозможны прежде. Этот качественный скачок, происшедший во всем советском изобразительном искусстве, ясно был выражен в живописи Советского Татарстана, в особенности, в сюжетно-тематической картине. Он проходил в условиях победы новых художественных принципов, на их основе. Если обратимся к работам Х. Якупова начала 60-х годов, то качественный сдвиг, происшедший в его творчестве, поразителен. Главное — возникло новое понимание действительности, новая система идейно-эстетических оценок. Художник, как и многие представители других национальных школ, искал этот «прорыв в реальность», достиг его на своей национальной почве. Что характерно для работ Х. Якупова «Сильные люди. (Молодые доярки Ф. Гараева, М. Исламова и С. Сагдиева)» и «Передовые животноводы — пастухи Н. Зиганшин, Ш. и Г. Шакировы», написанных в один и те же годы — 1963—1964 г. В каком плане они примыкают к тем процессам, которые происходили в те годы во всем советском многонациональном изобразительном искусстве, и в чем проявилось своеобразие преломления этих процессов на почве национальной жизни?

¹¹Иванов В. И. Указ. соч., с. 76.

Е. Зингер пишет, что «целостность нашего искусства связана прежде всего с единством идеологической методической основы, с общностью сюжетно-тематической направленности, характеров героев, видовой и жанровой структуры, стилевых закономерностей и т. д. и т. п. Однако все это единство осуществляется благодаря внутри и межнациональным контактам...»¹². Если говорить о творчестве Х. Якупова и других художников Татарстана рассматриваемого периода, то именно о таком единстве и может идти речь. Это единство в «прорыве к реальности», единство в стремлении увидеть правду жизни без прикрас, вместе с тем это открытие богатства духа, воли к действию, к преображению земли, самой жизни в простых, рядовых людях. Возвращаясь к характеристике произведений Х. Якупова, отметим, что именно такое видение мира сформировалось в мировоззрении художника. Он создает образы рядовых тружеников, более того, это портреты конкретных людей — тружеников колхоза имени М. Вахитова. Названием одной из картин — «Сильные люди» — художник сразу обозначает ту тему, которую он видит в своем воображении изначально, представляет нашему восприятию. Он подчеркивает физическую мощь своих героев масштабностью фигур. «Здесь глубоко и последовательно раскрывается концепция сильного, спокойного и мужественного народного характера, идея кровной связи человека с землей, благородной значительности повседневного крестьянского труда»¹³. Главное в произведениях Х. Якупова — это духовное начало, вера в свои силы, оптимистичное отношение к трудностям, знание своей способности все преодолеть. Картины эти находятся в русле общего поиска советских художников того периода. В них еще виден некоторый налет полемичности, присущий художникам «сурового стиля»: «...внешнее приукрашивание, не соответствующее жизненной правде, отвергалось художниками ищущими и честными, именно это обстоятельство обусловило некоторую декларативность и публицистичность их искусства»¹⁴. В этих работах есть также «сознательное и резкое заострение образа, последовательно подчиненное идейному замыслу произведения и создающее в нем сильный эмоциональный акцент»¹⁵. Якупов внес в эту полемичность «сурового стиля» свое личное

¹²Зингер Е. А. Некоторые аспекты проблемы национального и интернационального в современной советской культуре. — В сб.: Советское искусствознание. 73. М., 1974, с. 68.

¹³Червоная С. М. Искусство Советской Татарии. М., 1978, с. 98.

¹⁴Кочетков И. Еще раз о «суровом стиле», — Творчество, 1970, №3, с. 4.

начало, личный вклад — он стремится найти свое видение мира в образах простых людей, сблизить общее и конкретное. Для этого Х. Якупов вынужден был идти вглубь, в типажи, характеры, в повседневное, в те будни, которые даже на внешний взгляд не были ничем примечательны. Х. Якупов был одним из тех, кто вел поиск дальнейшего развития реализма, поиск метода, который показал бы правду жизни. Вместе с Л. Фаттаховым, В. Куделькиным и рядом других художников он искал эти новые художественные принципы, сумел преодолеть в своем творчестве то, что было проявлением отжившей себя традиционности. Этот отряд художников Татарстана пришел в искусство сразу после войны. В изменении характера их творчества есть своя закономерность. Во-первых, они знают предшествующий этап развития реализма не понаслышке, а прошли его в своем творчестве. Новое же искусство тогда жизненно, когда оно органически переплавляет в себе прежние художественные достижения. Во-вторых, у них больше связи с жизнью, богаче арсенал средств художественной изобразительности и выразительности.

В изобразительное искусство Татарстана в конце 50-х — начале 60-х годов пришло новое поколение молодых и талантливых живописцев, внесшее свежую струю в развитие сюжетно-тематической картины. Они учились мастерству в различных национальных художественных школах страны, принесли с собой различные национальные традиции. Учеба у мастеров других национальных республик помогла не только развить профессиональное мастерство художников Татарстана, но также познакомиться с другими культурными традициями, жить в среде народа другого психологического склада, обладающего иными эстетическими вкусами и представлениями. Вместе с тем, вся материальная и духовная культура, обычаи, национальные традиции незримо связаны со способом художественного видения мира. Поэтому, обучаясь в другой национальной художественной среде, молодые художники обогащали и свое мышление. Понятно, что дальнейшая творческая работа на родной почве привела к тому, что новый способ видения мира трансформировался, видоизменялся применительно к своему духовному наследию, к своей национальной жизни, ее своеобразию.

Если, например, сравнить картины «Мужья возвращаются» Э. Илтнера (1957) и «Девчата» И. Рафикова (1964), то увидим,

¹⁵Кауфман Р. Новые концепции картины. — Творчество, 1969, №10, с. 12.

что обнажение суровой реальности и самой высокой возвышенности души простого человека, присущее картине и творчеству Э. Илтнера, не стало идейно-тематическим содержанием полотен И. Рафикова, учившегося в Латвии, овладевшего многим из того, что характерно для латвийской художественной школы. И все же общее есть. Прежде всего в том, что оба художника исходят из того мироощущения, которое сформировалось в народе. Общее в обнажении правды жизни, прочтении глубинного, сущностного в характере людей. Эта линия, в которой есть возвышенное, героическое, позднее найдет развитие в картине И. Рафикова «Джалиловцы».

Наиболее значимой темой, которая пришла как бы в обновленном виде в живопись Татарстана в 60-е—70-е годы, стала тема труда. Нельзя сказать, что тема труда до этого не затрагивалась. Тематические произведения А. Бурлая, Л. Фаттахова, М. Семенова, Э. Липкинда и других, написанные в начале и в середине 50-х годов, были посвящены теме труда. Но они в большинстве случаев иллюстративны, умозрительны, созерцательны. В 60-е—70-е годы тема труда, понимание его как деяния, как процесса преобразования земли, жизни, действительности, как высокого назначения человека на земле была понята только с утверждением в советской живописи новых художественных принципов. Изобразительное искусство Татарстана, разрабатывая, отображая тему труда на новой качественной основе, дало такие произведения, как «Сильные люди», «Передовые животноводы» (1963—1964), «Золото Татарии» (1974), «Челнинские красавицы» (1975) Х. Якупова, «Хозяева земли» (1969) И. Халилуллова, «Хлебобороб» (1971) М. Хаертдинова, «Чайки над Камой» (1973—1974) В. Скобеева, «Хлеб войны» (1975) И. Зарипова и другие. В перечисленных работах человек оказался как бы выключенным из непосредственного процесса труда. Эти полотна можно было бы назвать коллективным портретом человека труда. В них внимание художника переключается с процесса труда на содержательно-духовную его сторону, что губоко оправдано теми изменениями, происшедшими в художественном методе и в самой действительности, а также задачами, которые искусство решает на данном этапе развития общества. Внимание художников сфокусировалось на смысле, раскрытии того, что совершает человек, на том, что он несет на эту землю, что он утверждает. Сам труд перестал представлять из себя что-то трудное, мученическое. Человеку подвластно все в этом мире. Признаки профессии оказались не-

существенными. Труд стал управлением машинами, процессами. Вечное и новое в труде, что движет человеком, за что он борется, что он значит как созидатель — это стало предметом пристального изучения художников Татарстана. Если в предыдущих картинах Х. Якупова чувствуется любование физической красотой людей, то в картинах «Золото Татарии» и «Челнинские красавицы» видим духовное начало, напряжение мысли, чувств героев. В процессе углубления в общее, выявления существенных черт человеческой деятельности в эпоху развитого социализма, в эпоху развернутого строительства коммунизма, перед художником встает дилемма: если изображать, исследовать человека, теряется то, что он создал. Труд стал настолько коллективным, это коллективное действо стало настолько масштабным, что исследование духовного мира человека труда стало исключать исследование того, что им создано.

Историко-революционная тематика нашла отражение в картинах Х. Якупова («Пролог. В. И. Ульянов-Ленин на студенческой сходке в Казанском университете в 1887 году», 1969), Л. Фаттахова («Мулланур Вахитов», 1964; «В первые годы Советской власти», 1967), И. Халилуллова («Отряд ушел», 1962; «Хозяева земли», 1969). В последнее время в этой теме работают и молодые художники (Ш. Шайдуллин, О. Сильянов и другие). Отметим, что и здесь сместились акценты идейно-художественной интерпретации. Главное в том, что происшедшее более шестидесяти лет тому назад измерено теперь масштабом тех дел, событий, которые произошли за это время. В первые годы после революции художники познавали еще только суть происшедшего, им еще была неведома великая реальность последствий революционного переворота. Сегодня художники ставят перед собой качественно иную задачу, а именно — выявление глубочайших народных истоков этого перелома в истории человечества. Вместе с тем, все более глубокое осознание сути Великого Октября и его значения в судьбах человечества говорит о том требовании к человеку, которое предъявляет ему сегодняшняя действительность. Художники отражают это требование. Осмысление Октября превращается в осмысление места человека в громадном процессе переворота. Стремление проникнуть в суть Октября, найти в нем истоки всех проявлений жизни, осознать особую, пронзительную значимость его, великий и вместе с тем простой и ясный смысл в нем — к этому стремятся художники всех национальностей страны. В Казани начал свой путь в революцию Владимир Ильич Ленин. Естественно, что художники проявили

особый интерес к студенческой сходке, состоявшейся в Казанском университете в 1887 году. Идейный замысел Х. Якузова в «Прологе» основан на том, что это событие было первым шагом в революцию человека, который совершил переворот в истории человечества. Художник берет событие в его критической точке, когда студенты в знак протеста бросают студенческие билеты ректору университета. Лица студентов — это лица волевых людей, смело смотрящих в будущее. Весь строй картины, ее композиционное и цветовое решение несколько торжественны, в картине нет тревоги, напряжение борьбы полно мажорного звучания. В нескольких ключах решал ту же тему М. Семенов в картине «Протест» (1964). В ней протестующий порыв юности, еще не окрепшей в борьбе, еще не знающей всего того, что выпадет на ее долю. Непосредственность, свежесть молодого, но уже сильного, осознающего свою правоту протеста как бы ассоциируется с той правдой, которая естественна для социалистической революции. Картина полна движения, порыва. В произведении М. Семенова нет заданности, нет знания того, к чему приведет этот протест. Он берет событие как бы в его изначальности. Л. Фаттахов, осмысливая образ В. И. Ленина как народного вождя, пытается приблизить его к своему народу, стремится осмыслить образ вождя в соответствии с чаяниями, мечтой, которые были в душе простых людей. Непреклонная решимость прочитывается в образах бедняков, которые идут с красными флагами, на картине Л. Фаттахова «В первые годы Советской власти» (1967). Общий характер идейно-художественного осмысления историко-революционной темы, присущий советской живописи 60-х годов (П. Оссовский, И. Клычев, Г. Коржев и другие), оказал влияние на работы Л. Фаттахова, И. Халилуллова. Но осмысление темы обогащается у них духовным национальным содержанием. С работой Л. Фаттахова можно сравнить картину туркменского художника И. Клычева «Первая целина» (1966). Для обеих работ характерно выявление того качества нового состояния человеческой духовности, которое может быть у народов, решившихся на невиданно трудную борьбу во имя свободы. Но было бы неверно решать здесь проблему взаимовлияния как прямое заимствование, например, Л. Фаттахова у И. Клычева. Идейно-тематическое сходство возникло потому, что художники, решая одну и ту же задачу, исходили прежде всего из опыта национальной жизни. В работе Фаттахова больше лиризма, сдержанности, меньше категоричности, хотя он

видит и выявляет ту же самую необратимость революционных сдвигов, наблюдает ее в образах своих героев. Это относится и к его картине «Мулланур Вахитов» (1964) и к картине И. Халилуллова «Отряд ушел» (1962), где видим тонкое проникновение художника в психологию героев, своеобразие национальной жизни.

В 60-е—70-е годы происходит переосмысление героико-патриотической темы в живописи Татарстана. В силу многих причин, возможно, в силу законов становления психологии людей, а именно способности переосмыслить, пережить прошлое заново, в центре пристального внимания художников вновь оказалась тема войны. Это обращение объяснимо и с точки зрения процессов, происходивших в советском искусстве того периода. Изменились художественные принципы, лежащие в основе отбора жизненного материала. Эти принципы требуют видения в жизни мужественного, возвышенного, героического начала. Именно такое начало лежит в теме войны. Особый подход некоторых художников Татарстана к этой теме заключается в том, что они отображают события с точки зрения тех, кто был в тылу. Общая направленность всего советского искусства, новые горизонты «прорыва к реальности», которые возникли в начале 60-х годов, оказались созвучными высокому напряжению духа советских людей, вызванного великими испытаниями войны. Свои, особые интонации художники республики выразили в том, что их герои ощутили суровость войны через бесчисленные похоронки, потерю родных, близких. Сюжеты интимные, камерные заняли естественное место в произведениях на эту тему. Не случайно И. Рафиков, Х. Хайдаров, первый в картине «В дни войны» (1967), второй — в картине «В трудные годы» (1974) создают образ матери, — духовного мира, а сюжет строят на получении вестей с фронта. Окном в этот большой и сложный мир, в грандиозные события эпохи в обоих случаях служат письма. Они наполняют интимный, традиционный мир семьи, дома большим драматическим содержанием. И. Рафиков написал свою картину, по его словам, под впечатлением воспоминаний детства, которое нахлынуло на него после посещения Мамаева кургана в Волгограде. Сложная гамма чувств пронизывает все содержание картины. Тонкая, нежная лиричность здесь обретает стальную непреклонность, будничное, тыловое здесь сопряжено с готовностью совершить все невозможное, чтобы сохранить жизнь, защитить беззащитное, любить во всех суровых испытаниях преданно, самозабвенно.

Также и Х. Хайдаров идет в трактовке темы войны от глубоко

личных переживаний. И это личное, сложившееся в национальной жизни, воспринимает на фоне того общего, что пришлось пережить всему советскому народу. Он создает несколько иной образ матери. Это она пишет письмо сыну. Художник рассматривает образ матери в аспекте народных духовных традиций. Поэтому женщина предстает перед нами в момент возвышенного общения с далеким сыном. Слова письма, которые она диктует внуку, просты и будничны, и традиционны. Но дело не в словах, а в интонации, которую сумел передать художник. В том глубоком духовном единении с сыном, в разговоре, который совершается сейчас в душе матери. Нельзя не назвать и другие работы художника на эту тему, как «Семья» (1974) и «Возвращение» (1975). Все они несут в себе одну интонацию, одну мысль: в них возникает атмосфера очень глубокой, сокровенной духовной близости людей, духовного общения родственных душ, эта атмосфера человеческой теплоты, близости человека человеку. Хайдарову удается показать теплоту, нежность молодой женщины к мужу в сцене мягкого, радостного разговора между ними, чувства, которые возникают при встрече сына с отцом, вернувшимся с войны. Автор выверяет истинность чувств представителей народа, их правомерность в контексте тех больших и драматических событий, которые происходят в мире.

И. Заришов также привнес в эту тему свои интонации. В серии «Хлеб войны» (1975) он создает образ женщины трудового тыла, вынесшей на своих плечах все тяготы войны, тяжелого мужского труда. Ему удается выявить емко и весомо ту связь, которая существует между далекими и грандиозными событиями и народом. Бригада женщины расположилась на поле и слушает вести с фронта. В трактовке характеров людей есть некоторая обобщенность, обнаженность, присущая «суровому стилю». Он показывает тяжесть труда, суровость испытаний, бесконечное терпение женщин, великую сдержанность в выражении чувств.

В теме войны сказал свое слово и Х. Якунов полиптихом «Полет на свободу» (1970), посвященным подвигу Михаила Девятаева.

Прямого аналога в решении темы войны в других национальных школах не находим, хотя художественная задача решается типологически одинаково. Общие, присущие советскому человеку интернациональные и общечеловеческие качества художники выявляют в глубинах национального. В этом плане можно сопоставить с работами Хайдарова, Заришова и Рафикова

произведения грузинских художников Р. Тордиа и Б. Швелидзе. В раскрытии ими темы войны через воспоминание о погибшем есть то общее, что присуще и художникам Татарстана, но и свое, от «рыцарства», от Шота Руставели.

Долгие годы работал над темой о подвиге поэта-патриота Мусы Джалиля и его сподвижников И. Рафиков. Итогом поисков явилась картина «Джалиловцы» (1980). В определенном смысле эта работа этапная в живописи Татарстана. В сложной многофигурной композиции автор воспроизводит момент прощания героев перед казнью. Он берет момент наивысшего напряжения духа, прощания с жизнью. То мгновение, когда человек оглядывается одним взглядом все прожитое, осознает всего себя, подводит итог, отчитывается перед своей совестью. Мужественное прощание с жизнью людей, честно сделавших свое дело. И. Рафиков создает по сути образ очень конкретный, исходящий из известного факта, живущего в сознании народа. Через борьбу и смерть джалиловцев он выразил силу духа всего советского народа.

В 70-е годы происходит новое обращение к художественному наследию прошлого, переосмысление которого должно было помочь шире охватить тематику жизни, более пластично выявить все богатство ее содержания. Художники Татарстана стремятся понять духовное своеобразие народа с точки зрения общечеловеческих, присущих всей советской живописи, интернациональных художественных принципов, идеалов.

Одной из сложных тем в живописи является обращение к духовной культуре, созданной народами до революции. Художники республики, осваивая наследие народного поэта Г. Тукая, добиваются своеобразного преломления основных идейно-художественных принципов советского изобразительного искусства в своих национальных духовных традициях. Стремятся к насыщенности, наполненности тем духовным содержанием, богатством, которое создано поэтом, вместившим в себя, в свое творчество живую душу народа. Образ поэта и его творчество нашли отражение в скульптуре, в станковой и книжной графике и, наконец, в живописи. Обращение к Тукаю говорит о значимости духовного наследия поэта для народа и его культуры. Интенсивное освоение художниками творческого наследия поэта пришлось на качественно новый этап в развитии советского изобразительного искусства, когда интернациональная общность народов СССР нуждалась в вовлечении в культуру всего многообразия духовного богатства, накопленного народами за всю историю их развития. Б. Урманче, Л. Фаттахов, М. Хаертдинов, Е. Киселева и другие разрабаты-

вают тему «Тукай и родная природа». Образ родной природы, выявление ее своеобразия, а также своеобразие восприятия ее самим народом служат в их творчестве тем ассоциативным планом, фоном, на котором они стремятся постичь истоки творчества Тукая. Л. Фаттахов изображает поэта на фоне родной природы, его слитность с нею. Художнику, однако, не удалось создать ощущения многогранности, богатства духовного мира поэта. Он ограничился только одним аспектом его близости природе. М. Хаертдинов и Ф. Аминов, каждый по-своему, усматривают красочность поэтического видения Тукаем природы родного края. Цветущее состояние природы сочетается в полотне Хаертдинова с образом духовной напряженности поэта, радостной устремленности его к миру. Аминов создает яркое и сказочное состояние природы, созвучное сказочной поэтике Тукая. Несколько иные художественные задачи решает Ф. Шафигуллина. Она создает два произведения на темы биографии поэта. Ей удастся совместить реалистическое видение мира с комедийным началом, характерным для мироощущения народа и творчества Тукая. Она, слегка утрируя облик своих героев, чуть огрубляя рисунок, как бы несколько пронизывает над тем, что было в прошлом, и в то же время любит им. Х. Казаков создал, пожалуй, наиболее проникновенный в своей правдивости образ будущего поэта. Его Тукай, сидящий на скае перед мисочкой дымящейся картошки, в белых шерстяных носочках, — само одухотворение, человеческая чуткость, ранимость, трепетность и боль. Каждая деталь несет в себе большую смысловую нагрузку, эмоциональную насыщенность временем детства Тукая. Поиск, осуществляемый Б. Урманче, Р. Имашевым, А. Абзильдиным, Р. Кильдибековым и другими, — это попытка выйти за пределы традиционного круга представлений о поэте и его творчестве, насытить образ крупнотрагедийным звучанием, соизмерить духовную силу поэта с теми великими бурями, которые пронесли над человечеством. Итак, качественно новый этап в советской живописи выявил единство в многообразии, привел не к отрицанию национального, а потребовал от художников более глубокого его прочтения, видения, проникновения. Общеэстетические представления, эстетический идеал, а также единый художественный метод являются отражением социальных условий, вырабатываются и получают дальнейшее развитие в межнациональном общении. Сюжетно-тематическая картина, содержанием которой являются существен-

ные моменты социальной действительности, исходит в их отображении из характера современного художественного мышления. Взаимодействие быстро развивающихся социалистических наций требует от советского художника нахождения особенного проявления общего. Собственно, это есть задача данного этапа развития советского многонационального изобразительного искусства. Взаимодействие искусств рождает всеобщее и требует особенного. «Национальное» сегодня не есть синоним некоей ограниченности и замкнутости, а, напротив, является средоточием, точкой преломления многообразных интернациональных связей.

Г. Ф. Сулейманова-Валеева

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Обобщение этапов становления, тенденций современного развития художественных особенностей монументально-декоративного искусства Татарстана позволяет выявить как общность, так и специфику местной школы. Развитие ее идет по пути тесной взаимосвязи со всей советской художественной культурой. В этом русле ведутся и активные поиски национальных художественных форм, основанные на изучении собственного исторически сложившегося художественного опыта. Творческое освоение национального наследия с целью преемственного развития его в художественно-выразительном языке монументально-декоративных произведений имеет важное значение для становления своеобразия современной архитектурно-художественной практики Татарстана. Основопологающую роль в этом процессе играет общность идейно-образных задач, а также поисков закономерностей связи искусства с современной архитектурой. Это и обуславливает стилистику произведений монументально-декоративного искусства, основные слагаемые художественного языка которого активно вырисовываются в начале 60-х и особенно в 70-х годах. Уже в первых произведениях этого периода выявляется стремление к созданию идейно-тематических композиций, новое осмысление национальных традиций, их целостный охват.

В 60-е годы внимание художников было направлено на введение монументально-декоративных произведений в типовую архитектуру и создание новых символических образов, отвечающих требованиям современности (учебное здание КХТИ, худ. Р. Кильдибеков, В. Маликов, роспись, 1966; Пригородный железнодорожный вокзал в Казани, худ. В. Федоров, С. Бубеннов, Р. Кильдибеков, 1967 и др.). При этом они часто прибегают к

упрощенно-схематической трактовке, несколько механически используя элементы национального орнамента (сграффито на фасаде гостиницы «Волга» и др.).

В рассматриваемый период поиски эмоциональной выразительности становятся характерными для архитектуры страны в целом. В монументально-декоративных композициях используются принципы «многоэпизодовых повествований» (не объединенных единством времени и действия)¹. Символика, аллегоричность и другие художественные средства в русле общих поисков и достижений страны получили яркое воплощение в лучших произведениях советского монументального искусства 60-х годов (комплекс Дворца пионеров на Ленинских горах, кинотеатр «Октябрь» в Москве, музей космонавтики в Калуге и др.).

Тематичность, сюжетность монументально-декоративных произведений 60-х годов выдвигают новые задачи освоения национального наследия в передаче интернационального характера их содержания. Основные тенденции развития искусства выражаются в использовании народных традиций для художественного воплощения актуальной тематики в современных произведениях. Об этом свидетельствуют и поиски в станковой живописи, скульптуре, прикладном искусстве Татарстана.

Художники-монументалисты республики, в частности, вводят народный орнамент в сюжетные композиции, в то же время начинают использовать и образы, связанные с фольклором. Впервые они вводятся в монументально-декоративное панно «Казань — столица Татарии» на наружной стене здания пригородного железнодорожного вокзала в столице республики (арх. М. Агишев, худ. С. Бубеннов, Р. Кильдибеков, В. Федоров, 1967). Оно занимает торцовую плоскость фасада сооружения и играет важную градостроительную роль, являясь образно-эмоциональной доминантой, организующей пространство прилегающей площади. Аллегорический образ девушки в национальном головном уборе — калфачке является олицетворением молодости республики, ее символом, сегодняшний день которой многообразно представлен в изобразительно-орнаментальных мотивах панно. В этой работе заложено начало тому направлению в современном монументально-декоративном искусстве Татарстана, которое привело в дальнейшем к широкому творческому использованию традиций фольклора, народного искусства, присущих строю современной

¹ См.: Воейкова И. Н. Монументальная живопись Советской России. Л., 1975, с. 8.

архитектуры и играющих важную роль в становлении художественной образности произведений. В этом процессе в определенной мере находят отражение новое направление стиливых поисков советских художников, наметившееся со второй половины 60-х годов². Впервые широко встает проблема синтеза традиционного народного и современного профессионального искусств, что становится присущим лучшим произведениям советских художников, в том числе художников Татарстана.

Влияние народного искусства раскрывается в органическом развитии его художественных традиций в самой структуре современных произведений, в практическом решении проблемы их взаимодействия с современной архитектурой. В этот период возникли и стали актуальными проблемы национальной выразительности декора интерьера. Художники Татарстана начинают осваивать новые принципы его взаимосвязи с традиционными формами народного декоративного искусства. Продолжая использовать характерную для республики резьбу по камню, гипсу (Е. Киселева и др.), они находят применение и таким видам татарского народного искусства, как мозаика из кожи (Р. Кильдибеков), резьба по дереву (А. Фатхутдинов) и др., расширяют диапазон их использования при решении конкретных архитектурно-художественных задач, вводя их в современный общественный интерьер. Одновременно в художественную практику внедряются такие материалы, (металл, керамика, текстиль) и техники исполнения, которые развивают творческий опыт мастеров национальных республик (Латвии, Литвы, Грузии и др.) в разработке современных образно-стилевых решений на основе традиционных. В монументально-декоративном искусстве Татарии появляются новые виды и жанры, формирование современного художественного языка которых приобретает черты общности и своеобразия национальных, местных особенностей, народные традиции обогащаются опытом профессионального советского искусства.

