

Т. П. КАПТЕРЕВА
ИСКУССТВО
СТРАН МАГРИБА
СРЕДНИЕ ВЕКА
НОВОЕ ВРЕМЯ

Т.П. КАПТЕРЕВА

ИСКУССТВО
СТРАН
МАГРИБА

СРЕДНИЕ ВЕКА

НОВОЕ ВРЕМЯ

МОСКВА <ИСКУССТВО> 1988

ББК 85.103(3)
К 20

Рецензенты:
доктор искусствоведения
Б. В. Веймарн,
доктор искусствоведения
С. И. Тюляев

К $\frac{4901000000-101}{025(01)-88}$ 61-88

© Издательство „Искусство“, 1988 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА

7

ВВЕДЕНИЕ

13

ИСКУССТВО ПЕРИОДА АРАБСКИХ
И БЕРБЕРСКИХ ДИНАСТИЙ

8—11 ВЕКОВ

43

ИСКУССТВО СТРАН МАГРИБА ЭПОХИ РАСЦВЕТА
КОНЕЦ 11—14 ВЕКА

107

ИСКУССТВО СТРАН МАГРИБА
ОТ НАЧАЛА ЕВРОПЕЙСКОЙ ЭКСПАНСИИ
ДО ЗАВОЕВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ НЕЗАВИСИМОСТИ

ИСКУССТВО 15—18 ВЕКОВ

213

ИСКУССТВО 19—20 ВЕКОВ

255

ПРИМЕЧАНИЯ

287

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

303

УКАЗАТЕЛЬ

310

Искусство стран Магриба — Алжира, Туниса и Марокко — принадлежит народам, населяющим эти страны, составляет ту основу, на которой они строят в настоящее время свою национальную культуру. Вместе с тем это искусство входит в мировую сокровищницу человечества.

Однако гигантские пласты художественного творчества, порожденные многовековой историей североафриканского региона, не стали еще объектом серьезного научного рассмотрения в рамках единого процесса изучения культуры. В целом наука о Магрибе в известной мере стоит как бы в стороне от общего пути развития мировой науки, обширный материал в значительной степени незнаком широкому читателю. Типично, например, что в трудах общего характера искусству Магриба на всех этапах его развития отводилась, и во многом отводится и сейчас, роль далекой художественной периферии.

Особенность изучения североафриканского наследия состоит в том, что наука о Магрибе сравнительно молода, здесь многое еще не осмыслено в проблемном плане, не систематизировано, ждет публикаций, а многое еще и не открыто. Тот материал, которым располагают ученые, при всей своей грандиозности фрагментарен, подчас случаен, с трудом складывается в единую связную картину. Но, может быть, одна из главных сложностей состоит в том, что в общей оценке магрибинской цивилизации — и это с особенной очевидностью вывилось в настоящее время — сталкиваются две противоположные концепции. Одна, основанная на длительном и богатом опыте европейских историков, работавших в странах Африки, достойной внимания в наследии этих стран признавала в первую очередь то, что было принесено в Африку пришедшими извне цивилизациями; естественно, что здесь главную роль играли традиции греко-римской

культуры и христианства. Другая концепция строится на стремлении обретших независимость народов коренным образом пересмотреть свое наследие, утвердить в нем приоритет местного начала. Перед советским исследователем встает задача критически проанализировать многие положения и оценки как традиционного европоцентристского характера, так и несвободные от воздействия националистических идей.

Настоящая книга является продолжением монографии, посвященной искусству стран Магриба Древнего мира. Проведенное исследование древнего, античного и раннесредневекового периодов в истории искусства североафриканских народов предполагало необходимость обращения к последующим художественным эпохам в их истории. Обе книги — части большого труда — тесно связаны между собой. Необходимо вместе с тем отметить то принципиально важное, что их отличает друг от друга.

В первой книге, посвященной искусству Магриба от основания Карфагена (9 в. до н. э.) до арабского завоевания (7 в. н. э.), круг проблематики строился как бы на двух уровнях. Один из них, общего характера, охватывал вопросы взаимосвязи или, напротив, противоборства различных цивилизаций на африканской земле, оценку места древнего Магриба в мировой истории искусств. Второй, более конкретный уровень проблематики был связан с отдельными главами книги, каждая из которых являлась самостоятельным исследованием различных художественных эпох в истории североафриканских народов: древнего Карфагена, Ливийских царств, Римской Африки времени расцвета и кризиса ее культуры, недолгого господства Византии. При всей разнонаправленности явлений художественный процесс рассматривался тем не менее как сложная историческая общность.

Настоящая книга охватывает историю искусства стран Магриба от арабского завоевания до наших дней и посвящена арабо-мавританской цивилизации, проходящей разные этапы развития в рамках единой художественной системы. Хотя эволюция искусства рассматривается и в этой работе на широком историко-культурном фоне, лицо эпохи раскрывается чаще всего в его локальном преломлении. Круг проблематики здесь более сужен и вместе с тем, связанный с образным содержанием и типологией произведений, более углублен и конкретизирован. Следует учесть, что средневековый материал искусства в странах Магриба не менее фрагментарен, чем в древнее время. Су-

ществуют обширные, еще почти ничем не заполненные лакуны. Это касается дворцового строительства, многих видов художественного ремесла и особенно миниатюры, представленной в Магрибе единичными образцами. Отличительная черта североафриканского региона — абсолютная доминанта архитектуры — сосредоточивает внимание автора преимущественно на этом виде творчества. Рассмотрение средневекового искусства стран Магриба в его историческом развитии предполагает раскрытие присущих арабо-мусульманскому искусству художественных особенностей на примере таких произведений зодчества, как мечеть, дворец, минарет, крепость, медресе, мавзолей, культовый комплекс „завийя“, жилой дом и, наконец, городской ансамбль в целом. Выделены самые важные в художественном отношении памятники, наиболее ярко воплощающие свое время. Во главу угла поставлена их образная характеристика. Такого рода направленность работы порождает определенные трудности, ими продиктовано, например, включение вводной главы, касающейся общих проблем средневекового искусства арабо-мусульманского мира.

Представляется необходимым пояснить также некоторые названия. В первую очередь отметить условный характер термина мавританское искусство, применение которого стало традиционным и вошло в научный обиход. Напомним, что маврами (*maurus*) римляне называли одно из берберских племен, населявшего Мавретанию — древнее Ливийское царство в северо-западной части Африки. После вторжения арабо-берберских войск в 7 веке на Пиренейский полуостров испанское название мавры (*mozos*) распространилось на всех мусульманских завоевателей, пришедших из Северной Африки, как берберов, так и арабов; хотя это были разные народы. Доля участия тех и других в процессе сложения художественной культуры отличалась на разных исторических этапах. Под мавританским искусством, мавританским стилем подразумевается в целом средневековое искусство арабского Запада, различные ответвления которого сложились в Алжире, Тунисе, Марокко и южной Испании (так называемое „испано-мавританское искусство“, включавшее наследие испано-готского населения страны). Истоки зарождения мавританского искусства восходят к художественной культуре Кордовского халифата (8—10 вв.) и первоначально связаны с доминирующим влиянием арабского элемента. В последующей фазе начиная с 11 столетия в процессе трансплантации арабо-испанской культуры на африканскую почву соб-

ственно мавританское искусство возникло из слияния арабо-испанской и берберо-магрибинской традиций.

Называемые Магрибом (то есть Западом) земли, лежащие к западу от Египта, состояли из Дальнего Магриба (аль-Магриб аль-Акса), который охватывал территорию современного Марокко, Центрального Магриба (аль-Магриб аль-Аусат), включавшего северо-западный Алжир, и Ифрикии — так арабы называли римскую провинцию Африка. Ифрикия, в состав которой входила территория современного Туниса, северо-западная часть Триполитании и восточные районы Алжира, издревле самая населенная и цивилизованная североафриканская область, была „основным центром формирования и распространения на Западе новой, арабо-мусульманской культуры“¹. Средневековое деление земель, подкрепленное исторической традицией и географическими факторами, в значительной мере сохранило свое значение до наших дней в границах современных государств Марокко, Алжир и Тунис.

Несмотря на огромную протяженность, североафриканский регион не имел в средние века господствующего городского центра — средоточия промышленности, торговли, политической и культурной жизни. Усилия некоторых магрибинских династий объединить весь регион под своей властью либо не увенчивались успехом, либо имели временный характер. Тем не менее между областями поддерживались тесные связи, и только в эпоху турецкого господства страны Магриба обособились друг от друга.

Средневековое искусство Магриба использовало в своем развитии, особенно в первые века ислама, местную романо-византийскую традицию. Вместе с тем оно испытывало воздействие культуры всего мусульманского Востока, с которым, естественно, народы Магриба находились в постоянном контакте. Сильное влияние оказывала и андалусская цивилизация. Как известно, пути Испании и Магриба в средние века все время перекрещивались, а на определенном историческом этапе Андалусия и Магриб образовывали государственное, политическое и культурное единство. Выявляя в искусстве Алжира, Туниса и Марокко общие типологические черты искусства всего арабского мира, следует также подчеркнуть связь его с развитием всего Африканского континента. „Присутствие“ Африки ощущается здесь в разных формах, от религиозных представлений до деталей бытового уклада, но, может быть, полнее всего отражено в чувстве грандиоз-

ного величия природы — огромных гор, безбрежного океана, бескрайней пустыни. Это несколько ирреальное представление об „африканском начале“ конкретизирует себя в творчестве берберов — коренного населения Северной Африки, потомков древних ливийцев. Если в эпоху Древнего мира Северная Африка напоминала материк, который захлестывали волны пришлых цивилизаций, то в средние века сам Магриб можно было уподобить грандиозному океану, на просторах которого зарождались могучие волны прибоя, выносившие на поверхность новые племенные, государственные и культурные образования.

В отличие от древности искусство народов Магриба в средние века переживало активный процесс сложения синтетических форм. Берберский элемент все теснее вступал в соприкосновение с развитой арабской культурой. Протекавший в рамках длительной арабизации североафриканского региона, этот процесс прошел как бы через несколько фаз. Они отразили распространение в Магрибе художественных традиций крупнейших феодальных государств арабского мира.

Развитие искусства средневекового Магриба делится на три больших исторических периода. Первый период охватывает 8—11 века. К этому времени многие завоеванные арабами североафриканские земли освободились от власти халифата, в них образовались независимые государства. Тем не менее со второй половины 8 века духовная атмосфера Багдада заметно влияла на магрибинское общество. Художественное влияние Аббасидов претворилось в искусстве Ифрикии 9 века. Вместе с тем эта эпоха, в которой еще не угасла античная традиция, характеризуется активным процессом формирования магрибинской художественной культуры. Она получает новый импульс развития в 10 столетии, в период недолгого господства династии Фатимидов. После того как держава Фатимидов пережила поистине блестящий расцвет на почве Египта, Магриб продолжал жить в русле ее культуры, которая распространялась через „вторые руки“ небольших берберских государств, возникших здесь в первой половине 11 века.

Высший подъем искусства Магриба падает на вторую половину 11 века и продолжается вплоть до 14 столетия. Огромное значение для судеб мавританской художественной культуры имело движение берберских племен, в ходе которых в Магрибе сложились военно-теократические государства Альморавидов, затем Альмохадов. Под вла-

сть Альморавидской династии подпали земли Марокко и западная часть Алжира, а к 1090 году она распространилась и на южную Испанию. Взятием Марракеша в 1146 году держава Альмохадов положила конец Альморавидской династии; она заключала в своих границах уже всю северо-восточную Африку (до Триполитании включительно) и южную Испанию. Общая тенденция к своеобразному культурному „выходу“ берберских государств за пределы континента, к расширению контактов с мусульманской Испанией получили наконец всестороннее выражение. Подчинение Испании способствовало широкому проникновению андалусского художественного наследия в Африку.

Процесс, однако, развивался постепенно. На альморавидском этапе воздействие андалусской традиции возобладало. Иное соотношение сил сложилось в эпоху альмохадского движения, которое ознаменовало собой кульминацию в истории берберской государственности, на некоторый период объединившей весь Магриб. В искусстве альмохадской эпохи были синтезированы не только восточноарабское, ифрикийское и андалусское наследие, но и традиции берберского творчества.

После распада державы Альмохадов в конце 13 века в Магрибе возвысились местные династии. Утеря политической централизации не сопровождалась разрушением стилового единства искусства, которое продолжало находиться на подъеме в течение 14 века. Андалусское влияние, заметно усилившееся в результате эмиграции испанских мусульман в Африку, сложно и прихотливо переплеталось с магрибинской основой.

Последний период, охватывающий 15—20 века, — драматическая эпоха турецкого господства и европейской колониальной экспансии в страны Магриба. Эта эпоха прошла несколько этапов и завершилась завоеванием национальной независимости. основополагающее событие современной национально-освободительной борьбы — Алжирская демократическая революция (1954—1962) — открыло путь к широким культурным преобразованиям.

ВВЕДЕНИЕ

За последние годы во всем мире чрезвычайно возрос интерес к истории, культуре и искусству Востока, в том числе и стран, исповедующих ислам. Не будет преувеличением сказать, что зарубежная ориенталистика переживает сейчас новый этап развития. Не только в специальных исследованиях, но и в работах научно-популярного характера заметно стремление отойти от распространенного в прошлом эмпирически-описательного метода и установить более широкий взгляд на искусство, раскрыть его характерные для данного региона черты. Выявление особенностей художественного сознания исламизированных народов стало одной из важных задач современного востоковедения.

Нельзя сказать, что такие тенденции не существовали и на более ранних этапах. В европейской науке давно сложилось представление о том, что мышление народов мусульманского мира, якобы чуждое способности к синтетической деятельности, отличалось атомарным характером. Согласно данной концепции, атомарное сознание отразилось и в сфере творчества, лишено единства и гармонии. Завершенности, цельности, „телесности“ западного художественного мышления с его реальной пространственно-временной моделью мира противопоставлялась некая „восточная“ аморфная структура, которая тяготела к иллюзорности образа и дематериализации формы. Среди ее отличительных признаков обычно фигурировали такие понятия, как ритм повтора, „боязнь пустоты“, количественное накопление мотивов; явление и предмет не восходили здесь к конкретному идеалу, а могли бесконечно уподобляться другим сущностям, нередко резко несхожим между собой. Мир представлялся взору мусульманина своеобразным калейдоскопом — „мир, смешанный в своей зрелищности“, — на таком определении настаивал испанский искусствовед

Хосе Камон Аснар². Немецкий ученый Эрнст Кюнель утверждал: „Хотя мусульманин восхищается красотой творения и его бесконечным разнообразием, классическое представление о гармонии для него чуждо. Его ощущение эфемерного характера реальности рождает представление о тщетности его живописного воспроизведения“. Кюнель говорил об „ускользающем образе“, характерном для „искусства ислама“³.

Особое место в сложении концепции атомарного видения мира арабскими и другими мусульманскими народами заняли статьи начала 1920-х годов французского востоковеда Луи Массиньона⁴. В этих работах, написанных с присущим ему блеском и тонкостью суждений, Л. Массиньон ставил своей целью объяснить „мусульманское понятие искусства“ как производное от „основных постулатов мусульманской метафизики“, основанных на признании бренности мира и непреходящей сущности Аллаха, в каждое из мгновений бытия воссоздающего этот мир заново. Исходя из религиозно-идеалистической доктрины ашаритов, одного из течений в исламе 10 века, французский исследователь утверждал идею божественного волюнтаризма, которая лишала пространство и время реальности, превращала природу в произвольную цепь событий и атомов, разрушала представление о гармонии вселенной, а в искусстве приводила к отрицанию образа и формы. Наряду с признанием атомарного мировосприятия восточных народов концепция Л. Массиньона включала и такие особенности их искусства, как иллюзорность, пренебрежение к человеку, низведение живого к неодушевленному. Мысли Л. Массиньона оказали сильнейшее влияние на многих зарубежных исследователей.

Поскольку подробное рассмотрение историографии вопроса и анализ научных выводов выходят за пределы данной книги, автор отсылает читателя к работе советского философа А. В. Сагадеева, в которой дана убедительная критика отмеченной выше концепции зарубежной ориенталистики, где, естественно, выделены взгляды Л. Массиньона⁵. Научные позиции советского ученого, который вскрывает субъективистский характер этих идей, возникших в конечном счете под воздействием европоцентристских и колониальных стереотипов, очевидны. Гораздо противоречивее отношение к работам Л. Массиньона и других исследователей его поколения в современной мировой буржуазной науке. Своего рода компромиссным примером служат труды французского ученого Александра Пападопуло⁶. Преклоняясь

перед научным авторитетом Л. Массиньона и обращаясь к его идеям, А. Пападопуло находит многие из них неубедительными. По его мнению, представление об атомарном строении мира может объяснить лишь некоторые аспекты „искусства ислама“, а само перенесение учения об атоме на структуру художественного образа выглядит в высшей степени искусственным. А. Пападопуло не может согласиться и с тем, что художественное сознание мусульманских народов ограничено в концепции Л. Массиньона влиянием ашаритской доктрины, тогда как оно формировалось в одном лоне сложных и разных философских воззрений, в том числе и великой греческой философии. Особую уязвимость позиции Л. Массиньона А. Пападопуло видит в том, что он игнорирует идеологическое значение суфизма. Такого рода упрек в устах А. Пападопуло знаменателен, ибо собственные его идеи, подчеркивающие эзотерический и амбивалентный характер художественной формы в „искусстве ислама“, тяготеют к суфизму. Данное обстоятельство не случайно, оно связано с развитием в современном зарубежном востоковедении новой концепции, которая выводит художественное мироощущение исламизированных народов из мистической эстетики суфизма.

Здесь многое привлекает внимание: стремление раскрыть особенности „искусства ислама“ как бы изнутри, из глубины целостного мировоззрения, тенденция к широким обобщениям, к рассмотрению многих понятий, явлений, форм и мотивов искусства в аспекте их религиозной символики, семантики, иконологии. Основные позиции этого сложного и неоднозначного явления современной ориенталистики полярны тому, что утверждалось представителями традиционного востоковедения. Атомарности мироощущения противостоит его строгое единство, дисгармоничности — гармония, аморфности — четкая организация, пренебрежению человеком — достоинство личности. Нельзя не признать, что некоторые утверждаемые особенности культуры и искусства народов мусульманского средневековья, освобожденные от мистического контекста, представляются близкими к истине. Содержательна и сама тенденция привести многообразие художественной культуры к некоей системе, увидеть „множественность внутри единства“.

Однако кажущаяся глобальность еще резче подчеркивает замыкание проблематики в узких рамках суфийского догматизма. Возможности нового подхода, круг исследуемых вопросов ограничены. Такого

рода результат представляется глубоко закономерным. Обе концепции — и та, которая отражает прозападную ориентацию, и та, что испытывает влияние буржуазного мусульманского национализма, — исходят из научно бесплодных позиций. В обоих случаях богатейшая художественная культура средневекового Востока рассматривается только в контексте мусульманского вероучения как своего рода производное явление от господствовавшей религиозной идеологии. У современных научных адептов суфизма эстетическое постижение мира подменяется его религиозно-мистическим истолкованием. Спиритуалистическая концепция, лишенная, естественно, каких-либо конкретно-исторических и социальных связей, подобно жесткому каркасу, наложена на живой процесс художественного творчества. Стирается ощущение искусства, его реальной эволюции, неповторимых и оригинальных выражений художественной формы. Не случайно такого рода тенденциозный подход наиболее остро обнаруживает свою схоластическую сущность в трактовке средневекового мусульманского города как концентрированного воплощения всех духовных проявлений „искусства ислама“⁷.

Вопрос о том, насколько и в каких формах мусульманская религия определяла содержание и структуру художественного образа в эпоху средневековья, — один из самых сложных, требующих глубокого анализа предметов исследования в советском искусствознании.

Мировоззрение арабских народов формировалось в атмосфере насыщенной бурными событиями действительности, вобрало в себя широкий круг философских и культурных завоеваний эпохи, многовековые традиции развития античной мысли, опыт научных знаний и неустанные, отягченные драматической идейной борьбой поиски реальных закономерностей бытия. Но в условиях, когда религия была всеобъемлющей идеологической формой, не могло не существовать религиозное сознание. Особую силу это характерное для средневекового мышления обстоятельство приобрело в странах, исповедовавших ислам, ибо „соединение светской и религиозной сфер в теологической оболочке и при господстве религиозного фактора, отождествление морали и права делало ислам всеобъемлющей тотальной системой, претендующей на удовлетворение всех духовных потребностей“⁸.

В средние века искусство еще „не осознало“ специфики своей природы, собственно эстетической роли в жизни общества. Но, развиваясь в рамках религиозного мировоззрения, искусство как особая

форма человеческой деятельности, основанная на художественно-образном понимании мира, обладала той степенью самостоятельности, которая лишала его адекватности другим формам общественного (в том числе религиозного) сознания.

Глубокая связь религии и искусства в эпоху средневековья включала в себя диалектический момент их движения, взаимодействия и взаимоотталкивания. Сложная система этих многозначных связей и взаимоотношений была неотделима от конкретно-исторических условий действительности, от обширного комплекса разнообразных факторов социально-политической, общественной и духовной жизни эпохи.

Автор не ставит своей целью охватить проблематику темы во всей ее неисчерпаемой сложности и не претендует на характер каких-либо неожиданных открытий. Многое им не затронуто или сознательно схематизировано, ряд сведений общеизвестен. Опираясь на достижения советской медиевистики, автор предлагает вниманию читателя несколько возникших соображений.

* * *

Изучение средневекового искусства арабских стран подразумевает два тесно взаимообусловленных аспекта. Один из них, более широкого характера, отражает общие закономерности развития искусства средневековья как особого этапа в истории культуры человечества, утверждая тем самым типологическое сходство явлений. Второй аспект связан с проблематикой данного художественного региона.

