

А. Л. ЯКОБСОН

## НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ БАЛКАН, ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ, ЗАКАВКАЗЬЯ И СРЕДНЕЙ АЗИИ

Выяснение закономерностей исторического, в том числе и историко-художественного, процесса — это, в сущности, цель любого исследования в области истории искусства. Выявить закономерности — значит познать самую суть явления, его истоки и направление развития.

В настоящей работе, очень кратко излагающей суть дела, ставится конкретная задача — проследить черты общности в архитектуре Древней (домонгольской) Руси, югославянских стран, Византии, Закавказья, и Средней Азии. Общие черты, присущие средневековой архитектуре всех этих стран, появляются на определенном этапе их архитектурно-художественного развития и возникают, складываются в каждой из них совершенно независимо друг от друга. Они, эти черты, выступают большей частью в весьма различных формах, что исключает взаимовлияние в качестве основного фактора, объясняющего общность. Вместе с тем следует подчеркнуть, что такого рода близость наблюдается в разных странах приблизительно в одно и то же время: процесс этот был более или менее синхронным. Общность, о которой идет речь, порождена определенной закономерностью историко-художественного развития, свойственного всем названным странам (и, конечно, не только им).

Начну с Болгарии — с маленькой Месемврии, удивительно сохранившей средневековый облик. Городок знаменит архитектурными памятниками XIII—XIV вв. В центре внимания их творцов был наружный декоративно развитый фасад, сильно расчлененный множеством филенок и ниш вне связи с внутренней структурой здания. Не менее характерна яркая расцветка фасадов, в которой ясно и остро ощущается влияние народной вышивки, словно накинутой на архитектурную плоскость. Отчетливо выражено стремление к асимметричности; она сказывается в распределении архитектурных членений и проемов, как и в различном, притом почти не повторяющемся, декоративном заполнении однозначных элементов фасада (симметричного повторения тех или иных мотивов декора нарочито избегают). Наконец, сокращен до миниатюрности масштаб, в котором переданы все элементы фасада. Благодаря миниатюрности всей композиции фасада архитектура физически сближается с человеком и становится как бы интимной. Это архитектура маленького городского квартала, родной храм прихожан, посвященный их патрону — покровителю и заступнику.

Пожалуй, самая сокровенная черта средневековой архитектуры Месемврии в XIII—XIV вв. — это включение цвета, его активная роль, благодаря чему он становится одним из основных выразительных средств в архитектуре. Цвет придает ей новое звучание. Именно цвет больше всего оправдывает обозначение нового архитектурного стиля как стиля живописного.

Особенно полно и выразительно переданы черты нового архитектурного стиля в храме Ивана Алитургита (рис. 1)<sup>1</sup>. Это — сравнительно небольшой четырехколонный и трехапсидный крестовокупольный храм, воспроизводящий характерный для столичной византийской архитектуры «сложный вариант» с удвоенной по длине восточной ветвью креста, вследствие чего подкупольное пространство сдвинуто в западную сторону. В художественном облике церкви Ивана ясно выступают несколько основных особенностей. Первая из них — это тенденция создать декоративными средствами иллюзию большой и сложной композиции, хотя здание невелико. Характерен в этом отношении очень небольшой масштаб аркатуры, особенно узких промежуточных ниш (их высота всего 2 м, считая от цоколя). Еще сильнее ощущение этой иллюзорности — на восточном фасаде с его двойными и даже тройными окнами, форме которых совсем не соответствуют их миниатюрные размеры (высота их — всего 1,30 м). Изобразительные и растительные рельефы, введенные в декор восточного фасада, украшающие консоли арок-машикулей, совсем миниатюрны, но их легко рассмотреть, так как расположены они невысоко.

Вторая особенность — это рельефность декора; она нарушает монументальность и монолитность фасадов и вносит в них игру светотени, пластичность. Третья особенность — это нарушение симметрии, что в той или иной мере сказывается во всей архитектурной композиции здания, вернее сказать — тяготение к асимметричным построениям. Асимметричны северная и южная стороны церкви со сдвинутым куполом на барабане; асимметрична разбивка фасада аркатурой по отношению к куполу; асимметрично расположены проемы на северном и южном фасадах. Ощущение асимметричности усиливает неповторяющийся рисунок кирпичной выкладки в тимпанах арок северного фасада и над апсидами.

Четвертая неотъемлемая особенность церкви Ивана — это красочность всего декора, основанная на сочетании ярко-красной кирпичной орнаментальной выкладки и белого фона раствора, на сочетании кирпичных поясов и чередующихся с ними рядов желтовато-белого камня. Красочные контрасты дополняются инкрустацией зеленых чашек и красных розеток.

В целом все эти черты, неразрывно связанные и сплетенные друг с другом, создают определенный архитектурный стиль — стиль живописный. Он объединяет и все другие одновременные церкви Месемврии — церковь Пантократора, особенно близкую к церкви Ивана, церкви Параскевы и Михаила-Гавриила<sup>2</sup>. Все они отнюдь не отличаются однообразием, но в стилистическом отношении они едины. Поэтому нам нет надобности их анализировать так же, как церковь Ивана.

Стиль этот сложился, конечно, постепенно. Процесс его формирования еще не прослежен, но отдельные звенья его показывают такие памятники, как церковь Богородицы Асеновой крепости близ Станимака, XII в.<sup>3</sup>, в верхнем ярусе которой видим и глубокое расчленение фасада аркатурой, также не соответствующей внутренней структуре здания (и призванной создать лишь иллюзию многочастной внутренней композиции), и аналогичное кирпичное узорчье в виде орнаментальных выкладок в пазухах арок (сетки) и в тимпанах их (зигзагах), и в виде чередования кирпичей и камня в самих арках, и в виде декоративных треугольных машикулей на апсиде. Но декор здесь еще скромнее и сдержаннее.

<sup>1</sup> См., например: *А. Рашенов*. Месемврийски църкви. София, 1932, стр. 36 сл., табл. XI сл.; *К. Миятев*. Архитектурата в средновековна България. София, 1965, стр. 159—165; *К. Миятев*. Архитектура Болгарии. — В кн.: «Всеобщая история архитектуры», т. 3. Л.—М., 1966, стр. 401—402.

<sup>2</sup> *А. Рашенов*. Указ. соч., стр. 26 сл.; *К. Миятев*. Архитектурата в средновековна България, стр. 159.

<sup>3</sup> *К. Миятев*. Архитектурата в средновековна България, стр. 171—173.

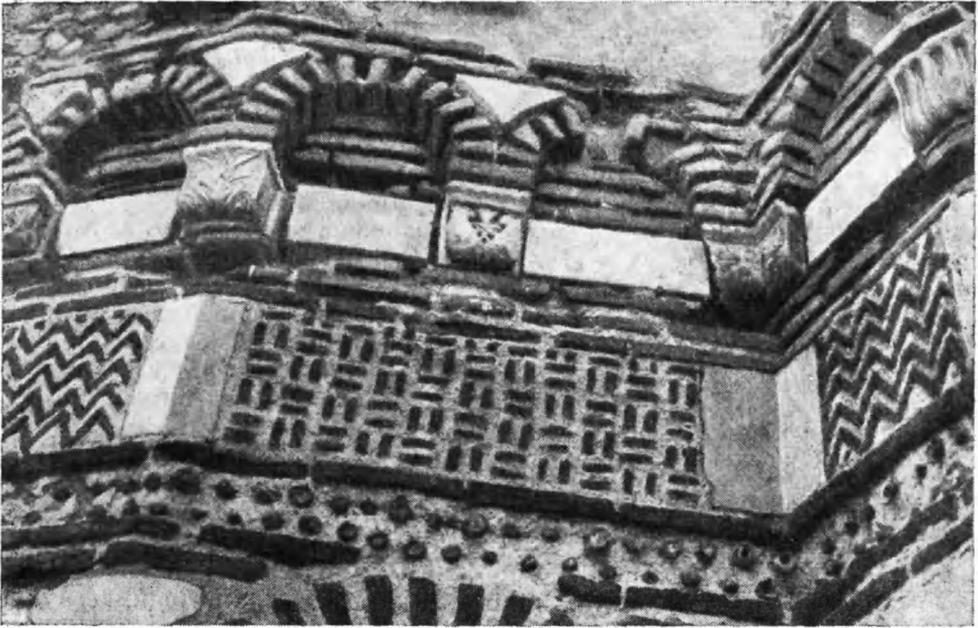


Рис. 1. Храм Алитургита в Месемврии. XIII—XIV вв. Восточный фасад. Пояс арочек-машинул с рельефами на консолях.

Те же черты носит и удлиненная церковь Димитрия в Тырнове 1185 г.<sup>4</sup> с той же расчлененностью и тем же полихромным декором и инкрустацией зелеными чашечками.

Основные черты того же архитектурного стиля присущи, как известно, не только Болгарии. Этот стиль ясно выступает и в поздневизантийской архитектуре Константинополя эпохи Палеологов, как это убедительно показал Н. И. Брунов своим анализом Текфур-Серая, который он датирует XIV в.<sup>5</sup> Для здания характерно асимметричное построение глубоко расчлененных фасадов с их «свободным равновесием частей» и с ярким декором в виде узорчатых кирпичных выкладок, короче говоря — пластичность и живописность<sup>6</sup>.

Но Текфур-Серай — и это также хорошо показал Н. И. Брунов<sup>7</sup> — лишь наиболее зрелое и законченное произведение живописного архитектурного стиля на почве византийской столицы. Его предшественники — южная церковь Фенари-Исса (монастырь Липса, около 1282 г.), Кахриеджами (монастырь Хора, конец XIII — начало XIV в.), южная церковь Фетие-джами (церковь Марии Паммакаристы, около 1315 г.), экзонартекс Молла-Гюрани (Килиссе-джами) (церковь Феодора, 1320 г.) — все они содержат несомненные признаки новой архитектуры: ясно выражена асимметричность композиции, усиливается пластическая разработка фасадов нишами, появляется кирпичная узорчатость (чередование кирпича и камня в кладке стен и в арках проемов приобретает декоративный характер), но еще не столь развитая, как в Текфур-Сераяе. Эти памятники рисуют картину формирования живописного архитектурного стиля в Царьграде, процесса нарастания его выразительности.

<sup>4</sup> Там же, стр. 198—199; Н. Маероудинов. Старобългарското изкуство XI—XIII в. София, 1966, стр. 88—89.

<sup>5</sup> Н. И. Брунов. К вопросу об архитектурном стиле эпохи Палеологов в Константинополе. — «Известия на Българския Археол. Институт», V, 1929, стр. 208 сл.