Попытка комплексного художественного оформления в духе национальных традиций была впервые предпринята в создании интерьеров Дома татарской кулинарии (худ. С. Мустафин, А. Спо-

² Они связываются критикой с «бурной стилистической эволюцией», выразившейся в отходе от «сурового стиля» или «монументального реализма», на смену которому приходит «лирико-романтическая тенденция».

риус, Н. Артамонов, 1969)³. Строгий кубический объем трехэтажного здания имеет сплошное остекление стен. В интерьер зала кафе на первом этаже художники ввели орнаментальные и сюжетные композиции в росписной керамике, которые в определенном ритмическом порядке располагаются на свободных поверхностях стен в виде отдельных, различной конфигурации, панно. Главным декоративным акцентом зала ресторана является металлопластика, образующая ажурный прорезной узор на фоне отделанных темным деревом стен. Различные сюжетные композиции на темы народных татарских сказов представлены на стенах в качестве отдельных декоративных панно и объединены единой обобщенно-стилизованной манерой исполнения. В интерьере банкетного зала, помещение которого примыкает к залу ресторана, художники используют татарский народный орнамент в качестве самостоятельного элемента оформления. Здесь впервые применяется уникальная, являющаяся традиционной для народного художественного творчества казанских татар мозаика из цветной кожи.

Художники нашли различные формы использования художественного наследия. Характер выбора декора соответствует функциональным и эмоциональным качествам интерьера. Произведения монументально-декоративного искусства, выполненные в традиционном стиле, определяют национальный характер интерьеров, придают своеобразие этому зданию. Контрастируя со строгой архитектурой, отделкой и убранством интерьера, они в то же время объединяют отдельные его самостоятельные звенья в единый художественный ансамбль.

В дальнейшем архитекторы и художники республики, используя обширный опыт современного советского искусства, перешли на новую ступень, поставив задачу синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства. Это потребовало более глубокого изучения не только внешних форм традиционного орнаментального декора, но и самого принципа его взаимосвязи с архитектурой.

Принципы интерьера нового типа — ансамблевость, функциональность, гармоничность в организации пространства, стремление к синтезу с экстерьером — впервые определились в работе художников и архитекторов республики над зданием гостиницы «Татарстан» в Казани (арх. М. Агишев, худ. С. Бубеннов, Р. Кильдибеков, В. Федоров, 1970). Часть фасадной стены зда-

³ Интерьеры здания были частично перепланированы, однако первоначальный, рассматриваемый здесь вариант являлся более удачным.

ния, имеющей сплошное остекление, закрыта солнцезащитной решеткой (бетон), образующей орнаментальный геометрический рисунок. Она объединяет помещения ресторана и вестибюля, в архитектуре которых заложен принцип «перетекания» пространства. Продольная стена ресторана покрыта мозаикой (смальта) «Чаепитие по-татарски» крупного обобщенного рисунка (худ. В. Федоров). Она свободно воспринимается из вестибюля, торцовая стена которого также украшена смальтовой мозаикой на тему «Встреча гостей по-булгарски» (худ. С. Бубеннов). Банкетный зал украшен мозаикой из кожи (худ. Р. Кильдибеков). Пространственные формы и другие компоненты интерьера (например, декоративная тарелка в вестибюле и др.) используются для связи различных по функциональному и эмоциональному содержанию интерьеров. Синтез всех элементов художественного оформления гостиницы осуществляется подчинением декоративного убранства одной ведущей идее, основанной на раскрытии своеобразных черт национальной культуры народа¹.

Эта форма синтеза в определенной степени находит отражение и в других крупных общественных комплексах, сооружениях республики, построенных в 70-х годах. (Дом культуры энергетиков, гостиница «Батыр» в Набережных Челнах, Дом быта, Молодежный и Торговый центр в Казани и др.). В них выявляется новый характер взаимосвязи художественной формы с предметно-пространственной средой интерьеров, тенденция к раскрытию собственной ценности произведений монументального искусства; расширяется характер художественно-изобразительного языка.

Так, в интерьерах Молодежного центра в Казани (арх. М. Хайруллин, 1976) нашли отражение черты различных художественно-стилистических направлений. Разнообразие тем, образных решений, техник характерно для этого ансамбля.

Роспись «Пусть живет революция» на плоскости стены вестибюля и холла гостиничной части Молодежного центра (худ. А. Абзгильдин, темпера) представляет собой сложную композицию, состоящую из двух смысловых частей. В ней выражены революционный порыв борьбы за свободное будущее и само это будущее. Образы рабочих и строителей сочетают в себе обобщенные и индивидуально-неповторимые черты, при этом автор соблюдает необходимую меру условности. Смысловая значимость произведения рождает сложное пространственное построение ком-

позиции, отдельные элементы которой имеют символическое звучание. Смелые ракурсы фигур, моделировка форм, сочные цветовые соотношения отвечают новым задачам декоративного оформления. Роспись контрастно входит в интерьер и придает ему активную художественную выразительность. В ином плане решена роспись «Гармония молодости», занимающая длинную и высокую стену фойе зрелищно-спортивной части Центра (худ. В. Федоров). В ней отдельные эпизоды, рассказывающие о труде, отдыхе, увлечениях и мечтаниях молодых, объединены системой композиционного построения, характерной для искусства 60-х годов. Декоративный, орнаментально трактованный пластический рельеф шамотной керамики в зале ресторана воспринимается как вспомогательный компонент, соответствующий пространственной структуре интерьера и условиям обозрваемости.

В разнообразии творческих устремлений художников Татарстана отражаются общие процессы, происходящие в художественной жизни всех республик страны. Характерное для этого этапа стилевое многообразие — это стремление решить актуальные проблемы в советском искусстве, изучить и применить мировой опыт, а также традиции национального искусства.

Определим положительные тенденции взаимодействия современных поисков и народных традиционных начал в становлении художественно-выразительного языка монументально-декоративного искусства Татарстана путем сравнительного анализа произведений.

В русле современных творческих поисков, вбирающих в себя как явления профессионального искусства, так и традиции народного, происходит становление монументально-декоративной росписи. Одной из первых работ, в которой находят выражение тенденция синтеза художественных особенностей народного искусства и современной архитектуры, является роспись «Татарские мелодии» в фойе Дома культуры г. Нижнекамска (худ. А. Фатхутдинов, 1970). Живописное панно занимает продольную стену со входами в зрительный зал. Оно хорошо освещается за счет сплошного остекления фасада с противоположной стороны. Узкое пространство фойе не позволяет охватить всю роспись целиком, она разворачивается перед зрителем постепенно, по мере движения. Это повлияло на композицию росписи, которая основана на ритмическом повторе одинаковых изображений (фигуры юношей и девушек) по направлению к центру, образованному тремя входными проемами. Орнаментальность и декоративность усиливаются симметричностью расположения фигур, их характером. Образы юношей и девушек в национальных костю-

¹ Подробнее с работами в гостинице «Татарстан» см. с. 31, 32.

мах объединены единым ритмом, составляют своеобразный рапорт-композиции, приобретая значение орнаментального мотива. Ритм обобщенных фигур сочетается с ритмом орнаментального фона, составленного из цветочно-растительных мотивов. Фон росписи не повторяет традиционных масштабных и пропорциональных соотношений, а интерпретируется соответственно новым масштабам плоскости и условиям зрительного восприятия.

Орнаментальные мотивы панно имеют более реалистическую трактовку за счет светотеневой моделировки, большей объемности форм. В то же время художник активно использует такую особенность татарского орнамента, как его плоскостность, контурность, вводит традиционную символику (в целях акцентирования дверных проемов плоскости над ними украшены крупными розетками в сочетании с изображением «птиц счастья» в геральдике). Художник переосмысливает традиционное орнаментальное решение в новой композиции, отражающей современную тематику, связанную с реальными образами окружающего мира.

Композиция характеризуется двухмерной плоскостной трактовкой с незначительной светотеневой моделировкой отдельных элементов, линейной и цветовой обобщенностью, стилизацией реальных форм, орнаментальностью. Создание орнаментальной по характеру построения монументально-декоративной росписи, использующей крупные фигуративные изображения соответственно масштабам украшаемой плоскости, является новым композиционным приемом, перспективным в определенной, заданной архитектурой ситуации.

В другой работе А. Фатхутдинова — росписи вестибюля в городской больнице № 2 Нижнекамска (1974) ставятся задачи творческого использования традиционных средств художественной выразительности в воплощении идейного содержания, актуальной тематики монументально-декоративного произведения. Его роспись «Весна» занимает всю площадь продольной стены вестибюля, напротив входа в него; сбоку живопись освещается естественным светом. Роспись является эмоционально-художественным центром интерьера, составляя все его убранство. Общий психологический настрой росписи с ее возвышенной приподнятостью, мелодичностью, создает впечатление пробуждения весенней природы. Все здесь прославляет радость жизни на земле. Колорит росписи (мягко-зеленые, золотисто-желтые, серебристо-голубые) передает цветовую гамму окружающей природы.

В композиционном построении росписи художник сочетает реалистическую трактовку фигур и условное узорчатое решение

фона, введенного как пейзаж, мягко моделирует формы. Контрастное сопоставление крупных и мелких изображений ритмически организует композицию произведения. Фигуры людей, представленных в центре росписи, органично сочетаются с фоном, составленным из растительных мотивов. Выразительной трактовке образов соответствует характер изобразительно-орнаментальных мотивов фона. Изображения коней, ланей, птиц, гармонично сгруппированные, подчеркивают идею слияния человека с природой. Образность панно носит общечеловеческий характер.

Связь с традициями проявляется и в композиции (плоскостная трактовка, трехчастное деление), в самой трактовке элементов росписи (контрастность форм, подчеркнутая контурность изображений), а также в народности мировосприятия самого художника.

Стилистические поиски, связанные с общими современными проблемами синтеза декора и архитектуры, позволяют в дальнейшем в монументальной живописи перейти от плоскостности к большей пространственности, многоплановости композиционных построений, от графически-линейной трактовки к более объемной передаче, лепке формы живописными средствами.

Современные тенденции развития композиции монументально-декоративной живописи находим в росписи «Моя Татария» в районном Доме культуры Набережных Челнов (худ. Р. Круглякова, 1977). В ней проявляется новый аспект понимания взаимосвязи живописи и реального пространства интерьера.

Роспись площадью 36 кв. м. занимает всю поверхность торцевой стены большого фойе-танцзала, организует пространственную среду помещения. Она имеет трехчастное построение, соответствующее членению потолка конструктивными балками. Условное пространство, в котором разворачивается действие росписи, создается композиционным приемом, использующим на первом плане натуралистично прорисованные театральные занавеси, которые иллюзорно связывают пространство реальное с пространством изобразительным. Занавес организует многофигурные композиции в единый ансамбль.

Фигуры нарядно одетых юношей и девушек даны в музыкальном ритме. Они развернуты фронтально и объединены в группы, свободно располагаются в условно трактуемом пространстве росписи, представленном перспективно сокращающимися круговыми линиями. В контрасте с реалистической проработкой образов, деталей костюмов условность фона носит характер театральной декорации. Создание пространственной среды расширяет выразительные возможности формирования художественного образа.

Поэтичность произведения усиливается включением излюбленных орнаментальных мотивов, имеющих смысловое значение, — голубей, цветочных букетов. Художник использует принцип контрастного наложения изображений на фон (как в аппликации, мозаике). Однако колорит их отличается мягкими переходами золотисто-желтого, нежно-голубого, бордово-красного цветов. Традиционная декоративность росписи, цветовое решение отвечают творческой манере художника. В росписи присутствует элемент романтизации, который в восприятии создает целостный образ национальной культуры.

Рассмотренные здесь произведения настенной росписи позволяют выявить направление развития их образно-композиционных решений. В своих работах художники идут от общих приемов профессиональной живописи к принципам декоративным, традиционно народным. В произведениях доминирует изобразительное начало, сочетающееся с орнаментально-декоративным. Усложняется пространственная структура произведений, взаимосвязь сюжетно-тематической композиции и фона. Используются и традиционные приемы построения (характер трактовки и членения плоскости, ритмического расположения мотивов, цветовое решение и т. д.), мотивы и образы народной орнаментики. Условная орнаментальная форма органично превращается в изобразительную, трактуется как элемент природы. Формирование новой символики — важный вклад в развитие традиционных образов. В творчестве художников все сильнее сказывается действие ассоциативного мышления; возникают новые, народные в своей основе, современные образы.

Мозаика (смальта, керамика) развивается в республике, опираясь на художественные традиции русской школы советского мозаичного искусства. Одновременно художники обращаются и к национальному художественному наследию⁵, что открывает широкие возможности в обогащении выразительных средств современного монументально-декоративного искусства. Устанавливается преемственность принципов колористических решений, композиционных построений (условная передача пространства, многоплановость и т. д.).

Становление композиционной структуры произведений характеризуется введением развернутого повествовательного сюжета

(«Дружба народов», Р. Вахитов), применением отдельных приемов перспективы («Подводные игры», В. Федоров). Учитываются особенности зрительного восприятия мозаик в пространстве интерьера, отвечающие монументально-декоративному характеру произведений и роли их в архитектуре.

Органичное включение мозаики в пространство интерьера, создание целостной архитектурно-художественной среды достигнуто в оформлении вестибюля и главного зала ресторана гостиницы «Татарстан» в Казани. Так, С. Бубеннов в мозаике «Встреча гостей по-булгарски» своеобразно претворяет законы условной передачи пространства, многоплановости изображения (разворачивает композицию не вглубь, а вверх), масштабного сокращения, что в целом отвечает классическим традициям. Он обращается и к традиционным приемам построения узора на плоскости, использует принцип сплошного коврового заполнения фона, вводит ленточный орнаментальный бордюр. Однако сюжетные изображения (фигуры людей) даются в совершенно новой трактовке. Они отделяются от узорного фона, образующего пространство в мозаике, максимально приближены к зрителю, как бы входя в пространство интерьера.

В мозаике «Чаепитие по-татарски» Федоров также, как и в мозаике вестибюля, удачно сочетает изобразительную структуру с архитектурно-пластическим решением интерьера. Однако здесь художник по-иному сочетает традиционный прием и современное композиционное построение. Мозаика представляет собой «ковровую композицию», в которой фигуры людей, элементы утвари сливаются с фоном, даются обобщенным силуэтом, использующим выразительный контур. Введение сюжетно-тематической композиции, ее жанровость подчеркивают современность мозаики, в которой «ковровость» позволяет органично вписаться в архитектурное пространство зала.

Мозаика из кожи, используемая в убранстве современных общественных интерьеров, составляет уникальное явление, не встречающееся в искусстве других национальных республик. Узор в этой технике получается в результате сшивания различных по цвету и форме кусочков кожи встык своеобразным швом, образующим простейший линейный рисунок, четко и рельефно оконтуривающий орнаментальные мотивы.

Впервые мозаика из кожи как вид монументально-декоративного искусства используется в оформлении банкетного зала Дома татарской кулинарии — «Ашхане» в Казани (арх. М. Агишев, худ. Н. Артамонов, С. Мустафин, А. Спорус, 1969). Выполнена она мастерами Арской фабрики национальной обуви.

⁵ Искусство керамической мозаики было распространено еще в архитектуре волжских булгар, а также казанских татар периода Казанского ханства, однако в силу ряда исторических причин традиции этого искусства были утеряны.

Стены не имеющего окон банкетного зала через одинаковые промежутки украшены длинными от пола до потолка кожаными панно. Они образуют яркие насыщенные пятна на светлом фоне стен; придают интерьеру замкнутость и уютность. Этот традиционный «рукотворный» материал взаимодействует с современной архитектурой по принципу контраста. Новая функция мозаики — украшение большой плоскости стены определяет современные принципы композиционного решения. В построении панно используется прием ритмического повтора крупных, характерных для этого вида искусства орнаментальных мотивов (многочлепестковые розетки, три- и пятилистники, мотивы «сердечек» и др.), расположенных по вертикальной оси на основном светлом фоне, что в целом создает декоративный эффект. Художники перерабатывают традиционные мотивы в соответствии с новой функциональной и пространственной ролью мозаики из кожи, достигая масштабности и за счет стилизации, обобщенной трактовки, локализации цвета.

В творчестве художников Татарстана делается попытка сочетания мозаики из кожи с другими материалами, введения сюжетной композиции. Она осуществляется в украшении банкетного зала гостиницы «Татарстан» в Казани (худ. Р. Кильдибеков, 1970). В середине мозаичного панно, занимающего почти всю центральную торцовую стену, включена композиция «Шурале», исполненная в чеканенном рельефе. На нем изображены два персонажа, один извивается в танце, другой играет на курае. В качестве узорного фона рельефа используются мотивы народной орнаментики.

Мозаичные панно, различные по размерам, орнаментальному рисунку, ритмическому модулю, удачно входят в целостную композицию. Некоторые из них представляют своеобразное сочетание гладкого фона из кожи и металлической ажурной накладки в форме дветочного мотива. Чеканенные светильники, ритмично размещенные на продольных стенах, создают единое композиционное решение интерьера. Большое значение в создании художественного образа получил цвет. Сочетания белых, голубых, зеленых, бирюзовых и терракотовых тонов в мозаичных узорах на белом фоне и светло-серебристого металла образуют контрастную и вместе с тем гармоничную по своему цветовому строю гамму, которая усиливает выразительность орнаментально-декоративного строя. Многофигурные силуэты, формы, красочные пятна вносят эмоциональность, праздничную нарядность в оформление интерьера.

Мозаика из кожи отличается характерным для этого вида народного творчества композиционно-пластическим ощущением материала и формы. Так, в орнаментальном рисунке используется принцип оконтуривания форм; для него характерны преобладание плавных изогнутых линий, мягкая, округлая передача абрисов, крупные размеры. Сходство с народным мозаичным узором проявляется как в формах рисунка, так и в приемах его расцветки. Индивидуальный подход автора выразился в совершенно новом композиционном построении мозаики, некотором усложнении мотивов орнаментики, их контуров, в отходе от вписывания однотипных мозаичных фигур друг в друга, во введении усложнения в композицию самого узора, в использовании масштабных соотношений, соответствующих новым условиям восприятия.

Произведения в мозаике из кожи не отличаются сложностью композиционного строения. Художники могут применять основы этого вида искусства и для организации ритмической структуры произведений, и для создания декоративности цветового решения. Творческие поиски в этом виде искусства выражаются в новых приемах композиционного (укрупнение форм, создание композиций из отдельных панно) и колористического (обобщение цветовых ритмов, локализация цвета) решений, во введении сюжетной тематики, вследствие чего мозаика из кожи приобретает монументально-декоративный характер. Однако, трудности применения материала не позволяют широко использовать мозаику из кожи в убранстве общественных интерьеров, в которых она способна украшать стены, входить в ансамбль, увязываясь с мебелью, обитой кожей, соответствовать особенностям архитектурных условий интерьера (масштабности, тектонике и т. д.). Развитие этого вида народного искусства на основе лучших художественных традиций является ярким вкладом художников Татарстана в общие достижения советского декоративного искусства, в создание его национального своеобразия.

В русле современных творческих поисков происходит становление декоративной резьбы по гипсу, где наиболее ярко выявилось взаимодействие новых и традиционных черт.

Традиционный вид искусства резьбы связывается с техникой плоскостного рельефа, характерной особенностью которого является резьба под углом к плоскости вынимаемого фона. Современные художники сохраняют эту ее особенность; панно, созданные в этой технике, обогащают интерьер благодаря выразительной фактуре поверхности.

Широкие возможности использования этой техники в архитектуре впервые были выявлены в творческой деятельности ху-

дожника Е. Киселевой, по-своему интерпретировавшей художественные достижения народных мастеров. Традиции прослеживаются у нее не только в выборе техники и материала, но и в богатстве орнаментального строя, в его живописности, в символике созданных ею образов, в принципах композиционного построения, например, резьба по гипсу в Казанском институте культуры, 1970. Декоративной резьбой украшены большие плоскости по сторонам лестничного марша в холле второго этажа. Незначительная рельефность панно мягко выделяется благодаря боковому естественному освещению. Резьба отличается легкостью, живописностью, что сближает панно с резными композициями волжских булгар. Уже в самом выборе техники и материала сказалось желание автора выявить древние истоки народного творчества казанских татар.

Композиция резного панно представляет собой орнаментальное поле, заполненное отдельными крупными вертикально вытянутыми фестончатыми розетками-медальонами, которые пропорционально делят плоскость на равные части⁸. Автор переводит их на масштабно-ритмический язык архитектуры. Плоскость между розетками также заполнена резьбой в зеркальной композиции. Узор сплетен из ритмически повторяющихся растительных мотивов, данных более крупными цветочными формами.

В трактовке мотивов автор приближает их к живым, реальным формам, в отличие от более условной их трактовки в народном орнаменте. Индивидуальность подхода проявляется в пластическом выражении узора, более богатой его модуляции. В то же время из народного творчества сохраняется принцип обобщения форм и мотивов, плоскостность, многовариантность в их передаче. Характерным для искусства Е. Киселевой является тщательное воспроизведение каждой детали и значительное преобладание графического начала.

Актуальные задачи современного декоративного искусства, в частности, сочетание и соотношение сюжетных изображений с орнаментальными формами, решены Киселевой в интерьерах казанского ресторана «Акчарлак», выстроенного в комплексе со Школой кулинарного искусства (арх. М. Хайруллин).

Основным узлом композиции панно «Добро пожаловать» в вестибюле является центральная группа: девушка в национальном

одеянии с традиционным полотенцем, юноша с цветком тюльпана в руке, аксакал с птицей на плече. Фон с большой плотностью заполнения орнаментальным узором представляет собой симметричную композицию относительно этой группы, что является традиционным приемом. В панно «Весна», расположенном в главном зале ресторана, Е. Киселева активно использует народную символику: «птички счастья», стилизованные изображения ветвей можжевельника (оберег от воздействия злых сил, тюльпан и т. п.). Благодаря их творческой интерпретации и включению в произведение с качественно новым содержанием эти мотивы приобретают современное звучание. Введение сюжета расширяет выразительные возможности формирования художественного образа произведений.

Развитие искусства резьбы по гипсу с середины 70-х годов идет по пути повышения сюжетной изобразительности. Расширяется диапазон синтеза архитектуры и орнаментальной гипсовой резьбы. Выразительные возможности узора подчиняются идейно-тематическому содержанию произведений, имеющих в интерьере определенную функциональную направленность. Это способствует новым приемам решения пространства в произведении, увлечению его более свободным, динамичным размещением многофигурных сцен, что приводит в дальнейшем к сокращению орнамента, изменению его роли в композиционной структуре произведения. Так, основу декоративной композиции «Мир детей» в помещении детского сада № 18 Нижнекамска (худ. Ю. Галузин) составляет сюжет. Орнаментальные мотивы (цветочная розетка, мотив тюльпана, изображения птиц и др.), которые даны в композиции отдельными акцентами, укрупнены и подчинены изобразительному началу, в отличие, например, от композиций панно ресторана «Акчарлак», где сюжет и орнаментальный узор соподчинены друг другу. По своей трактовке они решаются совершенно оригинально, в них нет и намека на традиционные образцы. Если в произведениях народного искусства многие из этих мотивов включались в ковер цветочного узора, то здесь они используются как самостоятельные. Данный Ю. Галузиным художественный прием открывает новые интересные возможности применения традиционной резьбы по гипсу в декоративном оформлении общественных интерьеров.

Отсутствие вспомогательного узорного фона изменяет масштабную модуляцию, подчиняет композиции произведений новому, более обобщенному ритму. Это можно наблюдать, например, в панно «Народные мелодии» Дома культуры совхоза «Нижне-

⁸ В основе их построения лежат подобного типа розетки на обратных сторонах татарских надгробий первой половины XVI в., а также в украшении женской мозаичной обуви — ичегов, ювелирных изделий. См.: Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар. Казань, 1969, с. 38, табл. 6, рис. 30.

камский» (худ. А. Фатхутдинов, В. Вострецов, 1975). Резное панно занимает всю плоскость стены вестибюля-фойе и расчленено входными проемами в зал на три одинаковые части. Резьба плоская, но с большей степенью глубины врезки по сравнению с рассмотренными выше работами. Содержание сюжетных композиций панно отражает различные жанры народного творчества — танцы, музыку. Образы обобщенно передают черты национальной принадлежности.

Если в резных гипсовых панно «Добро пожаловать» и «Весна» Е. Киселевой преобладает орнаментальный фон, то здесь он остается свободным, что в целом способствует выявлению главных фигур. Лаконично введенные крупные декоративные мотивы (цветочная розетка, мотив тюльпана, изображения птиц) усиливают выразительность сюжетных сцен.

Создание развернутых многофигурных сцен и укрупненный масштаб их изображений, а также разреженный ритм способствуют нахождению новых приемов синтеза панно и интерьера. Лаконичность в трактовке, обобщенность в целом становятся характерными художественными приемами для искусства современных художников-монументалистов. Здесь, однако, необходимо предостеречь от опасности схематизации, графической жесткости, «плакатности» художественного языка. В поисках неправильно понятой монументальности образов часто теряется декоративная выразительность произведений.

В творчестве художников республики орнаментальные традиции татарского народного искусства получают новое осмысление и творческое использование в соответствии с общей художественной тенденцией развития монументально-декоративного искусства. Народный мотив или его элемент часто превращается в самостоятельный образ (птица в геральдике), орнаментальная форма в изобразительную. Художники вводят в композиции собственные оригинальные мотивы, более динамичные и в то же время близкие по характеру к народным. Эта переработка происходит как бы внутри традиционной схемы, путем подчинения ее законам орнаментальности. Влияние последних в обобщенности, характерной стилизации форм, их специфической условной трактовке (например, «Пробуждение»). Здесь вполне закономерны поиски нового орнаментального языка, способного отразить характер и масштабы современной архитектуры, образы новой действительности.

Современная эволюция традиционных средств выразительности прослеживается и в искусстве резьбы по дереву. Устой-

чивые, уходящие в глубь веков традиции этого искусства продолжают развиваться в современной художественной практике. Художники Татарстана расширяют новые возможности его использования в монументально-декоративных композициях, в частности, в нем появляются фольклорные образы.

Широкое распространение искусство резьбы по дереву получает в декоративном убранстве различных сооружений общественного назначения (детсады, школы, кафе, рестораны и др.) с середины 70-х годов. Это связано со стремлением художников усилить эстетическую выразительность общественного интерьера, а также с возросшим интересом к естественному материалу. Художники, исходя из свойств материала (липа, сосна), используют соответствующие приемы художественной обработки (плоскорельефная, трехгранновыемчатая резьба). Обычно резные панно собираются из отдельных блоков, как составленных в единые композиции, так и расположенных в виде отдельных декоративных накладок, вставок.