Возникшее в результате арабских завоеваний феодально-теократическое государство — халифат — по размерам превосходило Римскую империю эпохи ее расцвета. Уже с 8 века от этого политического образования стали отпадать независимые государства. Но в условиях нараставшего кризиса халифата арабская культура, усвоив и переработав значительную часть художественного наследия покоренных народов, вступила в пору высокого подъема. Искусство каждой области арабского мира — Аравии, Ирака, Сирии, Палестины, Египта, Магриба, южной Испании выросло из местных корней. Родившись из сплава с искусством других древних цивилизаций, художественная культура арабских народов была отмечена несомненной самобытностью, и в каждой из арабских стран — ярко выраженными особенностями, которые отличали памятники Сирии от памят-

ников Ирака, произведения средневекового Египта от созданий андалусско-магрибинского региона. Однако сходство форм развития феодализма, тесные торговые и культурные связи и сам факт подчинения этих стран одному языку, единым религиозным, правовым и социальным установлениям — все это не могло не породить и черты общности в художественном сознании, которые в конечном счете сложились в оригинальную и самобытную эстетическую систему. Присущая средневековому мышлению взаимосвязанность многих форм духовной деятельности проявилась здесь особенно наглядно. Такого рода целостность, нерасчлененность художественного сознания, которая образует единство, черпая импульсы из различных областей творчества, составила существо синтетической арабо-мусульманской культуры и питала живую традицию искусства на всех этапах его развития, вплоть до современности. Отличающее средневековое общество „эстетическое единство жизни“⁹ нашло на мусульманском Востоке одно из самых ярких выражений.

Пластическое искусство арабо-мусульманских стран, в котором возобладало ритмически-декоративное начало, вошло как весомое звено в общую художественную систему эпохи. Выявление особенностей этого искусства представляет собой исключительно сложную задачу. И все же не следует, на наш взгляд, избегать любых попыток, сделанных в данном направлении.

Традиционное представление об „искусстве ислама“ связывается в первую очередь с иконоборчеством, которое было порождено борьбой новой религии с идолопоклонством доисламского времени. Однако запрещение изображать живые существа „не относится к числу важнейших положений ислама и было сформулировано только в конце 8 века“¹⁰. Неизобразительные тенденции в искусстве исламизированных народов отражают аспект более общей и сложной проблемы.

Проходя длительный путь исторического развития, мусульманская идеология изменялась вместе с историей ислама и политической историей исповедовавших его народов. Распадаясь на множество направлений и сект, мусульманская религия знала рационалистическое учение и изощренный мистицизм, официальное богословие и многочисленные ереси. Но в своей первооснове здание ортодоксального ислама отличалось целостностью. Новая религия оказалась доступна массе верующих, отвечала определенному духовному уров-

ню примитивного общественного уклада и народа, еще находившегося на стадии разложения родоплеменного строя. Ее отличало стремление к умеренности, нормативности и порядку. Главную роль играл догмат единобожия, который выразил идею всеарабской религии, могучего средства объединения арабских племен.

Представление о создании богом всего сущего как единого целого определило кораническую картину мира. Высокая мера умозрительного была закреплена идеей бога Аллаха как всемогущего абсолюта, верой в преходящий характер земного существования. Догмат о совершенстве божественного творения с особой силой утвердил принципы нерушимости, статичности мирового порядка, замкнул развитие в рамках строжайшей традиционности. Догмат о неосязаемости и невидимости божества приобрел непререкаемый характер. Здесь ничто не изображало и не символизировало бога, образ которого находился за пределами видимого мира форм. Изобразительное искусство как средство пропаганды религиозных идей оказалось исключенным из идеологической сферы ислама. Силу своего воздействия новая религия основывала на слове.

И в других религиях слово с его несокрушимой способностью убеждения играло огромную роль. На ранних этапах развития христианства и буддизма изображение бога считалось также недопустимым. И все же в других мировых религиях церковь очень рано поняла значение изобразительного искусства как активнейшего средства для распространения своего вероучения. Но в мусульманской религии изобразительной наглядности пластических искусств было предпочтено красноречие. Главными святынями здесь стали не иконы и статуи, а старые рукописные Кораны.

Для мусульманина Коран (что означает „чтение“) — это возвещенное пророку слово божье. Основное в Коране, как подчеркивал И. Ю. Крачковский, — воздействие устной речи. Переход от более древних сур к сурам второго мекканского периода — переход от образности, картинности, красочности описаний к более спокойной созерцательной прозе, где „ослабляется зрительное впечатление, усиливается слуховое. . .“¹¹. Коран содержит высокие образцы риторики и красноречия. В нем впервые был зафиксирован в письменном виде общерабский язык, объединявший как язык религии, государства и литературы разные народы, в рамках халифата включенные в процессы их арабизации и исламизации.

Слово священной книги мусульман, произносимое вслух, выученное наизусть с детства, написанное на страницах манускриптов, на порталах и стенах зданий, вплетенное в орнамент архитектурного убранства, тканей, драгоценных изделий из металла, керамики и стекла, как бы вмещало для правоверных целый мир, охватывало все стороны их жизни. Так, слово, выполняя изобразительную и декоративную функцию, в своем зрительном воплощении становилось вечным, запечатленным на века. Высокоразвитая каллиграфия, закрепляя слово во времени и пространстве, расценивалась как искусство, занимая среди других его видов одно из самых почетных мест.

Совершенно очевидно, что значение каллиграфии с ее великолепной орнаментальной природой и многообразием функций как письма не только религии, но и поэзии, философии и науки далеко вышло за пределы культа. Наделенная самоценной выразительностью художественной формы, каллиграфия стала не только видом орнамента, но и органической частью живописно-пластического синтеза в арабском искусстве. Принято считать, что письмо, которое получило поразительно широкое развитие в арабском мире, было как бы одной из главных сфер приложения творческих сил средневековых художников, ограниченных в своем изобразительном репертуаре предписаниями религии. Вместе с тем каллиграфия заключала в себе религиозно-символическую идею священного характера письма. Не случайно ее называют единственной в арабо-мусульманском искусстве средневековья „сакральной иконографией“¹² и как зримое воплощение слова — божественного разума — самым арабским из всех пластических искусств. По замечанию С. С. Аверинцева, в двух абсолютных „религиях Писания“ — иудаизме и исламе — запрет изображать бога в человеческом обличье „уравновешен гипертрофированной выразительностью и гипнотизирующей таинственностью „квадратных“ литер или угловатого куфического алфавита. Абстрактная, „нефигуративная“ пластика письменного знака, — пишет С. С. Аверинцев, — противостоит конкретной „фигуративной“ пластике человеческого тела“¹³. Данное положение нуждается, однако, в некотором уточнении, ибо читающий этот „знак“ не воспринимает его абстрактно. Речь может идти, скорее, о противостоянии духовного, божественного телесному и земному.

И в обрядности ислама слово вытеснило зрелищное, изобразительное начало. Основные элементы богослужения сводятся к общей

молитве, чтению Корана, проповеди. Сущность богослужения составляет молитва, которая совершается под руководством имама. Имам не является священником в христианском понимании, то есть „посредником“ между богом и верующими. Имам — своего рода духовный руководитель („тот, кто стоит впереди“), в Коране имам имеет смысл „образца“, примера. Первоначально функции имама выполняли сами халифы, что типично для раннего ислама, где не существовало разницы между государственной организацией и мусульманской общиной.

Молитва имеет тщательно разработанный ритуал, включающий в себя круг поз, земных поклонов и молитвенных формул (в целом называемых рак'атом). Каждая молитва точно определена во времени и количестве рак'атов. Она поддерживает в молящемся состояние адорации, которое выражается в полной покорности божественной воле (как известно, „ислам“ означает „покорность“). Понятие мечети охватывает всю землю, молиться можно всюду, и обычно мусульмане совершают молитву там, где их застанет установленное время. После произнесения молитвенной формулы любое пространство приобретает сакральный характер и десакрализуется в конце молитвы также посредством словесного восхваления пророка. Во время молитвы мусульманин, даже если он находится в мечети, „не видит“ перед собой никакой святыни, он только обращен лицом в сторону священного города ислама — Мекки. Пространство мечети децентрализовано, в мусульманском храме важно не место, а направление, смысл которого строго детерминирован. Поэтому расположенное перед молящимся пространство никто не должен пересекать, а сама мечеть заключает в себе как бы скрытую пространственно-временную структуру, соединяя в своем образе отвлеченную идею замкнутости и беспределности.

Особое значение мусульманские богословы придавали совместной молитве. Во время торжественных пятничных служб ряды распростертых на полу мечети правоверных подобны бесчисленному войску, выстроенному по самым строгим правилам геометрии. Каждый громко повторяет за имамом слова канонической молитвы и следует его движениям. Но мусульманская молитва имеет индивидуальный характер, даже если совершается сообща. В целом богослужение можно уподобить не столько общности, сколько совокупности. В нем нет ни священника, ни клира, ни алтаря, а ограниченность литургии

сдерживает развитие внешних знаков-символов, связанных в других религиях с обрядовыми церемониями.

Христианское богослужение представляет собой торжественное, отлично „срежиссированное“ зрелище, где в синтетическом единстве слиты литературные, изобразительные, музыкальные, театральные стороны¹⁴. Мусульманское богослужение также создает впечатление массового действия, в котором безраздельно царит слово. Показательно, что даже музыка, хотя и запретное, но столь любимое в мусульманском обществе искусство, исключена из обрядности и ограничена лишь использованием человеческого голоса (призыв муэдзина на молитву, чтение Корана нараспев). Воздействию священного слова посвящено и мастерство проповедника, его жестикуляция, подчеркивающая смысл интонациями и паузами, а также ритмизированное движение молящихся, смены ракутов, которые следуют подобно приливу и отливу волн. Кому удалось слышать это „звучащее слово“, исторгнутое единым возгласом огромной толпы, тот не мог не поддаться властной силе его первозданной выразительности.

В том, что новая религия арабских племен стала религией слова, проявилась глубокая историческая закономерность.

Культура оседлых и кочевых племен, населявших Аравийский полуостров, известна с древности. В южном земледельческом Йемене, который был самой цивилизованной областью, и в северо-западной части полуострова еще в I тысячелетии до н. э. существовали богатые племенные царства. Их процветание, как и возникновение крупных древних городов, определялись выгодным экономическим положением на мировых караванных путях и обширной посреднической торговлей с Египтом, Передней Азией и Индией. Архитектура и искусство южноаравийских царств, изученные еще далеко не достаточно, по своему типу входили в круг культур рабовладельческих государств Передней Азии. В северной и центральной Аравии основную массу населения составляли кочевники-скотоводы. Их словесное творчество — наделенная яркой образностью древняя бедуинская поэзия — стало самым крупным достижением арабской культуры доисламского времени. „Арабы с древности гордились своим красноречием, умением сложить экспромт на любую тему, выразить мысль в ярких образах. В сознании древнего араба слово обладало могуществом, способным защитить человека от враждебных сил природы, поэтому красноречие вызывало особое уважение, граничащее с религиозным

поклонением“¹⁵. Произведения поэзии передавались только устным путем. Распространению стихов помогал рассказчик-декламатор („равий“), который сопровождал поэта в его странствиях.

Несомненно, что для людей того времени слово воплощало основные духовные ценности, и это наложило заметный отпечаток на все области деятельности, оказав бесспорное влияние и на характер формирующейся религии. Не случайно среди пророков, посланных Аллахом к разным народам в разные эпохи, лучшим и благороднейшим божьим избранником среди арабов был пророк Мухаммед благодаря „дару красноречия и чудесной ясности речи“¹⁶. Слушатели Мухаммеда „воспринимали проповедь пророка примерно так, как повествование сказителя“¹⁷.

Хотя ислам зародился в аравийских городах — торговой Мекке и земледельческой Медине, — основным ареалом распространения новой религии стали области, заселенные кочевыми племенами. Уклад жизни кочевых обществ всегда накладывал отпечаток на слабое развитие в их среде изобразительных форм творчества. Так и кочевники-арабы, которые поклонялись камням и силам природы, не знали устойчивой пластической традиции, а их незрелые, во многом смутные мифологические представления еще не облекались в конкретные зримые образы. Переход от язычества кочевых племен к мусульманскому монотеизму не сопровождался сложением форм изобразительной образности. Вместе с тем выход арабов, одного из „молодых“ народов, на арену мировой истории был стремителен, уплотнен во времени. По своему общественному и культурному уровню они стояли ниже тех народов, земли которых завоевали. Свое представление о прекрасном арабы черпали из недавнего доисламского прошлого, в котором словесное искусство воспринималось ими „как некая собственная идеальная античная норма. . .“¹⁸. Представшие их взорам центры древних цивилизаций — прекрасные богатые города, украшенные скульптурой и живописью, на первых порах становились в основном источником военной добычи. Длительный процесс усвоения мусульманскими завоевателями духовных и эстетических ценностей других народов составлял как бы постоянный фон, на котором стойкая родоплеменная стихия кочевого общества приходила в соприкосновение с огромным культурным и художественным опытом, накопленным человечеством. Здесь многое оставалось чуждым, а в сфере чисто изобразительных форм и откровенно враждебным.

Не следует забывать и о глубинных пластах интересующей нас проблемы. Возникновение иконоборчества явилось результатом коренного перелома в художественном восприятии мира на закате античной эпохи. В. М. Полевой, справедливо рассматривая иконоборчество в широком историческом плане, сравнивает сходные условия кризисных переломов, порождающих при переходе к феодализму неизобразительные тенденции в искусстве различных регионов. Красноречиво сопоставление иконоборчества „в строго конформистских культурах Византии и арабских стран“, которые „составили две — западную и восточную половину этого явления, возникшего на месте скрещения времен и народов“¹⁹.

Все это создавало тот сложнейший комплекс разнообразных обстоятельств, благодаря которому эстетическое сознание арабских народов полнее и ярче всего формировалось в области словесного творчества.

Древний культ слова лег в основу развития средневековой арабской литературы. „После того, как в арабо-мусульманскую культуру влилась эллинистическая струя, когда получили известность изощренные методы раннехристианской схоластики, культ слова, утратив сакральную окраску языческих времен, приобрел новое значение. Слово стало цениться. . . как орудие разума, обожествлялось философами как материал логического мышления. . . Красноречие выражалось в стройности и логичности композиции произведения, а с другой стороны, в способности выражать свои мысли в образной форме“²⁰. Уже в 8 веке художественная литература рассматривалась как основное средство воспитания и морального совершенствования личности. Арабская литература утвердила свое главенствующее положение в художественном творчестве. „У нас все начиналось со слова“, — так кратко и исчерпывающе выразил эту особенность уже в нашем, 20 веке современный крупнейший писатель Алжира Катеб Ясин.

Необходимо обратить внимание на еще одно обстоятельство.

Некоторым эсхатологическим представлениям мусульманской религии нельзя отказать в яркой выразительности. Красочен образ рая, который ожидает праведников в загробном мире. В отличие от стерильного рая христиан образ мусульманского рая роскошен, проникнут чувственным началом. Это фантастический чудесный сад, где текут реки, несущие прохладу. Здесь царит стихия наслаждений, которую не следует понимать слишком буквально и приземленно. Образ рая —

цветущего сада оказал огромное влияние на развитие поэзии и искусства мусульманского мира. Он был воспет в стихах, определил изобразительный строй миниатюры, отразился в произведениях архитектуры и художественного ремесла, приобретя широкий смысл как поэтическое, праздничное воплощение вселенной. У истоков этого образа несомненно лежали доисламские культы пантеистического характера, которые были восприняты исламом и прошли через призму его верования. В Коране можно найти также и суровые строки, предсказывающие грядущий конец мира, Страшный суд, притчи и сказания о пророках. В хадисах, в различных легендах, прославляющих святых, немало фольклорных мотивов. И все же мусульманская религия, которую, особенно на ранних этапах, принято называть „верой без чудес“, не отличалась в целом мощной и оригинальной мифологией, богатством сюжетного арсенала и яркой изобразительной образностью — всем тем, что в других мировых религиях составляло богатейшую почву для творческого воображения, что питало художественное сознание. Данное обстоятельство влияло не только на развитие изобразительного искусства, освобожденного от обязательной культовой санкции, но и сказывалось в области словесного творчества. Черпая из Корана идеи и сюжеты, литература была пронизана кораническими реминисценциями, однако неиссякаемым источником ее *образного* вдохновения служили доисламская поэзия, фольклорная традиция и сама жизнь с ее земными человеческими чувствами. Не случайно в получившей широкое распространение религиозно-мистической поэзии суфизма мистический смысл постижения бога как бы облекался в зримые формы реального образа. Так, символ божественной красоты находил выражение в исполненном чувственной прелести образе прекрасной возлюбленной поэта.

Нет необходимости доказывать, насколько велика была изобразительная и эмоциональная роль, которую играло искусство слова в арабской культуре. Общеизвестна тесная связь слова и изображения в эпоху средневековья, когда принципы „изобразительной речи“ отличали природу самой живописи²¹. В мусульманском мире подобная связь отразилась в развитии великолепного книжного искусства, в создании прославленных миниатюр, в расцвете каллиграфии как одного из главных видов художественного творчества. Но в условиях религиозных ограничений произошло своего рода „смещение акцентов“.

Не касаясь специальных вопросов, связанных со стилистикой классической арабской поэзии, с ее тягой к эстетизации и усложнению чисто словесного образа, обратим внимание на насыщенную красочную палитру стихов, где явление и предмет наделяны конкретным и вместе с тем поэтически преображенным цветом. Через ощущение цвета ассоциативный образ получает подчас зримую „картинность“. Красочное зрелище начало становиться ведущим в поэзии, по словам А. Меца, здесь многое является „по существу, затаенной живописью, вынужденной обращаться к слову. Возникает невероятная страсть к видению, потребность на все смотреть через призму художественного и уяснить себе виденное через пластическое изображение“. Он же далее замечает: „ . . . слуховые восприятия совсем отступают на задний план“²².

Хотя зрелищность в поэзии и изобразительном искусстве различна по своей природе, в данном случае заслуживает внимания сама тенденция, ибо уже для средневековых арабских теоретиков хорошее описание превращает „слух в зрение“²³, а цель сравнения состоит в создании такого образа, который „слышащий видит“ (Кудам ибн Джа'Фар)²⁴. Не случайно широкое развитие в средневековой поэзии получил дискриптивный жанр васф, и принцип восточного сравнения — уподобление одних явлений другим, в форме нанизываемых один за другим усложненных образов-метафор, нередко тяготеет к зрительному, конкретно-чувственному образу.

Поэтические описания не только красочно-живописны, они по-своему декоративны, проникнуты орнаментальным видением. Лик земли открывается взору поэта как лента, или узор, или как драгоценное изделие. Бытует образ прекрасного покрывала, роскошной ткани, богатого плаща, узорчатого ковра. Поэты воспевают сад как пестротканую одежду и рощи, расписанные золотом; деревья, плоды, птицы, созвездия уподоблены драгоценным камням, искусные руки ветров рисуют на текучей воде узоры из пузырьков воды и т. п. Сравнения нередко сведены к изделиям из самоцветов, благородных металлов, вышивкам: ручей — сияющий на солнце „обнаженный меч“, месяц — „серебряный браслет“, рябь на воде сравнивается с кольчугой, с „посеребренной, покрытой резьбой колонной“, в наступающей ночи река становится „синим ковром, расшитым золотом“. С узорчатостью предметов сочетается их светозарность. Этим качеством часто наделяются изображения дворца, правителя, прекрасной женщины.

Здесь проявляется один из аспектов глубокой внутренней связи, которая существовала между средневековой поэзией и пластическим искусством Востока. Связь эта неоднократно подчеркивалась исследователями. „Можно проследить структурное сходство арабского декоративного искусства с господствующим литературным стилем эпохи, с его сложным переплетением параллельных образов, сравнений, звуковых комбинаций и различных тропов. В нем господствуют те же рассудочность, пышность и торжественность, что и в панегиристической поэзии и в изысканной рифмованной прозе“²⁵.

Подобная связь прослеживается не только во внешних стилеобразующих формах. Она гораздо глубже, органичнее, охватывает чисто декоративные и изобразительные виды творчества, могла бы стать предметом специального исследования, особенно содержательного, например, в сопоставлении образной системы средневековой поэзии и искусства миниатюры. Следует отдать должное активности советских филологов, успешно работающих в последние годы над исследованием типологии и поэтики средневековой восточной литературы. Разумеется, перенесение типологических особенностей метода творчества из области словесного искусства в сферу пластических искусств не следует понимать прямолинейно-механически. Отмеченное выше „смещение акцентов“ — относительно, оно отнюдь не ослабляет в арабской поэзии ее собственно словесной усложненной природы. Но изучение образной структуры классической арабской литературы оказывает неоспоримую помощь в раскрытии общей эстетической концепции эпохи.

Внутренней близости поэзии и искусства сопутствовала взаимосвязанность слова с музыкой, а музыки с архитектурой и орнаментом. Эта закономерность связи между различными видами творчества в их специфических особенностях художественного освоения мира была выявлена на мусульманском Востоке с исключительно яркой наглядностью.

В своем союзе с музыкой искусство слова играло в арабском мире главенствующую роль. В доисламский период в эпоху господства древних форм устного творчества музыка тесно сливалась с поэзией. Но и в классический период расцвета арабской музыки (начиная с 8 века) это была музыка устной традиции и по преимуществу вокальная, одноголосая. Метр стиха определял ритм мелодии. Эмоциональный строй музыки возвышал духовную жизнь человека, музыка

считалась способной исцелять от тяжелых недугов и вместе с тем занимала место в ряду математических наук.

Арабскую музыку отличает орнаментальное строение звуковой ткани, богатейшая, сложная ритмика. В ее основе лежит принцип тональности, согласно которому мелодия должна развиваться на основе постоянного фиксированного звука, который называется основным тоном. Единство тона на протяжении всей мелодии напоминает принцип монорима в арабском стихосложении или повторяемость тех же самых ритмических фигур в орнаментальной композиции.

Если представить себе художественное наследие арабского мира как цельную художественную систему, в состав которой входили такие виды творчества, как искусство слова, архитектура, музыка, орнамент, каллиграфия, то приходится признать, что все эти виды объединялись общим характером поэтики, тяготеющей к формам условной выразительности. Мы не будем касаться дискуссионной проблемы деления искусства на два ряда, в одном из которых преобладало „изобразительное“, а в другом — „выразительное“ начало, ибо природа каждого вида искусства далеко неоднозначна.

Тем не менее несомненно, что упомянутые виды искусства в известной мере едины по своей неизобразительной сущности в художественном освоении мира. Особое место здесь занимало искусство слова, как бы вознесенное над другими видами творчества. Однако изобразительность в литературе, как известно, более опосредованна, чем присущая слову интеллектуальная сила и прямое выражение мысли. В тех же видах творчества, которые, как, например, миниатюра, оказались ближе всего к воспроизведению реальности, особый декоративный язык с его арсеналом пересоздающих изобразительных средств обнаруживал стилевую близость к архитектуре и орнаменту. Важная роль, которую прикладная математика играла в искусстве арабских народов, основывалась не только на выдающихся достижениях точных наук, но и вытекала из самой природы архитектуры, музыки и орнамента. В этих видах искусства строгая логика чисел и ритмических построений обрела особую эстетическую ценность.