<sup>6</sup> Цитированные слова принадлежат Н. И. Брунову (Указ. соч., стр. 212 и 215).

<sup>7</sup> Там же, стр. 210—212, 215—216.

В нашу задачу не входит выяснение того, где раньше сложился этот стиль — в Царьграде или в Болгарии — и каково происхождение полихромного декора в виде кирпичного узорочья как характернейшей черты нового стиля, Так или иначе, но в архитектуре югославянских стран и Греции кирпичное узорочье появляется, и притом в довольно развитом виде, уже в XI в. <sup>8</sup> Но для нас важнее тот факт, что этот стиль к XIV в. охватил архитектуру не только Болгарии и византийской столицы, но и всех других стран Балканского полуострова — Македонии, Сербии и Греции — и получил там всеобщее распространение.

В Македонии и Сербии достаточно назвать такие памятники, как церковь Апостолов в Солуни 1312 г. <sup>9</sup>, церковь в Охриде 1295 г. <sup>10</sup>, нартекс церкви Софии там же, XIV в., церковь Люботин близ Ускупы, 1337 г., монастыри Леснов 1340/41 г. и Марков 1345 г., церковь Крушевац конца XIV — начала XV в. <sup>11</sup>

В Греции — не менее выразительные примеры: церковь Николая и Кирпотиссе в Вериа (в районе Солуни), церковь в Арте (Феодора, Василия и Ката-Панагия), церкви Мербака в Арголиде <sup>12</sup>.

Живописный архитектурный стиль зарождался и в Древней Руси домонгольского периода — в XII—XIII вв., причем, что замечательно, в различных ее областях — и в Киевской земле, и в Полоцко-Смоленской, и во Владимиро-Суздальской, и в Новгороде, и в Пскове. Исследования последнего времени ясно показали, что в предмонгольское время во всех этих землях начала складываться общерусская архитектура <sup>13</sup>.

Черты нового архитектурного стиля очень рельефно выражены в церкви Пятницы, конца XII — начала XIII в., построенной на Торгу в Чернигове <sup>14</sup>. Законченная в выработанная по рисунку стройная пирамидальная композиция храма с ее нарастающим ритмом ступенчатоповышенных закомар и увенчанная куполом на высоком световом барабане; устремленность ввысь этих объемов здания, подчеркнутая развитыми пучковыми тягами, — уже одно это создает новый облик храма, в котором наружные формы приобретают основное значение.

Динамичность всей этой композиции, что неоднократно отмечалось исследователями, является, пожалуй, главной ее чертой, чертой новой, незнакомой всей предшествующей древнерусской архитектуре, в основе которой оставался статичный четырехстолбный объем.

Вторая, не менее существенная особенность церкви Пятницы — это стремление наполнить фасады светотенью. Ее порождают сильно выступающие пучки вертикальных тяг, как и ряды ниш на фасадах, воспринимаемые как украшающие храм декоративные пятна, притом пятна красочные, ибо ниши были покрыты росписью.

<sup>8</sup> G. Millet. L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1916, p. 252.

<sup>9</sup> Ibid., p. 261, pl. III.

<sup>10</sup> См., например, Н. П. Кондаков. Македония. СПб., 1909, стр. 121.

<sup>11</sup> G. Millet. Op. cit., p. (в той же последовательности, в какой упомянуты памятники) 127, 231, 188, 187 (и 166), 237.

<sup>12</sup> Ibid., p. (в той же последовательности) 263, 265, 164, 261, (pl. II), 259.

<sup>13</sup> Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, II. М., 1962, стр. 104; *его же*. Владимиро-Суздальская архитектура. — В кн.: «Всеобщая история архитектуры», т. 3. М., 1966, стр. 628—639; *его же*. «Слово о полку Игореве» и русское искусство XII—XIII вв. — В кн.: «Слово о полку Игореве». М.—Л., 1950, стр. 339; *его же*. К истории смоленского зодчества XII—XIII вв. — В сб.: «Смоленск. К 1100-летию первого упоминания города в летописи». Смоленск, 1967, стр. 118—119; П. А. Раппопорт. Некоторые вопросы истории русской архитектуры конца XII — первой половины XIII в. — «Старинар», XX, 1969, стр. 339—345; Ю. С. Асеев. Архитектура Южной и Западной Руси в XII—XIII вв. — В кн.: «Всеобщая история архитектуры», т. 3. М., 1966, стр. 584; *его же*. Архитектура Киевской Руси. Київ, 1969, стр. 148 сл.

<sup>14</sup> П. Д. Барановский. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове. — В сб.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 13—34.

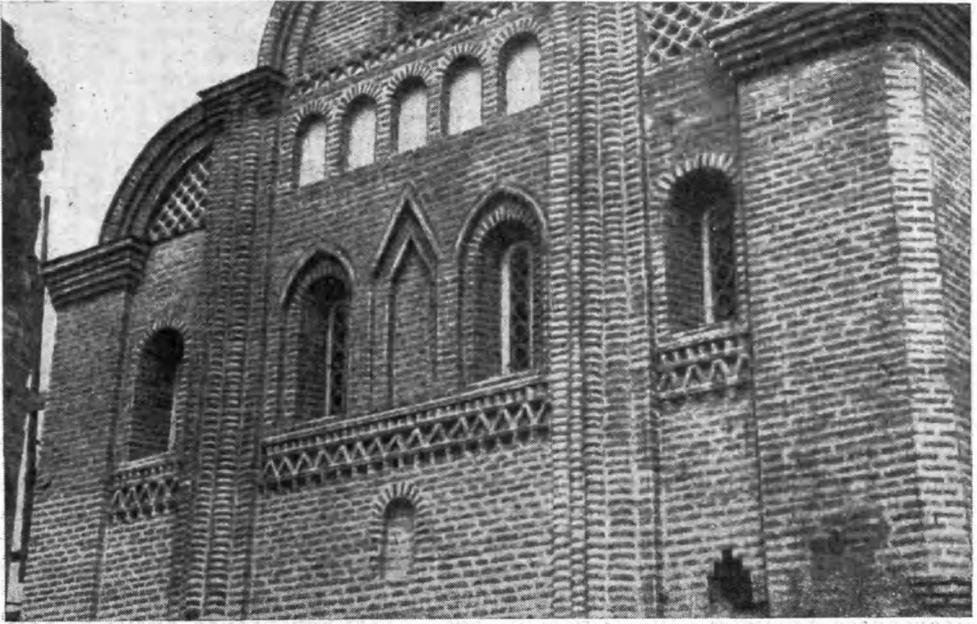


Рис. 2. Храм Пятницы в Чернигове, конец XII—начало XIII в. Деталь западного фасада (фото П. А. Раппопорта)

Стремление к декоративной насыщенности архитектуры еще больше сказалось в многообразном декоре, которым весьма богаты фасады: бровки окон — с плетенкой, притом несколько асимметричной; фризы, опоясывающие храм с узорчатой выкладкой из кирпичей — в виде треугольников, поребриков или напоминающие меандр (рис. 2); кресты из керамических поливных плиток; панно узорчатой кирпичной выкладки в виде сетки на восточном фасаде<sup>15</sup> (вспомним Месембрию). Кирпичная кладка с широкими швами, контрастирующие с ней белые наличники окон, роспись ниш, узорчатая выкладка из кирпичей, поливные плитки — все это придавало красочность архитектурному фасаду Черниговской Пятницы, в декоре которой цвет играл, видимо, значительную роль.

Полихромия вообще стала характерной особенностью русского зодчества того времени. Появились полуколонки из желтого кирпича на фоне красного кирпича стен (открытые в Благовещенской церкви конца XII в. в Чернигове)<sup>16</sup>; белокаменные детали, сочетавшиеся с кирпичной кладкой (в Старой Рязани); кирпичную кладку в Гродно (в так называемой нижней церкви первой половины XII в. и Коложской церкви конца XII в.) украшали вставкой желтых, зеленых и коричневых майоликовых ромбов и крестов, а низ стен — вставкой нарочито бесформенных кусков цветного гранита<sup>17</sup>, как и в нижней части церкви Василия в Овруче<sup>18</sup>; в Галиче применяли известняк различных оттенков, раскрашивали рельефы. Цвет стал одним из существенных элементов слагавшегося на Руси нового архитектурного стиля.

Наконец, в Пятницкой церкви Чернигова наблюдается еще одна черта,

<sup>15</sup> П. Д. Барановский. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове, стр. 22 и рис. на стр. 23.

<sup>16</sup> Б. О. Рибакон. Благовіщенська церква у Чернігові 1186 року за даними розкопок. — В сб.: «Архітектурні пам'ятники». Київ, 1950, стр. 61.

<sup>17</sup> Н. Н. Воронин. Древнее Гродно. М., 1954 (=МИА, № 41), стр. 90—91, рис. 44, 48, 49; стр. 110, рис. 58, 59.

<sup>18</sup> Там же, стр. 147.

характерная для новой архитектуры, — появляется декоративная архитектурная форма, лишь обозначающая конструктивный элемент, в действительности не существующий, а именно верхний ряд закомар, не соответствующий внутренней композиции и лишь призванный усилить архитектурную выразительность храма декоративными средствами.

Композиция Пятницкой церкви, как теперь известно, представлена в различных областях Древней Руси широким кругом памятников. Среди них выделяется собор Ефросиниева монастыря в Полоцке около 1161 г. и церковь Михаила Архангела в Свирской слободе в Смоленске 1191—1194 гг. с теми же вытянутыми объемами и, вероятно, с трехлопастным завершением, могучими вертикальными членениями и многочисленными нишами; ряды кирпичной кладки, разделенные широкими белыми полосами раствора, скрывающего утопленные кирпичи, также создавали несомненный красочно-декоративный эффект<sup>19</sup>.

Храмы такой башнеобразной композиции с пирамидально-трехлопастным верхом строились в Пскове (первоначальный Троицкий собор конца XII в.), в Новгороде (церковь Параскевы Пятницы 1207 г.)<sup>20</sup>, во Владимиро-Суздальской земле, где живописный архитектурный стиль получил особенно блестящее претворение.

Характерные черты этого стиля, как показал Н. Н. Воронин<sup>21</sup>, выработывались на протяжении XII в., они постепенно нарастали и усиливались, пока не отлились в непревзойденные по богатству формы знаменитого храма Георгия 1230—1234 гг. в Юрьеве-Польском. Здание воплотило все передовое в художественной культуре Древней Руси своего времени. Это совсем небольшой четырехстолбный одбоглавый храм с притворами с трех сторон, придающими зданию крестообразный план. Такого рода дополнительные объемы, появившиеся в древнерусской архитектуре еще на рубеже XI и XII вв., усложнили планировку храма и как бы умножили грани здания, породив тем самым определенную живописность в его композиции.