Современный интерьер, его декор вызвал к жизни жанр настенного рельефа в дереве, использующий пластику резных склеенных конструкций. Это ставит новые задачи перед художниками в передаче образности, пластических и композиционных решений. В произведениях все большее значение отводится тематике, сюжету. Наиболее последовательное развитие традиции резьбы по дереву проявилось в творчестве таких современных художников, как А. Фатхутдинов и Р. Крулякова, произведения которых украшают интерьеры общественных зданий Нижнекамска и Набережных Челнов. Индивидуальные особенности творчества этих художников, характер подхода к наследию выявляют своеобразие творческих приемов и определяют черты их стилистической общности.

Опыт применения настенных панно из дерева выявляет основные принципы их взаимосвязи с интерьером (плоскостная и оптическая передача пространства), различные композиционные приемы размещения в архитектуре (прием пластического акцента, сплошного заполнения накладным рельефом). Большую роль в синтезе архитектуры и настенного рельефа из дерева играет функциональная направленность произведений, использующих традиции фольклора в создании эмоционального климата интерьера.

Так, основу сюжетной композиции, украшающей живой угол детсада № 21 Нижнекамска, составляет эмоционально-выразительный образ сказочного героя — Шурале (худ. А. Фатхутдинов, 1974). Небольшое по размерам произведение размещено

на уровне глаз, несколько отступает от поверхности продольной стены, в виде «пятна» — рельефно вырисовывается на ее светлом фоне. Изображение Шурале замкнуто между орнаментальными композициями, напоминающими лесной пейзаж. Композиционно-декоративные задачи определили условно-орнаментальную трактовку цветочно-растительных форм. Крупные, обобщенные, они рассчитаны на обозрение с расстояния.

А. Фатхутдинов свободно владеет материалом, умело выявляет фактурой и ритмом текстуры самого дерева, формы, объемы, пластику, обогащает традиции художественной обработки материала. Все это сообщает нужное эмоциональное содержание данному интерьеру.

Много новаторского привносит в традиционную форму художник Р. Круглякова (усиливает объемно-пластическую трактовку, модуляции и т. д.). Примером может служить своеобразное использование традиционно-художественной формы в виде «древа жизни» в украшении музыкальной комнаты детсада № 5-08 Набережных Челнов.

В эту древнюю форму, использующую геральдику из двух птиц по его сторонам, вложен общезначимый смысл, его символика присуща художественному творчеству многих народов. Однако, в данном случае она восходит и к местным национальным корням. Обобщенно-символическая трактовка выражена автором в условной форме, но в рамках реалистического изображения. В ней усиливаются жанровые бытовые черты. От древнего мотива сохраняется лишь внешняя композиционная схема.

Панно Р. Кругляковой, как и панно «Шурале» А. Фатхутдинова, свободно размещается в виде отдельного пластического акцента на гладком поле стены. Это создает интересные возможности художественных взаимосвязей интерьера и резных панно из дерева и идет в русле тенденций, связанных с интимизацией художественного образа интерьера общественного назначения.

В то же время в творчестве художников Татарстана сохраняется и стремление к монументализации. Оно проявляется, как уже отмечалось, в резных панно из дерева, сплошь покрывающих плоскости стен в интерьере. Наряду с традиционными приемами орнаментации художники вводят в свои композиции и сюжетные мотивы. Это усиливает идейную содержательность и способствует развитию сюжетно-тематических композиций. Интересно в этом плане оформление интерьера зала столовой школы 3-13 Набережных Челнов (худ. Л. Владыкин, П. Ядрышников, 1975). Панно размером 25 кв. м занимает всю торцовую стену от пола до по-

толка слева от входных проемов. От плоскости потолка и продольной стены оно отделено узкой полосой, выявляющей его функцию как настенного рельефа. Четко выделяемые контуры, насыщенность его пластики зрительно приближают стену, панно замыкает пространство зала. В основу сюжета панно положена легенда о Сак-Сок, довольно популярная в татарском фольклоре. В центре панно две птицы с распростертыми в полете крыльями, устремленные к солнцу, изображенному в виде диска с вихревыми лучами-спиралями. Фигуры включены в орнаментальный ковер фона. В нем художники широко представили растительный мир, удачно решили отдельные декоративные акценты, которые распределены по секторам криволинейного контура, объединив их общим ритмом и единой системой композиционного построения. Эти сектора способствуют созданию своеобразного внутреннего пространства произведения при характерной его плоскостности. Приемы построения узоров (орнаментальная стилизация, «работа» фона) интерпретируются в панно в соответствии с замыслом художников, с современными приемами композиции.

Сказанное находит проявление и в резных композициях Р. Кругляковой на тему «Мир — земле» в Набережных Челнах (1977) в интерьере вестибюля городской санэпидстанции. Настенные рельефы, склеенные из плит квадратной формы, заполняют всю площадь стены. Светло-золотистая поверхность дерева покрыта лаком. В композиционном решении Р. Круглякова использует приемы построения монументальной живописи, в частности, связанные с поисками оптической трансформации пространства. Она создает многоплановую композицию, в центре которой фигуры людей, как бы направляясь к зрителю, связывают пространство изобразительное с пространством реальным. Их изображения даны монументально-обобщенными силуэтами. Контраст с узорным фоном (художник строит композицию, сочетая изобразительный образ с орнаментальными по характеру мотивами) усиливает их выразительность. Лица не лишены реалистической убедительности, вместе с тем гармонируют с обобщенной моделировкой фигур.

Художественно-образная выразительность достигается посредством декоративной трактовки изображений; все детали, элементы композиции становятся частью орнаментального узора. Если в творчестве народа многие из мотивов связывались часто с определенной символикой, то в современных условиях они приобретают чисто эстетическое значение.

Произведения декоративной резьбы по дереву позволяют вы-

явить новые тенденции, обогащающие особенности художественно-выразительного языка этого вида искусства. Решающую роль в этом играет взаимосвязь композиции, способа исполнения и материала, способствующая развитию в произведениях тематического начала, идейно-образной содержательности.

Тенденция к созданию крупных монументально-обобщенных образов проявляется и в декоративной чеканке. Примером может быть одно из первых произведений чеканки-панно «Батырлар» во Дворце культуры химиков в Казани (худ. Е. Киселева). Произведение имеет органические функциональные и визуальные связи с интерьером, влияет на его образный строй. В центре панно — обобщенно-монументальный образ сильного и волевого батыра (храбрый воин закрывает солнце от туч), олицетворяющего народную мощь, решимость бороться за свое счастье.

Панно отличается лаконизмом изобразительного языка, гармоничностью, что усиливает монументальность, эпичность его строя. Пластика изображений, моделировка форм подчинены общему ритму, формирующему цельность художественного решения.

Традиции художественной обработки металла сложились еще в искусстве древних булгар, где этот вид декоративного творчества имел значительное распространение, особенно в чеканке. В современных условиях эта техника связывается, в основном, не с бытовыми изделиями и украшениями, а с монументально-декоративными композициями, получившими распространение в интерьерах общественных зданий. Заметное влияние на развитие искусства чеканки оказывает многонациональное творчество советских мастеров, в частности, успехи грузинских художников по возрождению чеканки.

Современные поиски в искусстве чеканки находят различное преломление в произведениях художников Татарстана. При создании крупномасштабных сюжетных композиций используются нередко фольклорные образы, но появляются и новые сюжеты, отражающие различные стороны современной жизни и быта народа («Сабантуй»). В декоративной пластике из металла художники нередко используют художественные формы, характерные для произведений ювелирного искусства. Однако нередко наблюдается и механическое перенесение традиционных мотивов, форм орнамента, снижение художественного мастерства.

Декоративная чеканка, как и другие виды искусства, может успешно применяться при создании монументально-декоративных произведений, стать самостоятельным, имеющим свой ху-

дожественный образ элемента ансамбля интерьера. Об этом свидетельствуют достижения ведущих советских художников.

Итак, современный этап развития монументально-декоративного искусства Татарстана, начавшийся в начале 60-х годов, дает картину его активного становления, которое, протекая в русле общих тенденций, характерных для всего советского искусства, связано с поисками выражения национального своеобразия. Это содействует и более глубокому изучению традиций народного искусства, его самобытности и поискам современных путей развития монументально-декоративного искусства республики. При этом, как показывает современная практика, направляющим фактором становления художественного языка являются не отвлеченные поиски в области формы, а идея, тематика произведений, те социальные проблемы, которые должен решать художник. От выявления положительных тенденций в развитии художественных особенностей монументально-декоративного искусства зависит дальнейшая творческая деятельность художников в этой области.

Ф. Ф. Гулова

НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Творчество художников-профессионалов в декоративно-прикладном искусстве Советского Татарстана — явление сравнительно новое. Прошло не более двух десятилетий с тех пор, как в республике появились первые прикладники, окончившие художественные училища и вузы страны. Анализ процессов становления и развития этой новой области профессионального искусства республики — задача весьма актуальная.

В настоящей работе впервые предпринята попытка рассмотреть две взаимосвязанные и взаимообуславливающие тенденции в развитии этого вида искусства. Одну тенденцию мы видим в сложении национального самобытного на базе творческого использования как очень давних, так и более поздних по своему происхождению художественных традиций татарской культуры. Другую — в формировании интернациональных черт на основе широкого взаимодействия с искусством других народов СССР, в силу вовлеченности национального искусства в общесоюзный, а через него — и в мировой художественный процесс. Отметим, что национальные художественные традиции, на которые опиралось в своем становлении декоративно-прикладное искусство республики, в том числе и профессиональное, сами по себе являются примером достаточно сложного синтеза национальных и интернациональных черт.

Как известно, декоративно-прикладное искусство татарского народа, в отличие от изобразительных станковых видов художественного творчества, прошло многовековой путь развития, который неразрывно связан со всей сложной историей жизни народа, с его материальной и духовной культурой. Синтез эстетических норм, художественных традиций волжских болгар и более раннего тюркского и финно-угорского аборигенного населения

Волжско-Камского бассейна — генетическая основа этого многообразного и красочного искусства. Живя в столетиях, передаваясь от поколения к поколению, традиции татарской народной керамики, резьбы по камню, дереву, художественной обработки кожи, металла, искусства вышивки, аппликации, узорного ткачества постоянно эволюционировали. Так видоизменялись образная основа, орнаментальные мотивы, их семантика. Совершенствовались технические приемы, расширялся круг используемых материалов. В историческом развитии традиций весьма заметную роль играли взаимосвязи с художественной культурой сопредельных тюркских, финно-угорских, русского народов, а также ориентация на эстетику Востока. Однако из арсенала инонациональных культур татарский народ, как правило, брал лишь то, что было органично его собственным художественно-эстетическим представлениям. Новое входило в практику народного мастерства, лишь пройдя соответствующую переработку в духе собственных традиций. Таким образом, новаторство еще более обогащало самобытную сущность татарского народного декоративно-прикладного искусства. На каждом историческом этапе жизни народа процесс сохранения и одновременного обновления традиций имел свои особенности, отличительные черты. Например, в капиталистическую эпоху, когда, по словам В. И. Ленина, «вся хозяйственная, политическая и духовная жизнь человечества все более интернационализируется...»¹, в татарском народном искусстве также наметилась тенденция к усилению процесса интернационализации. В советский период этой тенденции суждено было обрести ведущий характер, стать основной закономерностью развития искусства.

С победой Великой Октябрьской революции традиционное искусство вступило на путь решения новых идейно-художественных задач, выдвинутых социалистической действительностью перед многонациональным советским искусством. На этом пути согласно ленинским предначертаниям мастерам республики предстояло возродить и развить дальше ценные самобытные черты родного искусства, обогатить его творческим освоением лучших достижений культуры братских народов СССР.

С двадцатыми-тридцатыми годами связан начальный этап осуществления советской программы развития искусства. Это время восстановления почти исчезнувших накануне революции местных художественных промыслов — ичижно-каляпушного², юве-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 27, с. 62.

² Где развивались традиции искусства кожаной мозаики и народной вышивки.

лирного, керамического, время их организационной перестройки на основе новых принципов кооперативного хозяйства. Это годы очищения художественного творчества от упадочных явлений предшествующего периода³, годы, положившие начало нелегким, но увлекательным творческим поискам народных мастеров по созданию национальных форм, адекватных новому социалистическому содержанию искусства.

На основе современного мироощущения народа, обусловленного грандиозными переменами в его судьбе, рождались новые художественно-выразительные средства, жанры прикладного искусства. Так, в национальной вышивке, ювелирном искусстве, художественной обработке кожи появились советские эмблемы: герб, пятиконечная звезда, серп и молот^{4, 5}.

Новый жанр — портретный — возник в аппликации и вышивке, а в последней находим даже групповой портрет в сюжетной композиции. Из источников известно, что в 1983 году на Казанском меховом комбинате были выполнены в технике аппликации портреты В. И. Ленина, а членами артели «Конфекцион» вышит гобелен с изображением передовых колхозников республики, который затем экспонировался на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года⁶.

Обновление искусства шло также и по линии трансформации унаследованных традиций. Например, в первые годы Советской власти широко используется язык эпиграфического орнамента. В условиях необычайного расцвета в республике агитационно-массового искусства он служит распространению актуальных советских лозунгов, провозглашению идей революционного преобразования окружающей жизни.

Процесс освоения советской тематики явился определяющей чертой начального этапа в развитии всего советского декоративного искусства. В творчестве народных мастеров автономных и союзных республик мы видим единое стремление отразить ярким языком родного искусства легендарные образы, ведущие идеи

³ Рубеж XIX и XX веков.

⁴ Народное искусство СССР в художественных промыслах. М., 1940, т. 1, с. 50, табл. 45.

⁵ Сперанский П. Т. Татарский народный орнамент. Казань, 1948, в. 1, табл. 3; вып. 2, табл. 13.

⁶ Дульский П. М. Предисловие к альбому Сперанского П. Т. «Татарский народный орнамент», Казань, 1948, с. 18.

революционной эпохи. Так утверждается классическая формула советского искусства как искусства социалистического по содержанию и национального по форме.

В рассматриваемый период в поисках решения общих идейно-художественных задач активизируется процесс взаимодействия национальных искусств — возникают новые этнокультурные связи, углубляются традиционные. Важно отметить, что в татарском декоративно-прикладном искусстве ярче проявились результаты более полного освоения художественного опыта тех народов, с которыми и раньше имелись устойчивые культурные контакты. В обновлении жанровой структуры народного художественного творчества определенно сказалось воздействие развитого в Казани русского изобразительного искусства, а также графики первых национальных художников.

Однако было бы ошибкой представлять развитие искусства на данном этапе в виде равномерно восходящего художественного процесса. Накануне Великой Отечественной войны в сфере народных промыслов обозначились тревожные симптомы упадка. Сложное кризисное положение на промыслах в известной мере было связано с отсутствием в республике прикладников с академическим образованием. В эти годы в творчестве народных мастеров жизненно необходимый процесс трансформации традиционных черт искусства, процесс его обогащения свежими темами протекал замедленно, трудно и часто с потерями в художественном решении произведений. Новая орнаментика, эмблематика в большинстве случаев механически вводилась в традиционную декоративную систему, что вступало в противоречие с основным принципом создания полноценного художественного произведения — принципом взаимосвязанности формы и содержания. Этот недостаток более всего ощущался в изделиях народных промыслов, рассчитанных на участие в различных выставках. В произведениях же домашнего народного творчества и в массовой продукции промыслов проблема единства формы и содержания практически не возникала. Объяснить это можно тем, что в них выражением принципиальной новизны выступала не столько современная тематика, сколько полнота претворения художественной одаренности народа. Исторически сложившаяся национальная специфика татарского прикладного искусства — орнаментальность (с доминирующим положением цветочно-растительных мотивов), графичность, полихромность, — открывала широкие возможности мастерам республики для условной, эстетически опосредованной передачи своего нового мироощущения. В рамках

традиционного стиля, с его привычным кругом декоративных форм и орнаментальных мотивов, народ воспевал светлую жизнь, радость свободного труда и творчества.

Сложное, подчас противоречивое в своих достижениях и потерях, народное творчество 20-х — 30-х годов перекинуло своеобразный мост от многовековой дореволюционной истории татарского декоративно-прикладного искусства к современному искусству, в развитии которого ведущую роль стали играть художники-профессионалы.

В конце пятидесятых — начале шестидесятых годов закладываются основы профессионального декоративно-прикладного искусства республики, а в связи с этим активизируются темпы развития народных промыслов, а также художественной промышленности и самостоятельного искусства.

В числе первых в Казань приехали керамисты Б. Шубин (Абрамцевское художественно-промышленное училище) и Г. Зяблицев (Львовский государственный институт прикладного и декоративного искусства), художники по текстилю С. Кузьминых (Московский технологический институт местной промышленности) и М. Кильдибекова (Львовское училище прикладного искусства), резчик по дереву и кости, чеканщик по металлу А. Сысоев (Московское художественно-промышленное училище им. М. И. Калинина). В эти же годы окончили Казанское художественное училище ювелиры В. О. и С. В. Ковалевские и резчик по дереву Ф. Сотников.

Творческий путь профессионалов начался, естественно, с приобщения к национальному художественному наследию. Однако глубокая суть национального им приоткрывается далеко не сразу. Здесь необходимо учесть два важных момента. Во-первых, неисчерпаемость национальной духовной культуры, неотъемлемой частью которой является народное декоративно-прикладное искусство. Во-вторых, национальную принадлежность прикладников. Погружение в атмосферу национальной культуры для художников, представителей других народов, было процессом достаточно сложным, требовавшим определенного времени. Отсюда — «цитирование», незначительная стилизация народного орнамента, характерные для начального этапа творчества прикладников республики, — явления совершенно закономерные. В частности, этнографический подход к народным традициям присущ первым эскизам вышивок, разработанным С. Кузьминых для Казанской фабрики художественных изделий. В орнаментально-цветовой композиции ее первых произведений еще трудно найти свиде-

тельства глубокой авторской переработки богатого наследия татарской народной вышивки. В них художник скорее подвергает стилизации далеко не самые удачные художественные решения своих непосредственных предшественников — народных мастеров республики. Тогда как последующие разработки художника уже содержат ростки творческого преломления ценных художественных традиций искусства вышивки периода его наивысшего расцвета, приходящегося на середину XIX века.

В отличие от искусства вышивки традиции татарской народной керамики были утрачены уже давно. До наших дней не дошли даже отдельные образцы мастерства татарских гончаров⁷. Более счастливая судьба была суждена изделиям их предков — болгарских ремесленников. Многие из них пережили столетия, сохранившись в толще земли. С буквального повторения этого археологического материала начинал свои творческие поиски керамист Б. Шубин. Его ранние опыты очень тесно привязаны к форме болгарской глиняной посуды, к технике ее декорирования посредством контррельефной орнаментации и к излюбленной болгарам зеленой поливе.

С. Кузьминых и Б. Шубин, в отличие от своих коллег, с самого своего приезда в Казань развернули активную творческую деятельность. Постепенно у них формируется новый взгляд, новое отношение к национальным традициям. Художники осознают бесплодность этнографизма, приходят к мысли о необходимости переключения своего внимания с внешних формальных примет народного наследия на его образную структуру, природную специфику, многовековые связи с обычаями, бытовым укладом, уст-

⁷ Пестречинский керамический промысел, известный в крае с дореволюционного периода, был возрожден в Советской Татарии в начале 20-х годов. Но в конце 30-х годов, в период, кризисный для развития и других промыслов республики, он пришел в упадок, а затем и вовсе исчез. К тому же, происхождение, историческое развитие этого промысла непосредственно связаны с искусством местных русских гончаров. Правда, сохранившиеся образцы пестречинской керамики свидетельствуют о большом влиянии татарского народного искусства на развитие этого промысла. Особенно яркие стилистические параллели обнаруживаются при сопоставлении пестречинских изделий с татарскими народными вышивками.

⁸ В 1963 году благодаря энтузиазму Б. Шубина на Казанском комбинате строительных материалов был открыт экспериментальный цех по производству бытовой керамики. Художник возглавляет этот цех и по сей день.

ным творчеством народа. Вместе с тем, необходимость выработки более свободного творческого подхода к национальным традициям подсказывается им современными тенденциями в развитии многонационального советского декоративно-прикладного искусства. Высокая культура работы в материале, большие достижения в художественном оформлении интерьера, смелые поиски в области создания современных бытовых предметов, характерные для прикладников Москвы, Ленинграда, Грузии и прибалтийских республик, являются примером для художников Татарстана, стимулируют их творческий рост.

В творчестве С. Кузьминых новаторский подход к народным традициям стал определяться с середины 60-х годов, когда она обратилась к художественной обработке кожи⁹. В укрупнении рисунка, ритмической четкости узоров, в простом и лаконичном цветовом решении находит художник современный стиль традиционного искусства кожаной мозаики. А в 1968—1971 годах древнее искусство обогатилось новыми ее произведениями. Это были не только современные модели национальной обуви, но и предметы, совершенно непривычные для кожаной мозаики — сумки, перчатки, пояса-ремни, кошельки. Творческое открытие Кузьминых состояло не только в расширении ассортимента. Новаторской была сама идея автора объединить данные изделия, согласовав их форму, орнамент, колорит в единый декоративный ансамбль. Сначала на выставках художников Татарстана, позднее — на зональных, всероссийских выставках экспонируются и становятся широко известными комплекты изделий из кож светло-серого, темно-красного и темно-зеленого цветов¹⁰. В этой, казалось бы, скупой палитре, пользуясь приемом цветового контраста, Кузьминых создает красочные комбинации фона и мозаичного узора. Взамен быстро выходящих из моды сумок прямоугольных форм, обуви с острым, вздернутым носком, в более поздних комплектах художник предлагает сумки с мягким, плавным силуэтом, сапоги-чичги с модной расширенной линией носка, с устойчивым прямым каблуком. Цветовая подборка кож здесь выдержана в единой теплой гамме (коричневая кожа — песочного оттенка, зеленая — болотного и т. д.). Орнаментальные мотивы — крупных размеров розеты, пальметты, трилистники скомпонованы в соответствии с мягкими, округлыми контурами предметов. Эти про-

⁹ В 1964—1966 гг. С. Кузьминых работает художником-модельером Арской художественной фабрики.

¹⁰ Комплекты хранятся в Музее изобразительных искусств ТАССР.

изведения еще очевиднее выявляют авторский поиск современного стиля кожаной мозаики.

В 70-х годах сферой наиболее эффективного приложения творческих сил С. Кузьминых стало художественное тиснение по коже. Национальные традиции тиснения по коже, в отличие от традиций кожаной мозаики, не сохранились¹¹. По существу, Кузьминых начала работу по созданию новой отрасли в прикладном искусстве республики. К тому времени у нее уже имелись обширные познания по технологии обработки кожи и сложилось достаточно глубокое и верное представление о самобытных чертах татарского народного искусства. Все это в совокупности с внимательным изучением богатого опыта прибалтийских мастеров тиснения по коже помогло художнику разработать изделия современные и национальные, художественно-выразительные и вместе с тем удобные в практическом пользовании. Образцы этих изделий¹² — сумки, папки, кошельки, футляры для зеркал, книжные закладки экспонировались на персональной выставке С. Кузьминых, состоявшейся в 1978 году в Музее изобразительных искусств ТАССР. Среди экспонатов отличались оригинальностью модели заплечных сумок, предложенных для молодежи. Идея их формообразования, декоративного оформления родилась у художника на основе тщательного изучения истории болгарского народа, высокой и разнообразной культуры Великой Булгарии. Прообразом современных сумок послужили детали древнего воинского и охотничьего снаряжения — щит, колчан для стрел. Поверхность сумки в виде круглого щита украшена концентрическим орнаментом. Элементы узорной композиции — стилизованные растительные и геометрические мотивы, а также сам принцип построения узора выдержаны в классических традициях болгарского искусства (очевидные стилистические параллели имеются, например, в болгарском художественном металле, в частности, в декоре круглых зеркал, ювелирных блях). Дополнением контуров узоров кружками, тисненными в более высоком рельефе, художник не только разнообразит фактуру орнаментируемой поверхности, но и создает имитацию заклепок настоящих боевых щитов. В оформлении же сумки в виде колчана ведущая роль отведена зооморфным изображениям, отчето возникает есте-

¹¹ Техника художественного тиснения по коже была известна и болгарским кожевенникам и татарским ремесленникам Казанского ханства.

¹² Большинство их тиражируется на Казанской кожгалантерейной фабрике, где С. Кузьминых, начиная с 1967 года, работает главным художником.

ственная ассоциативная связь изделия с его историческим прообразом. Персонажи изображения — фигурки льва, оленя заимствованы художником все из того же источника — болгарского наследия. В интерпретации древних мотивов она отталкивается от традиционной трактовки зооморфных элементов. Фигурки зверей, птиц в художественном тиснении Кузьминых, как некогда и в болгарском искусстве, выступают олицетворением добрых, охранительных начал. Такая смысловая наполненность орнамента говорит о зрелости художника, о его способности обогатить не только художественную форму, но и образное содержание современного искусства. Как видим, в лучших работах Кузьминых, созданных в период 70-х годов, национальное пронизывает уже всю структуру произведения. Авторские поиски национального колорита начинаются еще на стадии осмысления будущего произведения, а затем сопровождают весь процесс его создания — от разработки самой конструкции до исполнения отдельных деталей декоративного оформления.