Основные виды творческой деятельности, которые развивались вне покровительства церкви — в исламе, как известно, не существовало клерикальной организации, — поощрялись правящими кругами. При дворах процветала поэзия, музыка, работали зодчие, каллиграфы, миниатюристы. Придворная культура была в основном связана с

миром дворца, в значительной степени миром искусственным и элитарным. „Искусство принцев“ несло печать известного космополитизма, большей оригинальностью и свежестью отличалось „искусство города“²⁶. В 11—13 веках города мусульманского мира — местопребывание сильной феодальной власти — вступили в пору высшего подъема. Рост ремесленного производства способствовал созданию изделий как предназначенных для господствующих классов, так и бытовавших в среде рядового городского населения и тесно связанных с его укладом. Область художественных ремесел, отражая глубокие процессы, которые проходили в культуре мусульманского средневековья, не ограничивалась функционализмом и прикладным назначением предмета. „Смещение задач — перенос духовного начала из сферы изобразительности в сферу декоративного убранства — подняло искусство бытовой вещи на небывалую высоту, сделало его выразителем духовных ценностей народа“²⁷. В свою очередь торговля, занимавшая в мусульманской цивилизации исключительно важное место, не исчерпывалась экономической функцией. Уже с 10 века, замечает А. Мец, „богатый купец превращается в носителя мусульманской культуры. . . Значительная часть отваги и энергии той эпохи удалась на базары и в конторы, там же жила и добрая порция поэзии с ее романтическими возможностями и побуждениями“²⁸. Феномен средневековой жизни, базар — „уши и рот ислама“ — и по сей день на Востоке не только место торговли и ремесленного производства, но и центр духовного и культурного обмена, подобно магниту, притягивающему деятельные силы народного творчества.

Наряду с сооружениями культового и дворцового характера, а также тесной жилой застройкой в городах воздвигались здания общественного назначения — постоянные дворы, торговые ряды, склады, госпитали, библиотеки, бани. Повсюду строились мосты, водоемы, плотины, цистерны, мельницы. Высокого уровня достигло садовое искусство, особой утонченностью отличалась сама культура быта.

Арабская архитектура в средние века была всеохватывающим видом пластического творчества, основой синтеза, носителем основных эстетических концепций эпохи. Вместе с тем она следовала требованиям практической целесообразности. С позиций сегодняшнего дня не всегда можно выявить в зданиях многообразие их утилитарных функций. Между тем даже культовые постройки служили не только местом для молитвы. С древних времен мечети выполняли

общественное назначение „народного дома“, где вершилось правосудие, возникали научные и поэтические дискуссии, назначались деловые и дружеские встречи, читались лекции — недаром некоторые мечети в эпоху средневековья были крупнейшими мусульманскими университетами. Важную роль мечети играли и в событиях общегосударственной жизни.

При большом количестве воздвигнутых в арабских странах сооружений их формы были немногочисленны, типологичны и едины как в постройках культового, так и светского характера. Господствовал дворовый принцип композиции с галереей по периметру двора. План жилого дома стал первоначалом, основным объемно-пространственным звеном в цепи развития других типов зданий — дворца, колонной мечети, медресе, караван-сарая и даже городской площади, нередко напоминающей в арабских городах открытый двор среди тесной жилой застройки. Во всех типах сооружений преобладала архитектура внутреннего пространства.

Как справедливо отметил О. Грабар, уже в ранних арабских мечетях заключалась идея обширного пространства, частично открытого и частично закрытого, но достаточно гибкого и подвижного, чтобы служить нуждам мусульманской общины²⁹. В отличие от принципа европейской архитектуры, когда в пространстве создавалась некая единая масса, здесь выделенное в природе обширное пространство как бы „обрастало“ массой, становилось зданием. Первоначально масса служила простым ограждением, затем приобрела более сложную пластическую конфигурацию, но всегда сохранялось стремление к замкнутости пространства, что усиливалось впечатлением бесфасадности постройки. Стены мечети, дворца, медресе, караван-сарая, подобно стенам домов и городских укреплений, представляли собой зрительную и материальную преграду, скрывавшую то, что за ней находилось. Смысл здания в значительной мере сосредоточивался внутри. Связь его с пространством природы выражалась в развертывании плана по горизонтали, составлявшей основу композиции. Горизонтальная протяженность оттенялась введением вертикальных акцентов. Приверженность пространству земли, понимаемой как неподвижная плоскость, от которого воображение не могло оторваться в „заоблачные выси“ и сформировать новое самостоятельное пространство, — одно из коренных отличий раннеарабского зодчества от зодчества средневековой Европы, арабской колонной мечети от хри-

стианского храма, воплощавших по-своему, средствами своих конструктивных систем образ вселенной.

Беспспорен отпечаток архаической концепции, которым отмечены многие восходящие к регионально разным истокам принципы средневековой арабской архитектуры. Вместе с тем в этой объемно-пространственной системе раскрываются новые богатые грани, сложный и неоднозначный характер проблематики.

Связь пространства и массы осуществляется здесь на разных уровнях взаимодействия. В активном и тесном контакте выступают пространство и масса средневекового города по отношению к его природному окружению. Внутри города особую активность приобретает пространство торговых улиц, которые пробивают себе дорогу среди инертной массы городской застройки. Внутреннему пространству зданий присущи черты пассивности, оно медленно „перетекает“ из одной зоны в другую, „рассекается“ активной массой: колоннами, столбами, арками, разного рода завесами. Но одновременно и массе свойственно состояние пассивности: в интерьере стена, лишенная подлинной пластической глубины, воспринимается прежде всего как узорчатая поверхность. Создаваемое „настроение пространства“, насыщенное богатыми ассоциациями, связано с принципами зрелищности, „картинности“. Однако статичное, созерцательное пребывание в особой архитектурно-живописной среде исключает активно выраженного временного начала.

Говоря об особенностях арабской архитектуры, не следует забывать и о необычном для европейского глаза низком зрительном горизонте, который порожден традиционным для стран Востока укладом жизни, проходящей на полу. Низкий горизонт, рассчитанный на сидящую фигуру, диктует высоту и пропорции интерьера, непривычно низкое расположение источников света, насыщенную выразительность „нижней зоны“ жилых апартаментов, где отсутствует мебель и предметы тяготеют к полу. Но низкий горизонт, который как бы олицетворяет реальную сферу человеческой деятельности, не был единственным. Высокая точка зрения (с минарета, с соседних крыш) — это редкая возможность увидеть сооружение почти целиком. Восходящая к древности зрительная точка восприятия пространства сверху вниз типична для средневековья. На Востоке ее не трудно обнаружить в композиции миниатюры, в расположении предметов в интерьере и даже в принципах сложения городского ансамбля.

Судьбы искусства на средневековом Востоке, особенно судьбы архитектуры, связанные с расцветом или упадком городов, в значительной мере зависели от смены правящих династий. Хотя династический принцип не может служить руководящим фактором при рассмотрении любого историко-культурного процесса, нельзя не учитывать роли династических перемен в художественной жизни общества. Смена династий не всегда сводилась к эпизоду политической истории, а часто бывала важным историческим событием, обусловленным сложным комплексом политических, экономических и социальных причин. Что же касается внешнего проявления этого события, то оно обычно носило разрушительный характер. Происходило постоянное перемещение культурных и художественных центров: гибель и запустение одних, рождение и возвышение других, непрерывные перестройки искажали облик древних памятников, множество произведений искусства бесследно исчезало.

Смена династий в арабском мире не влекла за собой глубокой переоценки духовных и художественных ценностей. Хотя династические изменения приводили к известным новшествам в области искусства, определяющим критерием его развития и периодизации оставалась общая линия художественного процесса, в котором выделялась роль отдельных исторических периодов в правление той или иной династии. Следует подчеркнуть особый характер этого процесса на средневековом Востоке, специфику самой эволюции формы.

Искусство арабских народов, как уже отмечалось выше, родилось из сплава с искусством других древних цивилизаций. Многие заимствованные приемы, формы, элементы и мотивы подверглись со временем творческой переработке. Генезис подобных заимствований настолько сложен, что трудно искать здесь какой-либо единственный источник вдохновения. Не случайно и по сей день специалисты не имеют общего мнения о происхождении минарета, молитвенной ниши — михраба и даже не всегда самой гипостильной мечети. Возникнув как бы из многих корней, арабское искусство породило новый художественный канон, который, как и в искусстве раннего христианства, быстро приобрел незыблемые и отчетливо выраженные черты. Развивавшееся в рамках одной социально-экономической и общественной структуры, искусство на Востоке почти не знало существенных изменений художественной формы, радикальных, охватывающих все виды творчества переломов, подобных тем, которые пережила,

например, культура Европы при переходе от романского стиля к готике. Искусство мусульманского мира тяготело к усложненности формы. Однако изменения не выходили за пределы единой художественной системы, новое выросло на основе приятия и усвоения старого. Традиция повторений знаменитых, получивших признание сюжетов, художественных приемов, элементов и мотивов приводила к созданию обновленных и оригинальных интерпретаций, которые не подражали предшествующим образцам, а стремились их превзойти.

Такого рода метафизический характер развития художественной формы в искусстве исламизированных народов был тесно связан с его двойной структурой образа³⁰.

По мнению средневековых теоретиков, в словесном творчестве мысли и образы „играют как бы роль тела, а слова как бы „одежда“ и эти „тела“ могут быть в определенном ассортименте образов и сюжетов едины для всей поэзии и прозы вообще, разделенные по жанрам. Задача поэта или литератора-прозаика — „одеть“ эти тела в одежду разнообразных слов. Ценится не разнообразие образов или мыслей, а разнообразие слов, „отделка мыслей“, компоновка сюжетов“³¹. Хотя реальный творческий процесс был неизмеримо сложнее, нечто глубоко сходное можно заметить в архитектуре, миниатюре, прикладном искусстве мусульманского средневековья. В зодчестве с его небольшим разнообразием форм, в сюжетно-изобразительной системе миниатюры, в наборе основных орнаментальных мотивов, в репертуаре изделий художественного ремесла прототип (то, что выше названо „телом“) в значительной мере традиционен, нормативен, типологичен. Напротив, „одежда“ — вариантна, подвижна, необычна. Речь идет не только о „наряде“ в буквальном смысле слова — богатой и как бы существующей своей жизнью орнаментации предмета или украшении здания. Вторая структура — словно наложенная на основное полотно целостного художественного произведения бесконечная цепь столь же завершенных отдельных изображений — придает образу, сочетающему в себе единичное и всеобщее, внутреннюю емкость. Элементы подобия, схожести оттенены противоположным, контрастным. В системе этих сопоставлений можно наметить ряд эстетических категорий. Характерно, например, воздействие количества — размера, масштаба, ощущения монументальности, значительности образа. Искусство и поэзия мусульманского мира тяготеют к яркой гиперболичности. Однако преувеличение не только не исклю-

чало, а предполагало более камерное, конкретно-предметное изображение. Игра на сочетаниях человеческого и сверхчеловеческого определила развитие зодчества, монументальность решений соседствовала здесь с декоративной мелкомасштабностью, крупное, массивное — с миниатюрным, хрупким. Типичен расцвет, пережитый на Востоке самим искусством миниатюры, которое в свою очередь заключало в себе большое идейно-образное содержание. Узорчатая „ювелирная“ утонченность изделий художественного ремесла еще острее оттеняла универсализм этой ведущей, отнюдь не „прикладной“ области средневекового творчества.

Образ возникал из переплетения динамичных и статичных состояний, что тесно связывалось со спецификой его пространственно-временных отношений. Сочетание застылости и подвижности отличало решение архитектурного пространства, определяло характер каллиграфии и кульминировало в орнаменте с его четкой построенностью и одновременно с тенденцией к непрерывному движению. Даже столь распространенный в мусульманском мире образ воды находил воплощение то в зеркальной неподвижности плоских водоемов, то в сиянии, в говоре, в „узорчатом“ рисунке многочисленных фонтанов. Динамический поток зрительных впечатлений ограничивался, однако, пределами определенных ритмических фигур.

Сложная взаимозависимость различных эстетических категорий в арабо-мусульманской культуре явилась как бы развитием лежащей в ее основе спаянности рационального и эмоционального начал. Культура исламизированных стран не была в данном случае исключением: такого рода особенность отличала всю средневековую культуру Востока.

В арабском мире сплав строгой организации и безудержного воображения составлял существо всех видов творчества, определяя поэтический строй литературного произведения, особенности декоративного языка, каллиграфии, миниатюры. Утилитаризм мышления нашел воплощение в простых, геометрически четких и конструктивно ясных формах зодчества. Вместе с тем в самой образной структуре памятника создавалось такое решение, которое эмоционально воздействовало бы на воображение человека. Сочетание в искусстве арабского средневековья эффектов умозрительного, интеллектуального и эмоционального порядка основывалось на богатстве зрительных впечатлений, развивавшихся в пределах общей, строго организован-

ной системы. Роль этой системы была огромной, но существенное значение имело, по-видимому, и то, что арабская культура с ее древними корнями сохраняла своеобразную нерасчлененность чувственного и рационального начал в познании мира.

Искусство арабского средневековья, казалось бы, представлявшее собой рассудочную и нормативную систему, было вместе с тем искусством высокой поэтической образности. Именно этот аспект в первую очередь подчеркнул Ф. Энгельс, сказав, что мавританское искусство — „освещенные звездами сумерки“³².

Слияние полярных начал составило внутреннее напряжение и равновесие художественного образа в арабском мире. Равновесие это было как бы математически выверено и в то же время хрупко, неустойчиво, словно „на острие ножа“. Преобладание одной из сторон неизбежно его нарушало, образ терял выразительность, приобретая оттенок либо рассудочной сухости, либо чрезмерной декоративной перегруженности.

Несомненно, что достигаемое этой стилевой системой равновесие выражало лежащее в ее основе чувство гармонии. Идея гармоничности пронизывала всю мусульманскую культуру средневековья, она отражала как основные положения Корана, так и суфийско-мистические учения; эта идея господствовала в высказываниях выдающихся философов, в представлениях об обществе и человеческой личности, в эстетических взглядах средневековых мыслителей. Наконец, наиболее конкретно и убедительно впечатление гармоничности порождено самими произведениями искусства. Когда-то М. В. Алпатов, описывая Альгамбру, очень точно уловил классический характер вида ее Львиного двора. Вид этот „весь вырисовывается как картина, исполненная меры и гармонии. Глаз легко схватывает спокойный ритм окружающих двор колонн. Глядя на это зрелище, легко поверить, что здесь жили люди, которые чтити философское размышление, знали интеллектуальные радости, проповедывали умеренность в жизни“³³.

Мера и гармония присущи всем великим созданиям искусства арабского средневековья. Стремление к гармонии связано с понятием единства, которое сплавляет в нечто целостное столь типичную для мусульманской культуры множественность явлений. Оставив в стороне спиритуалистическое истолкование этого понятия эстетикой суфизма, подчеркнем правомерность его применения к художествен-

ному творчеству. Такого рода проблема уже была отмечена выше в вопросе о двойной структуре образа. Если же попытаться найти зримое выражение данного понятия, то невольно напрашивается сравнение с ожерельем. Каждое звено здесь неповторимо и самоценно, а все вместе, одновременно разные и сходные между собой, образуют прекрасное изделие, определяя его пропорции, соотношение и симметрию частей, гармоничное цветовое звучание. Сравнение это возникает не случайно, ибо излюбленный на Востоке образ ожерелья широко распространен в поэтическом творчестве не только в качестве сравнения, но и в названии произведений, определяющих характер их композиции.

Художественное творчество народов мусульманского мира с его эзотерическим, проникнутым религиозной символикой планом, обладало ярко выраженными и только ему присущими особенностями. Однако, как справедливо отмечает А. В. Сагадеев, критикуя атомарную теорию Л. Массиньона, „мышление творцов средневековой мусульманской культуры принципиально ничем не отличалось от мышления других народов, стоявших на том же уровне развития <...>

<...> Как и всем народам на земле, народам Ближнего Востока была присуща естественная склонность видеть прекрасное в единстве многообразного в жизни и в человеке как в высшем воплощении и ценителе этих двух главнейших ипостасей эстетически переживаемой действительности“³⁴.

Если продолжить сравнения и дальше, то следует назвать одну из отмеченных особенностей художественной концепции мусульманских народов представлением о „скрытом сокровище“. Идея замкнутости, изоляции, эзотеризма выросла на сложном субстрате религиозных предписаний, правовых норм, освященного традицией многовекового бытового уклада. Вместе с тем образ „скрытого сокровища“ восходит к понятиям распространенной в древних цивилизациях Азии космограммы вселенной и концепции мировой горы, в эпоху ислама известной как гора Каф, в глубинах которой хранились сокровища, охраняемые драконом. Этот образ, который нашел многообразное, в том числе и мистическое, истолкование, в применении к художественному творчеству можно уподобить ларцу с драгоценностями. Такого рода употребление приобретает особую выразительность в области арабского зодчества с его преобладанием внутреннего, поистине „драгоценного“ пространства с точкой зрения сверху вниз,

дающей возможность как бы заглянуть внутрь „ларца“ и увидеть его сокровища. К представлению о „скрытом сокровище“ восходит и образ ткани, которой мусульмане маскируют, декорируют поверхность и предмет, украшают свое жилище.

В основе этих образных уподоблений, чей условный характер не требует доказательств, лежит общее и во многом особое чувство красоты. Данная проблема, включающая в себя множество аспектов, от религиозных и социально-экономических до собственно эстетических, могла бы составить тему социального исследования. Обратим внимание лишь на ее некоторые грани.

Обостренное чувство красоты для человека Востока во многом необъяснимо, загадочно, оно способно преображать самые заурядные вещи в произведения искусства. С редкой поэтической силой это чувство раскрыто в повести современного марокканского писателя Ахмада Сефриуи с красноречивым названием „Ларчик чудес“ устами его героя, шестилетнего мальчика. „В простой фарфоровой пуговице было „нечто такое, чего не улавливал ни глаз, ни рука — какое-то таинственное, невыразимое совершенство. Оно зачаровывало меня. Я сознавал, что бессилён до конца насладиться им“³⁵. Стекланный шарик превращается в сказочный дворец, который „весь засиял огнями и драгоценными тканями“³⁶. Драгоценности, „созданные руками волшебных существ в подземных чертогах, еще хранили в своем мерцании, в своих золотистых отливах память о пламени, через которое они прошли“³⁷.

Представление о красоте связывается в мусульманском мире с совершенством формы, с трепетом живых, ярких красок, но сильнее всего со светом. Не случайно отсюда тяга к вещам сверкающим, прозрачным, блестящим, переливающимся, преломляющим и отражающим свет. Восхищенность взора усилена выразительностью всемогущего слова. В арабской поэзии жанр *васф* представляет собой „панегирик красоте“ предмета или явления, где роль субъекта, ценителя играет не поэт, а зритель, поэт лишь обращает внимание зрителя на описываемую им красоту³⁸. К зрителю взывают и поэтические „говорящие“ надписи, которые включены в резной узор стен арабских дворцов и восхваляют созданный искусством образ.

Любование красотой тесно сливается с обладанием красотой. Идея обладания прекрасным и дорогим предметом выражена на мусульманском Востоке с большой активностью. Концепция социального и

материального престижа, которая играет столь значительную роль в системе ценностей феодального общества, в данном контексте не определяет существа проблемы. Элементарное проявление простой человеческой алчности выглядело бы здесь крайне упрощенно. Это порочное качество противоречит правилам мусульманской нравственности, этическим представлениям народа; как известно, во всех восточных сказках жадный богач всегда позорно наказан.

Стремление к прекрасному предмету подчас находит самые различные красноречивые формы выражения. И здесь интересна та широкая практика надписей, которыми украшались произведения прикладного искусства, в первую очередь религиозные изречения, афоризмы и благопожелания владельцу. В последнем случае слово как бы закрепляло в металле, в керамике, в вышивке власть человека над прекрасным изделием. Однако эта власть в значительной мере была символичной, ибо „владелец“ (как и „зритель“ в поэтическом жанре васф) часто представлял собой некий собирательный образ, а благопожелание долгой жизни, здоровья и счастья носило слишком общий характер.

Большую роль в эстетическом идеале мусульманских народов эпохи средневековья играла религиозная символика, согласно которой красота понималась как воплощение божественного совершенства, а обладание красотой — как образ бога в человеческой душе. Также символичной была и эстетика света. Однако чисто религиозное истолкование, даже в наиболее сложных и амбивалентных преломлениях, характерных для мусульманского пантеизма, отражает лишь одну из граней проблемы. „Оценка красоты никогда не может быть сужена до умозрительных терминов“, — справедливо замечают английские востоковеды У. М. Уотт и П. Какба³⁹.

Эстетический идеал мусульманских народов исключительно богат и многозначен. В нем отражались древние космогонические представления и неисчерпаемая фантазия народного творчества, возвышенные представления и реальные запросы своего времени. Вспоенный соками земли, он одухотворен поэзией сказочного, недостижимого сокровища.

Рассмотренная оригинальная стилевая система — детище эпохи средневековья. Отразившееся в ней отношение к миру, весь круг ее образов и характер изобразительного метода ограничены определенным периодом исторического развития, она зародилась, расцвела и

пришла в упадок вместе с породившим ее временем. Последовавшие затем попытки воскресить эти традиции оказались творчески бесплодными.

Одну из причин своего упадка средневековое искусство мусульманского мира несло в себе с самого начала. Это его неизобразительная программа, одновременно проявление силы и слабости эстетической концепции. В пору высшего расцвета художественная система этого искусства вряд ли нуждалась в развитых, конкретно-достоверных визуальных формах. Но в поступательном процессе глубинного познания действительности неизобразительные тенденции, связанные с нарастающим самовыражением и абстрагированием формы, закономерно и неизбежно исчерпывают свои возможности. Та же судьба ждала и средневековое искусство стран ислама, которое замкнулось в кругу изживших себя традиционных образов и приемов.

В общую стилевую систему средневекового Востока мавританское искусство народов Магриба внесло неповторимое своеобразие и немеркнущие художественные ценности.