Другая характерная черта храма в его первоначальном виде — повышенные пропорции, башнеобразность, свойственная всей древнерусской монументальной архитектуре второй половины XII и XIII вв., которую, по ряду признаков, можно предполагать и в церкви Георгия<sup>22</sup>.

Но знаменательней еще одна черта храма, особенно типичная для нового архитектурного стиля, — это резкое усиление декоративности фасада, основные членения которого уже не соответствуют внутренней композиции и конструкции и, таким образом, утратили связь с ней. Колончатый пояс, обозначающий двухъярусность здания (с хорами), призван здесь лишь трактовать фасад декоративными средствами, ибо ни двух ярусов, ни хор храм не имел; утоньшения стены над поясом также нет. Появляется и асимметрия, выразившаяся в пристройке в северо-восточном углу крошечного Троицкого придела-усыпальницы, поистине архитектурной миниатюры; интимной по форме и социальному смыслу. Эта миниатюрность сближала архитектуру придела с человеком, как сближали и скромные по масштабу порталы, и ковровая резьба, начинающаяся с самого низа стен.

<sup>19</sup> О других памятниках нового стиля в Киевской Руси — в Киеве, Белгороде, Овруче, Новгород-Северске, Путивле см.: Ю. С. Асеев. Архитектура южной и западной Руси, стр. 576—584; *его же*. Архитектура Київської Русі, стр. 159—176. О Свирской церкви в Смоленске см.: М. К. Каргер. Зодчество древнего Смоленска. Л., 1964, стр. 83—89, рис. 36 (реконструкция П. Д. Барановского). Именно этот тип храма стал, по-видимому, общерусской моделью; см.: Г. М. Штендер. Архитектура Новгорода в свете последних исследований. Домонгольский период (XI—XII—начало XIII в.). — В сб.: «Новгород. К 1100-летию города». М., 1964, стр. 213—214.

<sup>20</sup> Г. М. Штендер. Указ. соч., стр. 204 (реконструкция).

<sup>21</sup> Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, II, стр. 102—104.

<sup>22</sup> Там же, стр. 110—111. Автор допускает возможность применения в церкви ступенчато-повышенных подпружных арок (стр. 111).

Однако полнее всего новое понимание архитектуры сказалось в резком усилении белокаменной резьбы, орнаментальной и изобразительной, сплошь покрывавшей, словно ковер или драгоценная узорчатая ткань, фасады храма. Такого рода резьба также появляется во Владимиро-Суздальской архитектуре еще в XII в., но в Юрьеве-Польском она охватила все архитектурные плоскости без остатка, застывая и лопатки с полуколонками и капители<sup>23</sup>. Орнаментальная резьба, правда, плоскостна, но она контрастирует с развитыми вертикальными членениями и с высокорельефным колончатым поясом, заключающим в себе горельефные фигуры, и с горельефными большими композициями в закомарах. Плоскостность орнаментальной резьбы, таким образом, несколько не ослабляла игру светотени на фасадах.

Все существенные черты нового живописного архитектурного стиля в Георгиевском соборе Юрьева-Польского уже, как видим, имеются. Правда, черты эти здесь выражены еще сдержанно, спокойно (хотя и сильнее, чем в других областях домонгольской Руси), но они уже заявили о себе: они усиливались от памятника к памятнику, предвещая расцвет новой архитектуры. И только монгольское нашествие прервало это развитие.

До сих пор речь шла о славянской архитектуре, отчасти греческой. Создавалось даже впечатление, что живописный стиль архитектуры присущ преимущественно славянскому искусству с его «повышенной выразительностью форм»<sup>24</sup>. Мы, однако, постараемся показать, что те же, в принципе, явления наблюдаются и в других странах, соседних с Восточной Европой. Имеем в виду Закавказье — Армению и Грузию.

XII—XIII столетия в этих странах также отмечены рождением нового живописного стиля архитектуры, сформировавшегося здесь, однако, раньше, чем в Восточной Европе. Как и там, он связан был преимущественно с городом: в Армении — главным образом с Ани, в Грузии — с такими городами, как Тбилиси, Дманиси.

В Армении, как и в Грузии, мы в полной мере наблюдаем уже знакомые нам явления. Прежде всего и здесь основное внимание зодчих XII и особенно XIII вв. было сосредоточено на внешней архитектуре здания — на его фасадах. И здесь проблема декоративного убранства становится важнейшей. Проблема эта возникла в Армении еще в предшествующий период, в X—XI вв., но теперь к ее решению было привлечено новое средство, явившееся новым художественным принципом, а именно полихромность фасада, знаменовавшая собой появление здесь живописного стиля архитектуры.

Он сказывался всюду — и во дворцах, и в церквях, и в гостиницах-караван-сараях, и даже в крепостном строительстве Ани<sup>25</sup>. Очень красноречив главный фасад анийского дворца парона с двухъярусным порталом: вверху — шахматная выкладка из розовых и черных каменных плиток; внизу — проем входа на фоне сплошной каменной мозаики из розовых резных плиток в виде восьмиконечных звезд с черными резными крестами в промежутках. Таков же мозаичный портал из каменных плиток, заполненных резьбой, у другого дворца в Ани — так называемого дворца Саргиса (в реконструкции Т. Торамоняна). Эта сплошная резьба, заполняющая наподобие ковра большие плоскости порталов, являлась как бы перенесенной наружу многоцветной узорчатой тканью, покрывавшей внутри стены богатых домов. На фасады здания

<sup>23</sup> Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, II, стр. 100, 113, 122.

<sup>24</sup> Н. И. Брунов. Указ. соч., стр. 222. Еще определеннее об этом пишет М. А. Ильин. О единстве домонгольского русского зодчества. — СА, 1968, № 4, стр. 93.

<sup>25</sup> К сожалению, имеющиеся работы по истории армянской средневековой архитектуры, как правило, лишены стилистического анализа. Вынужден поэтому сослаться на свою работу: А. Л. Якобсон. Очерки истории зодчества Армении V—XVII вв. М.—Л., 1950, гл. III.



Рис. 3. Храм в Ариче (Армения), 1201 г. Барабан с имитацией поливных блю-  
д

были вынесены даже такие элементы внутреннего убранства, как поливные блюда, развешанные внутри домов по стенам. Их имитировали большие вогнутые круги на барабане церкви в Ариче 1201 г. (рис. 3). Кстати сказать, это не беспримерно: украшение фасадов храма поливными блюдами приблизительно в то же время известно и в Греции <sup>28</sup> (XII в.), а поливными чашами — в Болгарии (в конце XII и в XIV в.).

<sup>28</sup> A. N. S. Megaw. Glazed Pottery in Byzantine Churches. — «Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας», περίοδος Δ', τ. Δ'. Ἀθήναι, p. 1964, 145—162.

Еще богаче украшен двухэтажный портал караван-сарая в Ани: проемы обоих этажей заключены в широкие рамы, заполненные сложной плетенкой; в тимпанах стрельчатой арки — мозаика из цветных фигурных каменных плиток<sup>27</sup>. Вообще мозаичные выкладки из цветных каменных плиток были весьма популярны в Армении XIII в.

Цвет нередко вводят и в кладку, в которой чередовались различные по окраске плиты туфа. Прием этот был распространен даже на крепостные стены Ани: в облицовку из темно-желтого туфа включали черный и красный камень, которым выкладывали кресты, шахматный узор и т. д.; использовали и глиняные шары, покрытые голубой поливой, как позднее на шатре Василия Блаженного в Москве. Многоцветность и живописность дворцового фасада охватила, таким образом, важнейшие области строительства.

Надо сказать, что в дальнейшем, но в том же XIII в., мозаичная выкладка претерпела в Армении существенные изменения: мозаика из цветных плиток сменилась имитацией ее путем воспроизведения в различной плоскости: эффект многоцветности передавался, благодаря этому, игрой светотени<sup>28</sup>. Игра светотени, как прием монументального декора, была, следовательно, дальнейшим развитием того же живописного начала в армянском архитектурном стиле XIII в.

Не менее ясное выражение получил в армянском зодчестве еще один аспект живописного стиля — асимметричность. Она сказывается и в разнообразии декоративных мотивов, украшающих одинаковые (однозначные) архитектурные элементы (например, орнаментальная выкладка зеркальных сводов различной формы звездами, зигзагами, розетками и пр., притом выполненная из разноцветного камня), и в различном оформлении столбов гавитов (притворов) и т. д. В этом сказалось стремление к максимальному разнообразию элементов архитектурной композиции, быстрой смене ее слагаемых путем различной декоративной обработки их. Декоративное убранство благодаря этому в известной мере нарушает симметричность архитектурных элементов здания. Вместе с тем и вся внутренняя композиция здания приобретает динамичность, создающую новые источники светотеневых контрастов.

Еще больше асимметричность сказывается в общей композиции масс здания (сдвинутый купол, несимметрично перекинутые арки и пр.) и в соответствующем рисунке фасада (например, фасад колокольни монастыря Санаин) и, наконец, в компоновке всего монастырского комплекса, слагавшегося из целого ряда разновременных элементов (храмы, притворы, колокольня, трапезная, кельи и т. д.). Но зодчие умели придавать всей этой сложной асимметричной группе зданий равновесие, акцентируя наиболее важные элементы ансамбля и группируя относительно них остальные его элементы. Таковы большие монастырские комплексы Армении — Санаин и Ахпат, окончательно сложившиеся в XIII в., а в Грузии — Гелатский монастырь<sup>29</sup>.

Асимметричность приобрела значение определенного художественного приема, сказывавшегося и в общей композиции ансамбля, и в композиции его отдельных частей-зданий, и в декоративном убранстве их. Вот почему эту асимметричность вернее всего трактовать как одно из проявлений живописного стиля в архитектуре с присущей этому стилю динамичностью. В этом и заключается тайна асимметрии — неотъемлемого свойства армянского зодчества XIII в., как позднее — зодчества Болгарии и Византии.

Далее, для живописного стиля монументальной архитектуры Армении XIII в. очень характерно использование декоративного убранства

<sup>27</sup> А. Л. Якобсон. Указ. соч., рис. 80.

<sup>28</sup> И. Орбели. Мусульманские изразцы. Пг., 1923, стр. 20.

<sup>29</sup> Р. Мелисашвили. Архитектурный ансамбль Гелати. Тбилиси, 1966, стр. 166—169.