Творческие биографии С. Кузьминых и Б. Шубина имеют ряд общих черт. Мы уже отмечали, что они оба на начальном этапе своей деятельности отдали дань «этнографизму» и приблизительно в одни и те же сроки осознали его неплодотворность для дальнейшего творческого роста. У Шубина, в частности, новый период, связанный с переосмыслением национальных художественных традиций в русле современных тенденций советского декоративно-прикладного искусства, начинается со второй половины 60-х годов. Этот этап определяется энергичным поиском новых как по форме, так и по назначению керамических изделий. «Набор для перемячей» можно рассматривать как один из наиболее удачных результатов экспериментальных поисков керамиста. Все предметы, входящие в него, выдержаны в едином модуле, удобны и уютны в функциональном плане. Продумана художником ширина орнаментальной ленты, которая опоясывает внешнюю сторону предметов, — она соразмерна по отношению к остальной поверхности, скрытой под глухой поливкой. Цвет этой темно-коричневой, почти черной, поливки оживляется контрастным звучанием терракоты, сохраненной автором под фон орнаментального декора. Решение орнаментального бордюра оригинально, хотя в основе изобразительной композиции лежит всего лишь двустороннее чередование косозаштрихованного треугольника. Заметим, что такая незамысловатая плетенка широко применялась в декоре болгарской керамики. В интерпретации автора древний орнамент предстает весьма необычным, свежим, что непосредственно

связано с его интересной фактурной разработкой, а также колористическим решением. Художник разнообразит фактуру декоративного бордюра сочетанием традиционной техники резной контррельефной орнаментации с новым приемом — слаборельефной росписью. Белой эмалью написаны контуры треугольников и часть штрихов. Остальная штриховка выступает контрастно и по цвету и по уровню рельефа, так как выполнена темно-коричневой глазурью традиционным способом. В этом произведении национально-своеобразные начала выступают в органическом единстве с рациональностью формы и строгим лаконизмом выразительных средств — характерными чертами, определяющими стиль современной бытовой керамики. Сказанное является достоинством и другой работы художника — низкой вазы, предназначенной для татарского печеня «коште». В этих работах вырисовывается индивидуальный почерк художника, его склонность к развитию прежде всего линейного графического орнамента. В тех случаях, когда Шубин обращается к средствам живописного декора, он ставит и решает задачу наиболее выразительного сочетания цвета поливки с цветом черенка. Например, гармонично согласующиеся оттенки коричневого цвета для фона и лилового для декора найдены им в «Наборе для сока». Здесь, выявляя пластику округлых объемов, на поверхности кувшина и чашек свободно расцветает орнаментальная композиция из цветочно-растительных мотивов. Художественное решение набора напоминает пестречинскую расписную керамику. И это не случайно. С годами самобытное мастерство пестречинских гончаров стало интересовать художника все больше и больше. В ходе углубленного изучения местной художественной культуры Шубин сделал очень важное для себя открытие: пестречинский промысел, несмотря на свое инородное происхождение, в процессе исторического развития столь тесно соприкасался с татарской народной культурой, столь многое заимствовал оттуда, что, безусловно, должен восприниматься неотъемлемым звеном национального искусства.

Яркий эмоциональный образ создается керамистом не только в произведениях, решенных на национальной основе и рассчитанных на бытование, в первую очередь, в национальной среде. В качестве примера возьмем «Набор для пива». В данном случае художественный образ рождается из совокупности современной малорасчлененной формы сосудов, цвета и своеобразной фактуры глазурного покрытия — рельефное оформление поверхностей вспучившейся бесвинцовой поливкой охристого тона дает выразительную имитацию пивной пены.

Шубин не ограничивает свое творчество сферой утилитарной керамики. Много работает он и в жанре мелкой пластики. Целый ряд произведений, в том числе такие скульптуры, как «Су анасы» («Водяная»), «Шурале» созданы им под влиянием поэзии Г. Тукая. Тонкий лиризм, присущий поэтическому раскрытию образа Водяной, в работе художника передается изящной плавностью лепки, гладкой, играющей бликами фактурой мраморно-зеленой поливы. Образ героя народных преданий — Шурале у Тукая пронизан чувством доброго, теплого юмора. Это не злой, а нелепый, незадачливый в своем соперничестве с ловким и смелым Джигитом. лесной дух. В таком же образном ключе создан пластический вариант Шурале. В этом произведении необычна подача керамического материала. Лесное чудовище кажется не вылепленным из глины, а вырезанным из узловатого кривого ствола дерева. Продольные и концентрические бороздки, процарапанные в глине, просто и искусно имитируют кору дерева, годовые кольца на срезах сучьев». Контррельефные линии, с одной стороны, помогают обыграть глину «под дерево», а, с другой, сливаясь в динамичную геометрическую орнаментальную композицию, сообщают скульптурной фигурке жизненную энергию, пластику.

Обращение к народной поэтике у Шубина не эпизодично, можно смело сказать, что национальный фольклор — основа основ его зрелого творчества. Художник твердо убежден, что воспетое народом в легендах, сказаниях имеет непреходящую ценность во все времена. Поэтому не случайно два таких разных по своему формальному решению произведения Шубина, как «Алтынчеч» и «Девушка», воспринимаются в одном тематическом ряду. Скульптурные портреты героини национального фольклора и нашей современницы объединяет светлая тема молодости, красоты, авторский поиск пластического выражения женского идеала, в равной мере принадлежащего и истории, и современности.

В мелкой пластике Шубина есть еще одна интересная коллекция. В нее входят такие произведения, как «Тан-батыр», «Камыр-батыр», «Карахмет» и др. Глиняные фигурки сказочных татарских силачей отличается лаконичность конструкции, острота силуэтного построения. Просто и не без юмора подчеркивает художник их богатырскую силу. В этих работах ощущается глубокая преемственность классических традиций народной игрушки — русской, украинской, кавказской и т. д., выявляется умение художника безошибочно отобрать из богатейшей практики отечественного художественного творчества средства и приемы, которые способствуют наиболее полному и выразительному раскрытию национальной темы, национального образа.

Шубин разнообразит декоративную форму татарской керамики, обогащает арсенал ее художественных средств заимствованиями не только из отечественного, но и мирового искусства. Обращение к мировой классике также оправдано стремлением автора воплотить свой творческий замысел с предельной художественной выразительностью. Например, в поисках эмоционально-образного раскрытия темы народного праздника «Сабантуй» с его яркими зрелищами национальных спортивных состязаний Шубин обратился к опыту античных мастеров, одной из излюбленных тем которых было изображение олимпийских чемпионов — метателей, борцов, бегунов. Однако он не пошел по пути прямого подражательства декоративным формам, композиционным приемам, орнаментальной стилистике античной керамики. Для художника много важнее было проникнуться духом ясной, чистой гармонии классического искусства и это заимствование из мировой сокровищницы подвергнуть глубокому синтезу с традициями национальной керамики, с декоративными принципами современного искусства. Итогом напряженных поисков явилась напольная ваза «Сабантуй». В многоярусной композиции этой стройной, высокой вазы все отдано во власть живой гибкой контурной линии. Силуэтные изображения участников состязаний тракуются художником в виде орнаментальных знаков. Мерным повтором этих знаков организуются бордюрные узоры. Несмотря на условность, рисунок художника экспрессивен, передает и характерную динамику в фигурках борцов, силачей, наездников, и захватывающую атмосферу праздничных соревнований. Теплый оранжевый колорит вазы с неменьшей активностью, чем орнаментальная графика, воссоздает жизнерадостный дух народного веселья. Рассмотренное произведение, несомненно, — большая творческая удача Шубина. В основе этого успеха лежит новый, более глубокий подход керамиста к раскрытию национальной темы в ее общечеловеческом звучании, что отражает общую тенденцию в развитии современного многонационального советского искусства.

Не случайно в данной статье мы подробно рассмотрели творческий путь прикладников С. Кузьминых и Б. Шубина. Именно эти художники сыграли решающую роль в создании основ профессионального декоративно-прикладного искусства и художест-

венной промышленности Татарстана. В 60-е годы, на самом трудном — начальном этапе развития этой ветви изобразительного искусства республики, Кузьминых и Шубин значительно превосходили своих коллег продуктивностью творчества, глубиной проникновения в область национального художественного наследия, а в 70-е годы — активностью в решении насущной проблемы взаимодействия высоких традиций прошлого с задачами современного искусства.

Н. Х. ХАЛИТОВ

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ И ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ КАЗАНСКИХ ТАТАР XVIII ВЕКА

Архитектура татарских монументальных сооружений к XVIII веку имела почти тысячелетнюю историю. Уже к X веку, как убедительно свидетельствуют нам результаты археологических исследований, ислам охватил большинство болгарского населения Поволжья, а вместе с ним пришла и архитектура монументальных культовых сооружений. Вполне вероятно, что еще до появления мусульман в Поволжье местное население было знакомо с монументальным строительством в форме надгробных усыпальниц или языческих капищ, но время стерло все следы таких сооружений, и мы ничего не знаем о них. К XVIII веку история монументальной архитектуры казанских татар знала немало взлетов и падений: монгольское нашествие, разрушение Булгара, Казани и других городов—все это наносило местной строительной культуре неизбежный урон. Из многочисленных форм монументального зодчества к XVIII веку татарам удалось сохранить лишь две: архитектуру мечетей и надгробных усыпальниц. Лишенная государственного финансирования и сдавленная тисками многих ограничений под напором христианских миссионеров архитектура татарских монументальных сооружений к середине XVIII века пришла почти в полный упадок, и лишь реформы царицы Екатерины II, «даровавшей» свободу вероисповедования и торговли мусульманам Поволжья, стали рубежом, с которого начался новый этап возрождения утраченных традиций.

Архитектура татарских монументальных сооружений представляла собой совершенно своеобразную ветвь в истории мусульманского зодчества, и, хотя татарские культовые здания повсеместно встречаются в городах России, им не уделялось исследова-

телями достаточного внимания вплоть до настоящего времени. Архитектура казанских татар вообще изучена очень слабо, и особенно это касается городской застройки, одним из важных элементов которой являлись культовые сооружения. Исторические условия формирования зодчества Среднего Поволжья и Приуралья сложились весьма своеобразно: после периода мусульманского средневековья, в течение которого была создана развитая болгаро-татарская архитектурная школа, последовал этап освоения европейской культуры в XVIII веке при активном воздействии профессиональных русских архитекторов, проектировавших и строивших лучшие здания по заказам татар. В результате возникли сооружения, синтезировавшие в себе традиционное национальное содержание со стилистическими чертами русско-европейской архитектуры, во внешнем декоративном оформлении фасадов зачастую несшие заметные черты национального своеобразия.

Историческая обстановка в Среднем Поволжье, в XV—XVIII вв. ставшем ареной бурных исторических катаклизмов и активных военных действий, сложилась крайне неблагоприятно для памятников архитектуры. В результате многочисленных войн были уничтожены практически все архитектурные сооружения Булгарии и Казанского ханства. Скучные сведения о монументальных средневековых постройках не позволяли исследователям зодчества уверенно судить об общих чертах культовой архитектуры средневекового Поволжья и выявить этапы ее развития на протяжении последних пяти веков. А это совершенно необходимо для более ясного представления о традиционном национальном содержании в архитектуре более поздних сооружений и принципах сочетания в ней современных и традиционных черт.

Известные указы Ивана Грозного (1552), Федора Иоанновича (1593)¹, а затем Елисаветы Петровны (1742)² о разрушении татарских мечетей послужили причиной скептического отношения исследователей к вопросу о преемственности в архитектуре современных татарских мечетей по отношению к местным средневековым традициям, и поэтому вопрос о традиционных чертах в татарской культовой архитектуре ими попросту избегался. Одна-

¹ Список с Государевы Грамоты о новокрещеных Татарах, о отведении для них особых пашен и истреблении мечетей. — Заволжский Муравей. Казань, 1834, № 13.

² О недопущении в Казанской губернии строить мечети и о разведывании Губернаторам и Воеводам о обращенных в Магометанский закон новокрещеных людей. — Полное Собрание законов Российской империи (ПСЗ), собрание 1-е, т. XI, № 8664, 1742.

ко, как показывает изучение документальных материалов, скептицизм этот основывался лишь на неизученности вопроса. Чтобы не быть голословными, приведем ряд данных, подтверждающих непрерывность развития татарской культовой архитектуры в течение второй половины XVI—начала XVIII вв.

Согласно свидетельству современников в течение XVI—XVII вв. в Юрьеве, Сурожеве, Романове, Ярославле, Касимове и ряде других городов России с татарским населением сохранялись и функционировали мечети и гробницы местных феодалов³, а на средневековых болгарских городищах сохранились руины многих монументальных сооружений, служивших местами паломничества местного населения. Даже после массового разрушения мечетей по указу царицы Анны в 1742—1744 гг. осталось около 250 мечетей только в Казанской губернии, из которых, как гласил текст указа, «...об одних объявлено, что построены еще до взятия под российское владение Казани, а другие назад тому 200 лет и ниже»⁴, а также в Башкирии⁵ и других губерниях⁶. Эти памятники и позволили сохранить преемственные черты в монументальном зодчестве: планировочные и функциональные решения, объемно-композиционные схемы, конструктивные и декоративные приемы каменного и деревянного зодчества, некоторые общие стилистические закономерности. После выхода в свет указа Екатерины II «О терпимости всех вероисповеданий»⁷ было выстроено большое количество мечетей в различных городах, из которых до настоящего времени сохранились лишь единичные памятники. О характерных чертах монументальной архитектуры XVIII века мы имеем возможность судить лишь по сохранившимся фотографиям и этнографическим зарисовкам разных лет, не всегда дающим достаточно материала для полноценного анализа.

Обобщение данных по культовой архитектуре этого периода

³ Карамзин Н. М. История Государства Российского, т. X, СПб, 1846, с. 36; Там же. Дела Турецкие, д. 23; О возвращении Романовским и Ярославским Мурзам и Татарам, принявшим Христианскую веру, их поместий и вотчин, и о посылке в Углич непринявших крещения... — ПСЗ, собр. I, т. I, № 870, 1681.

⁴ О нестроении мечетей в деревнях, где Русские и крещеные иноверцы живут; и о некрещении иноверцев насильно. — ПСЗ, собр. I, т. XII, № 8978, 1744.

⁵ О нестроении Башкирам мечетей близ селений новокрещеных иноверцев. — ПСЗ, собр. I, т. XII, № 8875, 1744.

⁶ Малов Е. А. О татарских мечетях в России. Казань, 1868, с. 50.

⁷ ПСЗ, собр. I, т. XIX, сб 13996, 1773.

показывает, что в целом памятники делились на три основные группы, различавшиеся композиционным и планировочным решениями.

1. Мечети с угловой постановкой минарета. К этому типу относится средневековая (XV в.) мечеть Касым хана (Ханская мечеть) в Касимове Рязанской губернии, восстановленная в 1768 году (1182 г. хиджры)⁸ на прежнем фундаменте после разрушения ее в 1702 году. Квадратное в плане одноэтажное белокаменное здание (впоследствии оно было надстроено) с четырехскатной тесовой крышей завершалось шпилем с полумесяцем. Цилиндрический белокаменный минарет, сохранившийся еще от средневековой мечети и поврежденный при ее разрушении, был надстроен параболическим куполом⁹ и располагался справа от входа в северо-восточном углу здания. Судя по предельно простому решению здания, оно было восстановлено местными жителями без вмешательства профессиональных архитекторов и представляло собой образец местного народного зодчества. Новое завершение минарета, выполненное в 40-х гг. XVIII столетия¹⁰, можно рассматривать как попытку обращения к каноническим архитектурным формам мусульманского Востока после упадка собственной архитектурной школы с ведущим идеологическим центром этой формы деятельности в Казани. Мечети с угловой постановкой минарета не получили распространения в татарской архитектуре XVIII века, однако широко использовались в период эклектического развития архитектуры в конце XIX — начале XX вв.

2. Мечети с двумя минаретами представляли собой прямоугольное в плане здание с куполом над храмовым залом и главным входом, фланкированным двумя минаретами. В отличие от распространенного в Средней Азии, Закавказье, Иране и арабских странах типа мечети с внутренним двором и порталным входом с двумя минаретами (например, мечеть Ка'аба в Мекке, Саудовская Аравия), минареты мечети рассматриваемого типа были связаны непосредственно со зданием. Иначе и быть не могло: кли-

⁸ Вельяминов-Зернов В. В. Исследование о касимовских царях и царевичах, ч. I. СПб., тип. Имп. Академии наук, 1863, с. 61, 67.

⁹ Первоначальное завершение минарета, судя по рисункам XVII и XVIII вв., имело форму конического шатра, подобно завершениям средневековых минаретов Болгарии. (См. Олеарий А. Описание путешествия в Московию и чрез Московию в Персию и обратно. СПб., изд. А. С. Суворина, 1906.

¹⁰ Вельяминов-Зернов В. В. Указ. соч., с. 67, ч. 8.

матические условия средней полосы с неизбежностью требовали закрытого небольшого и хорошо отапливаемого помещения для исполнения мусульманского обряда и, разумеется, полностью исключали распространенную в жарких странах схему мечети с внутренним двором. Такая мечеть бездействовала бы в холодные и дождливые сезоны. Подобные мечети, согласно мнению некоторых авторов, появляются впервые, например, в архитектуре в XVIII веке¹¹. Первой известной нам татарской мечетью этого типа была мечеть Менового двора в г. Яике, зарисованная еще в середине XVIII века П. Рычковым¹². Она представляла собой купольное здание с двумя цилиндрическими минаретами с внешними галереями. И хотя в средневековой церковной архитектуре Западной Европы и Византии, а вслед за тем и в России XVIII—XIX вв.¹³ нередко встречались здания такой композиции, в настоящем случае следует, вероятно, отнести ее применение за счет воздействия архитектуры ближайших регионов с мусульманским населением. Похожие мечети строились в XVIII веке, например, в Азербайджане (Джума-мечеть в Гяндже¹⁴, мечеть Гохар-Ага в Шуше¹⁵).

В 1790 году в слободе Каргалы близ Оренбурга была построена мечеть с двумя минаретами у входа, со стилистическими признаками барокко на фасадах. Судя по опубликованной фотографии¹⁶, она представляла собой одноэтажный объем с цилиндрической главкой над храмовым залом. Вход в мечеть был фланкирован двумя башнями, внешне напоминавшими средневековые минареты Болгарии. Акцентированная арка входа между ними ассоциативно дополняла это сходство. В то же время в стилистическом отношении мечеть № 8 в Каргалы явно решалась архитектором в духе русского барокко середины XVIII века. Об этом говорят характерные рустованные лопатки и профили-

¹¹ Саламзаде А. В. Архитектура Азербайджана XVI—XIX вв. Баку, изд.-во АН Аз. ССР, 1964, с. 14.

¹² См. Мильков Ф. Н., Рычков П. И. Жизнь и географические труды. М., 1953, с. 61.

¹³ Например, Казанская церковь в с. Красное Рязанской губ. кон. XVIII в. — См. Михайловский Н., Ильченко И. Рязань. Касимов. М., 1969, рис. 127.

¹⁴ Алиев М. Джума-мечеть в Кировабаде. — В кн.: Архитектура Азербайджана. Очерки. Баку, изд.-во АН Аз. ССР, 1952.

¹⁵ Саламзаде А. В. Указ. соч., рис. 20.

¹⁶ Юбилей ядкэре. 1886—1911. (Юбилейное памятное издание в честь 25-летия работы Мухаммедьяра Султанова). Казан, 1911.

рованные карнизы на фасадах, в сочетании с массивными цилиндрическими башнями придающие зданию несколько эклектичный характер. Стремление архитектора сочетать традиционную композиционную схему и пропорции минаретов с декоративными элементами барокко здесь не увенчалось успехом, несмотря на попытку связать башни и здания однородными элементами: арочными проемами и профилированными карнизами. Оставив без изменений традиционные для местной архитектуры формы и действуя лишь декоративными средствами, автор не добился подлинного синтеза национальных и привнесенных элементов, опустившись до уровня простого стилизаторства. Примером несравненно более удачного сочетания традиционного типа мечети с двумя минаретами и стиля барокко является, например, стамбульская Валидэ-джами.

3. Мечети с минаретом на крыше, как каменные, так и деревянные, представляли собой прямоугольное в плане одно-двухэтажное здание, ориентированное с севера на юг и перекрытое двускатной крышей. Восьмигранный (иногда цилиндрический каменный) минарет, завершенный высоким пирамидальным (или коническим) шатром, без обходной галереи азанчи, располагался в центре крыши над капитальной стеной, разделявшей здание на храмовую и вестибюльную зоны (мечеть № 3 в Каргалы, Оренбургская губ.; мечеть в Асан-Елга, Казанская губ., 1775; мечети Марджани и Апанаева в Казани, 1767—1768 гг. и др.), либо у северной оконечности конька крыши, над входом в здание (мечеть № 6 в Каргалы, 1744; мечеть в Ашкул-Базаре; мечеть № 9 в Каргалы и др.)¹⁷. Здание функционально делилось на складскую зону или медресе на первом этаже (если она была двухэтажной), вестибюльную в северной части здания (сени, вестибюль, гардероб), храмовую в южной части (храмовый зал, михраб) и минарет. Мечети этого типа составляли абсолютное большинство как на селе, так и в городах. Такая композиционная схема уникальна в мусульманском культовом зодчестве и конструктивно базировалась на архитектуре местного жилого дома, приспособленного для культовых потребностей еще в период средневековья, как это часто наблюдалось и у других народов. О средневековом происхождении этого типа мечети говорят и некоторые иконографические материалы XVI—XVII вв. В частности, на так называемой «копии с подлинного 1552 года чертежа

¹⁷ Юбилей ядкэре. 1886—1911. (Юбилейное памятное издание в честь 25-летия работы Мухаммедьяра Султанова). Казан, 1911.

осады Казани»¹⁸ под названием «мечеть» изображена именно такая двухэтажная мечеть с минаретом на крыше. Для мечетей рассматриваемого типа был характерен минарет восьмигранной формы без внешней галереи, завершенный высоким пирамидальным шатром. Чрезвычайно устойчивые формы и пропорции татарских восьмигранных минаретов заставляют предполагать наличие канонических правил в архитектуре мечетей с минаретом на крыше, устоявшихся задолго до XVIII века. Об этом говорят и миниатюры Лицевого Летописного свода, посвященные осаде Казани 1552 года. Изображенные на них башни, при всей условности этих рисунков, сильно напоминают формами и пропорциями минареты XVIII века. Это сходство впервые было замечено еще в 20-х годах нашего века М. Г. Худяковым¹⁹. Словом, есть основание считать, что тип татарской мечети с минаретом на крыше берет начало из культовой архитектуры Казанского ханства или даже Булгарии.

Мечети аналогичной композиционной схемы, планировки, форм и пропорций встречались и в других областях: Башкирии²⁰, Киргизии²¹. Архитектурные особенности этих сооружений, не свойственных местным традициям, дают основания предполагать воздействие татарской культовой архитектуры. В Башкирии это произошло, вероятно, после разгрома Казанского ханства, в Киргизии — во второй половине XVIII века при переходе от язычества к мусульманству, где татарские миссионеры действовали согласно специальным указам правительства²².

Наиболее интересными и профессионально исполненными памятниками этого типа, отражавшими основные тенденции раз-

¹⁸ Лаптев М. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Казанская губерния. СПб., Военная типография, 1861, вклейка.

¹⁹ Худяков М. Г. Татарская Казань в рисунках XVI столетия. — Вестник Научного общества Татароведения, № 9—10. Казань, 1930.

²⁰ Например, деревянные мечети в с. Гудбурово и Таш-Елга, каменная мечеть № 1 в Уфе и др. (См. Калимуллин Б. Г. Башкирское народное зодчество и его прогрессивные традиции. Докт. дисс. Уфа, 1972, с. 191).

²¹ Например, деревянная мечеть конца XIX века близ Пишпека практически не отличалась от обычной татарской. (См. Нусов В. Е. Архитектура Киргизии с древнейших времен до наших дней. Фрунзе, 1971, рис. 75).

²² ПСЗ, собр. I, т. XXIII, № 17025; т. XXVIII, № 20171 и др. См. также: Малов Е. А. О татарских мечетях, с. 55, 64, 68.

вития татарской монументальной архитектуры этого периода, являются мечети Марджани и Апанаева в Казани.

Мечети Марджани и Апанаева, выстроенные во второй половине XVIII века, — самые ранние сохранившиеся в Казани татарские здания. Это обстоятельство неизменно привлекало к ним внимание местных краеведов, пытавшихся анализировать особенности их архитектуры²³ и отмечавших обычно своеобразие декоративных мотивов в лепной орнаментации фасадов и интерьеров, а также сходство композиционной постановки минарета на крыше здания в сравнении с сельскими мечетями, повсеместно распространенной в местном зодчестве. Наиболее профессиональный анализ форм мечетей Марджани и Апанаева был дан в исследовании М. В. Фехнер²⁴, отмечавшей как своеобразные, так и общие моменты в конструктивном, композиционном и стилистическом решениях зданий при сопоставлении их с памятниками русской, местной национальной и восточной мусульманской архитектуры.

Мечеть Марджани была выстроена в 1767 году по личному указанию царицы Екатерины II во время посещения ею Казани²⁵. Как сообщал татарский историк конца XIX века Каюм Насыри, первоначально мечеть называлась Эфенди (Господской)²⁶. Впоследствии ее называли Юнусовской в честь купца, финансировавшего ее постройку, Первой Приходской и, наконец, Марджани — по имени известного татарского ученого Шигабутдина Марджани, бывшего здесь муллой во второй половине XIX века.

Внешний облик мечети Марджани и по настоящее время, несмотря на перестройки, восхищает гармоничностью пропорций, изысканностью и нарядностью своих фасадов. На белой глади стен выпукло рисуются изящные сдвоенные пилястры, завершенные прекрасной работы гипсовыми капителями, в рисунке ко-

²³ Дульский П. М. Барокко и западноевропейская культура в Казани. — Старая и новая Казань (под ред. С. П. Сингалевича). Казань, изд. Академического центра Татаркомпроса, 1927; Айдаров С. С. Архитектурное наследие Казани. Казань, 1978; Остроумов В. П. Казань. Очерки по истории города и его архитектуры. Казань, 1978, с. 68—71.

²⁴ Фехнер М. В. Великие Булгары. Казань, Свияжск. М., 1978, с. 190—197.

²⁵ Е. А. Малов в своем исследовании «О татарских мечетях России» (Казань, 1868, с. 47) ссылается на «рукописный указ императрицы Екатерины II казанскому губернатору кн. Мещерскому (в бумагах академической казанской библиотеки, собранных бакалавром гр. З. Елисевым)».

²⁶ Насыри К. Избранные произведения. Казань, 1977, с. 14.

рых прихожане легко узнают знакомые им по народным вышивкам узоры «гюль», искусно вписанные между выступающими спиральями волют. Над крутой крышей мечети возвышается стройный восьмигранный минарет, завершенный пирамидальным шатром с полумесяцем.