Страны Магриба, среди которых особая роль принадлежит Марокко, стали центром развития классической ветви мавританского искусства. Отличительная черта этого искусства — абсолютная доминанта архитектуры, тяготеющей к ярким зрелищным эффектам и усложненной поэтически преображенной среде зданий. Претерпевая эволюцию от ясной тектоничности и монументальности форм до их зрительного растворения в щедром убранстве, мавританская архитектура всегда сохраняла четко организованную декоративную систему. В памятниках зодчества и предметах художественного ремесла ведущая роль принадлежала орнаменту с его виртуозно выполненными переплетениями растительных, геометрических и эпиграфических мотивов.

Типичная для всего мусульманского средневековья, но, может быть, достигшая наибольшего выражения в произведениях мавританского искусства, образная концепция строится на слиянии художественных аспектов, более близких к реальности и в то же время преломленных в условном плане, отражая и живое воображение, и изощренную игру ума. Многие принципы мавританского искусства в использовании природных и эстетических возможностей различных материалов, в умелом освоении климатических и ландшафтных условий, в организации водоснабжения, наконец, в естествен-

ном и художественно-выразительном включении элементов природы в архитектурно-пространственную среду отличает практическая и функциональная целесообразность. Вместе с тем мир конкретных живых реалий преобразуется здесь в мир условно-иллюзорный, символ небесного рая сливается с образом человеческого обиталища, предстающее взору зрелище содержит как бы его второй, изменчивый план. В создании подобного впечатления огромную роль играют цвет и свет, свет и тень, эффекты отражения сотворенных и природных форм в воде, игра пространственных планов, приемы образных уподоблений.

Образ мавританского искусства рождается из сложного синтетического единства архитектуры, декоративных форм скульптуры и живописи, каллиграфии, орнамента, элементов природы, „искусства воды“, поэтического слова.

Многие из городов Магриба счастливо сохранили свою традиционную градостроительную структуру и выдающиеся памятники средневекового зодчества и декоративного искусства. При всем различии исторических центров общее представление о мавританском искусстве Магриба связано с образом медины — основы городского организма как олицетворения урбанистической и эстетической концепции мусульманского средневековья.

ИСКУССТВО
ПЕРИОДА АРАБСКИХ
И БЕРБЕРСКИХ
ДИНАСТИЙ
8-11 ВЕКОВ

В 7—8 веках на обширных территориях Азии, Европы и Африки установилось арабское господство. Напомним, что первоначально арабские завоевания не носили планомерного характера, а выражались в ряде набегов на соседние цивилизованные страны. В Северной Африке после захвата Египта воины ислама устремились в Триполитанию, а затем в Ифрикию. Победа в 647 году армии мусульман над войсками византийцев и их союзников берберов близ Суфетулы завершилась огромной контрибуцией и возвращением арабских отрядов в Египет. Последующие военные экспедиции, которые проходили с переменным успехом, содействовали более активной исламизации местного населения. Выдающаяся роль в завоевании североафриканских земель принадлежала полководцу Окба ибн Нафи, основателю укрепленного лагеря Кайруан в Ифрикии (670 г.). С созданием первого мусульманского форпоста в Северной Африке принято связывать один из решающих этапов арабского завоевания всего региона. В 683 году Окба ибн Нафи был убит, а через два года берберы разрушили Кайруан. Тем не менее завоевание, встречавшее яростное сопротивление берберских племен, продолжалось. После гибели берберских предводителей — Косейлы, а затем легендарной Кахины, царицы Ореса, войска которой потерпели поражение в 703 году, арабы, к тому времени разбившие византийский флот и вторично овладевшие Карфагеном, утвердились в Ифрикии. Близ Карфагена в глубине бухты, на месте римского лагеря, они основали город Тунис и приступили к восстановлению Кайруана. Временем окончательного арабского завоевания Северной Африки принято считать 709 год, когда войска Мусы ибн Нусейра, первого наместника халифа в Магрибе, вышли на побережье Атлантического океана. Весной 711 года отряд (300 арабов и 7 тысяч берберов) под предводительством Тарика ибн

Зийяда через пролив, получивший впоследствии название Гибралтара, то есть „горы Тарика“, вторгся на Пиренейский полуостров. Испанское королевство вестготов, ослабленное внутренними распрями, было разгромлено. Завоевание аль-Андалуса — так арабы называли Испанию — завершили прибывшие из Магриба войска под командованием самого Мусы ибн Нусейра. Большая часть полуострова, за исключением малодоступных областей севера, стала провинцией халифата. Исторические и художественные судьбы Магриба и Испании отныне тесно переплелись между собой.

Исследование проблем искусства Северной Африки после арабского завоевания, рожденного в переходную историческую эпоху, еще не стало объектом глубокого внимания ученых. Тем не менее в оценке данного периода, как и других этапов в развитии магрибинской культуры на „стыках“ цивилизаций, наметились противоположные научные позиции. Легко догадаться, что представители старшего поколения европейской буржуазной науки стремились подчеркнуть „вторжение“ романо-византийского художественного комплекса в арабо-берберскую среду. Подобная концепция получила аргументированное выражение в трудах видных авторитетов в области испано-мавританского искусства (Ж. Марсе, А. Террасс) ¹. Но за последние годы ряд исследователей (А. Лезин, Л. Гольвейн) во многом пересмотрели традиционные точки зрения ². Основная направленность этого круга исканий, особенно активных среди представителей молодой науки независимых стран Магриба, состоит в утверждении восточноарабского комплекса влияний, в сферу которого оказались вовлеченными мусульманские государства Северной Африки. И здесь выдвинуты солидные аргументы, подкрепленные достижениями современной археологии ³.

Искусство арабского Запада запаздывало в своем развитии, вернее оно вышло на историческую арену несколько позже, чем искусство арабского Востока, и усваивало многие к тому времени уже сложившиеся традиции. Тенденция к вычленению из этого сплава каких-либо конкретных заимствований, точная дефиниция их генезиса если и приводят к интересным наблюдениям, то все же в целом не безусловны в своих окончательных выводах. Абсолютизация того или иного комплекса влияний ведет к обедненному и одностороннему пониманию исторического процесса. За спором о деталях нередко теряются главные черты, присущие искусству данного периода.

Поток влияний, который принесла в Магриб новая историческая эпоха, коренным образом изменил характер художественной жизни. Процесс дероманизации и дехристианизации североафриканского общества стал непреложным фактом. Но в рамках более коротких хронологических отрезков данный процесс, растянутый во времени, проявлялся постепенно, принимая нередко сложные, многообразные формы. В первые века распространения ислама в Африке часть населения сохраняла латинский и греческий языки, в городах существовали христианские и иудаистские общины. Общество жило в атмосфере религиозной терпимости. Трудно судить о том, насколько тесно реализовались на практике творческие контакты между местными мастерами и теми, кто приезжал из стран халифата. Однако несомненно, что подобные контакты существовали. Духовный климат переходной эпохи складывался из многих разноречивых черт.

Огромный массив североафриканских земель, а также южная Испания управлялись наместником халифа из Кайруана, оплота ортодоксального ислама и главного центра, где осела арабская земельная аристократия. Арабы — господствующий и организующий элемент халифата — не составляли, как правило, большинства населения на подвластных им территориях. Пестрый этнический и племенной состав Магриба накладывал заметный отпечаток на развитие общества. Население включало берберов, обращенных в ислам, и берберов-христиан, а также потомков римлян, называемых „афарик“ („африканцы“), „румийцев“, то есть византийцев, и евреев. При всей сложности субстрата, на котором воздвигалось в Африке новое здание арабской культуры, особое значение приобретали берберы, впервые так решительно выходявшие на арену истории. В африканской эпосе тех лет, насыщенной множеством „вставных“ и неожиданных эпизодов, с запутанным и подчас трудно уловимым „сюжетом“, берберы из огромной массы статистов стали действующими лицами, а затем и главными героями исторической драмы.

Три большие группы оседлых и кочевых берберов (санхаджа, масмуда и зената) в свою очередь дробились на многочисленные мелкие племена. Процесс классового расслоения не преодолел патриархальных отношений родовой общины, особенно устойчивых среди оседлых горцев и кочевых скотоводов пустыни. Вражда между объединениями племен, соперничество знати и религиозные распри — все это бесконечно осложняло историческую картину развития. Ре-

лигия ислама с ее первоначальной простотой, прагматизмом и идеей равенства мусульман перед богом оказалась близкой коренному населению Магриба, которое, переживая процесс распада племенной структуры, искало новых форм общности, отвечавших реальным условиям жизни. Вместе с тем нельзя целиком игнорировать тот факт, что арабизация и исламизация страны хотя и были длительными, но в известной мере облегчались благодаря устойчивости в местной среде восточного, пунического элемента. С 9 века в Магрибе самым влиятельным из четырех толков ортодоксального ислама стал маликизм, наиболее строгий и буквалистский в выполнении религиозных предписаний. Скорее практический, ритуально-обрядовый, нежели умозрительный характер маликизма приобрел исключительную популярность в среде берберов с их сравнительно низким социально-экономическим развитием.

Принявшие ислам североафриканские племена не хотели, однако, мириться с тяжелым гнетом эксплуатации, который арабские завоеватели распространяли на население покоренных ими стран. Стремление к независимости и оппозиция халифату облекались в оболочку мусульманской ереси — хариджизма, объективно направленной против произвола арабской верхушки. Распространение этого еретического течения в начале 8 века в Северной Африке придало духовной жизни общества уже на ранних этапах утверждения ислама, как и во времена донатистского раскола, исключительную напряженность, ориентировало развитие новой религии по пути резких противоречий и борьбы, активизировало возможность дальнейших исканий.

В 739 году под знаменем хариджизма началось мощное антиомейядское восстание племен северного Марокко, которое вспыхнуло в Танжере. Направленное в Африку халифом Хишамом сирийское войско было разбито. Восстание настолько разрослось, что грозило смести власть завоевателей. Однако соперничество между вождями племен привело повстанцев к поражению. Тем не менее движение не было подавлено, и в разных частях Магриба вспыхивали очаги ереси. В 757 году в Дальнем Магрибе, в горном оазисе на границе с пустыней, образовалось хариджитское государство Сиджилмаса; на западе Марокко сложилась конфедерация племен баргавата, которая выдвинула берберского пророка, создателя своего Корана и ряда религиозных законов. У границ с Ифрикией в области Баджа, в Малой Кабилии активизировались племена кутамитов (ветвь племени

санхаджа). Но главным центром еретического движения стал Центральный Магриб. Основанный в 761 году город Тахерт (или Тагдетм) близ современного Тиарета (провинция Оран в Алжире) превратился в столицу хариджитского государства Рустамидов. Во главе его стоял имам, назначаемый общиной верующих. В Тахерт, общество которого жило в атмосфере непрерывного религиозного возбуждения и богословских споров, стекались сторонники хариджизма из различных областей Магриба и других стран мусульманского мира; особенно много было эмигрантов из Ирака, они распространяли здесь обычаи и художественные традиции арабского Востока. Богатый торговый город Северной Африки, куда приезжали купцы и из Западного Судана, отличался простым укладом жизни и суровым, крепостным характером архитектуры, лишенной украшений. Раскопки Марсе и Десю-Ламарр в 1940-х годах обнаружили в Тахерте остатки крепости-касбы (66 x 35 м), которая в плане напоминала дворцы сирийских Омейядов, большие резервуары для воды, фрагменты керамики с процарапанным узором⁴.

Образование государства Рустамидов в Центральном Магрибе свидетельствовало об ослаблении халифата, от него еще в 755 году отделился Кордовский эмират в Испании, а затем в 788 году отпал и Дальний Магриб. Сюда бежал шиитский имам Идрис ибн Абдаллах, участник антиаббасидского восстания в Хиджазе (Аравия). Опираясь на поддержку берберских племен, он основал в Марокко шиитский эмират Идрисидов. Первоначально Идрис нашел приют у одного из племен зената близ Волюбилиса (араб. Уилили), а в 789 году в предгорьях Среднего Атласа на правом берегу реки Фес заложил город Фес (Мадинат аль-Фас). Расширяя границы своего государства, Идрис I завоевал несколько городов (в 790 году — Агадир, будущий Тлемсен), но вскоре был уничтожен багдадским халифом Харуном ар-Рашидом, который, по свидетельству Ибн Давадари, „при лечении приказал насыпать ему в питье яд“⁵. Место погребения Идриса I недалеко от Уилили превратилось в марокканскую святыню, впоследствии здесь вырос центр паломничества — город Мулай-Идрис. Недолго продолжалось и правление Идриса II, озаменованное рядом успехов. Рядом с поселением своего отца на левом берегу Феса он основал в 808 году город аль-Алия. В северо-западную Африку устремились политические беженцы из враждебных Идрисидам государств, в 818-м — из Кордовы и в 825 году — из Кайруана. Восемь тысяч жи-

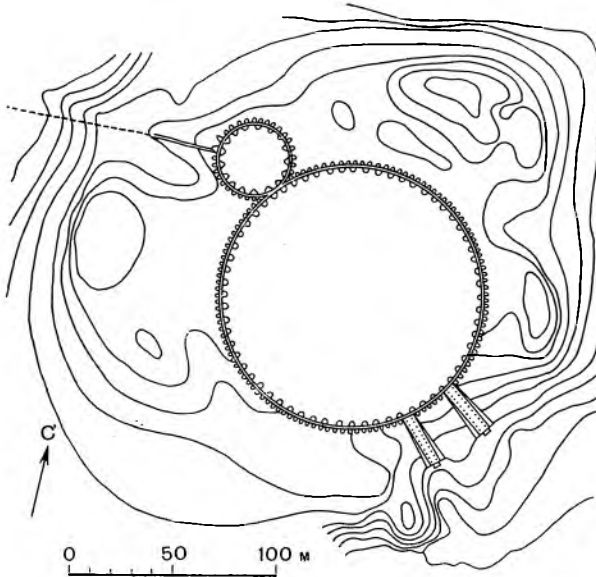
телей Кордовы поселились в городе Идриса I, образовав „квартал андалусцев“, где построили мечеть. На противоположном берегу расположился „квартал кайруанцев“, в котором, по преданию, одна набожная мусульманка воздвигла в 859 году мечеть в честь „шорфа“, или „шерифов“, то есть потомков пророка (Идрисиды происходили из рода Хасана, внука Мухаммеда). Известное затем как мечеть аль-Кайравийин (или аль-Карауин—мечеть Кайруанцев), здание это неоднократно подвергалось коренным перестройкам и утратило свой первоначальный облик. Названия кварталов сохранились в современном Фесе, но составить представление о древней столице Идрисидов в настоящее время затруднительно. Вероятно, в данном случае следует говорить о типичных для берберов ксурах—небольших, обнесенных стенами поселениях. В будущем они составили древнее ядро средневекового Феса, сыгравшего столь яркую роль в развитии магрибинской цивилизации и почитаемого как священный город „шорфа“⁶. Само же государство Идрисидов вскоре потеряло свое единство и в 974 году было захвачено омейядскими правителями Испании.

Ифрикия дольше всех областей Магриба подчинялась халифату. В 800 году аббасидский наместник Ибрахим ибн Ахмад Аглаб основал здесь независимую династию Аглабидов. В отличие от предыдущих государственных образований это была первая арабская суннитская династия в Африке. Аглабиды признавали власть халифата лишь номинально, но оставались связанными с ним во многом, что сказывалось в политической ориентации, в упорядоченной системе управления по багдадскому образцу, в стиле придворной жизни и особенно—в формах художественной культуры.

А. Мец назвал, не без основания, династию Аглабидов „деятельной“⁷. И в самом деле, за довольно короткие сроки были достигнуты успехи в земледелии, в развитии ремесел (производство керамики, стекла, тканей, ковров, кож), в строительстве водоемов, плотин и акведуков, в расширении морской и караванной торговли, в устройстве дорог и „почтовых станций“ вдоль всего побережья. Благодаря хорошо оснащенному военному флоту Аглабиды завоевали Сицилию, а арабские пираты, обосновавшись в сицилийских гаванях, стали нападать на Италию, южную Францию и средиземноморские острова. В Ифрикии строились новые города, оживилась жизнь старых центров. При первых Аглабидах Кайруан насчитывал около пятнадцати тысяч жителей, к 10 веку его население увеличилось почти вдвое⁸.

В 836 году здесь была заново перестроена знаменитая Соборная мечеть Сиди Окба, в 866 году воздвигнута украшенная скульптурной резьбой мечеть „Трех дверей“. У северных ворот располагался грандиозный водоем (ок. 862 г.) с отстойником, которыми пользуются и в наши дни. К югу от города находились резиденции эмиров: сооруженная в 801 году Аббасийя, которая получила затем название Каср аль-Кадим (Старый замок), укрепленное поселение с мечетью

ил. 16
ил. 17



Бассейн Аглабидов в Кайруане. Ок. 862 г. План

и рядом построек, и в 876 году—еще более пышная и увеселительная Раккада с несколькими дворцами (Каср аль-Фатх, Каср аль-Бахр), мечетью, банями, садами и водоемом типа кайруанского. Интересен обнаруженный в одном из зданий Раккады фрагмент мозаичного замощения с мотивами плетенки и спирали, подобными тем, которые были типичны для североафриканских христианских базилик 3—4 веков. Новый город Тунис (араб. Тунус) служил для Кайруана выходом к морю. Уже в 7 веке здесь были построены порт и верфи. Заложенная в 732 году Соборная мечеть Туниса Джамии аз-Зайтуна подверглась перестройке в аглабидское время. Древние античные го-

рода Хадрумет и Тапарура, названные по-арабски Сус и Сфакс, были укреплены в 9 веке огромным поясом стен с башнями. Особенно возросло значение Суса как морского порта во время сицилийской экспедиции. По всему тунисскому побережью строились крепости-рибаты, жители которых „аль-мурабитун“, члены военно-религиозных братств, защищали землю ислама от возможных нападений. Позже французское искаженное наименование „марабут“ распространилось на всех мусульманских святых в Магрибе, возник термин „марабутизм“, связанный с местными культами.

Даже краткий и сухой перечень построек свидетельствует о многообразном развитии архитектуры Ифрикии в эпоху владычества Аглабидов. Стремление к широкому размаху строительства сдерживалось, однако, реальными условиями утверждения власти арабской аристократии в мятежной берберской среде, в условиях непрестанной военной опасности, которая таилась в самой Африке и грозила со стороны. Процветание династии основывалось на жестоком налоговом гнете, обростало для местного населения бременем бесчисленных поборов и повинностей. Жизнь эмиров в роскошных дворцах, охраняемых черной гвардией абидов, господство арабской администрации, огромный штат придворной челяди, „атмосфера, перенасыщенная благочестием“⁹, и вместе с тем циничное попрание многих коранических заповедей — все это не могло не вызывать ненависти подвластных народов. Религиозное возбуждение масс хариджитской ересью составляло драматический фон, на котором Аглабиды утверждали и расширяли свое господство.

В историю художественной культуры Магриба эта арабская династия вписала первую и значительную страницу. В нашу задачу не входит исследование всех произведений искусства, созданных в данный период. Внимание обращено к главному памятнику ранней архитектуры Ифрикии — Соборной мечети Сиди Окба в Кайруане. Тому причиной служит ряд обстоятельств. Прежде всего привлекает сам тип архитектурного сооружения.

В эпоху утверждения мировых религий и их идеологического воздействия на широкие народные массы особое значение приобрела сама идея храма. Вместе с тем в условиях замкнутого быта средневековых городов возросла и роль храма как главного общественного центра, массового, всеобщего выражения городской культуры, средоточия основных ведущих форм художественного творчества, которые

наиболее полно воплощали дух времени. Не случайно средневековые соборы в старых городах Европы были не только знаменитыми «каменными кладовыми» бесценных, накапливаемых столетиями художественных сокровищ, но и своеобразными аккумуляторами творческой энергии породившего их феодального общества, школой мастерства и главным «поставщиком» тех эстетических принципов и идеалов, которые получали затем распространение в других сферах творчества. Сходные особенности отличали и мусульманские храмы, центры политической, общественной и культурной жизни городов.

Строительство мечети считалось делом богоугодным, оно осуществлялось благодаря огромным денежным вкладам и пожертвованиям монарха, правящей знати, купцов и зажиточных горожан. Мусульманские храмы разделяли судьбу произведений архитектуры династического характера. При смене династий ранее воздвигнутую Соборную мечеть нередко разрушали целиком и затем возводили заново или коренным образом перестраивали. Далеко не все мечети сохранились после непрерывных обновлений и изменений, искажавших их древний облик¹⁰. И все же культовые сооружения, созданные лучшими мастерами страны и воплотившие крупнейшие завоевания средневекового зодчества, так или иначе дошли до нашего времени.

Самая древняя мечеть арабского Запада — мечеть Сиди Окба — была заложена в 670 году на том месте, где молился арабский военачальник, основатель Кайруана, и потому она носит его имя. Современный облик мечети хотя и подвергался изменениям, но в значительной мере восходит к первой половине и середине 9 столетия¹¹.

Кайруанская мечеть — не только прообраз средневековых культовых построек Магриба, это один из знаменитых памятников раннеарабского зодчества, традиционным типом которого была колонная мечеть.

* * *

Создание мечети как места объединения огромной массы людей единым отправлением культа имело в раннем исламе особо важное значение. Но первоначально в арабском мире не было развито представление о торжественной храмовой архитектуре. Для сооружения мечети не требовалось сложных условий, специального здания, необходим был открытый широкий участок, где молящиеся, разместившись поперечными рядами, обращались в сторону святых ислама —

первоначально Иерусалима, а затем Мекки. Участок обносился стеной из сырцового кирпича. Мечеть, в которой главную роль играл двор — сахн, возникла, таким образом, как часть огороженного пространства природы (не случайно мечеть так называемого арабского типа называлась также дворовой, а наряду со строительством городских культовых зданий в мусульманском мире существует традиция сооружения загородных мечетей — „мусалла“, огромных огороженных участков, где молитва совершается под открытым небом). На стороне двора, обращенной к святым местам, для защиты от палящего зноя сооружался навес на пальмовых столбах. Сложившееся помещение — прообраз будущего молитвенного зала — было более широким, чем глубоким. Подобное развертывание пространства по поперечной оси стало отличительной особенностью композиции мечети. Ориентация на Мекку („кибла“) обозначалась осью михраба — молитвенной ниши в стене.