как средства трактовки архитектурного фасада. В этом отношении многое может сказать совсем небольшая церковь 1237 г. в монастыре Нор-Гетик. Членение фасадов ее декоративной аркатурой, притом ломающейся на углах, совершенно не отвечающей простой внутренней структуре церкви, было призвано, как и в Месемврии, придать зданию черты большой постройки, создать иллюзию ее. Западному фасаду, опять-таки в связи с композицией церкви, чисто декоративными средствами придали двухэтажность — вероятно, в подражание аийским монументальным порталам (дворца парона и др.). На восточном фасаде помещено миниатюрное двойное окно, обрамленное целым пучком полуколонок (рис. 4), так же дезориентирующих относительно подлинных масштабов церкви, как и ложная аркатура и «двухъярусный» западный фасад<sup>30</sup>. Живописность как архитектурный принцип поглотила прежнюю монолитность и монументальность. Такова эта миниатюрная, но ювелирно отделанная церковь в Нор-Гетике, замечательная, кроме того, своей тончайшей резьбой портала (рис. 5).

То же стремление создать иллюзию большого трехъярусного здания бросается в глаза и в другой замечательной архитектурной миниатюре — так называемой Пастушьей церкви в Ани, которую мы склонны датировать не XI, а именно XII—XIII вв.<sup>31</sup> Эта миниатюрность и здесь порождает ощущение интимности здания, придает ему как бы домашний характер. И эту особенность мы уже встречали.

Такова армянская средневековая архитектура эпохи ее расцвета (XII—XIII вв.) в аспекте нового архитектурного стиля.

Те же черты носит и архитектура того времени в соседней Грузии, находившейся тогда в политическом союзе и тесной культурной связи с Арменией. Правда, вся монументальная архитектура Грузии XII—XIII вв. была сильнее связана с предшествующим зодчеством, в ней большее значение имела сила традиции; может быть поэтому, живописный стиль там выражен несколько слабее, не так рельефно, но основная тенденция архитектурно-художественного развития и в Грузии прослеживается достаточно отчетливо.

Для грузинской монументальной архитектуры XII—XIII вв. также характерно усиление роли декоративной резьбы, которая заполняет фасады в виде широких резных наличников окон, вплотную примыкающих друг к другу, и резных крестов, занимающих всю верхнюю часть фасада, и разделяющих их тяг. Остающаяся гладь стены еще больше выделяет узорочье. Глубина резьбы выпуклых наличников создает игру светотени. В кладке шире, чем раньше, используются плиты разноцветного камня, либо разбросанные по стене, либо уложенные в шахматном порядке. Таким образом, и в грузинском зодчестве XIII в., как и в Армении, глубокая резьба по камню с ее светотеневыми контрастами сочетается с многоцветностью. Таковы, например, церкви в Питарети, начала XIII в., и в Кватахеви, конца XII—начала XIII вв.<sup>32</sup>

Внутри этих храмов восточная пара столбов приближена к апсиде, а в некоторых из них эти столбы сливаются с междуапсидальными стенками (например, церковь Георгия в Гелатском монастыре, XIII в.); вследствие этого подкупольное пространство сдвинуто к востоку, что создает определенную асимметрию, которая отражена и на фасадах.

<sup>30</sup> А. Л. Якобсон. Из истории зодчества средневековой Армении. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР», 1952, стр. 351—356.

<sup>31</sup> А. Л. Якобсон. Очерки истории зодчества Армении, стр. 123—124; ср.: Н. М. Токарский. Архитектура Армении IV—XIV вв. Ереван, 1961, стр. 209—210 (аргументы в пользу датировки памятника XI в. мы не можем признать убедительными, ибо они учитывают лишь некоторые детали здания).

<sup>32</sup> В. Беридзе. Архитектура Грузии. М., 1948, стр. 64—74; *его же*. Грузинская архитектура с древнейших времен до XX в. Тбилиси, 1967, стр. 56, табл. 119—122. Ниже приводимые памятники грузинской архитектуры см. там же.

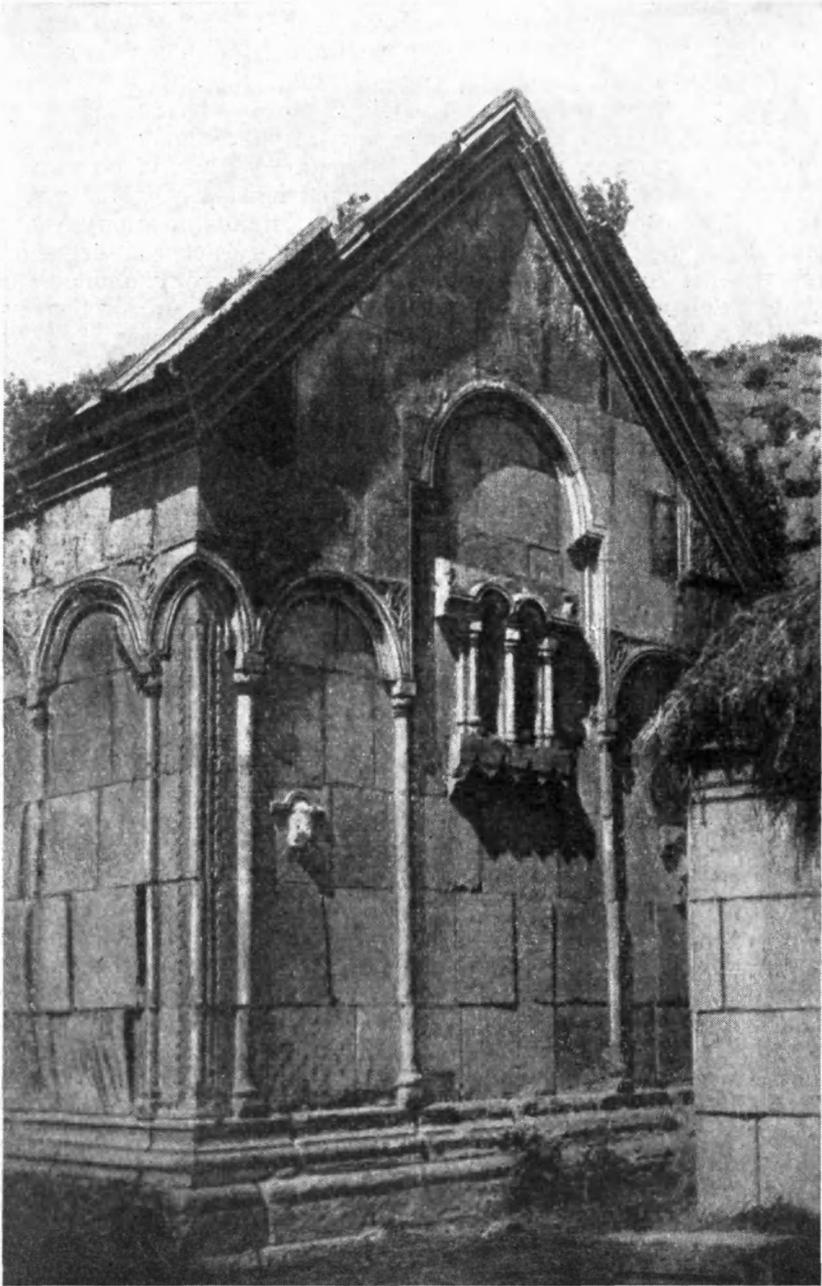


Рис. 4. Храм в монастыре Нор-Гегик (Армения), 1237. Восточный фасад

Таковы церкви в Бетания и в Кватахеви. Асимметрию усиливают пристройки, сдвинутые в ту или иную сторону относительно оси здания, как в той же церкви в Бетания или в соборе в Гелати начала XII в.<sup>33</sup>

Использовался грузинскими зодчими и прием трактовки архитектурного фасада декоративной аркатурой. Но этот старый традиционный прием в XIII в. постепенно утрачивает здесь даже видимость архитек-

<sup>33</sup> Р. Мепишвили. Ук: в. соч., стр. 4, табл. 2, 10, 11, 14, 15.

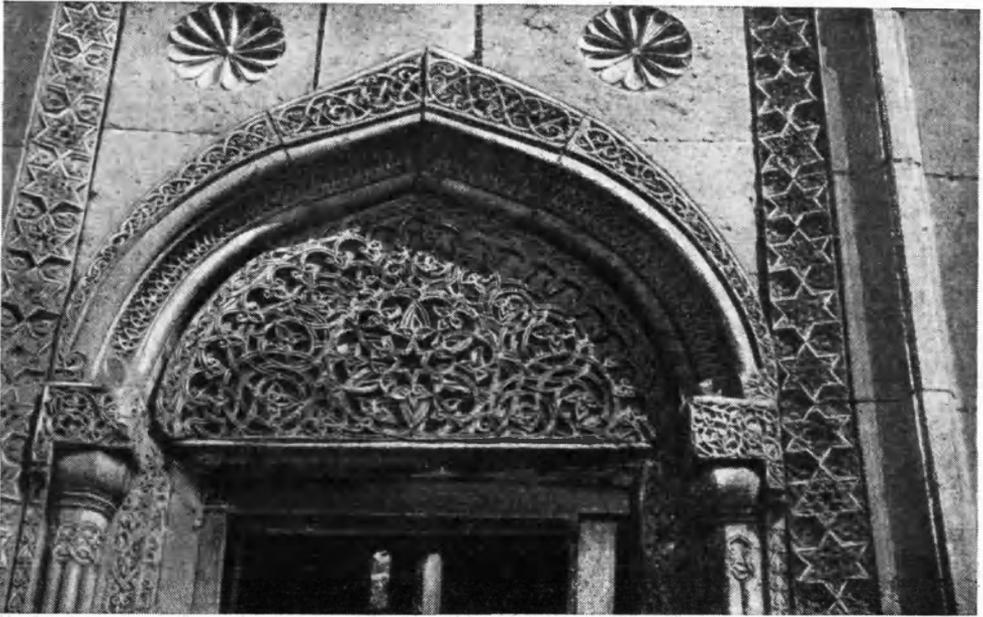


Рис. 5. Храм в монастыре Нор-Гетик (Армения), 1237 г. Резьба на западном портале

турного мотива и превращается в простое украшение (как это мы видели в церкви Нор-Гетика) или вовсе исчезает <sup>34</sup>.

Как и в других странах, о которых шла речь в этой статье, грузинские храмы также уменьшаются в размере, в чем сказались новые социальные условия феодального строительства (церковь рассчитана теперь на ограниченный круг молящихся). Благодаря скромным размерам храмы приобретали те черты интимности, о которых мы говорили применительно к архитектуре Армении, Болгарии и Византии.