В плане это двухэтажное кирпичное здание представляло собой прямоугольник с полукруглым выступом михраба на южном торце. Мечеть, подобно другим известным нам постройкам этого типа, как каменным (мечеть № 1 в Каргалы, мечеть в Ашкул-Базаре, мечеть № 3 в Каргалы и др.²⁷), так и деревянным (мечеть в Асан-Елга. Казанской губернии и др.), функционально зонировалась на учебно-кладской нижний и храмовый верхний этажи. Как сообщал Марджани, «в нижнем этаже в одной из комнат хранились произведения духовнослужителей мечети, во второй и третьей комнате — инвентарь мечети, четвертая комната была отведена для школы (медресе)»²⁸. Второй этаж делился на северную вестибюльную (вход, сени, лестничная клетка, вестибюль, гардероб) и южную храмовую (два храмовых зала, михраб) зоны. Помещения первого и второго этажей перекрыты крестовыми сводами. Восьмигранный кирпичный минарет опирается на толстую внутреннюю стену, в которой устроена лестница наверх. Высокий профессионализм исполнения и стилистически грамотное решение указывают на участие в постройке здания русского архитектора. Однако мнения исследователей по вопросу об авторе этого бесспорно незаурядного памятника разделились. В. В. Егеров, исследовавший архитектуру Казани второй половины XVIII—начала XIX вв., считал автором мечети В. В. Кафтырева²⁹, построившего много зданий в городе в духе петербургского барокко. Почерк Кафтырева усматривают в оформлении фасадов ее и некоторые другие авторы³⁰. М. В. Фехнер, решительно опровергает это мнение, считая, что здание построено еще до появления Кафтырева в Казани³¹. Но кто бы ни был предполагаемый русский архитектор, мы определенно знаем о его соавторах-татарах, перечисленных в надписи над входом в здание:

²⁷ Юбилей ядкэре. 1886—1911. (Юбилейное памятное издание в честь 25-летия работы Мухамедьяра Султанова). Казань, 1911.

²⁸ Марджани Ш. Мостафадельэхбар фи эхвале Казан въ Болгар, б. 2. Казань 1911.

²⁹ Егеров В. В. Казанские архитекторы второй половины XVIII и первой пол. XIX вв. Докт. дисс. Казань, 1952.

³⁰ Остроумов В. П. Указ. соч., с. 71, и др.

³¹ Фехнер М. В. Указ. соч., с. 192.

«Абу Бекр сын Ибрагима, Якуп сын неизвестного, Муртаза сын Юсуфа и Исхак сын Измаила». За исключением указа царя, это единственный документ, касающийся постройки мечети, и содержание его прямо указывает на истоки особенностей ее архитектуры.

В течение XIX и начала XX вв. здание горело и неоднократно перестраивалось, Марджани сообщал о перестройках минарета после пожара: крыши на металлическую, расширение мечети в северную сторону, устройстве новой ограды в 1840 году и др.³² Таким образом, облик мечети к настоящему времени сильно изменился. Впрочем, установить первоначальные ее размеры не представляет большой сложности, так как поздний пристрой, хотя внешне и выдержан в тех же формах, легко отличим от первоначального здания как по фасадам, так и в плане. Отбрасывая его на графической реконструкции, получаем двухэтажное здание, разделенное капитальной внутренней стеной в отношении 3:5, на которую опирался минарет. С севера примыкал двухэтажный объем сеней, меньший по ширине, чем само здание. Минарет мечети, перестроенный в 1885—1886 гг. «под руководством хаджи Зайнуллы сына Усмана», был при этом сильно искажен в пропорциях. В этом легко убедиться, сопоставив пропорциональные соотношения элементов мечети Марджани с закономерностями в пропорциях других татарских мечетей XVIII века с минаретом на крыше. Пропорциональный анализ этих зданий показывает, что отношение длины здания к общей высоте мечети с минаретом было равно 1:1, отношение длины минарета к высоте здания = 1:3,5; отношение высоты площадки минарета над землей к высоте мечети с минаретом = 1:1,8; отношение высоты площадки минарета над зданием к высоте шатра минарета = 1:2; отношение ширины основания шатра к его высоте = 1:2,8³³. При внешнем осмотре современной башни минарета мечети Марджани хорошо заметно, что от первоначальной башни сохранились до настоящего времени два нижних яруса, которые представляют собой восьмерик на четверике с переходом посредством характерных треугольных скосов. Такая композиция совершенно не свойственна российскому барокко, но была широко распространена

³² Марджани Ш., Указ. соч.

³³ По наблюдениям М. Г. Худякова, эта величина равнялась 3,5:1 или 4:1 (Худяков М. Г. Деревянное зодчество казанских татар. Казань, 1929, с. 25). Однако, надо оговориться, что Худяков обобщал данные по всем мечетям, а не только XVIII века.

в местной средневековой и восточной мусульманской архитектуре под названием «мамлюкский срез». Поверхность восьмерика обработана раскрепованными пилястрами вдоль ребер, а на гранях его располагаются прямоугольные ниши со вписанными в них восьмигранными проемами, создавая богатую игру света и тени. Сохранившаяся от XVIII века часть минарета демонстрирует нам, таким образом, пример сочетания традиционной композиции татарской башни с барочным декоративным оформлением ее. Рассмотренный нами восьмигранный ярус почти целиком скрыт под современной кровлей мечети, и это указывает на то, что первоначально она проходила много ниже. Неясные следы прежней кровли, едва различимые на поверхности нижнего четверика, позволяют приблизительно реконструировать ее первоначальную крутизну. Нельзя не отметить и дополнительные металлические украшения кровли: нами на чердаке мечети была обнаружена металлическая роза, вырезанная из кровельной жести, украшавшая, вероятно, гребешок прежней крыши. Минареты всех татарских мечетей этого типа имели совершенно одинаковую композицию и близкие пропорции, что уже было отмечено выше. Однако эти закономерности не наблюдаются у минарета мечети Марджани, надстроенном уже в период эклектизма. Исходя из пропорционального анализа других памятников, можно предположить, что непосредственно над нижним сохранившимся восьмигранным ярусом XVIII века прежде находилась площадка азанчи без внешней галереи, увенчанная высоким пирамидальным шатром. Вероятно, после пожара площадка была разобрана и минарет получил дополнительный восьмигранный ярус, что заметно исказило его первоначальные пропорции. Повышение высоты минарета, надо думать, диктовалось увеличением размеров самого здания в XIX веке. Внешняя металлическая галерея появилась уже в первой половине XIX века³⁴.

В настоящее время первоначальная планировка здания искажена поздними пристроями с северной части, хотя в целом сохраняет функциональные канонические закономерности XVIII века, присущие всем мечетям этого типа: анфиладная цепь последовательно увеличивающихся помещений завершается храмовым залом.

Фасады мечети оформлены в духе петербургского барокко, но в их композиции нет характерной для этого стиля строгой сим-

³⁴ Марджани Ш., Указ. соч.

метрии. В соответствии с внутренней планировкой здания, минарет располагался ближе к северному торцу, нарушая этим одно из основных правил русской барочной архитектуры. Фасады мечети решены в изысканных формах петербургского барокко, где в канву европейского стиля были умело вплетены мотивы татарского декоративного искусства. Соподчиненность этажей здания, исходящая из обычных для татарских мечетей функциональных закономерностей в планировке, прекрасно читается на фасадах. Невысокий хозяйственно-служебный этаж зрительно служит лишь основанием для богато декорированной поверхности второго. Гладь стены первого этажа перебивается лишь массивными рустованными лопатками и небольшими зарешеченными окошками, металлическими полотнищами дверей. Стены второго этажа пересекаются стройными пилястрами по каждому простенку и сдвоенными пилястрами вдоль внутренних капитальных стен, поддерживающими высокий профилированный карниз мечети. Стилистическое решение фасадов и большинства архитектурно-декоративных элементов типично для русских барочных зданий середины XVIII века как в Казани, так и в других городах. Очень похоже оформлены, например, фасады дома Осокина по ул. Свердлова, 29 г. Казани (арх. В. Кафтырев, 1767) и дома №5 по ул. Достоевского в г. Калуге³⁶. Кроме минарета и полумесяцев, сразу выделяющих мечеть из окружающей застройки, привлекают внимание прекрасно выполненные декоративные элементы ее фасадов и интерьеров, в трактовке которых учтены и особенности татарского народного искусства. Рисунок капителей на фасадах не повторяется в деталях, хотя и выполнен по обычной схеме барочной ионической капители. Вместо общепринятых в русской архитектуре античных декоративных элементов (листьев аканта, «бусин» и т. д.) мы видим на них знакомые нам по татарским вышивкам разнообразные изображения цветов и символического цветка «гюль» (тюльпан). Высокие тимпаны прихотливых очертаний барочных наличников мечети украшают растительные вставки, напоминающие обычный в барочном декоре мотив «раковины».

В декоре интерьеров прослеживались те же тенденции.

³⁶ См. Белецкая Е., Крашенинникова Н. и др. Образцовые проекты в жилой застройке русских городов XVIII—XIX вв., М., 1961, с. 51, рис. 53.

Геральдические орнаментальные композиции у основания сводов главного зала как бы «дышат», отражая легкой асимметричностью деталей родство с татарскими народными вышивками. Плафоны сводов вестибюльного и храмового залов покрыты богатой лепной орнаментацией, сочетающей в себе стилистические особенности барочного архитектурного декора и татарского национального искусства. Рисунок этих лепных орнаментов близок каменной резьбе татарских надгробий X—XVII вв.³⁷ Любопытные параллели лепной орнаментации интерьеров мечети наблюдались в архитектуре крымских татар, которая подверглась более раннему воздействию французского барокко³⁷, породив сходные принципы синтеза традиционных и привнесенных элементов в декоративном искусстве.

Недалеко от мечети Марджани находится другой замечательный памятник татарской монументальной архитектуры второй половины XVIII века — м е ч е т ь А п а н а е в а. Внешне это здание резко отличается от рассмотренной нами мечети Марджани богатым узорочьем своих фасадов, контрастируя со строгими формами близлежащих каменных и деревянных домов. Как сообщал Каюм Насыри, мечеть была возведена в 1768 году на средства купца Ибрагима Султанаева вскоре вслед за мечетью Марджани³⁸. В разное время эту мечеть называли Второй Приходской, Байской, Апанаетской, — и под этими названиями она фигурирует в различных документах и источниках. По утверждению П. М. Дульского, который одним из первых в начале XX века изучал архитектуру этой мечети, здание было выстроено по проекту московского архитектора, и на это будто бы имелось документальное подтверждение³⁹.

³⁶ Для сравнения см. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар. Казань, 1969, рис 2, 61, 95.

³⁷ Айналов Д. В. Живопись Бахчисарайского дворца. — Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии, т. 1 (58-й). Симферополь, изд. Государственного Дворца и музея тюрко-татарской культуры в Крыму, 1927; Засыпкин Б. М. Памятники монументального искусства Советского Востока. — В кн.: Художественная культура Советского Востока (под ред. И. Бороздина). М.—Л.: Академия, 1931, с. 44.

³⁸ Насыри К. Сайланма эсэрлэр, т. 1. Казан, 1974, с. 88.

³⁹ Дульский П. М. Барокко и западноевропейская культура в Казани, с. 10.

Первоначальный облик мечети можно представить себе, лишь обратившись к дореволюционным рисункам и фотографиям⁴⁰. Двухэтажное в прошлом кирпичное здание в плане представляло собой прямоугольник с прямоугольным же пристроем михраба с южного торца, обращенного в сторону Мекки. В планировочном отношении и по конструктивному решению оно похоже на здание мечети Марджани, хотя число помещений в нем больше. Так же, как и в предыдущем случае, на фасаде ясно читалось функциональное соподчинение этажей и отражение внутренней планировки через фасадный декор.

Внешне здание оформлено в духе так называемого «московского барокко» первой половины XVIII века, хотя выстроено значительно позже. Отдельные детали оформления сближают ее, например, с памятниками русской барочной архитектуры Казани: Николо-Нисской (1702) и Дворцовой церквями, Петропавловским собором (1723) и др. К ним относятся килевидная кровля с ажурной просечной решеткой вдоль конька крыши, пилястры вдоль ребер восьмигранного минарета, «городковые» тяги и карнизы и др. Фасадные наличники мечети имеют форму, повсеместно распространенную в русской архитектуре середины XVIII века. Минарет был решен в целом в духе уже сложившегося к тому времени казанского зодчества. Аналогии оформления легко найти среди известных русских (верхний ярус Спасской башни Казанского кремля, XVII в.; верхний ярус колокольни Петропавловского собора, нач. XVIII в.) и, как тогда считали, татарских (барабан главки Дворцовой церкви в Казанском кремле⁴¹, XVII в.; Верхний ярус башни Сююмбике в Казанском кремле⁴², XVII в.) построек.

⁴⁰ См. Турнерелли Э. Виды Казани, рисованные с натуры Эдуардом Турнерелли. Б. М., 1839; Юбилей ядкэре. 1886—1911. Казань, 1911; Дульский П. М. Указ. соч.; Айдаров С. С. Указ. соч., рис. 21; Фехнер М. В. Указ. соч., рис. 111 и др. В начале 30-х гг. нашего столетия мечеть была ликвидирована и полностью перепланирована, минарет и все перекрытия уничтожены, поврежден декор фасадов.

⁴¹ Баженов Н. Казанская история, ч. III. Казань, тип. Шевича, 1847, с. 26; Загоскин Н. Спутник по Казани. Казань, 1895, с. 100 и мн. др.

⁴² Рыбушкин М. Краткая история города Казани. Казань, тип. Шевича, 1843, с. 66; Баженов Н. Цит. соч., с. 101; Пинегин М. Казань в ее прошлом и настоящем. СПб., 1890, с. 366; Худяков М. Г. Очерки по истории Казанского ханства. Казань, Комбинат Издательства и Печати ТССР, 1923, с. 261—262 и мн. др.

Автор мечети, сочетая русские барочные приемы и (якобы) татарские завершения башен, принял именно такую форму минарета. Нижний четырехгранный ярус переходил в восьмигранник с помощью уже знакомого нам «мамлюкского среза», распространенного еще в средневековой архитектуре Поволжья.

Внешний вид здания в целом обычен для русского барокко середины XVIII века. Проработка отдельных декоративных элементов на фасадах мечети дает нам любопытный пример синтеза татарских народных и русских барочных мотивов. Самым заметным элементом здесь являлись массивные дробные карнизы и междуэтажные тяги, опоясывавшие здание. П. М. Дульский, касаясь оформления этой мечети, охарактеризовал эти карнизы как «городковые», что, однако, не совсем верно. Сравнивая их с типичными русскими городковыми карнизами, нетрудно заметить лишь самое поверхностное сходство. Для примера достаточно привести плоские ступенчатые карнизы Дрябловского дома в Казани (конец XVII — нач. XVIII вв.) Вспомним, что в данном случае мы имеем дело с мусульманским культовым зданием, которому отнюдь не чужды каноны и декоративная эстетика восточного зодчества. Именно там мы найдем не менее близкое соответствие этим карнизам в виде «сталактитов», — характернейших по своему внешнему виду декоративных деталей, являвшихся как бы «визитной карточкой» мусульманского зодчества, и во все времена широко распространенных среди народов, исповадовавших ислам, в том числе и у поволжских болгар. В русской же архитектуре «городки» появились и распространились лишь в XVI—XVII вв. Вероятнее всего, это попытка архитектора ассоциативными средствами добиться синтеза татарских и русских архитектурно-декоративных форм, выражая их средствами современного ему стиля барокко. Карнизы мечети Апаанаева, полученные частой раскреповкой высокого профилированного барочного карниза, в равной степени сблизили здание с русскими постройками конца XVII—начала XVIII вв. и с мусульманскими памятниками, ассоциативно отражая исторические связи татарского монументального зодчества.

Стены мечети пересекаются плоскими, но сложного абриса лопатками, вычурностью своих контуров напоминающими татарские растительные орнаменты. Похожим образом устраиваются в современном татарском зодчестве наборные тесовые ограждения, повсеместно встречающиеся в любой татарской деревне. Надо думать, именно аналогичные же элементы татарского зодчества середины XVIII века и послужили образцами для подобного реше-

ния фасадов мечети. То же можно сказать и о геометрической орнаментации филленчатых лопаток первого этажа, встречающихся повсеместно в каменной резьбе татарских надгробий и выемчатой резьбе в народном деревянном зодчестве XIX века.

Первоначальные интерьеры здания, в корне измененные в 30-х годах нашего столетия, были описаны и сфотографированы П. М. Дульским. Вот что он писал: «Вся пышность барокко в этом здании выявляется во внутреннем архитектурном убранстве. Плафоны украшены сочными архитектурными узорами, расписанными красками; также довольно живописно выглядят изразцовые печи и изразцовая панель, выложенная красивыми плитами голубого и серого цветов»⁴³. Лепные потолки мечети Апанаева были очень похожи на потолки мечети Марджани, хотя формы лепных барочных картушей на сводах имели более затейливые очертания, местами сближаясь с очертаниями стрельчатых, многолопастных и килевидных арок, а заполнение их было еще более приближено к татарским растительным орнаментам. Дульский, описывая архитектуру мечети, усматривал в оформлении ее интерьеров сходство с «османской» архитектурой при общем стилевом сходстве с произведениями московского барокко»⁴⁴.

Татарская слобода второй половины XVIII века, представлявшая собой хаотично застроенный деревянными одно-двухэтажными домами участок города на живописном высоком берегу озера Кабан, необычайно украсилась после постройки этих двух мечетей. Высокие, богато декорированные и ярко окрашенные здания мечетей возвышались над деревянной застройкой, обогащая ее силуэт вертикалями своих минаретов.

Две эти монументальные каменные мечети, впервые в истории татарского зодчества выстроенные в европейских стилях, ознаменовали своим появлением новый этап в развитии национальной архитектуры. При этом, разумеется, применение новых стилей ни в коем случае не означало утраты национального своеобразия их архитектуры, которая твердо опиралась на местные традиции, воплощенные в десятках конкретных памятников. Из глубокости древности дошла до нас эта оригинальная композиция мечети с минаретом на крыше: ее изображения встречаются еще на рисунках, посвященных осаде Казани войсками Ивана Гроз-

ного в 1552 году⁴⁵. Дмитрий Зиновьев, обследовавший застройку Казани во второй половине XVIII века, писал, что в Старой Татарской слободе есть каменная мечеть, «построена в 1726 году и под которой находится училище Татарского и Турецкого языка... о двух этажах изрядной фасады и покрыта железом, да в Новой Татарской слободе две же деревянные мечети»⁴⁶. Кроме того, известно о деревянных мечетях, выстроенных в 1744 году на месте нынешней Апанаевской и церкви Трех Евангелистов (которая была построена архиепископом Лукой Конашевичем в 1750 г.⁴⁷). Скорее всего, это были точно такие же деревянные мечети с минаретом на крыше, какие сотнями строились в XVIII—XIX вв. во всех татарских деревнях. Одна из таких деревянных мечетей второй половины XVIII века сохранилась и по настоящее время в дер. Асан-Елга Татарской АССР. По их образцу и были возведены роскошные каменные соборные мечети: Юнусовская (Марджани) и Байская (Апанаевская), одетые в современные архитектурные «одежды», как это делалось и в других мусульманских странах того времени. Участие русского архитектора в проектировании мечети не изменило ни ее национального содержания, ни формы, а придало зданию некоторые интернациональные черты, в том числе и русские национальные. Аналогичные явления происходили, например, при строительстве итальянскими мастерами Архангельского собора в Московском кремле, где за основу был принят традиционный тип русского храма, а внешний декор и четкая симметрия фасадов отразили ренессансные черты прогрессивной итальянской архитектуры того времени. Мечети Марджани и Апанаева в Казани также по своему объемно-планировочному и функциональному решениям продолжали местные средневековые традиции. В данном случае взятая за основу традиционная татарская мечеть получила барочное оформление фасадов, отражая общие тенденции развития мировой и русской архитектуры второй половины XVIII века. При этом, как уже отмечалось, в архитектурный декор их фасадов наряду с общепринятыми в данном стиле декоративными приемами включались и элементы местного народного искусства. Таким обра-

⁴⁵ Лаптев М. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Казанская губерния. СПб., Военная типография, 1861, вклейка.

⁴⁶ (Зиновьев Д. Н.) Топографическое описание города Казани и его уезда. Сочиненное Дмитрием Зиновьевым, М., 1788, с. 50, 51.

⁴⁷ Малов Е. А. Указ. соч.

⁴³ Дульский П. М. Указ. соч., с. 17, 18.

⁴⁴ Дульский П. М. Указ. соч., с. 17, 18.

зом, эти здания являлись несомненно глубоко национальными памятниками татарской архитектуры, отразившими своим внешним обликом новые веяния современной архитектуры.

Обследование мечетей Марджани и Апанаева показало, что фасады их постоянно окрашивались со времени их постройки. Оштукатуренные стены мечети Марджани не сохранили первоначальных слоев краски, однако при обследовании ее черлака во время реставрационных работ 1978 года автором настоящей статьи у основания минарета были найдены куски штукатурки от его разобранных верхних ярусов, окрашенные в охристо-коричневый цвет (в настоящее время надстроенная часть минарета не оштукатурена). Это указывает на то, что в конце XVIII или начале XIX века башня минарета (а возможно, и стены мечети) имела такую окраску, широко распространенную в татарской монументальной архитектуре второй половины XIX и начала XX вв. Узоры на лепных плафонах мечети позолочены, а стенная лепнина интерьеров окрашена в сочетания зеленого, голубого и золотистого цветов. Фасады мечети Апанаева в нижних слоях краски имели ярко-голубой цвет, а о раскраске интерьеров писал П. М. Дульский. Литературные источники не дают сведений о цвете в татарской архитектуре XVIII века. И этнографы того времени не упоминали об окраске мечетей или жилых домов. Но известно, что во второй половине XIX века многоцветная раскраска стала характернейшей чертой монументального зодчества, причем господствовали в ней уже отмеченные нами выше цвета⁴⁸. Как пишет Ф. Х. Валеев, «в раскраске старых домов конца XVIII и первой половины XIX вв. преобладающими цветами являлись: голубой, зеленый, белый, коричневый, фиолетовый»⁴⁹. Далее автор дает подробнейшее описание вариантов расколоровки фасадов домов этого периода. Однако, по данным Н. И. Воробьева, уже в 1926 году в Арском кантоне самым старым сохранившимся домом был середняцкий дом А. Рашитова, выстроенный в 1843 году,⁵⁰ а самой старой сохранившейся построй-

⁴⁸ Дульский П. М. Искусство казанских татар. М., Центральное изд.-во народов СССР, 1925, с. 10, 11; Худяков М. Г. Деревянное зодчество казанских татар. Отд. отт. из неизв. изд. Казань, 1929, с. 27.

⁴⁹ Валеев Ф. Х. Указ. соч., с. 124.

⁵⁰ Воробьев Н. И. Жилища и поселения казанских татар Арского кантона ТССР. Казань, 1926, с. 16, 17.

кой — ворота в с. Большая Атяя конца XVIII или начала XIX вв.⁵¹. И поскольку Ф. Х. Валеев не подтверждает свои сведения ни ссылками, ни примерами, мы считаем преждевременным при-нимать их в качестве научных аргументов. Первые достоверные сведения об окраске наличников татарских жилых домов в зеленый цвет появились в литературе лишь в середине XIX века⁵².

Вопрос о зарождении упомянутой системы окраски всегда рассматривался исследователями лишь вскользь, хотя при этом обычно подробно описывалась сама расколоровка фасадов, производившая на авторов большое впечатление своей яркостью и необычностью. Как правило, при этом констатировалось сходство в выборе применяемых цветов с расцветкой декоративных элементов зодчества Средней Азии и средневековой Волжской Булгарии. В принципе нельзя не согласиться с идеей об определенном сходстве в выборе применявшихся цветов в татарском монументальном зодчестве с цветовым решением болгарских изразцов и среднеазиатских монументальных зданий, высказанной многими авторами: М. Г. Худяковым⁵³, А. П. Смирновым⁵⁴, Н. И. Воробьевым⁵⁵, Ф. Х. Валеевым⁵⁶, хотя и недостаточно обоснованной. Утверждения некоторых авторов о широком распространении полихромии в татарском зодчестве XVI века⁵⁷, опирающиеся лишь на широко известное высказывание князя Курбского — военачальника войска Ивана Грозного, штурмовавшего Казань в 1552

⁵¹ Там же, с. 11.

⁵² Черемшанский В. М. Описание Оренбургской губернии в хозяйственно-статистическом и этнографическом отношении. Уфа, изд. Индустриальным Ученый комиссии Министерства Гос. имущества, 1859, с. 102.

⁵³ Худяков М. Г. Очерки по истории Казанского ханства. Казань, изд. Комбината изд.-ва и печати ТССР, 1923, с. 286; Он же. Деревянное зодчество казанских татар. Казань, 1929.

⁵⁴ Смирнов А. П. Волжские болгары. М., Изд.-во Гос. Исторического музея, 1951, с. 79.

⁵⁵ Воробьев Н. И. Жилища и поселения казанских татар Арского кантона ТССР. Казань, 1926, с. 20; Он же. Материальная культура казанских татар (опыт этнографического исследования). Казань, изд.-во Дома Татарской Культуры и Академического центра ТНKP, 1930, с. 217; он же. Казанские татары. Казань, 1953, с. 175 и др.

⁵⁶ Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар. Казань, 1969, с. 121—123; он же. Архитектурно-декоративное искусство казанских татар. Сельское жилище. Йошкар-Ола, 1975, с. 33.

⁵⁷ Воробьев Н. И. Казанские татары. Казань, 1953, с. 175; Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар. Казань, 1969, с. 124; Фехнер М. В. Указ. соч., с. 54—55.

году, что «дворы княжат их и вельможей zelo прекрасны и во истину удивления достойны»⁵⁵, ничем дополнительно не аргументированы. Этого явно недостаточно, а иных сведений о внешнем облике казанских зданий того времени, и тем более об их окраске, нет. Ссылаясь на рисунок французского художника А. Бара, изображающий развалины татарской средневековой мечети⁵⁶, Ф. Х. Валеев выдвигает гипотезу о том, что «система полосатой раскраски в два цвета имеет в творчестве народа глубокие традиции и связывается, видимо, с архитектурным декором каменных сооружений Казанского ханства», имитируя чересполосную кирпично-каменную кладку, которая, как считает автор, была распространена в архитектуре Казанского ханства.⁵⁷ Однако ни одной постройки того времени не сохранилось, и суждения такого рода, вероятно, несостоятельны. Уже не приходится говорить о том, что чересполосная кирпично-каменная кладка, известная нам по болгарским памятникам XIV века, красно-белая, а не бело-синяя.

Подводя итог этому краткому экскурсу, можно сказать, что неоднократно выраженная идея о средневековом происхождении татарской архитектурной полихромии не получила в литературе прошлых лет достаточной аргументации. Однако сама идея, как нам кажется, заслуживает внимания и в принципе является правильной.

Касаясь фактологической стороны этой проблемы, заметим, что некоторые традиции полихромии в болгарской и казанской монументальной архитектуре определенно существовали. Известно об окраске и фресковой росписи интерьеров ряда болгарских зданий, многочисленных архитектурных изразцах. Если допустить, что эти изразцы находились на фасадах зданий, а не служили только средствами декорировки интерьеров, то сочетание красно-коричневого кирпича и бело-голубых и зеленых изразцов уже дает нам гамму цветов, сходную с татарской архитектурной полихромией XIX—начала XX вв. В отношении болгарских зданий этот вопрос пока остается открытым, однако достоверно известно о существовании изразцовых вставок на фасадах кирпичных мавзолеев Казанского и Касимовского ханств (мавзолеев на

⁵⁵ Подлинная о Казанском походе запись Царственной книги и сказания князя Курбского о покорении Казани. М., 1902, с. 129.