В раннем исламе, как и в раннем христианстве, задачи практического отправления культа преобладали над собственно эстетическими. Довольно быстро стал формироваться тип храмового здания, композиция которого диктовалась требованиями культа и климатическими условиями. Она была целесообразна во всех своих элементах. Открытый двор с низкими водоемами служил для омовений, предшествующих молитве. Окружающие двор галереи, как и затененный зал, укрывали от палящих лучей солнца. С высокого минарета далеко разносились призывы муэдзина. Для воплощения этого по-своему понятого утилитаризма были найдены ясные, геометрически четкие и художественно выразительные формы. От примитивного культового участка эволюция шла к созданию развитого архитектурного образа, от простой гипостильной системы к пространственно усложненной. Одновременно возрастало количество сооружаемых культовых зданий и заметно укрупнялись их размеры. Все это было тесно связано с политической историей халифата, процессом усиления центральной власти и идеологических позиций ислама.

В сложении облика прославленных колонных мечетей огромную роль играли разнообразные художественные традиции. В искусстве тунисских Аглабидов, как и испанских Омейядов, первоначально преобладала сирийская традиция. Долгие годы мечеть Омейядов в Дамаске (705—715 гг.) служила примером для подражания в других арабских странах, оказав влияние на формирование их архитектурных

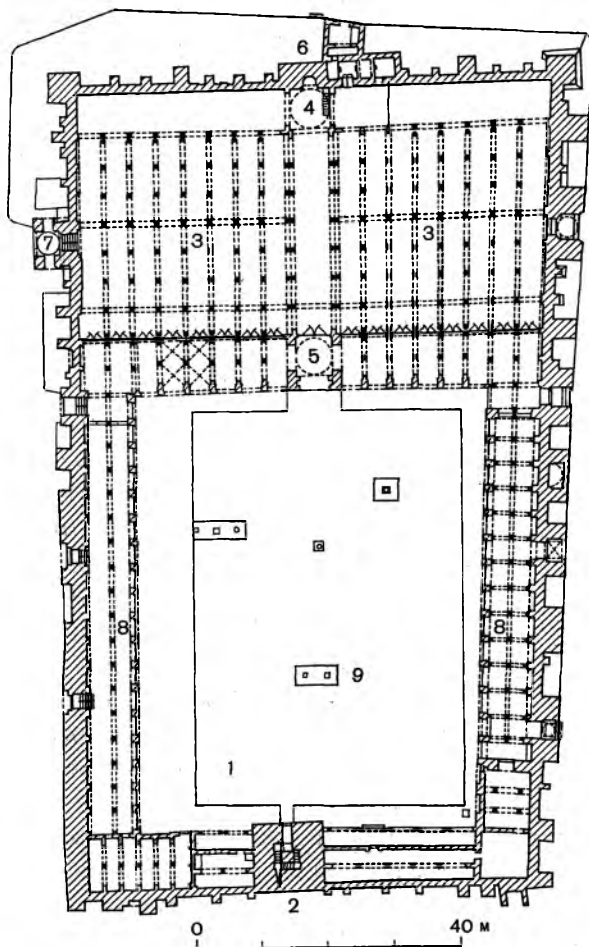
школ. Строительство мечети в Кордове было задумано как своего рода возрождение на далекой испанской земле знаменитого создания дамасских предков. Воздействие омейядской архитектуры сказалось и на облике кайруанской мечети.

Влияние Сирии скрещивалось в Магрибе с влиянием другого мощного очага арабской цивилизации, который сложился в Аббасидском Ираке и получил развитие в Египте. Если мечеть в Дамаске была все же произведением переходного стиля, то в 9 веке на арабском Востоке возник тип колонной мечети, ставший своего рода классическим. Сооруженная при Аббасидах Большая мечеть Мутаваккиля в Самарре дошла до нас в виде величественных руин, и об особенностях этого типа в его своеобразном египетском преломлении позволяют судить ранние мечети Каира.

Мечети Дамаска, Каира, Кордовы, Кайруана составляют созвездие знаменитых дошедших до нашего времени ранних колонных мечетей арабского мира. Только увидев эти грандиозные памятники, можно навсегда сохранить представление о неповторимом облике каждого из древних сооружений. В их ряду достойное место занимает мечеть Сиди Окба.

Здание мечети представляет собой неправильный, слегка трапециевидный четырехугольник, обведенный стеной, которая сложена из обожженного кирпича и покрыта известковой обмазкой. Стена расчленена вертикальными контрфорсами, созданными в разное время; самые старые, восходящие к 9 веку, с плоскими покрытиями, находятся на юге, где стена укреплена по углам башенными выступами. Расположенные в глухой стене порталы акцентируют входы, ни один из них не выделен в качестве главного и не играет ту повышенную пластическую и образно-эмоциональную роль, которой наделен портал фасада христианского храма. Порталы мечети относятся в основном к 13 столетию, самый известный из них — купольный портик Баб Лалла Рихана, открывающий вход в молитвенный зал с востока. В невысоком, распластанном на земле массиве мечети, в нескончаемой длине ее белых стен, где монотонный ритм контрфорсов и сходных между собой порталов усиливает впечатление однородности, есть что-то ирреальное. Тем неожиданнее, преодолев эту преграду, очутиться в огромном мощеном дворе (юг — 52,45 м, север — 56,25 м, запад — 67 м, восток — 67,15 м). Отданный во власть солнца и совершенно пустой, двор слепяще ярок. Лишь ближе к центру площади обозначено ме-

ил. 1



Мечеть Сиди Окба в Кайруане. Заложена в 670 г., полностью перестроена в 862 г., пристройки 11—18 вв.

План:

1. Двор; 2. Минарет; 3. Молитвенный зал; 4. Купол аль-Баху;
5. Купол 13 в.; 6. Михрабная ниша; 7. Лалла Рихана;
8. Галереи двора; 9. Колодцы

сто для стока подземных вод и находятся два низких колодца—ими служат прорезанные мраморные базы античных колонн с внутренними стенками, источенными веревками и потому похожими на причудливые многолепестковые цветы.

Расположенные по периметру двора аркады на столбах с приставленными к ним сдвоенными колоннами неоднократно перестраивались (на востоке галерея относится, например, к 18 столетию). Но важен изначальный принцип этого метрического членения замыкающих пространство архитектурных объемов, который усиливает впечатление горизонтальной направленности, величавого единства, прочного покоя и вместе с тем, благодаря округлым очертаниям подковообразных арок, как бы смягчает подчеркнутый геометризм основных форм. На северной стороне двора воздвигнут не совсем строго по центру внушительный минарет. По принятой в науке традиции, минарет мечети Сиди Окба считают одним из самых ранних сооружений города (середина 8 века). За последние годы многое в ранней архитектуре Ифрикии подверглось пересмотру, в том числе датировка минарета (отнесенная уже к 9 столетию), этапы его строительства, возможные прототипы¹². Тяжеловесный массив башни (высота 33 м) составляют три убывающих вверх кубических объема. Основание (сторона—10,70 м) состоит из больших тесаных квадров, сохранивших латинские надписи, далее следует сложенная из мелкого камня часть со слепой аркадой, а верхняя башенка со сквозными арками и ребристым куполом построена из кирпича. Подвергаясь многочисленным реставрациям (особенно в верхней части), минарет, по-видимому, сохранил свои первоначальные объемы, размер и трехчастную композицию. На сложение его форм, возможно, повлияла дозорная башня Халав аль-Фата касбы в Сусе, а также североафриканские античные маяки, в частности маяк в гавани Салакты на западном побережье Ифрикии, руины которого можно еще было видеть в 9 веке. Минарет Сиди Окба с гладкими, очень толстыми стенами (3,30 × 3,40 м), которые, как откосы крепости, слегка расширяются книзу, с декоративными закругленными зубцами, напоминающими машикули, с редкими проемами узких окон на сторонах, подверженных опасности вражеской атаки, служил сигнальной и сторожевой башней, которая возвышалась над низким городом, защищенным в ту пору лишь крепостными стенами мечети. Простой, замкнутый вертикальный силуэт минарета удачно связан с горизонтальной протяженностью всего

ил. 2

сооружения и уравнивает распростертую плоскость мощеного двора. На юге расположен молитвенный зал, более широкий, чем двор, но значительно менее глубокий (70,25 x 37,40 м). Фасад представляет собой также арочную галерею на столбах с приставленными колоннами. Центральный вход выделен более крупной аркой и куполом. Двухрядная галерея с высокими подковообразными арками образует перед залом своего рода нартекс, что является новшеством в арабской традиции.

Согласно отмеченному выше принципу поперечное пространство в арабской колонной мечети обычно господствовало над продольным. Это достигалось благодаря тому, что аркада на колоннах (или столбах) развертывалась параллельно стене, где помещался михраб. Расположение нефов, таким образом, не направляло молящегося к святилищу, а, напротив, пересекало его путь. Войдя в мечеть, нужно остановиться, чтобы охватить взглядом расходящиеся во все стороны ряды колонн. Подобный тип композиции получил широкое распространение на арабском Востоке, а также нашел применение и в некоторых магрибинских постройках.

Однако существовал и другой тип композиции, обычно называемый базиликальным. Нефы молитвенного зала располагались здесь перпендикулярно к михрабной нише, то есть по продольной оси. В старых мечетях Северной Африки и Испании, где преобладал базиликальный тип композиции, традиция христианской архитектуры составляла еще живую страницу прошлого.

В мечети Сиди Окба обращение к элементам базиликальной системы стало сознательным приемом, подчеркивающим продольную осевую направленность общей композиции. Движение в мечети начинается через центральный входной портал и через него идет вдоль аркады по среднему нефу к михрабу. Средний неф, который по ширине (5,75 м) и высоте превосходит симметрично расположенные боковые (по восемь с каждой стороны), пересечен перед михрабом столь же высоким и широким поперечным нефом, расположенным вдоль михрабной стены. На их пересечении воздвигнут сферический купол на тропках. Подобный Т-образный трансепт, как бы стержень композиции, стал характерным для мечетей Магриба, а в дальнейшем и всех культовых построек Андалусии.

Облик мечети Сиди Окба, который в основном сложился как бы в „промежутке“ между разными этапами строительства кордовской

мечети, был вполне оригинален. Если говорить о возможном воздействии форм, то оно шло первоначально из Кайруана в Кордову, а не наоборот. Сопоставление этих интереснейших памятников средневекового зодчества арабского Запада могло бы стать предметом специального исследования. Отметим только, что кайруанская мечеть отличается совершенством образного решения, особенно в сопоставлении огромного пустого двора и колонного зала. Оба элемента композиции наделены здесь равной мерой выразительности.

Молитвенный зал мечети, затененный и невысокий, кажется тоже огромным. Его пространство заполнено мерным рядами колонн и арок, которые образуют множество одинаковых конструктивных и объемно-пластических ячеек. Многоколонный характер молитвенного зала — одна из важных особенностей решения внутреннего пространства в древних мечетях Магриба и Андалусии в отличие от неглубокой аркады современных им мечетей Сирии, Ирака и Египта.

ил. 6, 7

Свезенные из Карфагена, Хадрумета, Суфетулы и других античных городов, из римских и византийских построек, колонны из мрамора, гранита, яшмы, порфира оказались разной высоты, поэтому одни из них поставлены без баз, как бы прямо вырастая из пола, другие же — на кубических постаментах, а иногда просто на фрагменте какой-нибудь античной плиты. Есть нечто трогательное в облике „старых ветеранов“, тела которых подчас составлены из разных кусков. Сто восемьдесят колонн зала мечети Сиди Окба славятся разнообразием своих капителей. Преобладающие здесь римские капители коринфского или композитного ордера соседствуют с византийскими, с капителями Ифрикии, созданными в разные периоды. Все они — словно запечатленные в камне зримые символы ушедших художественных эпох. Рядом с грубоватой добросовестностью „типовых“ римских работ особенно выразителен прихотливый рисунок мастеров Византии. Среди немногочисленных известных в мире уникальных капителей 5—8 веков с изображением листьев аканта, охваченных порывом ветра, одна капитель попала в „коллекцию“ Кайруана.

Так как колонны в мечети были невелики, а обширное сооружение необходимо было повесить, аркам придали подковообразную форму (иногда с небольшим изломом), а между аркой и колонной включили, согласно византийской традиции, четырехугольный импост с карнизом. Подобного рода промежуточной деталью между капителью колонны и импостом служит также подушка в форме усечен-

ил. 13

ной пирамиды, как и карниз импоста, каменная или деревянная. Особой красотой каменной резьбы эти конструктивные детали отличались в аглабидскую эпоху. Арки были скреплены деревянными связями, перекрыты, как в Ираке и Египте, плоскими балочными потолками.

В архитектуре колонного зала ощущается статика форм, и впечатление это вполне закономерно, ибо зал предназначен для молитвы, для пребывания огромной массы людей в организованном и замкнутом пространстве. Вместе с тем композиция колонной мечети заключает в себе активно выраженный временной аспект. Кажется, можно бесконечно бродить по погруженным в сумрак каменным аллеям. Колонны, по своим масштабным соотношениям соразмерные человеку, словно сопутствуют ему. В нефгах, расположенных перпендикулярно к стене михраба, движение, как и в базилике, направленное к святилищу, по-своему осмыслено. Такого рода организованный пространственный поток встречает на своем пути „распыляющее“ и противостоящее ему движение тянущихся в ширину поперечных травей. Здесь обретают силу иные закономерности в построении децентрализованного, словно не имеющего предела пространства. В движении травей есть нечто иррациональное, аллея колонн влечет к себе бесцельно. Травея упирается в стену—своего рода условную зрительную преграду. Лишенная пластической массы и глубины, стена предстает как плоская поверхность. Ее невысокая, уходящая в темноту монотонная плоскость—своего рода цезура, от которой можно начинать новый (уже в обратном порядке) отсчет влекущего к себе пространства. Но само прохождение сквозь аркаду пронизано спокойным, словно вечным ритмом сменяющих друг друга упругих очертаний одинаковых каменных полуокружий. При диагональной точке зрения разбегающиеся во все стороны ряды опор рождают динамически насыщенные зрительные впечатления. Если в нижней зоне невысокие колонны представляют собой цилиндрические тела, которые отмечают пространственную протяженность, то гораздо более сложна верхняя зона с ее пересечением арок и деревянных связей, видимых в перспективе. Игра четко обозначенных линий и сопоставленных в разных измерениях архитектурных плоскостей создает богатство геометризованных ритмических фигур. И при этом аспекте, лишенном напряжения и беспокоящей хаотичности, царит ощущение покоя и строгой ясности, воплощающей какие-то высшие закономерности бытия. Пространственно-временная структура колонной мечети, кото-

рая сочетает ощущение необъятности вселенной и статичности мирового порядка, замкнутости и беспредельности, властно захватывает человека, настраивает на созерцательный лад, вызывает на философские размышления, диктует „нормы поведения“ — размеренный шаг, неторопливые жесты, спокойствие позы, приглушенную речь, сдержанность в выражении эмоций.

В отличие от древнего ближневосточного культового зодчества архитектура колонной мечети, где основным элементом масштабного отсчета нередко служит античная колонна, приближена к человеку. Однако соразмерность эта все же относительна. Связывая человека через отдельные архитектурные формы с грандиозным пространством целого, она в конечном счете приобщает его к ощущению мироздания. По-особому воспринимается и сама колонна. Кажется, трудно найти подобное разнообразие опор, как в кайруанском памятнике. Между тем отдельная колонна теряет в молитвенном зале индивидуальный характер, в первую очередь взгляд фиксирует не частные особенности, а расположение ритмического целого. Так, античная колонна, которая представляла собой самостоятельный архитектурный организм, становится знаком для выражения пространственной идеи.

В мечети Сиди Окба с ее трансептальным построением возрастает роль узловых элементов композиции. Осевой широкий неф с арками на двоянных колоннах увенчан, как уже упоминалось, двумя куполами. Древний, сооруженный из камня купол (862 г.) перед михрабной нишей с ребристой поверхностью скупфы, тропами в виде раковин, арками, нишами и медальонами нарядно разработан в деталях. В барабане прорезано восемь окон, мягкий свет идет и через ажурные каменные решетки окон, расположенных над михрабом. Вырубленная в стене полукруглая михрабная ниша (862 г.) кажется драгоценной вставкой на плоской стене.

Все богатство пластической и декоративной фантазии обычно концентрировалось в тех частях мечети, которые примыкали к михрабу, и в самом михрабе. Это своеобразное ядро композиции выделялось светом, цветом, многообразным сопоставлением различных материалов с их подчас контрастной фактурой, применением растительного, геометрического и эпиграфического орнамента. В декоративные формы активно входили элементы природы, не только в орнаментальных мотивах, но и в изображении звезд, растений, раковин.

ил. 9

ил. 14

В кайруанской мечети впервые появляется подковообразная арка, один из самых привлекательных элементов магрибинского зодчества. Данный тип арки определяется французским словом "outrepassé", то есть „превышенная“, „выходящая за предел“. Ее особенность состоит в том, что арка охватывает две трети круга, и скат, составляющий продолжение ее внутренней поверхности, выдвигается в виде уступа. И в михрабной нише мечети Сиди Окба „концы“ арки опираются на мраморные красные колонки с византийскими капителями. Однако мотив „превышенной“ арки здесь выражен еще не достаточно энергично. Архивольты арки, полоса внутри ниши и часть стены вокруг михраба покрыты цветными люстровыми изразцами в виде ромбов (21 x 21 см). Мотив ромба, заимствованный с арабского Востока, характерен для искусства Аглабидов. Тем не менее большая часть люстровых плиток была привезена из Багдада, лишь некоторые изразцы (монохромные и с упрощенным рисунком) изготовлялись на месте. Композиция растительных и геометрических орнаментов построена по вертикали, иногда на пересечении двух перпендикулярных осей. Узор люстра от золотисто-охряных до темно-коричневых и оливково-зеленых тонов выделяется на светлом фоне. Плоскости между ромбами заполнены по бледно-желтой гипсовой штукатурке изображениями восьмилепестковых розеток. Сами по себе люстровые изразцы не отличаются особой красотой, форма их проста, а мозаичное расположение ромбов, то в соприкосновении друг с другом, то с некоторыми интервалами, не всегда тщательно. Здесь важен не столько рисунок узора на плоскости, сколько возникающий из сочетания этих орнаментированных пятен общий красочный тон михрабной ниши. Эффект усилен и тем, что люстр, как известно, наделенный металлическим отблеском, создает иллюзию „света“. Если справедливо предположение о том, что михраб, который в мусульманском мире служил своего рода ориентиром, был вместе с тем и символом эманации божественного света, то нельзя не признать, что михраб кайруанской мечети с его приглушенным золотисто-зеленоватым мерцанием достигает впечатляющей силы¹³.

Иной, мы бы сказали, классический характер присущ внутреннему убранству михрабной ниши, где преобладают эллинистически-византийские традиции. Основное пространство ниши занимают двадцать восемь мраморных резных вертикальных панелей (60 x 45 см), некоторые с ажурным рисунком. Это прекрасные композиции стили-

ованных растительных узоров, в которых господствуют плавные, округлые линии и формы: круг, изогнутый стебель, образующий спирали, овалы, завитки. Заслуживают внимания четыре панели центрального регистра, где в изображение подковообразной арки на витых колонках вписана большая раковина — здесь как бы в миниатюре воспроизведен мотив, распространенный в византийской и омейядской архитектуре. Через всю нишу первого ряда панно проходит высеченная в мраморе кувшитовидная надпись, воспроизводящая суру Единства, это двенадцатую суру Корана (в михрабе этот эпиграфический элемент — не единственный, надписи включены и в верхнюю часть резных подушек над византийскими капителями колонн, которые поддерживают арку михраба). Выше мраморной резьбы расположены лента мраморных изразцов и деревянный полукупол ниши, хранящий редкую роспись 9 века — густо заполняющий черно-зеленый фон золотым узором виноградной лозы с лучистыми листьями и красными коническими гроздьями. Стена над михрабом увенчана плоской аркой, включающей зарешеченные окна и пять арочных ниш, из которых крупная центральная и две маленькие боковые имеют пятилопастные завершения. В этой части, как во всем декоре мечети, безупречность одних форм сочетается с пластическим архаизмом других, как будто вылепленных руками.

С правой стороны молитвенной ниши находится деревянный минбар, воздвигнутый все в том же 862 году, и, следовательно, самый ранний образец дошедших до нашего времени мусульманских проповеднических кафедр, которые были символом не только религиозной, но и политико-административной жизни.

ил. 12

В интерьере мечети конструкция минбара имеет своеобразный утилитарный и типовой характер, здесь главное вознести слово над толпой правоверных. По существу, минбар состоит из круто идущей вверх и обшитой деревом лестницы, которая завершается деревянным креслом. Эта часть кафедры, первоначально символически подразумевавшая возвышение с шестью ступенями, на котором сидел пророк в мечети Медины, под влиянием придворного церемониала превратилась в подобие трона. Все сооружение обильно покрывалось резьбой, поэтому декоративное убранство в первую очередь привлекает внимание в минбарах.

Изготовленный из драгоценного темно-коричневого индийского тикового дерева, крепкого, но легко поддающегося обработке, кайру-

анский минбар представляет собой настоящее чудо искусства. В отличие от более поздней системы сетчатого полигонального узора здесь господствует вертикальный ритм прямоугольных панно. В резьбе деревянных филенок сочетаются растительные и геометрические мотивы, пластическая насыщенность форм сливается с изысканно четким линейным узором, а многообразие мотивов, среди которых можно найти изображение пальмы, лотоса, виноградной лозы, аканта, приведено в строгое ритмическое единство. В 11 столетии была воздвигнута максура — деревянная решетчатая, увенчанная зубцами и посвященной надписью ограда, которая изолировала правителя от толпы молящихся. Среди данного типа сооружений кайруанская максура считается самой знаменитой в Северной Африке.

Рассмотренные нами детали архитектуры, скульптуры и фрагменты живописи — отнюдь не случайные и произвольные украшения древней мечети, как бы восполняющие своим декоративизмом отсутствие в данном ареале памятников развитых изобразительных форм искусства. Ведущая и определяющая роль архитектуры в странах мусульманского мира не исключала того важного значения, которое здесь приобретали именно монументально-декоративные формы скульптуры и живописи, органически связанные с образной структурой памятника и выявлявшие своеобразие глубоко присущего ему художественного синтеза. Пластические искусства составляли необходимые компоненты в создании зрелищной и эмоциональной среды здания — одной из главных проблем средневекового зодчества Востока. В формировании предметно-пространственной среды участвовало множество факторов: не последнее место уделялось цвету и свету. Некоторые аспекты данной проблемы можно проследить на примере мечети Сиди Окба в Кайруане.