Очень интересен в этом отношении притвор начала XIII в., пристроенный к базилике в Дманиси <sup>35</sup>, с широким перспективным входом в виде открытой арки (рис. 6). Внутри притвор перекрыт сферическим сводом, опирающимся на два выступа стен и пару колонн. Снаружи, вопреки всей внутренней структуре, притвору придана крестообразная композиция (но без купола) с имитацией ветвей креста под острыми щипцами и даже с боковыми нишами, богато украшенными, но совершенно декоративными. Вся эта затейливая постройка — такая же архитектурная миниатюра, как армянская церковь в Нор-Гетике или Пастушья церковь в Ани, своего рода модель большого здания, но где все декоративно и иллюзорно. И так же, как в Месемврии, ее украсили миниатюрными рельефами (изображающими встречно идущих барсов и птиц, терзающих зверя), помещенными на капителях парных полуколонн по сторонам ниш на южном фасаде (рис. 7а, б). Рельефы эти еще меньше, чем в Месемврии, и рассчитаны на рассматривание совсем вблизи (они находятся на уровне человеческих глаз). Трудно отрешиться от ощущения интимности, которое вызывает эта постройка.

Притвор базилики в Дманиси с его миниатюрными архитектурными формами — одно из порождений нового архитектурного стиля, который в значительной мере подчинил себе и феодальную архитектуру Грузии.

<sup>34</sup> В. Беридзе. Архитектура Грузии, стр. 68.

<sup>35</sup> Л. Мухелишвили. Раскопки в Дманиси. — СА, VI, 1940, стр. 266—267.



Рис. 6. Дманиси (Грузия). Притвор начала XIII в., пристроенный к базилике. Общий вид с западной стороны

Общие архитектурно-художественные концепции, лежащие, как мы видели, в основе архитектур весьма обширного района (от Балкан до Закавказья), были свойственны, конечно, не только христианским странам, но в такой же мере и мусульманским: вероисповедная принадлежность не могла определить направление историко-художественного процесса. Что это так, убеждает зодчество не только соседней мусульманской страны Закавказья — Азербайджана, но и зодчество всего Ближнего Востока и Средней Азии.

Исследователи уже указывали на отчетливо выступавшие и с течением времени усиливавшиеся тенденции зодчества Азербайджана на протяжении XII—XV вв. — они выражаются в непрерывном усилении парадности монументальной архитектуры путем повышения роли декоративного убранства<sup>36</sup>; даже в надписях — цитатах из Корана на фасадах культовых зданий декоративное начало стало доминировать над религиозно-пропагандистским<sup>37</sup>.

Насколько интенсивно шел этот процесс, показывают вполне выработанные по своей архитектуре стройные башенные мавзолеи в Нахичевани — знаменитые произведения азербайджанских зодчих XII в.: восьмигранные мавзолеи Юсуфа 1162 г., Момине-хатун 1186 г., Се-Гунбад 1184 г. на оз. Урмия, Гунбад-е Кабуд 1196 г. в Мараге<sup>38</sup>. Стороны восьмигранных мавзолеев глубоко расчленены; ребра их выделены полуколонками или пилястрами, подчеркивающими вертикаль композиции. Все плоскости граней сплошь покрыты рельефным (фигурным) кирпичным орнаментом,

<sup>36</sup> Литература, посвященная средневековому зодчеству Азербайджана, весьма обширна. Мы ограничимся ссылкой на новейшую работу, наиболее полную по материалу: Л. С. Бретаницкий. Зодчество Азербайджана в XII—XV вв. М., 1966 (об усилении декоративного начала см. стр. 137—138, 247, 269, 275, 281, 310, 324, 327, 334 и мн. др.). Там же приведена и литература предмета.

<sup>37</sup> Там же, стр. 138.

<sup>38</sup> Там же, стр. 101—116.



Рис. 7. Дманиси (Грузия). Притвор начала XIII в., пристроенный к базилике: а, б — рельефы на капителях полуколонн на южном фасаде

еще геометрическим, выступающим на углубленном фоне (на некоторых памятниках и он сплошь орнаментирован). Расчлененность фасадов и двухплановость декора порождают игру светотени. А это один из наиболее показательных признаков нового архитектурного стиля, который мы прослеживали выше. В названных мавзолеях Азербайджана он уже вполне развит, а это указывает на то, что процесс его формирования совершался еще в предшествующем столетии.

Нарастание роли декора сказывается и в усложнении его, особенно в выделении и подчеркивании порталных композиций с их глубокими сталактитовыми нишами, в обогащении декоративной резьбы, в усилении ее пластичности. Развитый портал мы видим уже в конце XII в. (мавзолей на оз. Урмия). В дальнейшем его роль повышается — он становится центральным звеном архитектурной композиции. Это показывают памятники начала XIV в. (мавзолей в Карабагляре и в Барда, 1322 г.) и XV в. (например, усыпальница ширваншахов 1435 г. в Баку).

Вскоре получает развитие другой специфический прием усиления парадности фасада, повышения его звучания: в архитектуру начинают вводить цвет. Впервые применение кирпичей с бирюзовой поливой наблюдается в мавзолее в Мараге, 1148 г.; шире использованы бирюзовые кирпичи в нахичеванском мавзолее Момине-хатун 1186 г. (в верхнем поясе с надписью и венчающем сталактитовом фризе), но еще скромно: монохромный фасад в XII в. еще господствовал. Зато в последующее время полихромия получает в архитектуре Азербайджана блестящее развитие: фасады выкладывают разноцветным камнем, появляются и многоцветные сплошные керамические облицовки поливными кирпичами или цветной наборной мозаикой. Особенно популярной полихромная керамика на фасадах становится в XIV и XV вв. Достаточно сослаться на такой памятник, как названный мавзолей в Карабагляре (первая половина XIV в.), чтобы оценить направление и тенденцию развития. В этом выдающемся произведении сказывается еще одна черта нового архитектурного стиля — его динамичность, которую создают мощные гофры (полуцилиндры), образующие массив мавзолея, сплошь покрытые яркой косою сеткой крупного геометрического или шрифтового орнамента на темно-синем фоне. Начали применять и цветное стекло в окнах <sup>39</sup>.

Новый архитектурный стиль проявлялся и в повышенных пропорциях монументальной архитектуры, в стремлении усилить вертикаль здания. И чем дальше, тем эта тенденция сказывалась все сильнее. Достаточно напомнить мавзолей XIV в. с их подчеркнутой вертикалью членений и порталы дворца ширваншахов в Баку XV в.

Определенное значение в формировании нового архитектурного стиля Азербайджана XIV—XV вв. получает и асимметрия, усиливающая динамичность композиции здания и всего архитектурного ансамбля. Эту черту можно отметить и в мечети 1435 г. того же дворцового комплекса в Баку, и в мечети 1482 г. в с. Мардакяны, и в усыпальнице Дири-баба 1402 г. в с. Маразы <sup>40</sup>.

Все эти черты — динамичность монументальных композиций, их повышенные пропорции, а с другой стороны — усиление декоративного начала и полихромность фасада, характеризующие новый живописный стиль в архитектуре, уже знакомы нам в зодчестве Балкан, Византии, Древней Руси и Закавказья. Правда, архитектурно-художественные формы везде различны, но природа явления — та же.

Нетрудно показать, что одновременно тот же процесс, притом нередко в формах, близких архитектуре всего мусульманского мира или даже тождественных, происходил и в смежных с Азербайджаном различных странах Средней Азии — и в Хорасане, и в Хорезме, и в Мавераннахре, и в Фергане. Процесс этот, интенсивный и полнокровный, рисует нам многочисленные и замечательные памятники начиная с XI в.

Конечно, здесь не место сколько-нибудь подробно излагать этот обширный материал. Ему посвящено огромное количество публикаций и исследований. Особенно важны появившиеся в последнее время обоб-

<sup>39</sup> Л. С. Бретаницкий. Указ. соч., стр. 327—328.

<sup>40</sup> Там же, стр. 238, 252, 254.

щающие работы, содержащие характеристику всего процесса развития архитектуры Средней Азии в интересующую нас эпоху — X—XV вв.<sup>41</sup> Нам поэтому достаточно указать лишь на основные тенденции архитектурно-художественного развития, также уже выявленные в указанных работах, но рассмотреть их в аспекте нашей темы. Я, разумеется, вынужден быть предельно кратким.

В X в., по всеобщему признанию исследователей, в Средней Азии, преимущественно в Хорасане и Мавераннахре, зарождалось новое архитектурно-художественное направление, новый архитектурный стиль; он формировался поразительно быстрыми темпами и уже в XII в. достиг полной зрелости. Новый этап в развитии архитектуры был подготовлен в раннем средневековье. Его зарождению и сложению предшествовала разработка комплекса многокупольных зал с декоративной кирпичной облицовкой (таково большое и сложное общественное здание, может быть странноприимный дом — Кырк-кыз близ древнего Термеза, IX в.), а в X в. или даже на рубеже IX и X столетий была создана купольная композиция в невиданном до того богатом декоративном облачении, представленная знаменитым мавзолеем Саманидов в Бухаре. Памятник этот открывает, можно сказать, новую главу в истории архитектуры Средней Азии.

Это небольшой куб, перекрытый широким куполом. Все его четыре фасада однородны. Они еще плоскостны, четыре одинаковых портала отмечены лишь неглубокой нишей и обведены узкой рамкой (не доходящей до низа). Зато каждый из фасадов снизу доверху облачен в декоративный наряд в виде сплошной и разнообразной фигурной узорчатой выкладки из кирпича на ганчевом растворе, придающей, благодаря рельефности, пластичность плоскости стены. Пластику фасадов усиливают крупные угловые полуколонны и венчающая здание декоративная ажурная аркатура. Не менее богат и кирпичный декор внутри мавзолея. Декоративно разработанный фасад стал в центре внимания зодчего. Это было принципиально новым отношением к архитектурной плоскости. В XI и XII столетиях оно получило богатейшее развитие.

Но новые устремления проявились не только в этом. Уже во второй половине X в. была создана портално-купольная композиция. В развитии виде она представлена замечательным мавзолеем Араб-ата в с. Тим 978 г.<sup>42</sup> К основному кубу мавзолея примыкает монументальный портал; он приподнят над основным кубом здания, благодаря чему выделен и подчеркнут главный фасад, насыщенный декором. Причем репертуар его здесь несколько расширен — помимо точеного кирпича использована и резьба по ганчу (в сочетании с кирпичом или сплошь покрывавшая плоскость). Но сама орнаментация продолжает оставаться почти исключительно геометрической.