⁵⁶ Нива, 1879, № 45, с. 881. — Цит. по Валееву Ф. Х. Орнамент казанских татар. Казань, 1969, с. 125.

⁵⁷ Валеев Ф. Х. Там же, с. 124.

Балынгусе близ Биляра⁶¹ и текие Авган-Мухаммед султана в Касимове⁶²) с теми же цветосочетаниями. Хотя конструктивно и по материалу эти постройки не имеют ничего общего с полихромно раскрашенными деревянными памятниками монументального зодчества, все они принадлежали культуре одного народа и отражали общий принцип в полихромном оформлении с применением тех же цветов. Отметим также, что усыпальницы, как и мечети, — памятники культовые. Следовательно, к ним применимы особые каноны монументальной архитектуры, объединяемые, в частности, по указанному принципу в цветовом решении. С другой стороны, в народном зодчестве Заказанья и севера Татарстана издавна распространены саманные постройки и глиняная обмазка стен жилых домов⁶³, придающая им характерный охристый цвет. О присутствии этого цвета на фасадах мечети Марджани в XVIII или начале XIX века мы уже упоминали. Тем же цветом красились стены мечетей и богатых жилых домов Казани и Заказанья в XIX и начале XX вв. Известно, что глиняная штукатурка применялась еще в средневековом болгарском зодчестве⁶⁴ и, следовательно, могла непрерывно сохраняться в местных строительных традициях с давних времен, повлияв затем и на выбор цвета при окраске фасадов. Аналогичными причинами была обусловлена, например, полихромия жилищ некоторых районов Азербайджана, где здания богачей ярко расписывались по фасадам орнаментальными панно⁶⁵, а дома менее зажиточных были глинобитными, оштукатуривались раствором охристого цвета и отделялись ярко-белым гяжевым раствором⁶⁶.

Археологические исследования убедительно показывают, что еще в болгаро-татарской средневековой архитектуре существовали традиции полихромии, базировавшиеся на свойствах местных строительных материалов и канонов монументального среднеазиатского зодчества, заимствованных в период проникнове-

⁶¹ Халиков А. Х. Происхождение татар Поволжья и Приуралья. Казань, 1978, с. 113.

⁶² См. Вельяминов-Зернов В. В. Указ. соч., ч. IV.

⁶³ Воробьев Н. И. Казанские татары. Казань, 1953, с. 16.

⁶⁴ Воробьев Н. И. Казанские татары. Казань, 1953, с. 167.

⁶⁵ Миклашевская Н. М. Стенные росписи Азербайджана XVIII—XIX вв. — Архитектура Азербайджана. (Очерки). Баку, Изд.-во АН Аз. ССР, 1952.

⁶⁶ Бретаницкий Л. и др. Нуха (Азербайджан). Историко-архитектурный очерк. М., Изд.-во АН Аз. ССР, 1948, с. 10—11.

ния ислама в Поволжье. Традиции эти были прерваны в середине XVI века в связи с падением Казанского ханства, утратой профессиональных навыков и государственного финансирования в монументальном строительстве. Местные традиции пришли в упадок, архитектура приняла характер народного зодчества, имевшего уже свои законы развития. Профессиональный подход к архитектуре татар вновь появился уже во второй половине XVIII века, когда в ее формировании приняли активное участие русские архитекторы, неизбежно вносившие в местное зодчество черты русско-европейского влияния. Можно предположить, что до этого времени черты полихромии сохранялись (если говорить о ней как об архитектурно-декоративном средстве) именно в монументальных памятниках, то есть в оформлении мечетей и мавзолеев, большое количество которых всегда отмечалось исследователями местной культуры. Тем более, что многие из монументальных средневековых построек сохранились вплоть до XIX века и служили местом поклонения и паломничества населения весьма отдаленных районов. Ярким примером такой преемственности может послужить возведение в 1845 году Базарной мечети в г. Казани, минарет которой явно напоминал средневековый минарет Джами города Булгара (Большой минарет), рухнувший незадолго до этого. И это несмотря на то, что Базарная мечеть была выстроена в период классицизма и по проекту русского архитектора.

Однако если говорить о широком распространении многоцветности как основного архитектурно-декоративного средства, то оно могло быть связано только с соответствующими явлениями в русской архитектуре второй половины XVIII и начала XIX вв., и вот почему. В этот период началось широкое применение обшивки фасадов и промышленное изготовление дешевых красок, необходимых для «образцового» строительства. Уже «образцовые» проекты 1768 года⁶⁷, присланные в Казань из Петербурга, предусматривали обшивку или оштукатуривание и окраску стен. Как явствует из многочисленных описаний конца XIX и начала XX вв., татарская полихромия тогда оперировала следующими основными цветами: охрой или светло-коричневым, голубым или синим, белым, зеленым, с незначительными вкраплениями красного. Отметим при этом, что примерно тот же выбор цветов был характерен и для русской барочной архитектуры. Однако зда-

⁶⁷ О строении каменных домов в г. Казани по вновь проектированному плану. — ПСЗ, собр. I, № 12902, 1767.

ния русского барокко и классицизма XVIII века окрашивались обычно в два цвета: сочетания розового, зеленого, голубого, охры, серого, белого и др. И хотя законодательства об «образцовом» строительстве не распространялись на село, деревенские богачи в своем стремлении подражать городской культуре тоже стали строить свои дома-дворцы по проектам профессиональных архитекторов и раскрашивать их фасады. Из предлагавшегося разнообразия цветовых сочетаний татары выбирали более привычные для них: охру (цвет глиняной штукатурки), белый (известь, мел), зеленый (излюбленный цвет мусульман) и голубой, применяя их в соответствии с собственными представлениями о красоте. Все это и определило в дальнейшем своеобразие и закономерности в цветовом решении татарских монументальных зданий. Окраска татарских зданий при этом так сильно отличалась от русских, что даже получила в этнографической литературе XIX—начала XX вв. название «татарского вкуса»⁶⁸. В отличие от русских зданий, в которых при окраске фасадов все цвета брались разбеленными, татарские постройки окрашивались в чистые яркие цвета без полутонов. Композиционно окраска следовала конструктивной схеме здания и подчеркивала тектонику материала (рустованные лопатки, имитация «клиньчатых арок и т. д.), что сближало ее с русской системой окраски. При сплошной окраске стены применялся светло-коричневый или охристый цвет, а стены мечетей иногда красились в зеленый или синий цвета. При многоцветной окраске поверхностей или отдельных элементов (лопаток, фронтонов, стержня минарета и др.) предпочитались сочетания синего с белым, белого с зеленым и др.⁶⁹.

Рассмотренные выше закономерности были характерны для северных районов Татарстана и Заказанья, хотя встречались и в Казани, — и это не случайно. Население этих районов отличалось фанатической приверженностью к «восточным корням» татарской культуры и поддерживало тесные культурные, религиозные и экономические контакты со Средней Азией и другими мусульманскими странами. Хорошо знакомые с восточной мусульманской архитектурой состоятельные заказчики, вероятно, стремились при помощи окраски добиться ассоциативного сходства в оформлении мечетей со среднеазиатской полихромией в монументальной архитектуре (сочетание охристой поверхности из сырцового кирпича с изразцовой бело-голубой и зеленой обли-

⁶⁸ Воробьев Н. И. Казанские татары. Казань, 1953, с. 175.

⁶⁹ Воробьев Н. И. Казанские татары. Казань, 1953, с. 175—177.

повкой). Особенно это чувствовалось в раскраске нижних восьмигранных ярусов минаретов, красившихся в бело-зеленый, сине-зеленый или бело-голубой цвета «чередующимися горизонтальными полосками; иногда же эти полоски имеют вид зигзагообразный»⁷⁰. Не случайно исследователь первой половины XIX века К. Ф. Фукс утверждал, что «мечети Казанские выстроены по Бухарскому вкусу»⁷¹. Ничем иным, кроме как пестрой полиромной окраской фасадов, объяснить это нельзя, так как архитектура татарских мечетей того времени в остальных отношениях резко отличалась от среднеазиатской. Как известно, кроме мечетей в духе барокко и классицизма в начале XIX века в Казани сохранились и несколько деревянных мечетей середины XVIII века⁷², выстроенных, и, вероятно, раскрашенных, традиционно. К ним, мы полагаем, и относилось определение Фукса. Как явствует из российского законодательства 1829 года относительно татарских мечетей⁷³, вплоть до того времени их архитектура в городах и тем более на селе, никаким ограничениям не подвергалась, что, наверное, касалось и окраски фасадов. Остальные же городские здания окрашивались соответственно законодательствам по правилам русской барочной и классицистической архитектуры и по эскизам профессиональных архитекторов.

Таким образом, рассмотрение истории развития традиций полихромии в татарском монументальном зодчестве показывает, что известное своеобразие в окраске татарских зданий, отмечавшееся всеми исследователями в конце XIX—начале XX вв., зародилось во второй половине XVIII века на базе местных традиций. Причины этого своеобразия следует искать в особенностях национальной психологии татарского народа, ориентированного как на древние традиции полихромии в местной архитектуре (а памятники средневековой монументальной архитектуры сохранялись в основном в сельских районах), так и на полихромные традиции зодчества стран Востока, с которыми у татар были традиционные культурные контакты. Поддержанные соответствующими явлениями в русской профессиональной архитектуре, традиции многоцветности получил в татарской мо-

⁷⁰ Дульский П. М. Искусство казанских татар. М., 1925, с. 11.

⁷¹ Фукс К. Ф. Казанские татары в статистическом и этнографическом отношении. Казань. Изд.-во Казанского университета, 1844, с. 11.

⁷² Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году Максима Невзорова, ч. I. М., 1803, с. 152.

⁷³ ПСЗ, собр. 2, № 2903, 1829.

нументальной архитектуре новый толчок к развитию. Русское же народное зодчество, не имевшее таких традиций, обратилось к деревянной резьбе как к основному декоративному средству. Влияние мусульманского Востока на татарскую архитектурную полихромии легко объяснимо, так как тенденции декоративного оформления монументальных зданий определялись вкусами баев и духовенства. Однако, как уже отмечалось, развиваясь на почве местной национальной культуры, татарские полихромные традиции приобрели чисто ассоциативное сходство с упомянутыми прототипами. Синтезируя в себе свойства местной, русской и восточных декоративных приемов, они породили самобытное явление в народном зодчестве средней полосы Европейской России.

Монументальная архитектура татар Поволжья и Приуралья развивалась во второй половине XVIII века, отражая сложные процессы взаимодействия татарской культуры с русской. Вторая половина XVIII века явилась началом европейского этапа развития архитектуры казанских татар, имевшей к тому времени тысячелетнюю историю и богатые средневековые традиции. В этот период в ее формировании приняли самое активное участие русские архитекторы и строители, внесившие передовые тенденции мировой архитектурной теории и практики, т. к. в это время татары уже не имели собственных профессиональных архитектурных кадров высокой квалификации. Но, несмотря на активное воздействие русской архитектуры на формирование внешнего облика и конструктивных приемов татарских зданий, влияние ее в целом не сказалось на своеобразии объемно-планировочного и функционального решений, форм и пропорций отдельных элементов. Перечисленные черты носили преемственный характер по отношению к местному средневековому зодчеству и отражали своеобразие исторического развития культуры казанских татар. В целом архитектура характеризовалась сохранением национального содержания и европейской формой выражения во внешнем облике зданий, принявших черты своеобразия в деталях декоративного оформления. Все эти черты синтезировались в органическом единстве, создавая подлинно национальные памятники местной монументальной архитектуры.

Д. К. Валеева

ВЗАИМОВЛИЯНИЯ И ЗАИМСТВОВАНИЯ В БУЛГАРСКОМ ИСКУССТВЕ

Булгарское искусство—звено в огромной цепи культуры Восточной Европы; звено, которое возникло и развивалось на стыке языческого и монотеистического мировоззрения.

Сохранившийся большой археологический материал, часть которого со всей строгостью эстетических критериев можно отнести к произведениям искусства, позволяет смотреть на этот этап как на своего рода завершение богатого языческого искусства народов, населявших пространство Евразии. Примерно один и тот же круг сюжетов, мотивов, орнаментов болгарского искусства и искусства скифов, сарматов, ананьинцев, пермских племен и древней Владимиро-Суздальской Руси говорит о своеобразном, но в какой-то мере и едином мире этих народов, едином в их представлении о мироздании, в их быте, отношении к природе. В связи с этим искусство болгар может пролить свет и на всю восточноевропейскую языческую культуру, т. к. это искусство—одна из последних ее страниц. И, разумеется, изучение культуры этого языческого этапа, вбирающего несколько веков жизни многих племен, населявших громадные территории Восточной Европы, имеет не меньшее значение, чем изучение материальной культуры народов, развивавшихся под знаменем монотеистических религий, будь то христианство, ислам или буддизм. Без этой страницы история средневекового искусства будет неполной (не арифметически, а духовно), ибо эпоха языческого искусства Восточной Европы такой же уникальный период в истории человечества, как и любая другая, оставившая более яркие следы.

Для болгарского прикладного искусства, также, как и для искусства многих древних и средневековых народов, были характерны звериный, растительно-астральный и геометрический стили. Кроме того, существовала и та разновидность изображений, где сочетались разные стили, в которых воплощались мифы и легенды. Этот вид можно назвать сюжетным стилем. В болгарском искусстве проявилось многообразие этих стилей, богатство орнаментики. Все это создает красочную картину искусства.

При обращении к болгарскому прикладному искусству вопрос о его «зверином стиле» является одним из важных. Что наблюдается в искусстве болгар в X—начале XIII вв.? Буйный расцвет «звериного стиля» в искусствах других народов остался далеко позади: миновали столетия поклонения языческим богам. Многие племена и народности степей и лесостепей Восточной Европы, когда-то потрясавшие соседей стремительными набегами, войными, народы, создавшие небывалой красоты языческое искусство, давно исчезли с лица земли, и одни лишь легенды и предания сохранили их названия. А вот болгары, пришедшие из тюркских степей Прикаспия и Приазовья, наследовав племенам ананьинцев, пьяноборцев и танкеевцев, органично соединив языческие божества финно-угров и тюрков, и тем самым, в какой-то мере, анимировав эти образы, еще долго поклонялись им. И хотя уже в первой половине X века ислам становится цементирующей религией молодого болгарского государства, он в течение долгого времени не мог превратиться в мировоззрение народа. Поэтому и в болгарском искусстве продолжали жить образы животных—прародителей племен, их покровителей. Параллель этой мысли можно найти в статье Г. В. Юсупова, который писал, что «вначале (ислам—Д. В.) исповедовали преимущественно представители верхушки болгарского общества, но со временем—и широкие массы населения. Языческие верования постепенно были вытеснены. И тем не менее широким массам, при тогдашнем низком уровне производительных сил, более близкой оставалась древняя религия—язычество»¹.

Булгарский «звериный стиль» искусства частью был привнесен из Азии, частью выработался на местном материале, включив в себя черты «звериного стиля» древних прикаспийских (пермских) племен и черты скифо-сибирского «звериного стиля», ирано-кавказского и среднеазиатско-домусульманского. Здесь мы видим

¹ Татары Среднего Поволжья и Приуралья. М., 1967, с. 354.

как бы завершающую фазу многовековой и многоликой языческой культуры.

В то время как в крупных феодальных государствах и объединениях Европы и Азии (Византии, Иране, Аравии, Армении и др.) господствовали христианство или ислам и в них развивалось искусство под знаком монотеистической религии, в Волжской Булгарии еще существовало языческое искусство, в котором изображения животных или чудищ, растений или геометрических узоров несли в себе не только эстетическое начало, но были символами, знаками окружающей жизни.

Возвращаясь непосредственно к «звериному стилю» в болгарском искусстве, можно сказать следующее.

Есть вещи, очень похожие на пермские, древнерусские. Есть изделия, и идентичные пермским, например, шумящие подвески с гусиными лапками. Трудно решить вопрос о том, насколько такие идентичные предметы оригинальны и где они впервые появились, т. е. насколько они болгарские. Но имеется целый ряд изделий совершенно уникальных, не сравнимых с изделиями других племен и народностей. И, хотя их не так много в количественном отношении, но при оценке болгарского искусства в целом надо отталкиваться именно от них. Это полностью оригинальные «болгарские» замки, печатки, матрицы различной формы с «булгарским» типом животных и чудовищ, своеобразие которых состоит в том, что:

а) животные изображены спокойно стоящими или медленно ступающими, фигуры их большей частью статичны;

б) в изображении даже чудовищ больше подчеркиваются не черты хищности и жестокости, а доброй и мудрой силы, словно бы заключенной в них. Мирный характер животных в болгарском искусстве определяется и художественными средствами: мягкостью лепки, текучестью линий, отсутствием резких, ломких линий и форм;

в) в редких многофигурных композициях и сценах «терзания» зверей друг другом также преобладают, в основном, моменты более статичные, чем динамика и экспрессия;

г) в произведениях «звериного стиля» преобладают изображения представителей местной фауны.

И еще. Если скифский «звериный стиль» был в основном связан с воинской средой и военным бытом, при котором изображения животных помещались на оружии, на предметах сбруи боевого коня и предметах сакрального и социально-культурного назначения, а на вещах повседневного обихода и украшениях этот

стиль почти не употреблялся², то в болгарском искусстве «звериный стиль» очень часто встречается на повседневно необходимых домашних вещах, всевозможных матрицах и накладках, и особенно, на украшениях.

Что касается черт, объединяющих его с классическими «звериными стилями», то они заключаются в том, что эти образы и в древности и у болгар выражали языческое мировоззрение разных племен и народностей, их отношение к животным, как к божествам, символами которых эти изображения и являлись.

В болгарском искусстве ислам с его суровыми догмами, запрещающими изображение всего живого, не скоро еще одолел языческую одушевленность предметов искусства. Но в конце XII—начале XIII века постепенно изображения живых существ в искусстве болгар становятся более стилизованными, как бы «замаскированными».

Растительно-цветочный и астральный орнамент, широко распространенный в изделиях из металла, а иногда кости и керамики, раскрывается во всем своем богатстве и многообразии. Обратимся непосредственно к особенностям болгарского растительного орнамента, к его мотивам, содержанию и форме. Самый простой и широко распространенный орнамент — волнообразный побег. Из цветочных мотивов было распространено изображение тюльпана или колокольчика. В орнаментации многих изделий мы имеем большое разнообразие и лиственных мотивов. В форме листьев клена или березы, например, изготовляли накладки и бляшки³.

Орнаменты астрального свойства, символически выражающие идею небесных и природных явлений, возможно, более ранние по происхождению, и с древней магией, с обожествлением природы связаны глубже, чем другие виды орнаментов.

Весьма популярен и прост в то же время встречающийся во всех концах земного шара и у всех народов астральный орнамент — круг с точкой посередине.

В отличие от пышного и многоцветного узорчья Средней Азии и Ближнего Востока, растительно-цветочный и астральный орнаменты болгар менее броски, проще и незатейливее. Но «читать» их, раскрывать их семантику, пожалуй, сложнее, чем «зве-

² Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976, с. 422.

³ Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар. Казань, 1969, с. 65.

риный стиль». Несомненно одно, что и эти орнаменты, как и «звериный стиль», возникли и развивались не случайно; ибо так же, как были «популярны» и чтимы отдельные животные и целые группы их, болгары преклонялись и перед целым рядом растений, цветов, перед небесными светилами и природными явлениями. Они тоже наделялись «душой» и обладали различными свойствами, которые могли или радовать или пугать людей.

Более и лучше всего сохранились изделия из металла, на которых изображены или которые сами изображают эти растительно-цветочные орнаменты и мотивы. Разные формы и назначения предметов или материал, из которого сделаны они, диктуют и свои орнаменты, более удобные и рациональные на данной поверхности. Так, на крупных металлических зеркалах наличествует всегда замкнутый по окружности и более сложный и живописный узор. Эти зеркала, отделанные с обратной стороны рельефным орнаментом — интересная область древнего прикладного искусства многих языческих народов, большей частью восточных.

Кроме многообразного символического смысла, все эти орнаменты имеют и чисто декоративное значение, они просто эстетичны, красивы. Декоративность эта проявляется в ласкающем глаз сложном и причудливом ритме тех или иных повторяющихся узоров, фигур, линий, строгой симметрии их. Утилитарная вещь обогащается эстетическим содержанием.

«Геометрический стиль» в домонгольском болгарском искусстве прежде всего присущ орнаменту огромного количества керамики.

Человек, наверное, начал изображать сложные фигуры и композиции уже после того, как научился делать простейшие прямые и волнистые линии, углы, окружности. Такие узоры были более всего удобны для украшения глиняной посуды и, вероятно, одежды и многих других предметов быта⁴.

⁴ История возникновения этого вида орнамента теряется в глубочайшей древности. Еще в первобытных человеческих обществах, как пишет С. В. Иванов, «геометрические формы человек воспринимал и создавал задолго до первых проявлений своей художественной деятельности. В течение целых эпох у человека возникали и закрепились представления о форме предметов, об их пропорциях и цвете, симметрии и ритме... Создавая орудие труда, человек старался придать ему симметричную форму, так как это было целесообразно. К ритму человек привыкал, изготавливая ожерелье. Все это вместе подготовило почву для так называемого «геометрического орнамента». Иванов С. В. Орнамент народов Сибири. М., 1963, с. 19—20.

Но деление на геометрический, растительный и астральный стили орнаментов довольно условное, так как часто трудно тот или иной орнамент бесспорно отнести к определенному стилю. Например, бесконечно часто встречается на предметах болгарского искусства волнистый орнамент. Его одновременно можно рассматривать и как растительный, и как геометрический. То же можно сказать и о кружковом орнаменте. С одной стороны, он так и называется иногда циркульным, и, выходя, по самому своему названию является геометрическим; с другой стороны, не редко множество цветочных узоров, розеток располагается в этом круге, и поэтому в ряде случаев этот орнамент и к геометрическому отнести нельзя, и следует именовать его астральным. Таким образом, болгарский «геометрический орнамент» не однозначен. В целом ряде изделий (более всего металлических) он образует прекрасные комбинации и композиции, т. е. восточный гирях. Примером может служить матрица в форме 6-лучевой звезды, состоящая из рельефных украшений в виде круга, ромбов, треугольников.

Основу красоты геометрического орнамента составляет строгая симметрия расположения фигур, ритмичность их повторения, различные пропорции изображений по отношению друг к другу. В строгости геометрического орнамента есть особая музыкальность и стройность. Такого рода геометрические орнаменты чаще всего встречаются, например, на металлических изделиях.

Даже сами формы изделий почти всегда строго геометрические: это матрицы, бляшки, штамповки в виде кругов, квадратов, прямоугольников, ромбов и пр.: очень многие геометрические изображения составлены из всевозможных комбинаций этих фигур. Так, небольшая квадратная бронзовая накладка украшена кругом в центре и четырьмя ромбами, вписанными в углы ее. Ряд бронзовых накладок в форме круга украшен фигурами прямоугольных и маленьких concentрических окружностей. Большая бронзовая пряжка с тремя проемами имеет форму прямоугольника, одна из сторон которого переходит в резное украшение из листьев. Ажурная бронзовая накладка прямоугольника украшена теми же фигурками слегка усеченных пирамид и глазковым орнаментом. Многочисленные бронзовые и свинцовые «грудики» в форме шара наделены рядом узоров геометрического характера. Два медных или бронзовых навершия покрыты волнистым и линейным орнаментом, а также прямоугольниками, заполненными пуансонными точками.

Как уже говорилось, геометрический орнамент составляет основу художественного оформления почти всей домонгольской

булгарской керамики. В последние годы в Биляре найдено много прекрасных сосудов с не броской, но выразительной орнаментацией. Среди изделий немало сосудов таких форм, которые и сами по себе, несомненно, представляют художественную ценность. Какие наиболее характерные орнаменты видим мы здесь? Прежде всего линейный, волнистый, гребенчатый, ломаной линии, слочный, кружковый, концентрических окружностей, зубчатый и т. д. Из керамики, причем неполивной, была сделана почти вся бытовая посуда добулгарского времени, начиная от громоздких корчаг, в которых хранили зерно, и кончая крохотными светильниками или флакончиками, которые были предназначены для благовоний. Орнаментом покрывалась вся поверхность сосуда. Наиболее украшенными частями на кувшинах, кринках, кружках, например, являлись горловые, верхние части, венчики, выпуклые стенки, иногда ручки. Гончарное производство в домонгольской Булгарии занимало важное место наряду с ювелирным и косторезным ремеслом.

Таковы вкратце основные черты домонгольского булгарского искусства.

Чтобы проследить черты взаимовлияний и заимствований, обратимся теперь к искусству древних и феодальных народов и государств.

В X—нач. XIII вв. территория степей и лесов Евразии находилась в ожидании перемен, ибо еще продолжалась «эпоха взаимодействий различных культур, передвижений племен и целых народов на огромные расстояния, эпоха идеологического и религиозного синкретизма»⁶, которая не могла не оказать влияния и на характер искусства. Оно было сложным и многообразным. В это время в Восточной Европе народности только-только складывались. Быт, культура многих племен были в целом схожими, едиными, не имели четких границ между собой. По памятникам той эпохи возникает картина однородного моря обычаев, моря, которое кипело, бурлило, переливалось одно в другое в бесконечных походах и войнах. И, хотя, говоря о данной эпохе, мы уже оперируем понятиями «феодальные государства», «Русь», «Воляжская Булгария», но, надо полагать, что эти понятия берутся не в нашем современном понимании: границы древних государств на заре их возникновения были проницаемы. В основе своей и культура разных племен и народностей продолжала еще оставаться как бы общей, было много сходного в искусстве булгар и

⁶ Ричард Фрай. Наследие Ирана. М., 1972, с. 240.

и искусства ближайших государств—Древней Руси, (главным образом, в искусстве Владимиро-Суздальского княжества), Средней Азии, Армении, Азербайджана. О чертах, объединяющих эти искусства, будет сказано ниже.