В ослепляющем своей яркостью открытом дворе кайруанской мечети древневосточный принцип четко ограниченных светом и тенью больших объемов и плоскостей проявился особенно наглядно. Плоские от света фасады галерей с однообразным ритмом черных провалов арок, густые тени, которые в разное время дня отбрасывают на каменную площадь вытянутые прямоугольники боковых массивов, опоры, купола и громада минарета — все построено на контрасте, на резком сопоставлении. Напротив, в молитвенном зале ничто не было залито ярким светом и ничто не погружалось в глухую темноту. Тому, кто с опаленной зноем улицы входил сюда через двор, зал ка-

зался настоящим „царством тени“. Если человек вступал в зал, минуя центральный неф, перед ним возникал довольно строгий образ. В полусумраке зала тела колонн из разных пород камня создавали общую приглушенную тональность, из которой почти не выделялись капители, резные impostы и другие детали. Главным украшением были тянувшиеся над головой расписные деревянные потолки.

Этот элемент декора, позже получивший исключительное художественное значение в постройках Андалусии и Магриба, нашел широкое применение и в кайруанском памятнике: здесь обнаружены скупые фрагменты плафонов 9 века, но основные первоклассные образцы относятся к 11 столетию. В мечети Сиди Окба конструкция плоских потолков с балками на изысканно профилированных резных консолях была несложной. Теплые темные тона деревянных покрытий понижали и без того небольшую высоту мечети, поэтому применение полихромных росписей с введением голубых, желтых и зеленых цветов облегчало и оживляло их поверхность. Композиции плафонов воспринимались по-разному при прохождении в травеях, когда над головой беспрестанно смыкались арки, и более целостно — в продольном движении по нефам, когда потолок, образуя единую красочную плоскость, был весь открыт взору. Росписи — необходимые слагаемые в общей декоративной системе храмового здания — вводили в его образную структуру изображения элементов природы. В кайруанских потолках особенно выразителен на красном фоне стилизованный узор цветов между раздвинутых листьев, восходящий к сасанидской традиции.

От раннего примитивного представления о мечети как о части огороженного пространства природы развитие шло к сложному ассоциативному образу, созданному в основном декоративными средствами архитектуры, скульптуры и живописи. Если колонную мечеть принято уподоблять каменному лесу, то такого рода сравнение применимо к кайруанскому памятнику, еще в значительной мере сохранившему чисто конструктивное начало, с известной оговоркой.

В интересующий нас период архитектура Ифрикии развивалась более традиционным путем, связанным с ранними истоками и исходными прототипами. При всей зрелости образной структуры она отличалась простотой и сдержанностью. Ж. Марсе видел здесь отпечаток провинциальной грубоватости, что вряд ли справедливо¹⁴. В последующие эпохи в Магрибе были созданы великолепные памятники

зодчества, безупречные по композиции, пропорциям и деталям. По сравнению с ними мечеть Сиди Окба может показаться несколько архаичной, суровой, в чем-то „неправильной“.

Но именно в простоте, строгости, в своеобразном архаизме приемов заключена живая привлекательность этого раннего памятника. Ощущение патриархальной мощи и вместе с тем тесной взаимосвя-



Мухаммед ибн аль-Кайси.
Медная люстра эмира аль-Муизза ибн
Бадиса.
Первая половина 11 в.

занности с жизнью окружающего города пронизывает атмосферу здания, кладет отпечаток на характер немногочисленных предметов, предназначенных для церковного обихода¹⁵. Это тяжелые темные переплеты для Корана (9—13 века) из тисненой кожи с геометрическим орнаментом, в самых старых из которых (9—10 века) ширина книги преобладала над высотой, бронзовые и медные светильники на цепях, стеклянные лампы, ковры и тростниковые циновки, по-

крывавшие пол. О типе светильников позволяет судить великолепная ажурная люстра в виде большой, широкой чаши из желтой меди на трех ажурных лентах из красной меди (высота 1,18 м, диаметр 0,445 м). В ее узор входит надпись с благопожеланием владельцу, зиридскому имиру аль-Муиззу ибн Бадису и имя мастера — Мухаммед ибн аль-Кайси (первая половина 11 века, Тунис, музей Бардо). Тип бронзовой люстры „*corona lucis*“ („корона света“), в прорезной орнамент которой вставлялись лампы из цветного стекла, получил распространение во многих арабских странах, стал выразительной деталью храмового интерьера. Сочетание в люстрах монументальности форм и тонкости узора усиливало их роль как драгоценных украшений в пространстве здания. В мечети такого масштаба, как Сиди Окба, количество люстр насчитывалось десятками. Они подвешивались на цепях непривычно низко от пола и располагались рядами. Идущий вверх дробный мерцающий свет образовывал над головами молящихся своего рода ореол, в нем оживали, загорались красками росписи сравнительно невысоких потолков. Книзу расплзались причудливые тени, сгущаясь в дальних отрезках нефов. Мусульмане сидели на коврах, которыми Кайруан славился с древних времен (с 11 века аглабидские государи ежегодно посылали в Багдад сто двадцать прекрасных африканских ковров), по-видимому, и тогда в коврах преобладала теплая красная гамма. При зрительном горизонте, который оказывался ниже обычного, перспектива золотисто-сумрачного зала казалась еще более грандиозной, и его пространство, заполненное колоннами, приобретало фантастический, почти нереальный характер. Но впечатление этим не исчерпывалось.

На верхнюю площадку минарета поднимаются по узкой лестнице, идущей в толще башни вокруг глухого центрального столба. Отсюда открывается широкий вид на бескрайнюю ровную тунисскую степь и раскинутые древние кладбища, на снежно-белый, словно составленный из мелких кубиков Кайруан и лежащее внизу здание мечети. Высокая точка зрения представляет единственную возможность увидеть громадное сооружение мечети почти целиком. Прямоугольник здания с его внутренними членениями и основными пластическими объемами приобретает образную цельность. Отсюда с высоты во всей своей первозданной выразительности раскрывается принцип огороженного пространства, в котором вырублен, четко ограничен со всех сторон открытый двор. Отсюда можно увидеть

внешний облик молитвенного зала с более крупной аркой центрального входа. Молитвенный зал отделен от двора и вместе с тем составляет часть единого перетекающего пространства. Строгий геометризм линий оживлен округлым ритмом сферических куполов, которые воздвигнуты в разное время над центральным нефом, над боковыми входами с востока и запада. Оба купола осевого нефа поставлены высоко, да и сам трансепт заметно поднят над плоской крышей. Особенно хорош древний мягко круглящийся ребристый купол над пересечением нефов; он покоится на восьмиугольном барабане с вогнутыми гранями и квадратном, украшенном арками основании, образуя внушительную объемную композицию. Пластический мотив куполов созвучен очертаниям подковообразных арок, охватывающих двор одним, словно бесконечным движением.

Здесь можно убедиться в том, что мечеть Сиди Окба по отношению к тесно обступившей ее жилой застройке обладает исключительной внушительностью масштаба и является градообразующим элементом древнего Кайруана. Мечеть и окружающие ее дома сливаются в единую архитектурную композицию. Обширные плоскости крыш зала и боковых галерей образуют своеобразную пространственную зону, которая естественно вписывается в горизонтальные очертания города.

Зрительная точка, восходящая к древней традиции восприятия пространства сверху вниз, составляет один из разнообразных аспектов неоднозначной структуры колонной мечети. Ее образ складывается из контрастных моментов восприятия. Взгляд направляется из свободного в замкнутое, из просторного и пустого в затесненное, из освещенного в затененное. Спокойно-созерцательное пребывание в статическом пространстве не исключает временного прохождения. Низкий, необычный для европейского глаза зрительный горизонт сменяется точкой зрения „с птичьего полета“. Не случайно самые эффектные общие виды колонных мечетей возникают в результате аэрофотосъемок. Подобное зрительное восприятие, естественно, не могло иметь широкого „практического применения“, но тем не менее оно как бы подразумевалось, составляя своего рода идеально-отвлеченный аспект культового здания.

Влияние архитектуры Кайруана сказалось на мечети Джамии аз-Зайтуна (мечеть Олив) в Тунисе, основанной в 732 году, но расширенной и перестроенной в 9 веке на несколько лет позже мечети

Сиди Окба. Тунисский памятник с пятнадцатью поперечными нефами и Т-образным трансептом производит более скромное впечатление. Вместе с тем в тунисской мечети царит особое настроение, которое создают очень старые, словно покрытые патиной времени произведения искусства. С обликом здания естественно сливаются использованные здесь античные фрагменты¹⁶.

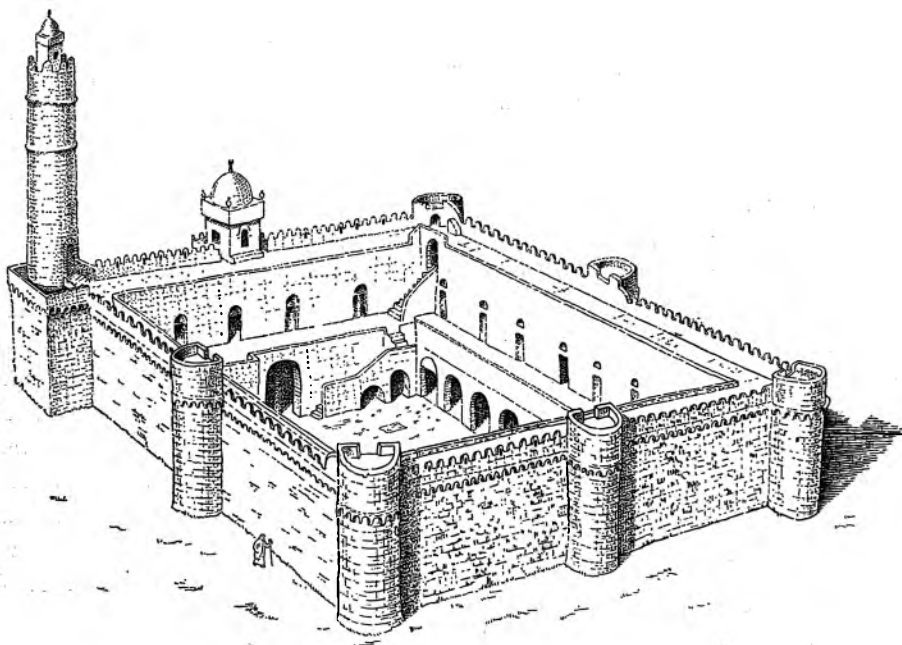
Иные особенности обнаруживаются в архитектуре восточного побережья Туниса (Сахеля), особенно в памятниках города Суса; их принято выделять в отдельную школу ифрикийского зодчества. Все здания здесь построены из тесаного камня, в их строгой монументальности отражен суровый дух эпохи утверждения ранних исламских государств в Африке¹⁷.

Первенствующую роль, естественно, играли укрепления — рибаты, вооружение которых имело одновременно военное и религиозно-пропагандистское значение. Тип этих построек, соединявших в себе римско-византийские и восточноарабские фортификационные приемы, характерен в основном только для Северной Африки и по своему уникален. Города, по-видимому, могли укрепляться и несколькими рибатами. Так, один из арабских географов 11 века указывает на существование в городе Монастире (античная Руспина) трех рибатов. Первый, основанный в 796 году, вошел в комплекс более поздней касбы, второй был воздвигнут при Аглабидах, а возможные остатки третьего обнаружены при раскопках¹⁸. Самый известный и самый старый — рибат в Сусе (основан в 780 году, реставрирован в 1955 году). Это эффектная крепостная постройка, квадратная в плане (38 × 38 м), с полукруглыми башнями по углам и посередине трех сторон. Внутренний двор рибата окружен сводчатой галереей и двумя этажами помещений типа келий, расположенных в толще стен. На южной стороне — молитвенный зал мечети, михрабная ниша которого обозначена небольшим куполом, в юго-восточном углу высится круглая дозорная башня (821 г.), одновременно служившая минаретом. На юге находится и узкий вход, вестибюль которого украшен античными колоннами. С рибата открывается широкий вид на старый город, обнесенный стеной с башнями, на массив громоздящейся в его южной части крепости, начатой строительством в 859 году с высокой башней Халаф аль-Фата. Рядом с рибатом расположена Большая мечеть (основана в 850 году, расширена в конце 10 века) с увенчанными зубцами стенами и башнями по углам. Построенная у арсенала

ил. 18

ил. 19, 20

и близ соединенного с морем внутреннего порта (ныне занесенного песком), мечеть имела оборонное значение. Как и маленькая мечеть Бу-Фатата (между 838 и 841 гг.), это массивные здания из тесаного камня-ракушечника со сводчатыми, нетипичными для других стран Магриба покрытиями на низких столбах. Применение камня и сводов говорит о претворении римского строительного опыта, что в извест-



Рибат в Сусе. Заложен в 780 г., добавления 17 и 18 вв.
Минарет 821 г. Прорисовка

ной мере сближает постройки Сахеля с более поздними по времени романскими европейскими памятниками. Есть нечто созвучное и в привязанности к материально-осозательному, в трезвости и сдержанном рационализме архитектурного образа. Молитвенный зал Большой мечети, разделенный на тринадцать продольных и три поперечных нефа, с мощной подковообразной аркадой на столбах, столь низких, что они превращаются в прямоугольные каменные блоки, отличается простыми, как бы обнаженными монументальными формами. Тот же мотив низкой аркады, которая составляет половину

высоты здания и нагружена тяжелой стеной, господствует в открытом дворе мечети (в мечети Бу-Фатата двор отсутствует). Лишь длинный эпиграфический фриз, выделенный с обеих сторон небольшим карнизом, обегает верх галереи, подчеркивая горизонтальные линии замкнутой композиции двора.

При наличии местных школ, обладавших своим обликом, архитектура Ифрикии 9 века предстает как целостное художественное явление. Ее отличает благородная простота, жизненная сила. В этой архитектуре выражен вкус к большим спокойным плоскостям, к сопоставлению пустого и застроенного пространства, к множественности опор, к разнообразному, но сдержанному декору. В чистоте и строгости форм рассмотренных памятников, возможно, были отражены идеи раннего исламского „пуританизма“.

Особенность искусства данного периода состоит в том, что в нем продолжало жить воздействие, казалось бы, безвозвратно ушедшей римско-византийской традиции. Оно проявлялось как бы на разных уровнях.

Арабский мир, как известно, унаследовал тысячелетний опыт городской жизни средиземноморских цивилизаций. Ранние магрибинские города оказались тесно связанными со строительной практикой Среднего Востока. Не малую роль в их формировании играло и греко-римское наследие. И хотя при завоевании Северной Африки арабы, как правило, почти не селились в старых римских и византийских центрах, подчас беспощадно их разрушая, они многое здесь заимствовали, начиная от планировки до типов жилой архитектуры. Долгие годы руины античных городов служили грандиозными каменоломнями для мусульманских построек. Выше уже отмечалось разнообразие капителей колонного зала мечети Сиди Окба в Кайруане. И использованные в Джами аз-Зайтуна в Тунисе мраморные античные фрагменты недолго приходилось искать в городе, расположенном вблизи развалин Карфагена. Не случайно купол (9 в.) этой мечети с цилиндрическим барабаном и пилястрами коринфского ордера самый „классический“ в мусульманской Африке. Впрочем, в данном случае речь идет уже о более высоком уровне художественного воздействия. Вместо простого заимствования фрагментов налицо стремление к созданию самостоятельного архитектурного образа с использованием формообразующих античных элементов. Со временем ассоциативные связи заметно усложнились. В облике входных порталов

некоторых мечетей, в протяженности их огромных внутренних дворов улавливают реминисценции триумфальных арок, организованных пространств форумных площадей римской эпохи, в многоколонных ранних мечетях — использование строительной практики многонефных христианских базилик. Здесь без труда, однако, обнаруживаются и восточные истоки. Главное раскрывается в своеобразии того типа искусства, которое складывалось на африканской земле.

Сходные явления можно проследить в области живописи и скульптуры. В первые века ислама в странах Магриба продолжала жить выполненная в старой манере напольная мозаика. Античные растительные мотивы долго сохранялись в узорах росписей, в скульптурной резьбе.

Постепенно внутренние связи с опытом прошлого оттеснялись тем новым, что порождала другая художественная эпоха. Искусство Магриба 9 столетия развивалось в тесном контакте с общеарабской культурой, что не препятствовало формированию его самобытности. Сама арабизация Ифрикии представляла собой сложное явление, она „выглядела как процесс культурного возвышения, как приобщение жителей страны к общеарабскому культурному достоянию, нашедшему свое выражение в культуре халифата“¹⁹.

* * *

Искусство Магриба получило новый импульс развития в период, когда все североафриканские земли подчинились власти новой шиитско-исмаилитской династии Фатимидов (909—1171 гг.). Династия возводила свое происхождение к Фатиме, дочери пророка Мухаммеда, отсюда возникло ее название. Распространение в Северной Африке идеологии шиизма в его крайнем исмаилитском учении не было случайностью. Порожденное конкретными условиями эпохи, оно тесно переплелось с движением хариджизма.

После того как государство Рустамидов, ослабленное к концу 9 века религиозными распрями, пошло на сговор с Аглабидами, влияние хариджитов в Магрибе упало, усилив тем самым успех исмаилитской пропаганды. Благоприятную почву это учение нашло в среде кутамитов, ошутимее всех племен испытывавших притеснение соседнего аглабидского государства. Область расселения кутамитов стала центром шиизма, откуда началось завоевание Ифрикии. Драматические перипетии этой борьбы, которая велась под предводи-

тельством даи Абу Абдаллаха, проповедника из Йемена, подчинялись одной цели — утверждению власти Махди, то есть „ведомого истинным путем“, исмаилитского имама Убайдаллаха. После ожесточенных боев шиитские войска в 909 году овладели Кайруаном, последний мир династии Аглабидов бежал из Раккады в Египет. В ходе шиитского восстания была свергнута власть Рустамидов в Тахерте, и сторонники хариджизма, ища прибежища в Сахаре, основали там новый город — Иседратен. Капитулировала и хариджитская Сиджилмаса. В январе 910 года Убайдаллах провозгласил себя в Раккаде халифом и Махди, что ознаменовало начало эры феодального государства Фатимидов. Декларации социального равенства и справедливости наступившего „золотого века“, однако, не соответствовали реальной практике управления покоренными землями, которые незамедлительно обложили тяжелыми поборами и налогами. Если первоначально „с реставрацией власти потомков пророка связывалась надежда масс на торжество идеально понятого раннего ислама“²⁰, то вскоре наступило разочарование в религиозно-политической программе новой династии. Вновь бурно оживилось движение хариджизма, начались восстания племен и целых областей. Фатимиды не чувствовали себя надежно в Магрибе и оставались здесь чужаками. Их шестидесятилетнее правление рассматривают обычно как своего рода трамплин для дальнейших завоеваний, основной целью которых был богатый и плодородный Египет. Лишь третий военный поход 969 года увенчался долгожданным успехом, и Египет превратился в главное владение фатимидского государства. В том же году был основан Каир (аль-Кахира), куда через несколько лет прибыл халиф аль-Муизз. Изложенные нами факты составляют лишь самую общую схематичную канву неизмеримо более сложного, насыщенного событиями процесса утверждения шиитского государства в Африке. Фатимидский период, обычно рассматриваемый как нечто проходящее и эпизодическое в развитии художественной культуры Магриба, заслуживает между тем более пристального внимания.

Образование фатимидского государства стало значительным событием арабской цивилизации. В 10 веке в мусульманском мире выделились три враждебных друг другу халифата — в Ираке, в Северной Африке, в Испании. В халифате Аббасидов глубокий политический упадок еще не загасил тот культурный подъем, в атмосфере которого жило общество, хотя влияние этого старого центра уже не опреде-

ляло целиком вкусов и идеалов новой эпохи. В ответ на коронование в Раккаде кордовский эмир Абд ар-Рахман III принял титул „халиф и повелитель правоверных“ в 929 году, провозгласив тем самым независимость Кордовского халифата, обширного, мощного, процветающего государства. Арабская Испания превратилась в самую богатую, населенную, благоустроенную страну Европы, в мощный очаг культуры.

Третье новое государство складывалось и как бы проходило в Магрибе первый этап своего формирования. В эпоху фатимидского владычества берберский элемент все теснее соприкасался с развитой арабской культурой. Сам факт подобного контакта ознаменовал собой важный процесс, который все резче и полнее проявлялся в развитии североафриканского общества. Однако в данный период трудно еще выделить собственно берберское начало, в значительной мере поглощенное более высокой привнесенной арабами художественной традицией. Тому причину следует искать в целом комплексе обстоятельств, возможно, одним из которых могла послужить на первых порах и незрелость, неподготовленность берберского „слагаемого“ для формирования синтетического искусства.

Процесс развития фатимидской державы был общим и типичным для сложения централизованных феодальных государств на средневековом Востоке. Вместе с тем нельзя не учитывать специфический оттенок, который придавали этому процессу религиозно-политическая программа, мессианский авторитарный характер учения исмаилитов. Идея божественного происхождения власти Махди и его преемников требовала воплощения в различных сферах деятельности, и здесь очень многое противоречиво и причудливо переплеталось между собой.