В обоих мавзолеях впервые проступает еще одна тенденция нового архитектурного стиля — стремление наделить маленькую постройку чертами большого здания, создать своего рода иллюзию его: имею в виду аркатуру вверху (ажурную — в мавзолее Саманидов, глухую — в Араб-ата), имитирующую галереи раннесредневековых замков<sup>43</sup>. Эту черту мы уже наблюдали и в Болгарии, и в Константинополе, и в Закавказье.

<sup>41</sup> Б. П. Денике. Искусство Средней Азии. М., 1927; *его же*. Архитектурный орнамент Средней Азии. М., 1939; Б. В. Веймарн. Искусство Средней Азии. М., 1940 (гл. II и III); Б. Н. Засыпкин. Архитектура Средней Азии. М., 1948; Л. И. Ремпель. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961; Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. История искусства Узбекистана. М., 1965; Г. А. Пугаченкова. Пути развития архитектуры южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма. М., 1958 (Труды ЮТАКЭ, т. VI), гл. IV; *ее же*. Искусство Туркменистана. М., 1967, стр. 83—163.

<sup>42</sup> Г. А. Пугаченкова. Мавзолей Араб-ата. Ташкент, 1963.

<sup>43</sup> Ср. постсасанидское серебряное блюдо VI—VII вв. с изображением осады крепости-замка иранцами: И. А. Орбели и К. В. Тревер. Сасанидский металл. Л., 1935, табл. 20.

На протяжении XI и XII вв. новый архитектурный стиль стремительно развивался. Об этом можно судить по многим памятникам Хорасана (на территории нынешней Туркмении: например, мавзолей Астана-баба, XI в., мечеть Талхатан-баба в районе Мерва, конца XI в., мавзолей Мухаммеда ибн Зейда в Старом Мерве, 1113 г., знаменитый мавзолей султана Санджара первой половины XII в.)<sup>44</sup>, Мавераннахра (замечательный портал мечети Магок-и Аттари в Бухаре XII в.)<sup>45</sup>, Ферганы (три смежных мавзолей в Узгене — северный 1152 г., средний — начала XI в., южный 1187 г.)<sup>46</sup>, дающие в целом наглядное представление об архитектурно-художественном прогрессе в Средней Азии с начала XI по конец XII в.).

Сопоставляя все эти памятники, можно видеть, как фасады зданий с течением времени расчленяются все сильнее и глубже, портал все более выступает вперед, оставляя место для глубокой ниши перед входом (очень показательны в этом отношении северный и южный мавзолей в Узгене в сравнении со средним). Широкие ниши чередуются с более глубокими и узкими нишами (мавзолей Мухаммеда ибн Зейда 1113 г. в Старом Мерве) или аркады верхней галереи чередуются с панно узорчатой рельефной вымостки (мавзолей Санджара XII в.).

Глубокое расчленение фасадов было свойственно всей монументальной архитектуре Средней Азии XI—XII вв. С течением времени оно усиливалось, порождая светотеневые контрасты, в той или иной мере глубокие и резкие. А это — одно из наиболее ярких, сокровенных проявлений нового архитектурного стиля, уже наблюдавшееся нами и на Балканах, и на Руси, и в Закавказье.

Другое его качество — это характер самого декора в виде узорчатой фигурной выкладки из кирпичей, рельефной и двухпановой, выделяющей и акцентирующей те или иные части фасада. Этот рельефный декор также создавал игру светотени на фасаде, придавая ему пластичность, — прием, ставший очень популярным в XII в., как и в Азербайджане (напомним мавзолей Нахичевани), особенно в Хорасане. С течением времени обогащался и самый декор, в котором все большее значение приобретала резьба по ганчу (правда, в местах, менее доступных действию влаги, — в интерьере, в нишах портала), покрывавшая большие плоскости, и растительная орнаментика, сочетавшаяся с геометрической. Выдающиеся образцы той и другой дает дворец XII в. в Термезе, где в орнаментике были включены и изображения фантастических зверей<sup>47</sup>.

Разработка архитектурной плоскости путем глубокого ее расчленения и рельефный пластичный декор служили, в сущности, одной цели: усилить выразительность и богатство архитектурного фасада и вместе с тем — парадность здания. К этому стремились творцы нового архитектурного стиля в Средней Азии.

Общей художественной задаче соответствовало еще одно замечательное средство — цвет, который стали вводить в архитектурный декор. Правда, это происходило очень медленно: фасады X и XI вв. оставались, как и в Азербайджане, еще монохромными. Характерно, что первоначально цвет использовали, притом изредка и робко, лишь в интерьере дворцов<sup>48</sup>,

<sup>44</sup> Г. А. Пугаченкова. Пути развития архитектуры южного Туркменистана, стр. 248 сл., 268 сл., 303 сл., 315 сл.; Архитектурные памятники Туркмении, вып. I, сост. Н. М. Бачинский. М. — Ашхабад, 1939, стр. 17—31.

<sup>45</sup> Портал украшен узорчатой фигурной выкладкой по сторонам самого портала и панно в виде рельефной узорчатой выкладки геометрического рисунка на фоне резьбы по ганчу; см., например: Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Указ. соч., стр. 119 слл.

<sup>46</sup> А. Н. Бернштам. Архитектурные памятники Киргизии. М.—Л., 1950, гл. IV.

<sup>47</sup> Б. П. Денике. Архитектурный орнамент Средней Азии, стр. 44—70 (ср. резьбу по штуку на своде мавзолея Хакима ат-Термези в Термезе: Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Указ. соч., стр. 197—198, рис. 206).

<sup>48</sup> Двухцветная — из красных и желтых кирпичиков — вымостка двора здания

а позднее и жилых домов <sup>49</sup>, затем мечетей <sup>50</sup>. В начале XII в. элементы полихромии появляются и на фасаде в виде скромного двухцветного узора, выложенного кирпичиками желтого и красного тонов (в загородной мечети Намазгах в Бухаре, 1119/20 г.). Однако цвет играл еще весьма пассивную роль: полихромия в архитектуре Средней Азии еще только зарождалась, но направление развития уже ясно обозначилось. Сначала пластический эффект был дополнен введением двухцветного узора, немного позднее «цветная полива. . . стала покрывать резную терракоту по гребню рельефа, а затем и сплошь. Пластический эффект стал узорно-живописным» <sup>51</sup>. Таким образом, основы нового, живописного архитектурного стиля в Средней Азии в XII в. уже ясно определились.

Конечно, конкретная картина истории архитектуры в Средней Азии в XI—XII вв. была отнюдь не однородна. Создавались и такие здания, в которых декор был очень ограничен и поглощен строгими формами самой архитектуры. Таков караван-сарай Рабат-и-Малик, XI в., на дороге Самарканд—Бухара <sup>52</sup>. Но и в этом большом караван-сарае монументальные гофры и монументальный портал, не связанные функционально со зданием, сами по себе декоративны. Они как бы трактуют фасад в духе древнего укрепленного замка с его парадным въездом. Все же новый архитектурный стиль стремился проявить себя не столько в аскетически строгих формах, сколько в декоративно разработанном фасаде. О природе этого явления речь будет ниже.

Новый архитектурный стиль в Средней Азии сказался и в стремлении повысить пропорции зданий. Прежде всего это относится к центрическим композициям (особенно мавзолеям), вертикальная ось которых с течением времени усиливается, повышаются и пропорции порталов, всячески подчеркиваются вертикальные членения здания. Уже в XI—XII вв. появляются двойные оболочки куполов, повышающие здание (примером может служить мавзолей Санджара, около середины XII в.) и предвещающие декоративные купола на высоких барабанах в XIV—XV вв. <sup>53</sup> Новые архитектурно-художественные идеалы среднеазиатских зодчих XI—XII вв. прекрасно выражает замечательный минарет в Джазкургане 1108/9 г. <sup>54</sup>; ствол его состоит из 16 полуцилиндров-гофр <sup>55</sup>, подчеркивающих высоту сооружения и звучащих как аккорд вертикальных тяг.

Все рассмотренные явления — и новое понимание архитектурной плоскости, а в связи с этим — прогрессирующая роль декора, и полихромия фасада, пока только зарождавшаяся, и усиление вертикали архитектурной композиции, стремление возвысить ее — все это мы уже наблюдали в зодчестве и югославянских стран, и Византии, и Древней Руси, и Закавказья, притом в тот же примерно период времени, хотя везде эти родственные явления выражались в формах, большей частью совершенно различных.

В последующие XIV и XV вв., особенно в эпоху Тимура и Тимуридов, когда вновь набрало силу строительство, прерванное нашествием монголов, живописный стиль в архитектуре Средней Азии достиг апогея.

X в. в Варахше (см.: В. А. Шишкин. Некоторые итоги археологических работ на городище Варахша. — «Труды Института истории и археологии АН УзССР», в. VIII, 1956, стр. 37).

<sup>49</sup> Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Указ. соч., стр. 189.

<sup>50</sup> Поливные плитки над михрабом загородной мечети Намазгах в Бухаре 1119/20 г.

<sup>51</sup> Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Указ. соч., стр. 232 и 233.

<sup>52</sup> Б. Н. Засыпкин. Архитектурные памятники Средней Азии. — В сб.: «Вопросы реставрации», II. М., 1928, стр. 212 сл.

<sup>53</sup> Г. А. Пугаченкова. Пути развития архитектуры южного Туркменистана, стр. 324.

<sup>54</sup> Б. Н. Засыпкин. Архитектура Средней Азии, стр. 64—65.

<sup>55</sup> Минарет в Джазкургане предвосхищает формы упоминавшегося азербайджанского мавзолея Карабагляр начала XIV в.

Проблема декоративной разработки фасада продолжала оставаться в центре внимания зодчих, но теперь господствующим, можно сказать универсальным, принципом декора стала полихромия. Монохромные кирпичные облицовки в виде рельефного узорочья, как и резьба по ганчу, отходили в прошлое, их полностью вытеснил яркий поливной изразец. Были выработаны самые различные виды и формы многоцветного декора, творцами которых были либо местные мастера, либо мастера из завоеванных Тимуром стран. В основе одних форм лежали унаследованные от XI—XII вв. приемы декора, как бы переведенные в цвет, — такова резная и тисненая терракота, нередко с орнаментацией на углубленном фоне; другие формы были созданы заново — таковы многоцветная майолика, плоская или рельефная, однотонная или многоцветная (перегородчатая), с подглазурной или надглазурной росписью (часто золотом), и наборная мозаика в виде панно с виртуозной по рисунку растительной орнаментикой на темно-синем фоне<sup>56</sup>, впервые появившаяся в Средней Азии в 70-х годах XIV в. Растительный орнамент стал вообще очень популярен, особенно в декоре небольших зданий, которые смотрелись вблизи (таких, как мавзолей Шах-и-Зинды)<sup>57</sup>. Эти формы совершенствовались, сочетали, бесконечно варьировали, но суть заключалась в стремлении создать различными средствами яркий, сверкающий красками фасад. Однако полихромия не нарушала его архитектонику и не противоречила ей. Наоборот, она выделяла объемы здания, его линии и пятна, а резная фигурная терракота, кроме того, порождала и эффект светотени. Полихромия слилась с архитектурой и вошла в нее как органическая часть.