Чем выше культура народа, тем интенсивнее становятся его контакты и взаимодействия с другими народами, общение способствует повышению общего уровня культуры каждого народа, входящего в определенные взаимоотношения с другими. Поэтому говорить об искусстве булгар, вырывая его из контекста истории и развития искусства других народов, будет неверно. Истина всегда представляет собой нечто целое: «фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже»⁶. Поэтому и в искусствознании также важна проблема целостного анализа явлений культуры той или иной эпохи в их взаимосвязях, взаимодействиях, в их развитии на почве определенной общей концепции. Естественно, что типологическую близость булгарского искусства с искусством народов сопредельных стран, например, в мотивах «звериного стиля», растительного и геометрического орнаментов, невозможно рассматривать вне связи с эпохой, с конкретными условиями общественной и идеологической действительности X—XIII вв. Но в то же время не менее важной в этом целостном анализе является и попытка увидеть генетические корни, допустим, того же булгарского искусства в искусстве племен и народов, существовавших гораздо ранее изучаемого периода, т. е. в данном случае в искусстве скифов, сарматов, ананциев и других народов. Разумеется, выявление специфики того или иного искусства предполагает также сравнение и конкретных условий эпохи, и общественно-политических условий—вне этого нельзя понять диалектические изменения, происходившие во времени.

Одним из сложных вопросов искусства является вопрос о влияниях и заимствованиях. Он ставится почти всегда, и причем, как правило, принято считать, что заимствования и влияния идут от «великих» народов к «малым». Например, в монографии Ф. Х. Валеева⁷ встречаются утверждения о том, что те или иные мотивы произведений булгарского искусства заимствованы то у ала-

⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. XXX, с. 350.

⁷ Валеев Ф. Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья, Йошкар-Ола, 1975, с. 63, 73—74, 78 и т. д.

но-салтовских племен, то у ряда народов Востока и Средней Азии, то у древних сарматов. В исследовании же Л. С. Грибовой мы встречаемся с другой крайностью; в нем утверждается, что «пермский звериный стиль» — явление (сугубо — Д. В.) местное, появившееся как отражение особой идеологии, возникшей на базе ведения охотничье-рыболовецкого хозяйства», т. е. другими словами, из целого ряда суждений автора проглядывает определенная концепция о том, что «пермский звериный стиль» — явление уникальное, на которое никто никогда не оказал никакого влияния, разве что совсем немного повлияли на него сарматы. Правильнее, очевидно, то, что в каждом конкретном искусстве имеет место как определенное влияние и заимствование, так и самостоятельность, самобытность. Разные причины возникновения в искусстве каждого народа отдельных общих мотивов и сюжетов всякий раз предстают в анализе того или иного искусства в своем диалектическом единстве. Это единство противоположностей более ярко проявляется при сравнительном анализе разных искусств — в данном случае болгарского искусства древних племен, обитавших на территории Восточной Европы и юга Сибири и Алтая, а также искусства современных болгарских народов, т. к. бесспорно, что болгарское искусство возникло (как и все другие искусства) не на пустом месте. Его питали искусства многих народов и племен.

В качестве первой попытки подхода к проблеме целостного анализа проведем сравнительное сопоставление болгарского искусства с языческим искусством ряда племен Восточной Европы, обитавших примерно в ареале близкой к булгарам территории или на земле самой будущей Волжской Булгарии. Автором будут вкратце приведены данные об искусстве скифов, сарматов, ананьинцев, пьяноборцев, гуннов, восточных древних славян. Но, прежде чем перейти к специфическим чертам, разделявшим искусство этих племен и народов, рассмотрим некоторые наиболее яркие общие черты, объясняемые типологическим сходством, которые роднят их всех. Прежде всего, эти искусства возникли на базе языческой религии и мифологии. В отношении жанров всюду наблюдается преобладание прикладного искусства. Для изготовления орудий труда, оружия, предметов конского убора, домашнего обихода и украшений используются железо, золото, серебро, бронза, кость, глина. Ведущую роль всюду играет «звери-

ный стиль» с разными его вариантами, преобладанием тех или иных мотивов и образов. В «зверином стиле» распространены образы фантастических чудовищ, диких и домашних животных и птиц: оленя, лося, лошади, барса, хищной птицы. Бесконечно разнообразны и интересны сцены борьбы зверей. Характерно как изображение животного целиком, так и отдельных частей его тела в качестве заменителей целого.

Сравним для наглядности хотя бы одно из зооморфных изображений — оленя-лося в искусстве некоторых из этих народов.

⁸ Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. М., 1976, с. 9.

Скифы	Сарматы	Ананьинцы	Пермские племена	Булгары
<p>Олень (золото) изображен в момент прыжка в воздухе, пышные рога откинута на спину, причем они образуют замысловатый орнамент. Изображение оленя—стилизованное (украшение VI в. до н. э.).</p>	<p>Олени (золото)—изображение их дано в сюжетной композиции; они стоят перед древом жизни; пропорции тел изменены, но в то же время фигуры достаточно реалистичны (диадема I в. до н. э.).</p>	<p>Олень (глина) — изображение сильно стилизованное. Вместо животного — знак: спираль. Изображение оленьих следов в виде листьев. Изображение, очевидно, является в данном случае идеограммой (литейная форма, III в. до н. э.).</p>	<p>Лось (бронза)—дано изображение борьбы лоса с хищным животным (во фрагменте). Сложный синтетический образ, отражающий племенную принадлежность. Изображение символическое, почти стилизованное (фрагмент бляхи VII—VIII вв.).</p>	<p>Олень (бронза) детеныш животного изображен стоящим в спокойной позе, реалистическая фигура дана в рельефе. (Фрагмент бронзового зеркала X—XI вв.).</p>

В этой схеме мы наблюдаем, что образ оленя-лося служил как бы формой для самых разных предметов и украшений. Материал и, соответственно, техника исполнения были разными. В одних изображениях прорисована фигура оленя целиком (скифы, сарматы), в других — лишь отдельный фрагмент (пермские племена). Изображен ли олень один или в композициях — образ его на полнеен глубоким символическим смыслом. Интересно, что этот образ, пережив изменения от формы убедительного жизнеподобного изображения в ранне-скифском искусстве до стилизованной, почти схематической формы в искусстве ананьицев, к болгарскому времени становится вновь жизненно убедительным.

Подобную картину изменения образов можно наблюдать и применительно к другим мотивам. Что касается растительного и геометрического орнаментов, то они также имеют важное значение и в большинстве этих искусств.

Рассматривая отличительные черты каждого из сравниваемых искусств, мы видим следующую картину.

1. У скифов: кроме прикладного искусства, имелись зачатки архитектуры (живые и культовые сооружения) и скульптуры (каменные бабы и стелы с антропоморфными изображениями). К прикладному искусству относятся многочисленные бляшки, конские налобники, богато орнаментированные золотые чаши и кубки, бронзовые зеркала, псалии, навершия рукоятей мечей. Все эти изделия и предметы исполнялись в технике невысокого рельефа, неглубокой гравировки, чеканки, штамповки. Военно-кочевой образ жизни скифов нашел свое отражение в «зверином стиле» украшения предметов, столь характерном для древнего искусства. Скифский ареал «звериного стиля» более всего представлен изображениями пантеры, грифона. Встречаются тонко исполненные образы козы, антилопы. Животные обычно изображаются в движении, в момент прыжка, с резко повернутой назад головой. Сцены борьбы зверей, видимо, наиболее полно отвечали стремлению древнего скифа — воина или охотника — быстро настичать свою жертву.

В растительном орнаменте изображались многолепестковые розетки, цветы лотоса, древо жизни. В геометрическом орнаменте — трапеция, различные комбинации этих фигур, треугольник, ломаные линии, завитки и спирали. В сюжетных композициях встречаются изображения людей. Значительную роль в формировании скифской культуры сыграло знакомство с культурой высокоразвитых народов Передней Азии, осуществленное благодаря походам скифов в Переднюю Азию в VIII—VII вв. до н. э. (лото-

сы и древо жизни). Особенностью скифского искусства является силуэт, убедительно передающий фигуру и облик животного. Такого рода рисунок часто сочетается с условными изобразительными приемами, ведущими к стилизации. Изображения животных созданы как бы по схеме: почти всегда в одном и том же положении. Например, олень — с поджатыми ногами, кошачий хищник — свернувшимся в клубок. На те же части тела животного, которые надо было выделить или подчеркнуть, наносились изображения других животных или их частей⁹.

II. Относительно сарматов нет сведений о других видах искусства, кроме прикладного. Последнее же у них отличается необычайным богатством и разнообразием. В древних курганах сохранились ритуальные ложки, ручки, зеркала, обкладки колчанов, амулеты, конские налобники. Из предметов туалета — гривны, диадемы, флаконы для благовоний, браслеты, сделанные в виде витков, оканчивающихся звериными головами; круглые ажурные бляшки, пряжки, медальоны, сердцевидные подвески. Интересны блюда-столики из камня, украшенные звериным изображением, сосуды с зооморфными ручками. Для создания этих изделий использовались камень, стекло, смальта, цветная паста, кожа, дерево. Сарматам были известны техника рельефа, горельефы, литья,ковки, гравировки, резьбы, инкрустации. В своеобразном сарматском ареале «звериного стиля» преобладают изображения пантеры, антилопы, быка, зайца, козы, льва, вепря, верблюда. Из других видов орнаментов наиболее часто встречаются спиральные завитки, закругленные углы, прямоугольники, плетенка, S-образные мотивы. Большое значение у сарматов имели солярные знаки. В изображении ряда животных наблюдается скифское влияние, например, свернувшиеся в клубок хищники кошачьей породы. Восточное влияние ощущается в пестроте красок, в инкрустации драгоценными камнями. Изображения в сарматском искусстве отличаются динамичностью поз, лаконичностью композиций, остротой сюжета. Наблюдается определенная стилизация образов животных: фигурки их гармонично вписывались в форму предмета. Художники намеренно изменяли пропорции тела зверей, укорачивая или вытягивая их. Поэтому часто животные изображались в неестественных позах и поворотах. Древние ювелиры в своеобразной манере передавали и детали тела животных, шерсть подчеркивалась продольными борозд-

⁹ Граков Б. Н. Скифы. М., 1971; Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976.

нами или некоторыми точками, ребра — глубокими врезными линиями. У сарматов формировался новый полихромно-инкрустационный стиль в I в. до н. э. — первой половине II в. н. э. Изображения были в основном в фас, и иногда — силуэтные¹⁰.

Существует определенное единство в культурах этих обитателей степей, так как народы могли передвигаться на огромные расстояния, не порывая при этом контактов между собой. Миграции степных племен шли обычно с востока на запад, т. к. степи Южной России были более плодородными, чем степи Сибири. И, хотя оседлые народы оказывали, естественно, влияние на кочевников, все же культура их оставалась до удивления единой — пример тому — «звериный стиль», однородность которого сохранялась на протяжении многих столетий на всех территориях степной зоны¹¹. Но «звериный стиль» и многие другие широко распространенные в языческое время мотивы искусства были присущи и охотничьим племенам Прикамья и Приволжья и восточным народам — от Днепра на юге до озера Ильмень на севере.

III. С VIII по III вв. до н. э. на берегах Волги, Камы, Белой жили местные финно-угорские племена, которых Геродот называл тиссагетами, а современные ученые назвали ананьинцами. От ананьинцев сохранились каменные стелы с резным антропоморфным изображением. В их прикладном искусстве имеются бронзовые секиры, нагрудные украшения и коньковые привески, мелкая пластика, каменные пряслица, бронзовые зеркала, бляшки, шейные гривны и шумящие подвески. Ананьинцы использовали медь, камень, дерево. Им была известна техника литья, рельефа, штамповки, резьбы. Интересен «звериный стиль». Центральным мотивом украшения различных предметов были образы животных, связанные с пережитками тотемизма. Чаще всего встречаются изображения медведя, кабана, барана, рыси, орла, сокола, водоплавающей и хищной птицы. Кроме изображения животных, на различных предметах имеются геометрические узоры: спирали, круги, треугольники, розетки, волнообразные линии и др. Можно встретить и стилизованные изображения людей, солярные знаки. Сообщение Геродота о связях скифов с северным племенем тиссагетов имеет реальную почву, т. к. в одежде, оружии и украшениях ананьинцев и скифов много общего, что можно объяснить культурными и экономическими связями. Ананьинцы использо-

¹⁰ Смирнов К. Ф. Сарматы. Ранняя история и культура сарматов. М., 1964.

¹¹ Ричард Фрай. Указ. соч., 216—256.

вали в качестве образцов для местного производства скифские вещи. В свою очередь, типичные ананьинские бронзовые изделия встречаются далеко за пределами Прикамья. На некоторых ананьинских изделиях видно влияние далекого Ирана, в солярных знаках, например. Как характерную отличительную черту ананьинского искусства можно отметить следующее: сцен терзания животных здесь меньше. Меньше и жестокости в этих сценах. Образы животных более спокойны, статичны. Встречаются изображения зверей с двумя, тремя головами. Часто — сочетание голов птиц и зверя¹².

IV. После III в. до н. э. в Прикамье остаются потомки ананьинцев, памятники которых называются пьяноборской культурой. Это завершающий этап ананьинской культуры. Сохранились характерные для пьяноборцев эполегообразные застёжки, провололочные гривны, шумящие подвески в виде знака вопроса или гусиных лапок и удлинённых трапеций, а также всевозможные шумящие подвески с бубенчиками. Изделия свои пьяноборцы изготовляли из дерева, меди, железа, используя рельефное литье, выпуклую чеканку, штамповку, гравировку, насечку, спайку, резьбу. В «зверином стиле», хотя и не ярком, встречаются изображения медведя, гуся, тетерева, филина, орла, куропатки. Геометрический орнамент возник из треугольников, ломаных и волнистых линий. В искусстве пьяноборцев появляются также антропоморфные изображения в сочетании с изображениями птиц. Заметная роль принадлежит и солярным знакам. Достоинством является то, что в подобных поделках много общих черт с изделиями пермских племён, о которых будет сказано ниже. С ними, очевидно, пьяноборцы находились в самых тесных соседских отношениях. В V—VIII вв. н. э. у населения Прикамья устанавливаются постоянные торговые отношения с южными соседями — Нижней Волгой, Северным Кавказом, Хорезмом, Ираном. Посредниками часто выступают сармато-аланские племена. Дорогие разнообразные украшения из золота и серебра, из драгоценных и полудрагоценных камней часто встречаются в Прикамье и на земле пьяноборцев. Но в искусстве пьяноборцев в его «чистом виде» можно наблюдать уже более слабое выражение «звериного стиля». В трактовке образов животного мира — сухая стилизация и условность. В то же время композиции сложны, и в них видно

¹² Лихачев А. Ф. Скифский след на биллярской почве. Казань, 1885, с. 27—30.

явное стремление к сюжету. В орнаменте большое значение придается форме рисунка¹³.

V. В II—VI вв. на территории Восточной Европы жили кочевые племена гуннов, которые, будучи тюркского происхождения, пришли из центральной Азии, Монголии и Северного Китая. Следы их остались и в Среднем Поволжье, где были найдены предметы прикладного искусства, характерные для их культуры. Так, близ Ульяновска обнаружен бронзовый гуннский котел на коvuсообразной подставке, украшенный геометрическим орнаментом, который использовался при жертвоприношении. Кроме того, в большом количестве найдены бронзовые круглые зеркала, украшенные, очевидно, солярными знаками. Как известно, между учеными давно идет дискуссия по поводу происхождения «звериного стиля». Один из исследователей древнего искусства германцев и степных народов Восточной Европы Г. Ласло считает, что именно родина гуннов и является классической страной «звериного стиля»¹⁴. В гуннском «зверином стиле» часто встречаются изображения орла, головы тура, льва, кузнечика. Несложные по форме изделия и пряжки, частично сделанные из золота, украшены ажурью, которая образует собой то растительно-цветочный (четырёхлепестковые цветы, трилистники), то геометрический (треугольники, ромбы) орнаменты, а иногда украшены инкрустацией. Характерной особенностью гуннского прикладного искусства является то, что большинство изделий и предметов покрыты как бы чешуей.

VI. Пермские племена жили на рубеже н. э. в Приуралье и Верхнем Прикамье. В большом количестве сохранились принадлежащие этим племенам бляшки в форме сложных человеко-зверо-птичьих образов или двойных, тройных и более раз повторённых однотипных изображений, ажурные антропоморфные и зооморфные застёжки, коньковые подвески, полые пронизки. Выполненные из металла в технике плоского литья, они производят любопытное впечатление. Кроме металла, пермяки применяли также дерево, мех, кожу. Но изделия из них почти не сохранились.

В «зверином стиле» использованы образы местной фауны: мед-

¹³ Грибова Л. С. Указ. соч.; Оборин В. А. Искусство прикамских племён. Пермь, 1976.

¹⁴ Г. Ласло. Степные народы и германское искусство в период образования государств. Вена—Мюнхен, 1970, с. 37—39.

ведя, рыси, курицы, утки, сокола, змея, ящерицы, лягушки, бобра. Геометрический орнамент образует круг, волнистую линию, плетенку, прямоугольник. Особенность искусства пермских племен — в невероятно сложном слиянии образов самых разных животных, в смешении в одном художественном образе признаков различных зверей, птиц, человека, земноводных, червей, т. е. более сложный, синтетический образ чудовища. Редки изображения домашних животных. Отсутствуют грифоны, так распространенные в искусстве почти всех древних народов. Пермские изделия по-другому еще называются в литературе «чудскими образками». Их держали в домах для защиты от злых духов. Реалистические изображения животных и птиц использовались в качестве приношений божеству, способствующих удачной охоте или умножению стад, а также в качестве амулетов. Некоторые изображения представляли родовое, племенное или семейное божество. В целом все искусство Прикамья — искусство ананьинцев, пьяноборцев, пермских племен отчасти находилось в сложной связи со скифо-сарматским искусством, что способствовало рождению здесь своеобразного «звериного стиля» камско-пермского ареала¹⁵.

VII. Рассмотрим вкратце искусство древних восточных славян (с VI по X вв. н. э.), у которых мы видим также высокоразвитую культуру. Кроме прикладного искусства, у них была развита скульптура (идолы). Прикладное же искусство их являет большое разнообразие и богатство. Это подвески, застежки, пряжки с треугольным щитком, лучевые с полукруглым диском, это браслеты с концами, похожими на змеинные головы, лунницы, гребни, литые изображения людей и коней, височные кольца в виде звезд, шейные гривни, поясные наборы, туры рога, покрытые гравированным серебром, бронзовые фибулы. Славяне использовали дерево, камень, драгоценные камни и эмаль. Богата была и техника исполнения — в плоском рельефе, резьбе в глубину, перегородчатой эмали; чернении по серебру, скани, гравировке и инкрустации. «Звериный стиль» разнообразился изображениями орла, барса, петуха, лебедя, змея, утки, зайца. Растительный орнамент составлялся из изображения лилий, трилистников, пальметт; геометрический — из ромбов, треугольников, многоугольников. Встречаются изображения солярных знаков, и, наконец, людей. На искусство восточных славян влияние оказывали далекие и близкие страны: скандинавские, восточные, западные, ибо общение с ними было весьма оживленным. Особенностью древнесла-

¹⁵ Оборин В. А. Указ. соч.

вянского искусства является его спокойный, «повествовательный» характер, мягкие, округлые, плавные очертания фигур животных и человека в большинстве изделий. Можно наблюдать стремление к геометризации всех видов орнаментов, когда даже изображения человеческих лиц превращаются в геометризованные условные маски. Керамика стояла на высоком уровне. В конце языческого периода стали больше упрощать формы изделия и технику обработки. Причем существовала разница между изделиями, сделанными на севере и сделанными на юге — первые более скромны¹⁶.

В этой части главы мы обращались к искусству Средней Азии (Согда), т. е. взаимосвязи ее искусства с искусством булгар будут рассмотрены ниже. Но Средняя Азия ранних эпох (III—VII вв. н. э.), вместе с Ираном, как и в последующие века, оказывала колоссальное влияние на развитие искусства всех народов и стран Европы и Азии, в том числе на искусство булгар. Может быть, все главные мотивы «звериного стиля» идут от этих стран¹⁷.

Итак, в самых общих чертах рассмотрено искусство племен добулгарского и раннебулгарского времени.

Можем ли мы здесь ставить вопрос о взаимоотношении и взаимообогащении этих искусств? Безусловно очевидно, что в каждом из них имеется множество черт, объединяющих их воедино и вместе с тем делающих их разными, но необходимыми авеньями одного из великих древних направлений искусства — языческого символизма, необычайно емкого по содержанию.

Что касается булгарского искусства, то и оно в начальном своем периоде, как уже было указано выше, находилось под сильным влиянием язычества. Булгары являются наследниками всего долгого предшествующего периода языческой культуры, первое появление которой, очевидно, уходит в глубь тысячелетий. Одним из основных признаков и качеств языческого искусства, как уже также было отмечено выше, является широко распространенный «звериный стиль». Темы, образы, композиционные приемы «звериного стиля» сложились в информационно-емкую систему описания мира. Благодаря относительной близости социально-экономических укладов, быта и общему языческому мировоззрению различные образы «звериного стиля» были понятны самым разным народно-

¹⁶ Василенко В. М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. М., 1977.

¹⁷ Кузьмина Е. Е. В стране Кавата и Афрасиаба. М., 1977; Луконин В. Г. Культура Сасанидского Ирана. М., 1969; Маршак Б. И. Согдийское серебро. М., 1971.

стям. Способы передачи изображения менялись мало, значений же одних и тех же образов было множество. Одними и теми же образами и соединением разных животных можно было дать представление о жизни и смерти, о добре и зле, о земле и потустороннем мире. И пока в течение тысячелетий господствовало язычество — значения образов «звериного стиля», где бы они ни встречались — оставались приблизительно одинаковыми; в них выражалась мысль об одухотворенности природы и всего, что находится на земле. Поэтому и языческие образы животных раннебулгарского искусства имеют ту же многообразную семантику, что и образы животных в искусстве предшествовавших булгарам скифов, сарматов, ананьинцев и т. д.

Но следует отметить, что, являясь наследником предшествующего периода язычества, булгарское искусство X—нач. XIII вв. в финале несло в себе и новые моменты. Во всех древних искусствах рассмотренных государств существовала определенная стандартизация, сложились какие-то каноны в изображении зверей, их поз, сцен терзаний и т. д. Целый ряд подобных черт мы наблюдаем и в искусстве булгар. Но отличие между ними заключается в том, что каноны, стандартизация в древних языческих искусствах были стихийными, традиции здесь передавались в индивидуальном порядке, приемы изображений были выработаны спецификой быта, в булгарском же искусстве сложение канонов, выработка каких-либо стилевых приемов происходили уже в условиях классового общества. Традиции, каноны передавались здесь сознательно, т. е. происходил уже переход к профессиональному искусству.

Образы животных, представленных в различных искусствах единого языческого стиля, в том числе и в булгарском искусстве, можно отнести к так называемым «бродячим» сюжетам. Им в свое время много внимания уделял А. Н. Веселовский, стремясь максимально шире описать поле действия этих сюжетов¹⁸. Взаимовлияние и взаимопроникновение этих сюжетов были удивительно органичными. И неверно предполагать, что лишь «великие» народы влияют на «малые» и что только «великие» обогащают собой «малые». Потому что термины «взаимовлияние» и «взаимообогащение» существуют, что эти процессы никогда не бывают односторонними.

Из всего выказанного, в частности, следует, что в целом ис-

¹⁸ Веселовский, А. Н. Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса. — Собр. соч., т. XVI, М.—Л., 1938, с. 26; Он же. Историческая поэтика. М., 1940, с. 51.

кусство всех этих народов находится примерно на одном уровне развития, несмотря на различие во времени, в территории, природных условиях. Причина же дробного впечатления заключается в том, что об искусстве одних племен и народов мы имеем более полное представление, так как произведения того или иного из них сохранились в большем количестве и лучшем качестве, да и научены они уже не одним поколением исследователей (искусство скифов и сарматов — прежде всего). Об искусстве же других древних племен мы имеем пока довольно смутное и нечеткое представление — большей частью потому, что произведений их сохранилось немного, разрушительные силы времени коснулись их сильнее, а внимания им до сих пор уделялось крайне мало. При создании истории мирового искусства явлениям культуры некоторых племен и народов подчас и вовсе не придавали никакого значения, признавая за ними право принадлежать лишь области археологии или этнографии. Это относится, например, к искусству прикамских и пермских племен, а также, как было еще совсем недавно — и к булгарскому. В последние годы все больше внимания уделяется исследованию искусства ранее мало известных народов. И не случайно, видимо, Н. И. Конрад предложил включить в сферу исторических и искусствоведческих исследований культуру Востока и всего мира¹⁹. Иначе невозможно создать и представить целостную картину развития мирового искусства. Не случайно также встал, наверное, и вопрос о расширении временных рамок; так почти до недавнего времени изучались преимущественно лишь искусства древнего классического Востока, Греции, Рима и Западной Европы и часть искусства Востока. А вся языческая древность, большая часть восточноевропейского средневековья оставались вне сферы внимания ученых. Теперь настает время расширения как пространственных, так и временных границ при изучении мирового искусства. И забытые или малоизученные, или еще вовсе не изученные страницы искусства многих древних и средневековых народов ждут своего часа.

Сопоставительно-сравнительный анализ дает в этой связи возможность увидеть и то, что булгарское искусство принадлежит к общему древу могучей языческой культуры. По времени VIII — нач. XIII вв. н. э. — это заключительный этап языческой культуры в феодальной Восточной Европе, булгарское искусство, впитавшее в себя образы, мотивы и мифы язычества и являющееся про-

¹⁹ Конрад Н. И. Запад и Восток, М., 1966, с. 95, 113.

должением этой культуры, есть в то же время как бы и ее последняя завершающая страница, наряду с искусством алан, Древней Руси. В этом значении искусства болгар. Оно бросает свет на судьбу огромного культурного потока, языческого потока средневековья, являющегося фундаментальным и отнюдь не случайным моментом в истории всей мировой культуры.

Но только данным сравнением ограничиться, естественно, нельзя. В качестве второй попытки, подхода к целостному анализу проблемы взаимовлияний и взаимообогащений, необходимо, видимо, сделать сопоставительно-сравнительный анализ болгарского искусства с искусствами сопредельных и синхронных феодальных государств, с которыми Волжская Булгария в пору своего расцвета находилась в экономических, политических и культурных отношениях. Такое рассмотрение предполагает как бы пространственное сопоставление искусств разных народов одной эпохи, в данном случае — эпохи евразийского средневековья (начало X в. — начало XIII в. н. э.). Возьмем Среднюю Азию, Азербайджан, Армению и Древнюю Русь. Характернейшей особенностью эпохи является повсеместное становление и укрепление социальных отношений и все более возрастающее и преобладающее значение монотеистических религий; в Древней Руси и Армении — христианства, в остальных, в том числе и Волжской Булгарии — ислама.

Если между языческой религией и искусством, пожалуй, почти не было никакого антагонизма, т. к. искусство само так или иначе ее выражало, сливаясь настолько, что трудно было отличить, где кончается религия и начинается искусство, то с приходом и внедрением в жизнь народов новых начал монотеистических религий в их взаимоотношениях многое меняется. Особенно сложными были отношения между исламом и искусством, что не раз уже было предметом внимания в исследованиях многих ученых²⁰.

Ислам возник в условиях становления классового общества в Аравии и в своем первоначальном виде отражал экономический и социальный кризис, который в VII в. н. э. переживали арабские кочевые племена. Важную роль в этот период играло утверждение монотеизма в противопоставлении политеизму старых арабских религий. Позднее ислам стал духовным оружием господствующего класса и заявил претензию на гегемонию во всех областях духовной жизни населения и в художественном творчестве в том числе.

²⁰ Бартольд В. В. Культура мусульманства. — Соч., т. VI, М., 1961; Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана VII—XVII вв. М., 1974.

Особенно это относилось к изобразительному искусству. Ислам запрещал изображать живые существа, хотя практика искусства имела порой и свои законы — законами более древнего происхождения, чем ислам²¹.

X—XIII вв. — время расцвета феодальных государств и постепенного образования народностей в Восточной Европе. Наблюдается необычайно высокое развитие всех видов и жанров искусства, в том числе архитектуры, прикладного искусства. Для изготовления изделий используют золото, серебро, бронзу, железо, глину, кость и множество других материалов. Изготавливают, причем самого высокого качества, орудия труда, оружие, предметы домашнего обихода, предметы роскоши и туалета. Хотя в эту эпоху мы и встречаемся еще с образами «звериного стиля» в искусстве разных стран, но мотивы эти или перестают иметь магическое и символическое содержание, как это было в языческой древности, или же, стилизуясь и меняясь в своих формах, они переходят в орнамент, становятся линиями и узорами орнамента. И лишь в Волжской Булгарии и, частично, в Древней Руси этот стиль еще долго, почти до конца домонгольского периода, сохраняет свое древнее языческое значение.

В средневековой художественной культуре народов Востока орнамент, как уже было указано выше, занимает большое место. При всем разнообразии его древних истоков и различии вариантов орнамент мусульманских стран объединяет стремление к сложности, насыщению мотивом арабесковых композиций. В орнаментальные мотивы вмещался целый мир еще доисламских (и дохристианских) изображений зверей, птиц, рыб. Этот процесс наблюдался в течение ряда столетий в архитектурной резьбе древней Руси, Средней Азии, Ирана и Арабских стран, в узорах керамики, в других жанрах прикладного искусства. На основе переработки старых создавались новые орнаменты и композиции. Отвлеченность арабски позволяла украшать ею и стены мечети, и страницы Корана. «Орнамент — это музыка для глаз», — говорили на Востоке. Таким воспринимали это искусство. Широкое распространение орнамента, многогранно вошедшего в жизнь людей и тесно связанного с народными художественными традициями, было одним из специфических выражений декоративности, характерной для средневековой художественной культуры вообще. Таковы, очень кратко и бегло обрисованные черты типологического сход-

²¹ Веймарн Б. В. Указ. соч., 1974, с. 9—31.

²² Веймарн Б. В. Указ. соч., 1974, с. 24—25.

ства, объединявшие культуры всех этих разных народов воедино²³. Каковы специфические черты отличия, черты независимости, проявляющиеся в облике каждой отдельной культуры?

I. Средняя Азия IX—XIII вв. дала мировому искусству великолепные произведения во всех областях и жанрах изобразительного искусства. В прикладном — это орнаментальный декор архитектурных культовых и дворцовых сооружений, это изделия из бронзы и драгоценных металлов с инкрустацией из самоцветов — светильники, курильницы, водолеи, предметы роскоши, украшения, это шелковые и парчовые ткани, стеклянная и керамическая посуда, изразцы и т. д. Была развита также и керамическая пластика — производство керамических фигурок животных и всадников. Гончарные изделия — хумы, котлы, горшки, кувшины — украшались различным орнаментом, налепным, резным и прорезанным, штампованным и расписным. От руки и на гончарном круге выполнялись сосуды — водолеи. Крупным достижением в керамическом производстве были глазурь и полихромия. Известное в Средней Азии с древности применение глазури широко распространяется с IV века. Благодаря поливе стал возможен расписной орнамент. В растительном узоре листья, побеги и ветки перекликаются с архитектурным орнаментом, встречается изображение древа жизни, граната. Геометрический узор образуется игрой прямых и кривых линий, переплетений в звезды и многоугольники. Большое значение имеют шрифтом написанные по внутреннему краю блюд и чаш или на донце фразы-пословицы, благожелательные и поучительные надписи. Образы животного мира — изображение реальных и фантастических зверей — сохраняются в формах многих изделий и украшений, в сюжетных композициях, в стуктовых панно. Но они уже все более и более становятся стилизованными, отвлеченными, и то магическое значение, которое они имели в домусульманский, языческий период, теряется; остается и сохраняется лишь чисто эстетический, декоративный характер этих зооморфных мотивов. Искусство Средней Азии, имевшей тесные и широкие связи с восточным и западным миром, развивается в общем русле всей средневековой культуры, и вклад его в мировое искусство огромен. Искусство Средней Азии — одно из ярчайших звеньев всей человеческой культуры²⁴.

²³ Веймарн Б. В. Искусство Средней Азии. М., 1940; Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусства Узбекистана с древнейших времен до середины XIX в. М., 1965; Ремпель Л. И. Искусство среднеазиатского Междуречья XI—нач. XIII вв. — В его кн.: Искусство Среднего Востока. М., 1978.

Среднюю Азию с Булгарией связывали отношения различного характера. Эль-Балхи писал, что разные товары «вывозились из стран болгар и хозар в Саманидское государство и оттуда в отдаленнейшие места исламских земель»²⁴. Из Хорезма в Булгарию ввозили замечательную люстровую керамику. Она, несомненно, оказала благотворное воздействие на болгарскую поливную керамику. Со Средней Азией были связаны многие поэты и ученые Булгарии²⁵.

II. Мусульманский Азербайджан X—XIII вв., с которым Волжская Булгария также имела широкие взаимоотношения, переживал период феодального расцвета. Так же, как и во всем восточном мире, развивались все виды искусства, а прикладному искусству принадлежало одно из ведущих мест. Великолепные шелка, парчовые и шерстяные ткани, ковры, керамика, изделия из металла, кости, камня, стекла, кожи, исполненные в самых разных техниках, являлись в большинстве случаев подлинными шедеврами. Многие сосуды и изделия делались в виде животных и птиц, или на них прорисовывались, расписывались эти изображения. Но большее распространение имели растительный орнамент с мотивами древа жизни, листьев винограда, трилистников, розеток, побегов; геометрический — с рисунками звезд, многоугольников, треугольников и квадратов, а также искусство каллиграфии и эпиграфии. Интересны и своеобразны сюжетные композиции с изображениями людей. Как крупное феодальное государство Азербайджан находился в многообразных взаимоотношениях с соседними странами — Ираном, Византией, Аравией. Ряд предметов и изделий указывает на сходство с изделиями этих стран. Так, азербайджанская и византийская керамика подобны друг другу. Но, к сожалению, несмотря на то, что азербайджанское искусство Средневековья предстает перед нами во всей своей красоте, все же имеется громадный разрыв между обилием и яркостью сведений письменных источников об архитектурных и художественных ремеслах и крайне ограниченным числом сохранившихся памятников и предметов. Однако и по ним ясно прослеживается эволюция устоявшихся в течение столетий художественных форм, технических приемов и мотивов декора. Особенно разнообразная техника использовалась в керамике; здесь, например, есть изделия, в про-

²⁴ История Татарии в материалах и документах. М., 1937, с. 19.

²⁵ Абу Хамид ал Гарнати. Путешествие Абу Хамида ал Гарнати в Восточную и Центральную Европу (1131—1153 гг.). М., 1971, с. 31.

изводстве и украшениях которых сочетаются одновременно и гравировка, и роспись, и лепка²⁶.

III. Еще одним государством, с которым Волжская Булгария в пору своего расцвета имела экономические и культурные отношения, была христианская Армения. Тесные связи с соседними и дальними странами и народами, с мусульманским миром создают предпосылки для проникновения в армянское искусство отдельных элементов мусульманского искусства. В мусульманских странах, в свою очередь, разворачивается деятельность армянских мастеров.

Одной из таких мусульманских стран была Волжская Булгария. В г. Булгаре существовала армянская колония, сохранившаяся в истории под названием «Греческой палаты». Правда, более интенсивное общение булгар и армян относится к золотоордынскому времени, но основы связи были заложены еще в домонгольское время²⁷.

Как характерную черту армянского прикладного искусства X—XIII вв. можно рассматривать усиление реалистических черт в каменной резьбе, в переходе в керамике от монохромности к полихромии, более частое применение растительного орнамента, чем зооморфного, появление узоров, вписанных в круглый, звездчатый, многоугольный и крестообразный общий контур, заметное влияние книжной миниатюры на произведения прикладного искусства. И, пожалуй, самое главное то, что язычество с его символизмом, магическими значениями в средневековой Армении остается далеко позади, уступив место советскому феодальному искусству, основанному на христианской монотеистической религии²⁸.

В изделиях армянского средневекового прикладного искусства много общего с болгарским. Так, необычайно схожи сделанные из металла головы барса, накладки и поделки из кости, украшенные глазковым орнаментом, растительно-цветочный орнамент архитек-

²⁶ Бретаницкий, Л. С., Веймарн Б. В. Искусство Азербайджана VII—XIX вв. М., 1976.

²⁷ Смирнов А. П. Волжские Булгары. М., 1951, с. 143; Ковалевский А. П. Книга Ахмеда ибн Фадлана о его путешествии на Волгу в 921—922 гг. Харьков, 1956, с. 137; Айдаров С. С., Аксенова Н. Д. Великий Булгар (Путеводитель). Казань, 1975, с. 43.

²⁸ Декоративное искусство средневековой Армении. Альбом. Л., 1974; Дурново Л. А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979.

турного декора, браслет, оканчивающийся змеиными головками и т. д. Неясно пока только то, насколько эти орнаменты и мотивы чисто армянские, т. к. для булгар тоже указанные мотивы чрезвычайно характерны на протяжении всего домонгольского времени.

IV. Всех ближе к Волжской Булгарии находилась Древняя Русь, а в ней—Владими́ро-Суздальская земля. О глубине и серьезности отношений Булгарии и Руси говорит хотя бы тот частный факт, что женой Андрея Боголюбского была болгарская княжна²⁹. Знакомство с прикладным искусством Древней Руси дает возможность понять и искусство булгар—в целом ряде зооморфных мотивов и орнаментов, в формах самих изделий и технике исполнения можно найти много сходного. Это и шейные гривны и витые браслеты, и браслеты плетеные, и височные кольца, и лунницы, и перстни, и парадные топорики. Множество изделий изготовляли из золота и серебра, бронзы и меди. В узорах скани преобладали мотивы ромба, треугольника, круга. С большим мастерством использовалась техника зерни. Эту технику применяли для изготовления колт в виде звезды и височных колец. Использовались и чернение по серебру, перегородчатая эмаль, инкрустация драгоценными камнями,ковка серебра и чеканка различных изделий. Изображения птиц, грифонов, фантастических чудовищ занимали большое место в прикладном искусстве, и «звериный стиль» в ряде княжеств, например, Владимиро-Суздальском, еще сохранял в некоторых образах свое языческое мифологическое значение, хотя, по-видимому, все зависело от того, в каком контексте выступал этот образ³⁰. Из растительных орнаментов были распространены мотивы цветочного побега, корня, трилистника, цветущего дерева, розетки, древа жизни. Кроме того, многие изображения сохраняли и древнее солярное значение. На ряде изделий Древней Руси прослеживаются сармато-аланские влияния (полихромный стиль), но особенно—Византии (например, техника перегородчатой эмали).

Искусство разных княжеств Древней Руси было неоднородным. В Киевском прикладном искусстве изображения зверей и птиц сопровождалась богатым плетеным орнаментом. Пышность и яркая декоративность были присущи рязанским эмалям и ажурной скани. Величавостью, великолепием поражали врата Суздальского

²⁹ ПСРЛ, т. 15, с. 250—251.

³⁰ Рыбаков Б. А. Прикладное искусство Древней Руси. Л., 1974, с. 74—75, 79; Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир. Боголюбово, М., 1969.

собора с фигурами грифонов. Большой самобытностью отличалось искусство новгородцев. Их изделиям были также присущи строгость и простота, с одной стороны, и пышность плетений орнамента, декоративность—с другой. Керамика, простая и глазурированная, также играла большую роль. В искусстве Киевского и Новгородского княжеств после принятия христианства быстро начинают жить новые христианские образы, а прежние, языческие, легко приспособляются к новой религии. Но во Владимиро-Суздальском княжестве, в искусстве его, ощущается большая связь с языческой мифологией. Например, в ряде украшений, используемых в качестве амулетов, сохраняется мотив солнца с его символическим значением. Очевидно, что прикладное искусство Древней Руси X—XIII вв.—одна из ярких страниц истории культуры.

Интересной и пока еще не исследованной проблемой нашей истории и искусствоведения является вопрос о контактах между Русью и Булгарией.

С древнейших времен между булгарами и славянами установились тесные отношения, которые укреплялись на основе торговли, экономической взаимопомощи и культурных связей. Правда, в течение ряда столетий между Русью и Булгарией были и военные столкновения, возникавшие при борьбе за влияние и власть над другими племенами Северо-Восточной Европы. Но в культуре Руси и Булгарии было много сходных черт. Недаром в древнерусских кладах встречается немалое количество болгарских вещей и, наоборот, в болгарских находках—изделия русских мастеров. Много общих черт имеют болгарские и русские подвески в виде водоплавающих птиц, коньков с солнечными «кружками», лунницы, трехбусинные серьги, парадные топорики и т. д. В этих вещах можно даже установить «общность технических приемов изготовления:ковки, литья и сканной техники, хотя основные типы болгарских украшений своеобразны и отличаются от русских²¹. Факт этой общности искусств двух народов свидетельствует о том, что древние корни их были близкими, сходными, хотя очевидно и самобытность каждого из искусств, вытекающих из местных условий. В течение многих веков прикладное искусство Руси и Булгарии развивалось почти одинаково, и лишь позднее, когда христианство на Руси и ислам в Булгарию окончательно проникли во все сферы общественной и духовной жизни, пути этих культур резко разошлись.

²¹ Смирнов А. П. Древняя история чувашского народа. Чебоксары, 1948, с. 49.

Итак, рассмотрен вкратце широкий ареал прикладного искусства X—XIII вв. на значительной территории Евразии и Восточной Европы. Какие выводы можно сделать после знакомства с этими искусствами? Средневековый мир прикладного искусства Восточной Европы необычайно богат и красочен. Почти каждое изделие, будь то утилитарная домашняя вещь, посуда или облицовочный материал для архитектурного декора, не говоря уже о предметах роскоши, об украшениях—являлось произведением, сделанным с тонким вкусом и большим мастерством. Пожалуй, такое отношение к искусству можно назвать даже своеобразным культом красоты, служением красоте. В прикладном искусстве каждого из рассмотренных выше народов мы видим, что и в эту эпоху, где по-прежнему существовали три типа орнамента, распространенные еще с древнейших времен: звериный, растительный и геометрический. И, очевидно, что эти типы орнаментов находятся в движении, нередко реалистическое изображение уступает место стилизованному и чисто декоративному. В связи с этим развиваются и новые виды орнаментов, такие, как эпиграфический, арабесковый и др. При таком целостном взгляде также хорошо видно, что в разных странах были развиты примерно одни и те же виды прикладного искусства—в металле, кости, керамике. То были предметы домашнего обихода и украшения. Образы животных, в основном, использовались одни и те же. Возможно, они и значение имели одно и то же, хотя, конечно, в эпоху феодализма многие изображения теряли свои древние символические характеристики.

Несмотря на отдаленность территорий, различие в природных условиях, искусство Средней Азии, Азербайджана, Древней Руси, Армении, и наконец, Волжской Булгарии имеет в то же время и множество общих черт, о которых уже было сказано выше. Феодальный строй с монотеистическими религиями—исламом и христианством при сохранившихся вместе с тем пережитках язычества—предопределял эти черты общности.

Интересно, в частности, что звериные образы существовали, например, и в тех искусствах, культура которых в изучаемое нами время уже почти полностью отошла от язычества. Например, в искусстве Армении изображение грифона или льва. При христианстве эти образы так же сохранились, при этом некоторые языческие символы имели даже прежние значения. В странах, где господствовал ислам, образы эти становились все более стилизованными, переходя почти в орнамент. Описываемая эпоха есть как бы период преодоления язычества. В Армении, например, те же самые мотивы зверей и чудовищ уже выступают не в мисти-

чески-религиозном значении: с течением времени они приобрели иное смысловое наполнение.

Один и тот же образ имеет много значений. Именно многозначность образов и является, видимо, причиной широчайшего распространения одних и тех же мотивов во времени и пространстве. Если бы эти образы были только однозначными, то они имели бы короткую судьбу, они бы умирали быстрее, заменялись бы другими. Но при множественности значений, в зависимости от потребности народа в том или ином значении, они употребляются в том смысле, какой в данный момент подходит. В то же время, если в Армении, например, христианство стало проникать в жизнь еще в VII—VIII вв., в Средней Азии и Азербайджане ислам был также неотъемлемой и главной частью всех сторон жизни, то на Руси (более всего во Владимиро-Суздальском княжестве) язычество в этот период еще продолжало сильно влиять на всю общественную, культурную жизнь. В Волжской Булгарии язычество также продолжало играть важную роль, определяя почти весь путь развития болгарского искусства чуть ли не до конца домонгольского периода. Возможно, более замедленные процессы монотеизации Руси и Булгарии, по сравнению с другими, более южными странами, объясняются тем, что здесь, на пространствах средневековой Восточной Европы, мы наблюдаем как бы окраину, периферию этих процессов. Так, косвенным доказательством того, что язычество было определяющим в жизни Булгарии и не до конца было вытеснено исламом, служит высказывание венгерского монаха Юлиана²² о том, что в 1237 году монгольские полчища завладели «пятью величайшими языческими (выделено мной—Д. В.) царствами: Сасцией, Фулгарией...». По-видимому, имеются в виду Саксия, Булгария²³. И не случайно поэтому в болгарском искусстве образы «звериного стиля» были, видимо, столь же символичны и им придавалось почти такое же магическое значение, как в древнейших искусствах скифов, арматов, аваньинцев и т. д.

Итак, мы видим огромное количество схожих образов в искусстве разных народов, да и стилистически они часто похожи. Так кто у кого берет эти мотивы? В чем проявляется здесь взаимовлияние и заимствование? Что такое заимствование? Пожалуй, этот термин звучит слишком упрощенно и прямолинейно. Заим-

²² Хотя вполне возможно, что для монаха Юлиана вообще все не христианские народы были язычниками, и языческими он назвал и их страны (Д. В.).

²³ Татаро-монголы в Азии и Европе. М., с. 191.

ствовать и подражать можно чему-то чужому. В средневековье же между самыми отдаленными друг от друга племенами и народностями происходило, очевидно, усвоение разных мотивов искусства. Действительно, будь то путешествия странников и купцов или военные захваты земель—особенно большой разницы между абorigенами и приезжими, между завоевателями и завоеванными не обнаруживалось. Или те, или другие ассимилировались друг в друга. Ассимиляция происходила потому, что все эти племена и народности были близки между собой в духовном плане. Особенное же в искусстве эпохи привносилось чисто географической внешней средой (в понимание среды входит как внешнее пространство обитания, так и прошлое данного края, история всех народов, живших здесь, т. е. культурные традиции местного населения). И не было искусства, которое могло бы отгородиться от всех остальных. Связи с другими культурами и искусствами вполне естественны и сами собой разумеются. Но тем не менее, когда речь заходит о великих течениях в искусстве, например, о «зверином стиле», то следует ответить, что они не могли возникнуть только в результате влияния. Решающую роль в этих процессах сыграли прежде всего внутренние условия развития соответствующих стран и народов.

Между искусствами существуют также аналогии и совпадения, которые невозможно объяснить только влияниями. Известно, что количество тем, сюжетов, мотивов ограничено и, следовательно, сходство их неизбежно²⁴.

Имеются две четко разграниченные группы типологических сходжений: совпадающие по времени и расположенные в определенной временной последовательности. Обе эти формы носят исторический характер. Они полностью связаны с соответствующими историческими эпохами, и появились хоть и в разное время в разных странах, но в сходных общественно-экономических условиях и при одновременно близких культурных традициях.

Но есть еще более удивительные культурные явления, разделенные огромным пространством и временем, но связанные поразительным сходством, которое невозможно объяснить только близкими историческими условиями. Самый простой пример этого — глазковый орнамент, круг с точкой, имеющий поистине мировой масштаб распространения и в пространстве, и во времени—почти у всех племен и народов.

Духовный мир человечества есть совокупность разнонацио-

²⁴ Александр Дима. Принципы сравнительного литературоведения. М., 1977, с. 101, 157.

нальных специфических проявлений, и искусство отражает их самым непосредственным образом. В этой совокупности должны быть, очевидно, представлены не только самые главные свойства духовного мира человечества, но и различные по степени интенсивности оттенки этих свойств, все достоинства и недостатки, из которых создается общая картина. Верно, что каждая нация, будучи частью человечества, отражает особенности целого, однако исчерпывающе полную картину целого можно получить, лишь синтезируя все местные или национальные особенности. Чем полнее учтен вклад каждой нации, тем достовернее общая картина, тем изучение различных форм «межкультурных» контактных связей, сходств, а также особенностей отдельных искусств вносит свою лепту в создание этой общей картины духовной жизни человечества. В этом плане ярче проступает и роль искусства Волжской Булгарии, которое также является одной из страниц мирового искусства в конце «классического» языческого периода.

Своеобразие искусства домонгольской Волжской Булгарии заключается в том, что оно занимает промежуточное положение между Востоком и Западом. С одной стороны, это искусство восточно-европейское, у него такие же корни, как у искусства Древней Руси, мотивы местного, лесостепного характера, отличающиеся от мотивов искусства, например, Средней Азии, т. е. там мотивы носят иной характер. С другой стороны—это искусство восточное. Дух его, внутренняя суть идут от Востока, от турков, от арабов, от персов. Занимая промежуточное положение между Востоком и Западом, искусство булгар является также, как уже было отмечено выше, искусством классового общества, питаемого отношениями нового, рождающегося социально-экономического базиса. Классовость болгарского искусства проявилась в выработке четких канонов, в предъявлении определенных требований к форме искусства, его содержанию.

Интересно и то, что при анализе и сравнении искусств еще раз подтверждается факт о прогрессивной роли каждой общественно-политической формации в момент ее возникновения или начального периода. Так, в данном случае феодальный строй и монотеистическая религия способствуют большему объединению государств внутри себя и развитию в них высоко стоящей культуры. Кроме того, несмотря на войны и завоевания, идет более интенсивное взаимодействие народов друг с другом. Блестящий расцвет восточного искусства средневековья во всех рассмотренных странах позволяет говорить опять-таки о единстве сейчас уже феодальной культуры, основанной на монотеистическом мировоззрении. Что касается болгарского искусства, то оно, находясь в

той же цепи развития феодальных культур, еще остается на почве язычества, и мы видим искусство булгар как бы стоящим на стыке не только Востока и Запада, но и двух путей развития—языческого (уже уходящего) и феодального, монотеистического (идущего на смену языческой древности). Болгарское искусство еще крепко связано с язычеством, но уже и ислам проникает в него постепенно (хотя бы рисунками орнаментов, близких к арабским, или формами предметов, напоминающих михрабы арабских мечетей). Но все-таки в данном случае мы можем сказать, что болгарское искусство домонгольского времени является как бы одним из последних звеньев языческой культуры в феодальном мире средневековья.

В X веке с наступлением монотеизма язычество как бы размывается. И хотя из всего вышесказанного видно, что языческие мотивы сохраняются, ясно, что они уже вытесняются другими мотивами, другим смыслом, в них входит новое содержание: в одно искусство больше, в другие меньше. X—XIII вв.—переходная эпоха в жизни государств и народов и переходная эпоха в эволюции искусства. В это время у булгар определенного расцвета достигает искусство, в котором еще прочно сохраняются все зооморфные мотивы, образующие сложные композиции в сочетании с сюжетным, растительным и геометрическим стилем. Оно как бы аккумулирует в себе весь накопленный опыт, и это уже последняя страница языческого искусства в феодальном мире, с чертами своей самобытности, которая проявилась, например, в профессиональном уровне ряда композиционных решений в лучших изделиях булгар, в монохромности, которая в объемных произведениях переходила в полихромность за счет игры светотени. Разумеется, в каких-то своих чертах и фрагментах болгарское искусство пунктирно сохранится, дойдет чуть ли не до нынешних времен в прикладном искусстве поволжских татар, но это будет уже свет не прямой, а отраженный.

Проведенный выше сравнительно-типологический анализ рисует картину смены одной мировой культуры, языческой, другой мировой культурой, рожденной уже эпохой феодализма; поэтому-то болгарское искусство X—нач. XIII вв. интересно как само по себе, так и в качестве последней нити, связывающей две культуры эпохи средневековья.

Таким образом, мы имеем дело не с локальным явлением культуры местного порядка, а с определенной страницей искусства, которая есть неотъемлемая часть мировой культуры, культуры средневековья Восточной Европы.

СОДЕРЖАНИЕ

САТТАРОВА Н. З.	Единство в многообразии	3
СУЛЕЙМАНОВА- ВАЛЕЕВА Г. Ф.	Традиции и современность в монументально-декоративном искусстве	22
ГУЛОВА Ф. Ф.	Некоторые тенденции развития современного декоративно-прикладного искусства	42
ХАЛИТОВ Н. Х.	Характерные черты и особенности архитектуры казанских татар XVIII века	55
ВАЛЕЕВА Д. К.	Взаимовлияния и заимствования в болгарском искусстве	80

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО И НАЦИОНАЛЬНОГО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ТАТАРСТАНА

Редактор Садекова А. Х.

Технический редактор Шарафутдинова М. З.

Сдано в набор 28. 10. 1981 г. Подписано в печать 28. 12. 1981 г.
Формат 60x84^{1/8}. Гарнитура обыкновенная новая.
Печать высокая. Условно печ. л. 7. Заказ 3505. Тираж 500. Цена 90 коп.
Темплан 1981 г. ПФ 12617.

Районная типография Государственного комитета ТАССР по делам
издательств полиграфии и книжной торговли

423806, г. Брежнев, пос. ЗЯБ, ул. Первомайская, дом 6

Цена 90 коп.