Нам нет надобности останавливаться на памятниках с полихромными фасадами: они многочисленны и хорошо известны. Можно сослаться почти на любой мавзолей конца XIV или начала XV в. в ансамбле Шах-и-Зинды в Самарканде. Назовем хотя бы мавзолей Шади-Мульк 1372 г., или безымянный мавзолей 1360/61 г. в северном конце ансамбля, или стоящий напротив него мавзолей Туман-ака 1405 г. Все они отмечены беспредельным разнообразием орнаментики, утонченностью ее рисунка, богатством колорита и отточенным мастерством<sup>58</sup>. И еще одним качеством — интимностью, столь характерной для всей придворно-аристократической архитектуры того времени, и не только для небольших мавзолеев — построек «камерных», но и для дворцов знати с их многочисленными роскошно отделанными покоем<sup>59</sup>. Говоря о мавзолее Ишрат-хана (около 1464 г.) в Самарканде, Г. А. Пугаченкова хорошо отметила, что «мерцающие золота, богаты полихромия орнаментов, лившийся из окон расцветенный свет (благодаря цветным стеклам. — А. Я.) рождали ощущение роскоши и изысканности, интимности и отрешенности от обыденности

<sup>56</sup> О различных видах архитектурной орнаментики в Средней Азии см.: Л. И. Ремпель. Указ. соч., стр. 256 сл. Мы здесь отвлекаемся от некоторых локальных особенностей в декоре Хорезма и Мавераннахра — эти отличия в аспекте нашей темы несущественны.

<sup>57</sup> В больших зданиях с обширными фасадами (таких, как Биби-ханым или Гур-Эмир в Самарканде) крупный геометрический и шрифтовой орнамент, выложенный поливными кирпичами, продолжал доминировать. Шире использована растительная орнаментика во дворце Тимура (Ак-Сарае) 1380—1404 гг. в Шахрисябзе.

<sup>58</sup> Памятники Шах-и-Зинды издавались многократно (перечислять публикации здесь нет нужды), но цветные воспроизведения издавались очень редко. См.: М. Нрбас—Е. Кноблсх. *The Art of Central Asia*. (Praga), 1965, pl. 56—71; Г. Н. Томаев. Резная майоликовая мозаика в архитектуре Средней Азии XIV—XV вв. М., 1951, табл. к стр. 16, 40, 56, 96; Л. И. Ремпель. Указ. соч., табл. к стр. 304 и 320; Г. А. Пугаченкова. Самарканд. Бухара. М., 1968, рис. 22, 29.

<sup>59</sup> Об отделке их рассказывают современники, в частности о наиболее богатом дворце — дворце Тимура (Ак-Сарае) в Шахрисябзе — Клавиго (см.: Руй Гонзалес де-Клавиго. *Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд в 1403—1406 гг.* Пер. И. И. Срезневского. СПб., 1881, стр. 234—237; ср. стр. 257—259).

окружающего мира»<sup>60</sup>. Среднеазиатские мастера XIV и XV вв. завершили развитие нового архитектурного стиля; он стал поистине живописным.

Но проявлялся он не только в яркой полихромии, но и в самих принципах архитектурной композиции — в создании форм, намеченных еще в XI—XII вв. и призванных повысить торжественность и величавость архитектуры, усилить ее эмоциональное воздействие. Это выразилось в стремлении еще больше умножить вертикальные членения и повысить пропорции здания (повышенный портал, фланкирующие его еще более высокие минареты); наоборот, горизонтальные членения не выделяются и почти не воспринимаются. Двойной и даже тройной купол на высоком барабане усиливал вертикальную градацию масс. Это сказывалось всюду — и в небольших мавзолеях ансамбля Шах-и-Зинды и в больших и гигантских для своего времени постройках Самарканда эпохи Тимура и Тимуридов — мечети Биби-ханым (1399—1404 гг.), Гур-Эмир (1403—1404 гг.), Ишрат-хана (около 1464 г.)<sup>61</sup>. Это то, что мы уже наблюдали и в Азербайджане и в других одновременных архитектурах.

Ощущению устремленности ввысь здания способствует и прогрессировавшая расчлененность фасадов. Особенно выразителен в этом отношении мавзолей Тюрябек-ханым в Куля-Ургенче (60—70-е годы XIV в.)<sup>62</sup>, очень стройный по пропорциям, 12-гранный снаружи и 6-гранный внутри, с сильно выступающим порталом; мавзолей перекрыт двойным сводом и увенчан острым шатром. Снаружи грани прорезают поочередно многогранные и прямоугольные ниши (через последние ведут входы вовнутрь, где они также выделены нишами). Эти высокие и относительно узкие ниши усиливают вертикаль здания и придают всему мавзолею облик ажурной и легкой ротонды. Кстати сказать, мавзолей насыщен многоцветным декором в виде мозаичных панно и плиток майолики — снаружи, мозаичных панно и сплошного мозаичного покрытия купола — внутри.

Максимальная расчлененность фасада, сближавшая и как бы объединявшая наружные объемы и интерьер, — это также общая черта нового архитектурного стиля, которую в разных формах мы наблюдали во всех архитектурах того времени, нами прослеженных.

Сплошная расчлененность монументальных зданий — мечетей, медресе, мавзолеев — с их глубокими порталными нишами и глубокими лоджиями (на фасадах медресе) создают еще одно качество архитектуры — своего рода динамику форм: на месте монолитной плоскости возникает множество граней, впадин, которые порождают сложный ритм светотени.

Динамичности архитектурных форм способствует и декор в виде кося (диагональной) сетки очень крупного геометрического или шрифтового орнамента, которым выкладывают большие плоскости стен, широких арок, минаретов и пр. (Биби-ханым, Гур-Эмир, Ак-Сарай и др.). Диагональные линии узора контрастируют с вертикалью архитектурных форм, нарушают спокойную гладь стен и тем самым создают ощущение движения. То же самое мы уже видели в Азербайджане.

Новому архитектурному стилю свойственна, наконец, и еще одна черта, знакомая нам в других архитектурах; — асимметрия архитектурной композиции, не стихийно возникшая, а нарочитая. В Средней Азии, как и в Азербайджане, эта особенность была менее развита, хотя и здесь можно привести некоторые выразительные примеры. Первый из них —

<sup>60</sup> Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Указ. соч., стр. 278.

<sup>61</sup> О вертикали как «важнейшем элементе архитектурного строя» в зодчестве Средней Азии XIV—XV вв. см.: Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Указ. соч., стр. 267—268, 275—277.

<sup>62</sup> Архитектурные памятники Туркмении, вып. I, сост. Н. М. Бачинский, стр. 51—63; Б. Н. Засылкин. Архитектура Средней Азии, стр. 76—77.

ансамбль Шах-и-Зинда. Он создавался постепенно, но, расширяя и застраивая его, зодчие явно избегали симметричных построений, наоборот, они словно стремились к максимальному разнообразию ансамбля (не столько в архитектуре отдельных зданий, сколько в их постановке).

Но асимметрия наблюдается и в отдельных постройках Шах-и-Зинды. Так, в мавзолее Туман-ака (1405 г.) вход сдвинут к краю (под панно с надписью). Очень интересен в этом отношении мавзолей Уста-Али (XIV в.), в котором геометрическая выкладка изразцов несколько искривлена, неправильна, что несомненно оживляет фасад. Можно было бы принять эту неправильность рисунка изразцовой выкладки за случайность или результат небрежности, если бы не разительные примеры в Закавказье (в Армении), где эти нарушения рисунка выражены еще резче<sup>63</sup>.

Асимметрия нередко наблюдается и в композиции многоцветного декора: однородные (симметричные) части здания украшались различными по рисунку узорами, либо различно было сочетание одних и тех же декоративных элементов (например, на гранях минаретов портала главного здания мечети Биби-ханым), что также создавало определенную асимметрию. И эту черту мы не раз отмечали в других одновременных архитектурах.

Новый архитектурный стиль, таким образом, присущ Средней Азии не в меньшей мере, чем Азербайджану и другим странам Закавказья, а вместе с ними и Византии, и Древней Руси, и югославянским странам. Речь, повторяю, идет не о совпадении форм (наоборот, они различны) и не о взаимовлиянии, а о глубоко таящейся общности архитектурно-художественных принципов, независимо от конфессиональной принадлежности архитектуры<sup>64</sup>. Речь идет об общей тенденции развития зодчества во всех названных странах. Вот почему мы вправе говорить об определенной закономерности, направлявшей широко протекавший процесс. Средняя Азия, как видим, не выпадала из общей линии развития зодчества феодальной эпохи на огромном пространстве от Балкан до Тянь-Шаня.

Сказанное о Средней Азии полностью относится и к Ирану, средневековое зодчество которого всегда было тесно связано с искусством Средней Азии и Азербайджана. В интересующее нас время — в XI—XIV вв. — в эпоху сельджукского господства, во времена монгольского завоевания и при Тимуре — Иран и политически был объединен со Средней Азией и Азербайджаном. Процесс архитектурно-художественного развития там и здесь был, в сущности, единым. Архитектурные произведения, которыми славятся Самарканд, Бухара, Мерв, Ургенч и другие, — в Средней Азии; Исфаган, Верамин, Нетенз, Хамадан, Султание и мн. др. — в Иране отличаются преимущественно индивидуальными особенностями, которыми их наделил талант зодчего, и насыщенностью и разнообразием декора. Анализировать отдельные памятники Ирана для целей нашей статьи нет поэтому надобности, тем более что архитектура Ирана XI—XIV вв. достаточно полно опубликована<sup>65</sup>. Мы ограничимся лишь этим общим замечанием.

В нашу задачу отнюдь не входило изучение отдельных архитектурных форм в позднесредневековом зодчестве Восточной Европы, Византии, За-

<sup>63</sup> Изображение креста на восточном фасаде церкви Богородицы (30-е годы XIV в.) в монастыре Богородицы в Даралагезе: МАК, XIII, 1916, стр. 123, табл. XXXI, 67.

<sup>64</sup> Нам непонятно, почему в обширной литературе, посвященной средневековому зодчеству Средней Азии, оно рассматривается как-то изолированно, в лучшем случае в связи лишь с архитектурой мусульманских стран — Азербайджана и Ирана. Хорошим исключением является цитированная книга Л. С. Бретаницкого.

<sup>65</sup> A Survey of Persian Art, ed A. Poop, IV. 1938, pl. 280—372, 386—418, 422—456; A. Godard. L'art de l'Iran. Paris, 1962, p. 309—400, pl. 123—147; В. Л. Воронина. Архитектура средневекового Ирана. — В кн.: «Всеобщая история архитектуры», т. 8. М., 1969, стр. 151—169.

кавказья и мусульманского Востока с целью выявить совпадение или близость этих форм. Сходство их и даже полное совпадение тоже, конечно, имело место, ибо существовали связи — торговые и культурные, благодаря которым формы переносили, их усваивали и перерабатывали местные зодчие, и таким образом возникало определенное воздействие, не раз служившее предметом исследования <sup>66</sup>.

Еще большее значение имели переезды самих зодчих, насаждавших формы родной архитектуры в соседних (и не только соседних) странах (например, работа армянских зодчих в сельджукской Малой Азии, азербайджанских зодчих в Средней Азии и Иране и т. д.)<sup>67</sup>, а в эпоху Тимура — насильственный вывоз мастеров-строителей из завоеванных им стран в Самарканд, Шихрисябз и другие города <sup>68</sup>. Но это влияние не могло определить суть и направление архитектурно-художественного развития. К тому же, как мы видели, принципиально общие черты появляются в странах, территориально разобщенных, и притом хронологически эти общие черты совпадают не всегда точно: в каждой из названных стран архитектура приобрела свой специфически национальный облик, подчинявшийся, однако, общим закономерностям развития средневекового зодчества. Именно этим и объясняется одинаковое понимание задач архитектурной выразительности, задач разработки фасада, декора, масштаба, короче — понимание архитектурного стиля. И именно этим определялось родство монументальных архитектур Восточной Европы, Закавказья, да и всего Ближнего Востока (не только христианского, но и мусульманского) и Средней Азии, проявляющееся на близких по своему содержанию этапах исторического развития. Выявление этой закономерности и служило целью наших заметок.

Но дело заключается, конечно, не только в констатации общих принципов нового архитектурного стиля в различных странах. Естествен и другой вопрос: как возникло это архитектурно-художественное родство, какие близкие по своей природе движущие силы действовали в различных странах, порождая, в конечном счете, близкую по существу художественную культуру, в частности — архитектуру? Мы вряд ли сумеем дать удовлетворительный ответ на этот вопрос: время для этого еще не наступило. Однако некоторые общие явления, которые могли породить адекватные тенденции в художественном развитии различных стран, можно и следует указать, ибо это поможет направить поиск исследователя.

На первом месте по значению следует поставить город, являвшийся основным фактором в развитии культуры зрелого средневековья.

XIII и XIV столетия — время существования так называемого второго Болгарского царства, освободившегося от византийской зависимости, ставшего самостоятельным и занимавшего, по крайней мере до середины XIV в., господствующее положение на Балканах. Это время экономического подъема государства. Столица Болгарии — Тырново (которую современники называли Царьградом) и Месемврия приобрели большое экономическое значение. С этими городами было связано и развитие болгарской культуры. Подъем охватил и Сербию: при Стефане Душане (1331—1355) она переживала расцвет.

Хотя Византия после латинского владычества и была разорена, все же Царьград довольно скоро вернул себе значение важнейшего экономического центра Средиземноморья. В конце XIII и в XIV вв. в столице

<sup>66</sup> Например: *D. Talbot Rice. Iranian Elements in Byzantine Art.* — В сб.: «III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады». Л., 1939, 203—208.

<sup>67</sup> Л. С. Бретаницкий. Указ. соч., табл. к стр. 432.

<sup>68</sup> А. Ю. Якубовский. Иранские мастера в Средней Азии при Тимуре. — В сб.: «III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады». Л., 1939, стр. 279—280.

велось обширное строительство: Палеологи восстанавливали разрушенные участки крепостных стен и возводили новые, строили дворцы и храмы. По словам Никифора Григоры, Михаил Палеолог (1258—1282) «вернул ему (Царьграду) по возможности прежнюю красоту». Памятники этого строительства хорошо известны. Достаточно назвать Влахернский дворец (часть его составлял Текфур-Серай) и монастырь Хора (Кахриэ-джами). Город оставался большим культурным центром Европы. В Царьграде, хотя и ненадолго, возникла благоприятная обстановка и для интенсивного архитектурного творчества. Но его искусство нельзя отрывать от художественного процесса в соседних единоверных странах, и прежде всего в Болгарии, зодчество которой в ту эпоху было столь близко художественным идеалам византийских строителей.

В Древней Руси XII—XIII столетия ознаменовались, как известно, стремительным ростом городов, ставших ремесленными центрами. Исследователи древнерусского зодчества отмечают не только возросшее значение светского, гражданского начала в искусстве Владимиро-Суздальской Руси, что особенно сказалось в монументальной пластике (церковь Георгия в Юрьеве-Польском), но и «связь общерусского (архитектурного) стиля с развитием города и городской культуры»<sup>69</sup>.

XII—XIII столетия в Закавказье — это эпоха расцвета и исключительно быстрого развития городов, ускорявшегося в новых условиях слагавшихся международных связей. Город в большей степени, чем раньше, стал экономическим средоточием Армении и Грузии и приобрел определяющее значение в их культурном строительстве<sup>70</sup>.

В Средней Азии уже X век ознаменовался ростом городов. Процесс этот особенно стал интенсивным в XI—XII вв. с развитием производительных сил и торговых сношений в эпоху Сельджуков. Ширились и вместе с тем меняли свой облик Самарканд, Бухара, Термез, Узгенд. Их жизненный центр перемещался из аристократических шахристанов, обнесенных крепостными стенами, в открытые торгово-ремесленные рабады. Город и в Средней Азии стал средоточием культурной жизни.

Монгольское нашествие начала XIII в. прервало, как и всюду, процесс роста городов. Но уже во второй половине XIII в. строительство начало возрождаться, а в XIV в. наступает период бурного подъема городов, роста населения, ремесленного производства и всей городской жизни, породившей и новое искусство Средней Азии.

Именно в городе сложился архитектурный стиль, общие художественные принципы которого оказались близкими в странах Восточной Европы, Закавказья и Средней Азии.

С ростом города росло и имущественное и социальное неравенство. В городе возникали контрасты между застройкой бедноты и кварталами знати и купечества; социальные верхи общества, естественно, стремились выделить свои дома, подчеркнуть их богатство. Наиболее доступным и эффектным средством такого «обогащения» были, конечно, средства декоративные. Но декор в виде всякого рода узорочья был больше всего связан с внутренним убранством, он формировался внутри дома, а затем был перенесен наружу, на фасады домов и, наконец, на фасады храмов. Таково, в частности, происхождение красочных кирпичных выкладок на фасадах церквей Месемврии и Текфур-Серая, столь напоминающих многим исследователям яркие народные вышивки, развешанные по стенам внутри дома. Таково происхождение и полихромии на фасадах — и в Месемврии и Царьграде, в Армении и Грузии, в Азербайд-

<sup>69</sup> Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, II, стр. 97, 102, 104; ср. стр. 109, 111; *его же*. Владимиро-Суздальская архитектура, стр. 628, 629, 636, 637.

<sup>70</sup> И. А. Орбели. Проблемы сельджукского искусства. — В сб.: «III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады». Л., 1939, стр. 151.

жане и Средней Азии, везде решенной по-своему, в зависимости от национальных традиций и наличного строительного материала <sup>71</sup>.

Таково происхождение и изразцового декора, ведущего начало от изразцовой выкладки печи внутри дома, также перенесенной наружу. Очень показателен прием украшения фасада храма поливными блюдами или их имитацией, о чем уже шла речь (мы их видели в Греции и Армении), — они тоже были перенесены наружу, очевидно, из интерьера. Такое перемещение декора имело свою предысторию: еще в начале X в. Мануэл, зодчий армянского царя Гагика Арцруни, перенес убранство пиршественного зала с развешанными там охотничьими трофеями на фасад придворного храма на острове Ахтамар <sup>72</sup>. Но в X в. это было исключением, в XII—XIII вв. — стало нормой.

Таким образом, архитектурный живописный стиль в средневековой архитектуре по природе своей генетически связан со светской культурой города. Он порожден городской жизнью с ее социальными контрастами и развивался вместе с ней. В культовом зодчестве этот стиль — явление вторичное, хотя именно в этой сфере он получил особенно богатое развитие <sup>73</sup>.

Таковы наши некоторые соображения относительно генезиса живописного стиля в средневековой архитектуре. Но это только самые первые соображения. Всестороннее исследование проблемы на возможно более широком материале должно быть продолжено.

---

<sup>71</sup> Существуют и другие объяснения тенденции усилить декоративную разработку фасадов (в том числе и полихромии) в средневековой архитектуре. М. А. Ильин в отношении древнерусской архитектуры возводит эту тенденцию к древним славянам; их культовой архитектуре, по его мнению, искони присуще преобладание внешней формы, которая «играла первенствующую роль, будучи усилена декоративными элементами» (М. А. Ильин. Указ. соч., стр. 93). Г. А. Пугаченкова расцвет архитектурной полихромии в Средней Азии (этот расцвет она называет «величайшей революцией в архитектуре»: Г. А. Пугаченкова и Л. А. Ремпель. Указ. соч., стр. 307) объясняет особенностями народов Востока, в крови которых лежит «любовь к интенсивному цвету, к звучному колориту и радостным краскам». Но и то и другое объяснение не может нас удовлетворить, ибо вряд ли можно назвать народы, которым не было бы свойственно тяготение к декоративности, к красочности и яркости.

<sup>72</sup> И. А. Орбели. Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар. — В кн.: И. А. Орбели. Избранные труды, т. 1. М., 1968, стр. 192—203.

<sup>73</sup> Глубоко прав Н. Н. Воронин, отмечавший значение светского «теремного» зодчества в формировании монументальной культовой архитектуры домонгольской Руси (Н. Н. Воронин. «Слово о полку Игореве» и русское искусство XII—XIII вв., стр. 338).