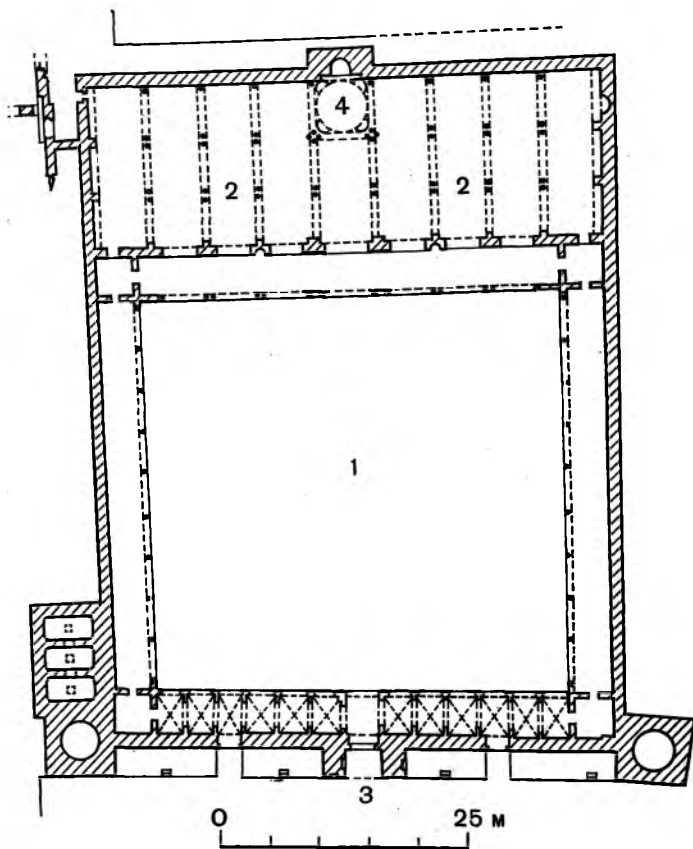
Откровенно захватнические устремления новых властителей Северной Африки отражали их внешнеполитический курс глобального характера. Популярные в массах наивные социальные утопии сталкивались со слепым повиновением трону Махди. Непрестанная религиозная пропаганда порождала фанатичных миссионеров и опытных политических демагогов. После завоевания Египта Фатимиды активизировали проповедь исмаилизма, „несмотря на то, что их государство, отнюдь не став воплощением социального равенства и справедливости, уже в магрибский период обнаружило свою светскую сущность“²¹.

Пышный придворный этикет, который подражал византийскому, приобрел неизменные, канонические черты. Он проявлялся в общем и в более частном. Особую роль теперь играли, например, инсигнии халифов: скипетр, тюрбан с жемчужиной, знамена, золотая чернильница, опахала, оружие, литавры, шатры. Церемониальный зонт такого же цвета, как и облачение халифа, несли над его головой. Впервые этот обычай ввели в Магрибе в правление Каима, сына Убайдаллаха аль-Махди. То, что выдвинула новая эпоха, должно было воплотиться в торжественных, официально-парадных, монументальных формах. Стремление подчеркнуть в образе эффект авторитарности отличалось творческим воображением, вкусом, высоким уровнем исполнения. Все это создавало то богатое чувство художественного стиля, которое характеризовало развитые цивилизации средневековья.

Представление об искусстве эпохи Фатимидов в Магрибе ограничено скудостью сохранившихся фрагментов, случайностью находок. Но даже они позволяют в той или иной мере судить о характере искусства данного этапа истории.

В 913 году Убайдаллах основал на восточном побережье Туниса аль-Махдию (город Махди). Город располагался на узком скалистом полуострове, который на полтора километра выступает в море. Арабские авторы называли это место „островом, соединенным с сушей, подобно тому, как кисть соединяется с рукой“, или просто „рукой с кулаком“. Полуостров прежде всего окружили мощными, огромной толщины каменными стенами с башнями. В скале был высечен внутренний порт с коротким каналом, вход в который, закрытый цепью, преграждали две башни. Недалеко помещалось здание морского арсенала. Торговые, ремесленные и жилые кварталы были вынесены с полуострова в пригород Завилу. Махдия, став столицей в 921 году, своего рода убежищем Махди во враждебной стране, имела важное стратегическое значение форпоста, выдвинутого в Средиземноморье. Представление о Махдии как о суровом городе-крепости, подобно тому типу касбы, который воздвигался в средневековых магрибинских и андалусских центрах, не является все же исчерпывающим. Внутри могучих стен город отличался просторной и регулярной планировкой. В самой высокой его части располагалась прямоугольная большая площадь, на ее сторонах, напротив друг друга, стояли дворцы Убайдаллаха аль-Махди и (меньший по размерам) его сына

Каима (халифа Абуль-Касима). От дворцовой площади шел широкий проспект к другой обширной площади перед Большой мечетью. Наши знания о дворцах Махдии ограничиваются возможностью восстановить их строго симметричные простые планы, вообразить себе



Большая мечеть в Махдии. 916 г. План:
1. Двор; 2. Молитвенный зал; 3. Портал; 4. Микрабная ниша

частично характер декора на основании некоторых фрагментов, в частности вымостки из дворца Каима. Это большая орнаментальная композиция (62 кв. м), выполненная черными, белыми, охряными и красными кубиками, принадлежала к числу византийских работ и служила самым поздним по времени (10 в.) примером обращения ифри-

кийских мастеров к древней североафриканской традиции напольной мозаики (Тунис, музей Бардо). Гораздо полнее оказывается, как всегда, представление о культовой архитектуре. Большая мечеть Махдии (916 г.), перестроенная и расширенная в 11 веке, частично разрушенная, подверглась в период между 1961 и 1965 годами коренной реставрации, вернувшей ей первоначальный облик 10 столетия. Не будем касаться того, насколько этот эксперимент восстановления древнего памятника оказался удачным во всех отношениях. Отметим только, что реставрация помогла выявить старшие формы, план, пропорции, взаимодействие элементов, многие неизвестные детали. Мечеть Махдии предстала зрелым архитектурным сооружением, в котором зависимость от традиции Кайруана не помешала выражению несомненной оригинальности²².

Очевиден оборонный характер постройки, которая стоит у самого моря и двумя своими стенами была включена в систему береговых укреплений. Вместе с тем здание на редкость гармонично во всех своих элементах. Особенно необычно оно выглядит с северной стороны, где, в отличие от древних колонных мечетей, развита тема фасада с порталным входом по центральной оси. Портал давно привлекал к себе внимание исследователей, но лишь после реставрации 1960-х годов, когда был снят значительный слой почвы и удалены расположенные по сторонам каменные суфы более позднего времени, он обрел свои истинные стройные пропорции. Портал представляет собой прямоугольный объем, прорезанный монументальным арочным проемом. В пилонах, фланкирующих главный проход, а также по боковым сторонам портала помещены два яруса ниш, более низких и глубоких наверху, удлиненных и плоских внизу. Горизонтальная тяга, которая разделяет один ярус от другого, идет на уровне пят центральной арки. Объем портала увенчивает аттик классического типа. Арка входа и арочные завершения ниш имеют популярную в Магрибе подковообразную форму.

ил. 21

Полное соразмерности частей сооружение, которое отличает парадный вход в мечеть, предназначалось для халифа и его двора, а два простых входных проема по сторонам, умело связывающих воедино композицию фасадной стены, для простого люда. Но образный замысел портала был несомненно более значителен. В нем видят reminiscenции сасанидского айвана и с еще большим основанием превращение образа римской триумфальной арки. Сходство это усили-

вается тем, что мечеть в Махдии сложена из прекрасного тесаного камня. По углам фасада расположены кубические башенные выступы, в которых находятся сводчатые цистерны. Северная фасадная сторона приобретает целостный, строго уравновешенный облик. Отсутствие в мечети минарета усиливает впечатление спокойного величия четко организованных простых пластических форм. Выделение фасада, мотив торжественного портала и построение мечети по осевому направлению к святилищу — во всем этом отразилась религиозно-политическая программа государства, носителя идеи Махди, божьего избранника.

Столица Фатимидов служила объектом яростных вражеских атак, в том числе и народов Европы. В 1148 году город был взят норманами, а в 1550 году — войсками испанского императора Карла V, которые разрушили его укрепления до основания. Но и в более ранние времена Махдии довелось сыграть своего рода фатальную роль в одном из драматичных эпизодов господства Фатимидской династии в Магрибе. В 922 году в районе Ореса вспыхнуло мощное восстание берберов-хариджитов. Их идеолог Абу Йазид, кутамитский шейх, хромой калека, разъезжая на осле и повсюду произнося страстные антифатимидские проповеди, сумел быстро объединить вокруг себя множество племен и повести их в 946 году на штурм Кайруана, а затем Махдии. Известный в истории Магриба как „человек на осле“, личность несомненно незаурядная и трагическая, Абу Йазид принадлежал к тому особому типу пламенных проповедников и пророков, которыми были богаты земли ислама и которые во многих поворотных событиях истории Магриба сыграли ведущую роль. Восставшим не удалось овладеть неприступной Махдией, началась ее длительная осада.

Спасение пришло внезапно в лице отряда племени санхаджа, возглавляемого правителем Ашира Зири ибн Манадом, сторонником Фатимидов. Прорвав осаду, отряд доставил городу продовольствие, и это обстоятельство, внеся замешательство в ряды мятежников, способствовало постепенному спаду восстания. Абу Йазид, разбитый под Кайруаном, отступил с боями, затем скрывался в алжирских горах Ходны; смертельно раненный, он умер в плену в Махдии. Третий фатимидский халиф, нанеся сокрушительное поражение хариджизму, получил прозвище аль-Мансур („Победитель“). Была основана новая столица Сабра аль-Мансурийя, куда в 947 году переехал

двор. Создание этого города и запустение Махдии ознаменовало новый этап в правлении династии, укрепившей власть над мятежными африканцами, символизировало победу над ними, а также утверждало новый стиль жизни — в роскоши и безопасности.

Основание такого типа городов-резиденций, удаленных от скученного и беспокойного населения старых городских центров, со времен сирийских Омейядов стало традицией восточных государей. Судьбы новых городов были связаны с судьбой правящей династии, и многие из них, покинутые владыками по тем или иным причинам, быстро приходили в упадок. Сохранились только те, которые превратились в значительные административные, торговые и культурные центры. Городами-резиденциями были Багдад, Каир, Фес, Самарра, Мадинат аз-Захра близ Кордовы, ифрикийские Каср аль-Кадим и Раккада. Впрочем, история и позже знает немало примеров резиденций, сооруженных по прихоти всемогущих монархов и олицетворявших их царствование, склонности и вкусы. Вспомним Эскориал Филиппа II и Версаль Людовика XIV.

Сабра аль-Мансурийя, основанная в непосредственной близости от Кайруана, стала оживленным деловым городом, который оспаривал у старого суннитского центра сферы влияния. Удар его торговому престижу был уже нанесен тем, что в новую столицу из Кайруана перевели все базары.

Согласно рассказу арабского путешественника и географа аль-Мукаддаси (946—1000 гг.), Сабра аль-Мансурийя — „подобная чаше“, имела, как и Багдад, круглые стены из сырца с четырьмя воротами. В центре находилась резиденция аль-Мансура; по-видимому, от нее уцелели толстые колонны из красного мрамора диаметром в два метра. В городе было много зелени и водоемов. При аль-Муиззе (953—975 гг.) воздвигли роскошные дворцы, названия которых известны из литературных источников. Не совсем ясно, обозначали ли эти названия (как, например, „Камень диадемы“, „Серебряный камень“) части построек или самостоятельные здания. Другие названия — „Арка Хосрова“, „Хаварнавак“ — исходили из старой традиции уподобления новых построек прославленным полулегендарным дворцам в Ираке, построенным для Сасанидов.

Употребление персидских наименований отражало идеологическую программу фатимидских государей, которые подчеркивали династийную связь с Древним Востоком.

Раскопки Сабры аль-Мансурийи, начатые в 1950 году, открыли фундаменты зданий, которые, возможно, принадлежали берберским наместникам 11 века, но строились в общей канонической традиции. Их планировка и расположение айванов, выходящих во двор, напоминали жилые дома Фустата того времени. Вместе с тем принцип расположенных друг за другом нескольких залов обнаруживал сходство с дворцом в Мадинат аз-Захре близ Кордовы. В Сабре аль-Мансурийи, как и в Махдии, но более щедро и многообразно сохранились фрагменты архитектурного декора — вымостка полов полихромными керамическими изразцами, разнообразные детали орнаментов растительного и геометрического характера. В декоре зданий Сабры аль-Мансурийи широко применялись росписи по резному стуку, которые широко включали изображения живых существ. Раскопки обнаружили множество керамики с многоцветным орнаментом и надписями, изделия из стекла — благородной формы кувшины, чаши, графины, флаконы, а также лампы с тонким гравированным рисунком.

Большой интерес в искусстве этого периода вызывают образы человека. На керамическом фрагменте из Сабры аль-Мансурийи изображен всадник в тюрбане, в одной руке он держит длинное копье, в другой — повод своего быстрого коня (Тунис, музей Бардо). Поза всадника, изображенного одновременно боком и в фас, традиционна. В удлинённых пропорциях фигуры с неестественно тонкой талией, в самой условности и легкости движения линии есть что-то от гротескного живого наброска. Такого рода впечатление, однако, модернизирует замысел художника, который прежде всего стремился создать на керамической плоскости ритмически организованный линейный рисунок.

Особенной известностью пользуется мраморный рельеф из Махдии (Тунис, музей Бардо) — уникальный образец фатимидской скульптуры 10 века. На плоскую поверхность фона словно наложены две фигуры: справа правитель в парадном одеянии, в сасанидской короне и с кубком в руке, слева музыкант (замир), усаждающий его слух игрой на флейте или гобое. Большеголовые „луноликие“ персонажи трактованы с известной долей пластичности; мягкими, округлыми очертаниями передана полнота их плотных сидящих фигур. Образ властителя скованнее и иератичнее, больше живости угадывается в фигуре музыканта, в наклоне его головы, в жесте рук, которым он

подносит инструмент к губам, в ритуальной иконографической позе с подогнутым коленом. Произведение это лишено черт конкретности и достоверности, оно свидетельствует об устойчивости темы, восходящей к сасанидскому прототипу. Но, в отличие от схожего изображения в сасанидском искусстве, где фигура царя как высшего существа обычно помещалась в центре композиции, здесь фигуры, расположенные по краям рельефа с пустым центром, кажутся почти равноправными. Подобно названиям дворцов, обращение фатимидских мастеров к старой иранской традиции носило характер сознательной идеологической ретроспективы, отвечало придворным вкусам и моде времени.

Дворцовый уклад, уже достаточно изысканный во время пребывания двора в Махдии, приобретал черты особой и, по-видимому, все более нарастающей роскоши в период возвышения Сабры аль-Мансурийи. Наступила эпоха неслыханного расточительства и тех причудливых затей, которые быстро передавались от одного мусульманского двора к другому. Отличавшее время Фатимидов (особенно в египетский период) стремление к накоплению сокровищ, прекрасных произведений искусства и драгоценных камней (их количество исчислялось мешками!) требовало огромных средств, новых земель, налогов и податей. Династия непрестанно расширяла область своих завоеваний в Африке, захватывая земли Центрального и Дальнего Магриба. Последней незавоеванной территорией оставался шиитский эмират Идрисидов, который хотя и признавал своих „единоверцев“, но больше тяготел к союзу с суннитами Кордовы, усиливавших активную антифатимидскую политику в Северной Африке. Полное завоевание Магриба Фатимидами произошло в 958 году, когда войска полководца Джаухара, в будущем покорителя Египта и основателя Каира, овладели Фесом и вышли к берегам Атлантики, свидетельством чему послужили доставленные в Сабру аль-Мансурийю кувшины с океанской водой и рыбой. В том же „фатимидском стиле“ жителям Африки была продемонстрирована победа над государствами Идрисидов и Сиджилмасы, правителей которых привезли в Кайруан в железных клетках.

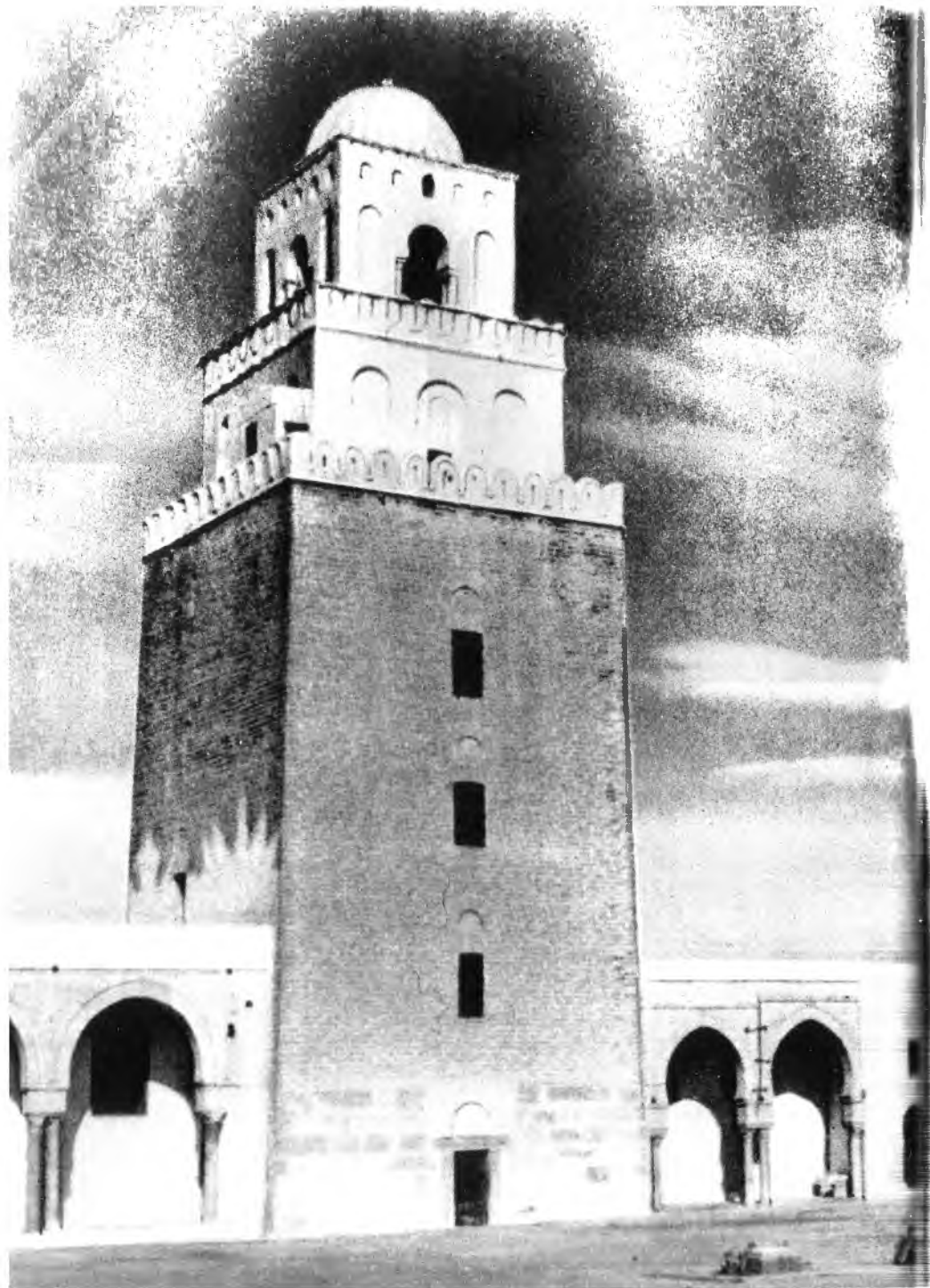
Рассматриваемый нами период развития культуры Магриба представляет интерес со многих точек зрения и при фрагментарности сведений приобретает иногда неожиданную зрительную конкретность. Основным источником здесь служат литературные произведе-

ния средневековых историков более позднего времени, далеко не равноценные и по характеру сообщаемых сведений и по степени личной одаренности тех, кто повествует о событиях и фактах. Но среди подобного материала есть свои маленькие шедевры. Таков, например, рассказ аль-Макризи (1364—1442 гг.) об обращении халифа аль-Муизза к шейхам кутамитов, своеобразная маленькая сценка, где каждая фраза создает выпуклый зримый образ эпохи, имеет внутренний подтекст.

Место действия—Сабра аль-Мансурийя „в холодный и ветреный зимний день“. Халиф приказал привести к себе шейхов кутамитов (то есть племени, которое вынесло на своих плечах исмаилитское восстание, а затем составляло основное ядро фатимидской армии) неофициально, минуя предписанный этикетом вход. Аль-Муизз „находился в большом квадратном помещении, кое-где устланным войлоком. . . около открытых дверей, ведущих в хранилище книг, а перед ним—возвышение и чернильница, а вокруг него—книги“. Халиф был одет крайне скромно, в „джуббу“—просторное платье с длинными рукавами, которое носил простой люд, рядом лежал белый шерстяной плащ берберов. Он обратился к шейхам со следующими словами: „О братья мои! Проснулся я сегодня в этот зимний холодный день и сказал матери эмиров, а она и теперь слышит мои слова: полагаю, что наши братья думают, что я в день, подобный этому, предаюсь еде и питью и [одет] в мискаль, парчу, шелк и меха лисиц и соболей и [надушен] мускусом, и пью вино, и слушаю пение, подобно мирским правителям. Затем решил я послать за вами и пригласить вас разделить мое одиночество, ибо я одинок без вас и уединился от вас. А я не превосхожу вас в своем положении ни в чем, кроме того, что нет мне замены в этом мире, и того, что Аллах сделал меня вашим имамом. И я занят посланиями, пришедшими ко мне с запада и востока, и отвечаю на них своим пером, а отнюдь не предаюсь мирским соблазнам, а думаю лишь об укреплении ваших душ и о процветании вашей страны, и об унижении ваших врагов, и о подавлении противников. И вы, о шейхи, делайте в вашем уединении, подобное тому, что делаю я, и не проявляйте гордости“. Далее халиф призвал шейхов к воздержанию, что было наряду с декларацией справедливости и социального равенства одним из лозунгов исмаилитской проповеди, и закончил пожеланием победы на востоке, подобно той, которую Аллах „даровал. . . вам в Магрибе“²³. Любопытно, что эта фарисей-



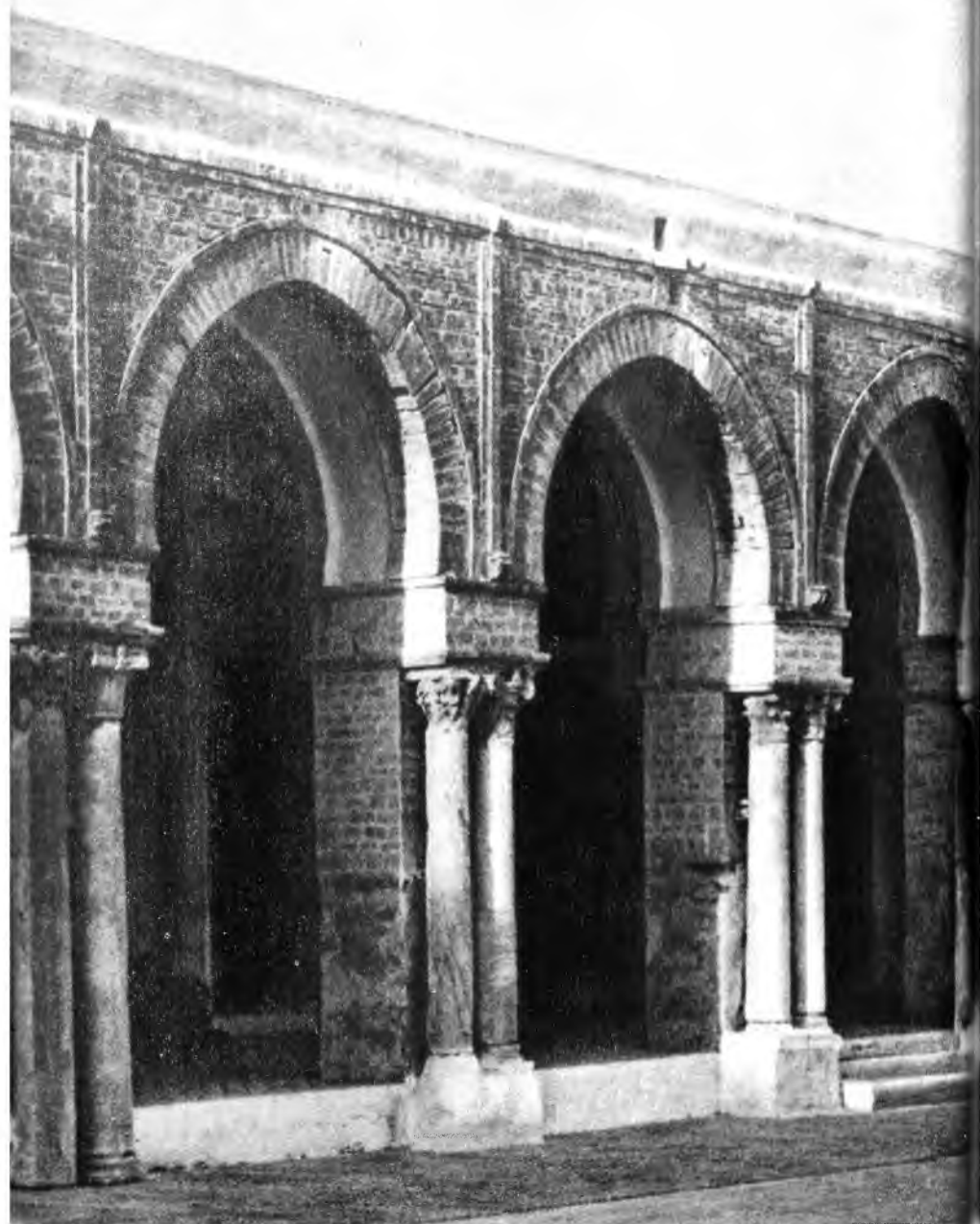
МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАИРУАНЕ.
Заложена в 670 г., полностью перестроена в 862 г.,
пристройки 11—18 вв. Общий вид. Аэрофотосъемка



МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАИРУАНЕ
Минарет. Середина 8 в.



МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ.
Вид с минарета на аркаду юго-восточной стороны двора





МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАИРУАНЕ.
Галерея нартекса. Фрагмент



МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ.
Галерея нартекса. Фрагмент

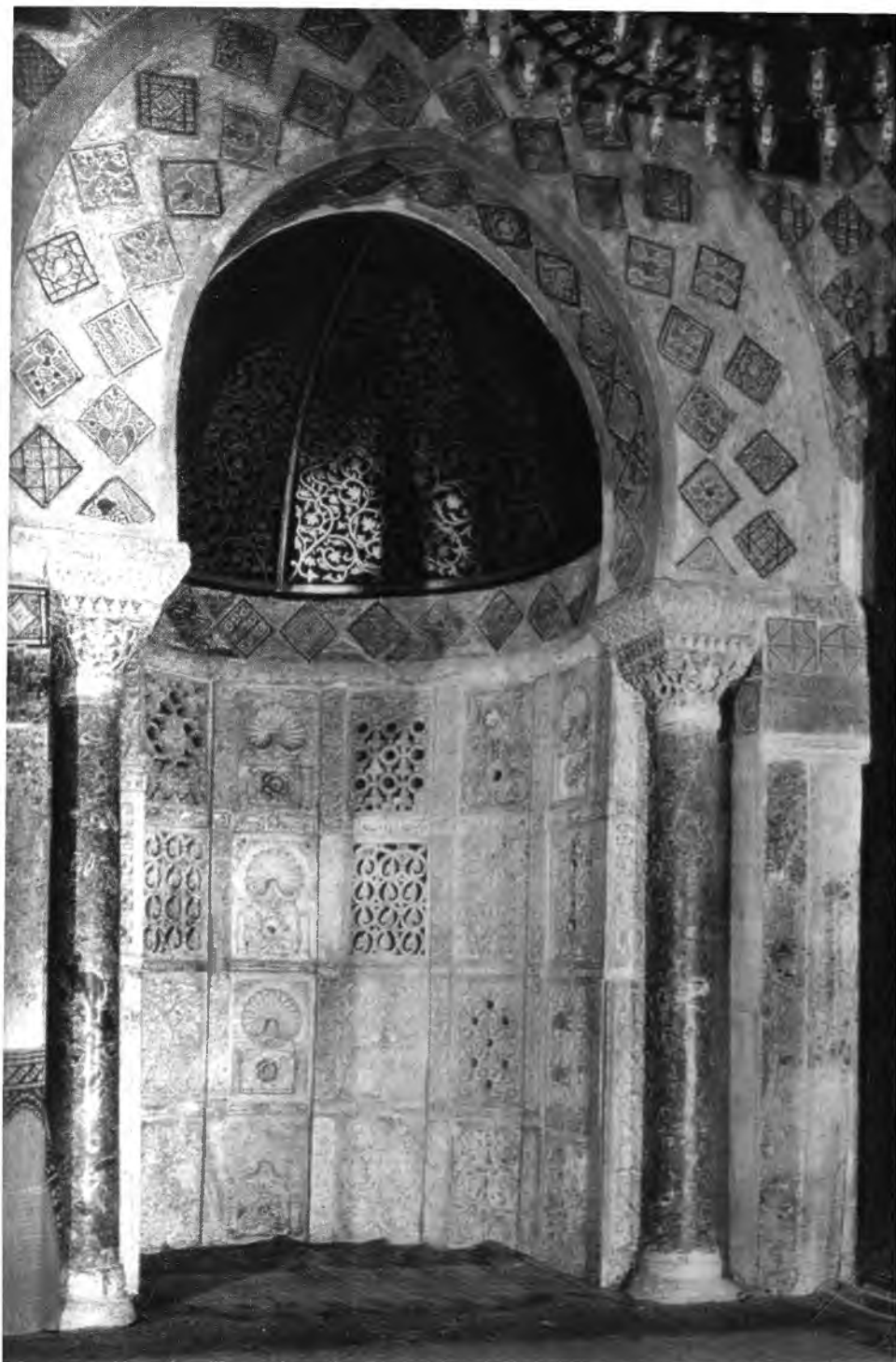


МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ.
Молитвенный зал. Фрагмент





МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ.
Моли́твенный зал

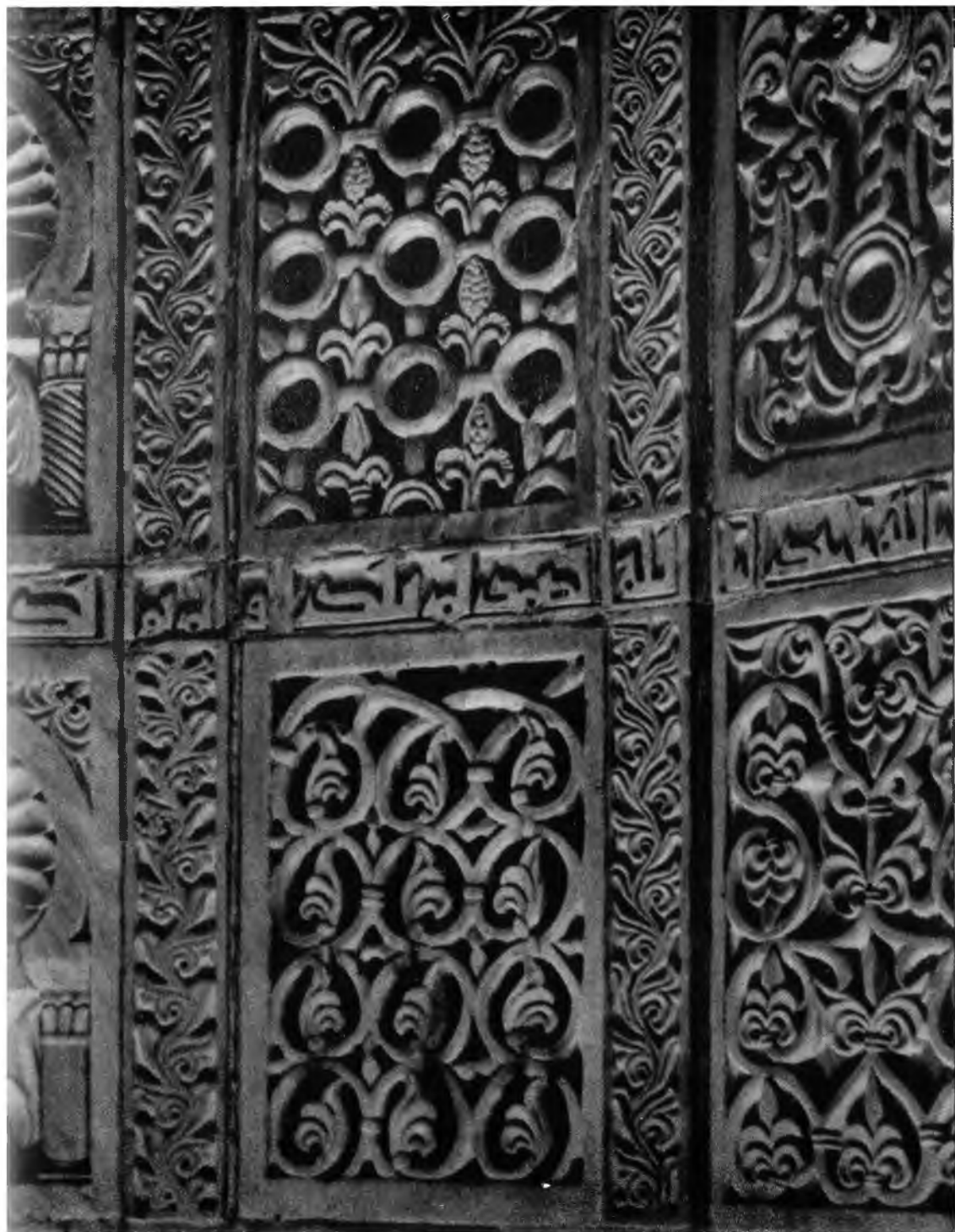


МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ.
Михрабная ниша. 862 г.

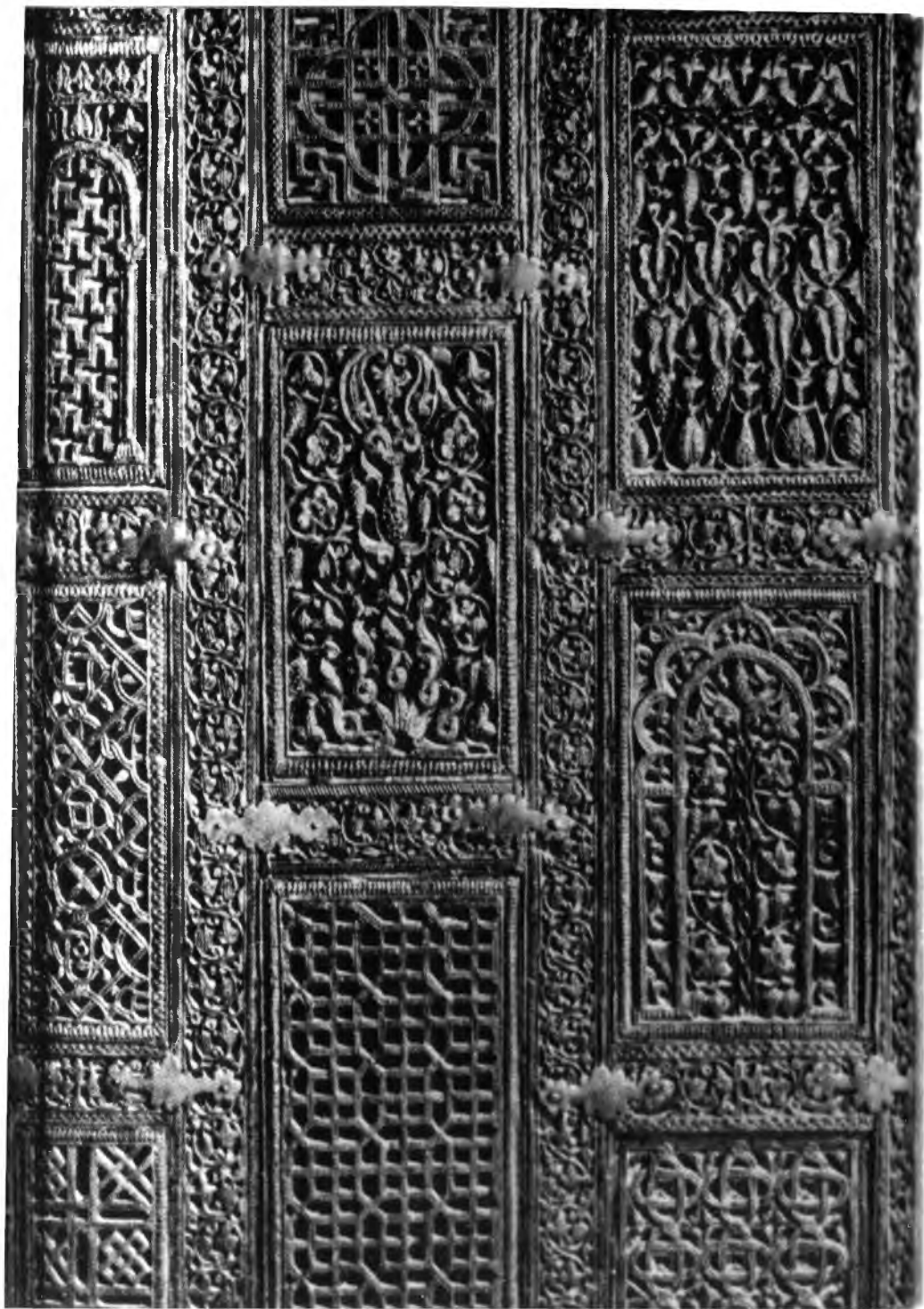


МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАИРУАНЕ.
Купол аль-Баху перед михрабной нишей. Фрагмент. 862 г.





МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАИРУАНЕ.
Михрабная ниша. Фрагмент. Резьба по мрамору. 862 г.

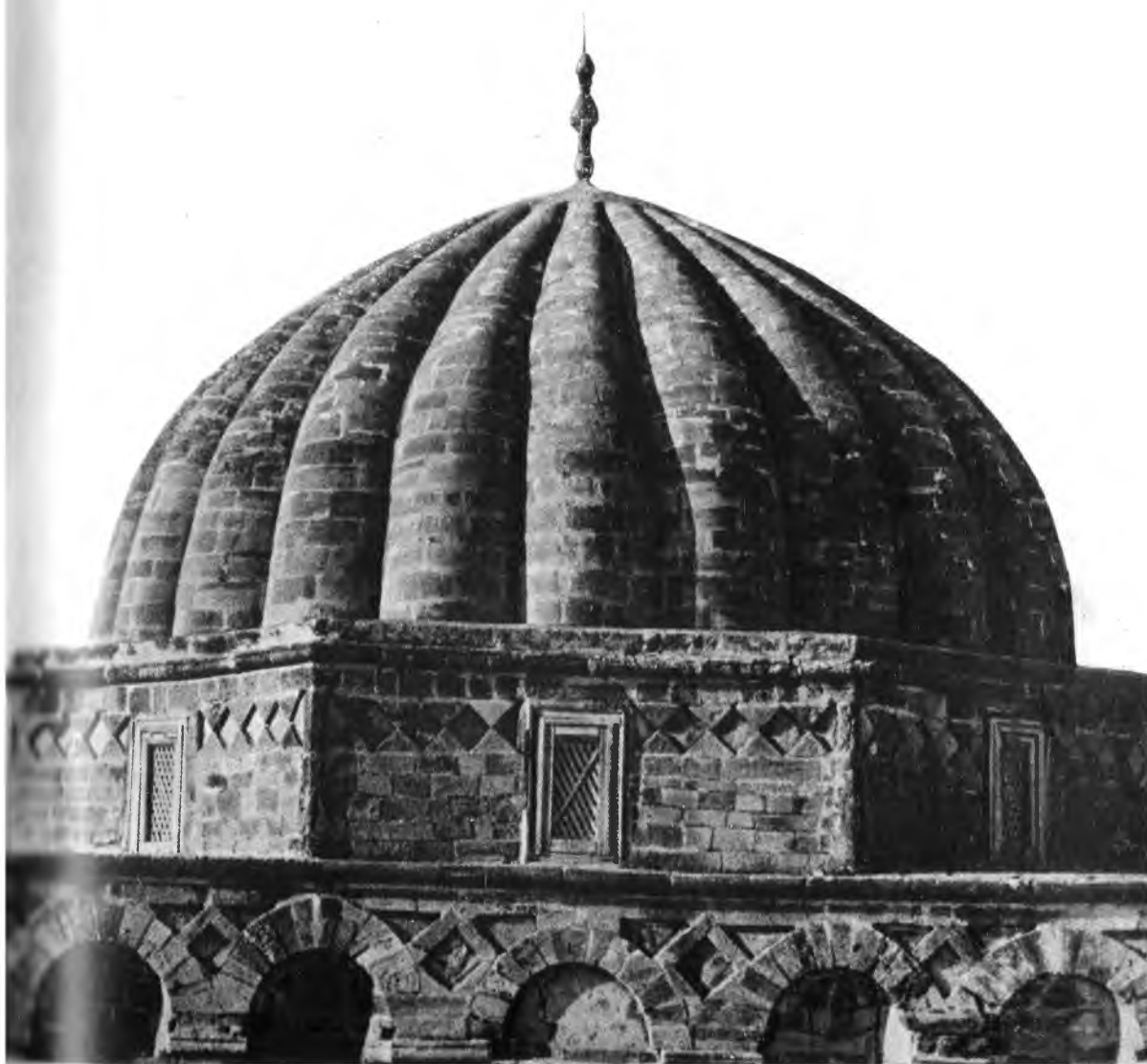


МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАИРУАНЕ.
Фрагмент минбара. Резьба по дереву

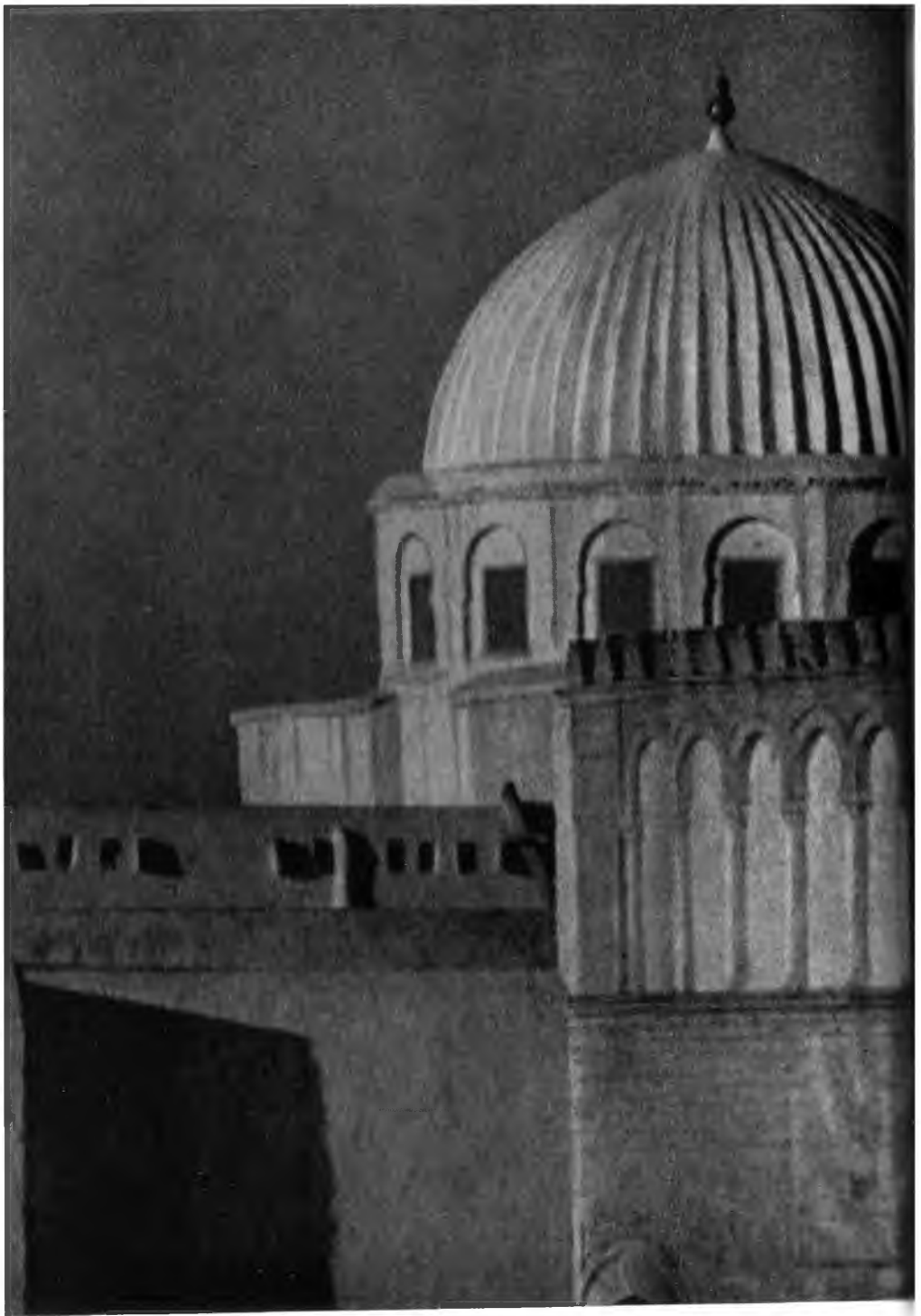


МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ.
Минбар. Резьба по дереву. 862 г.



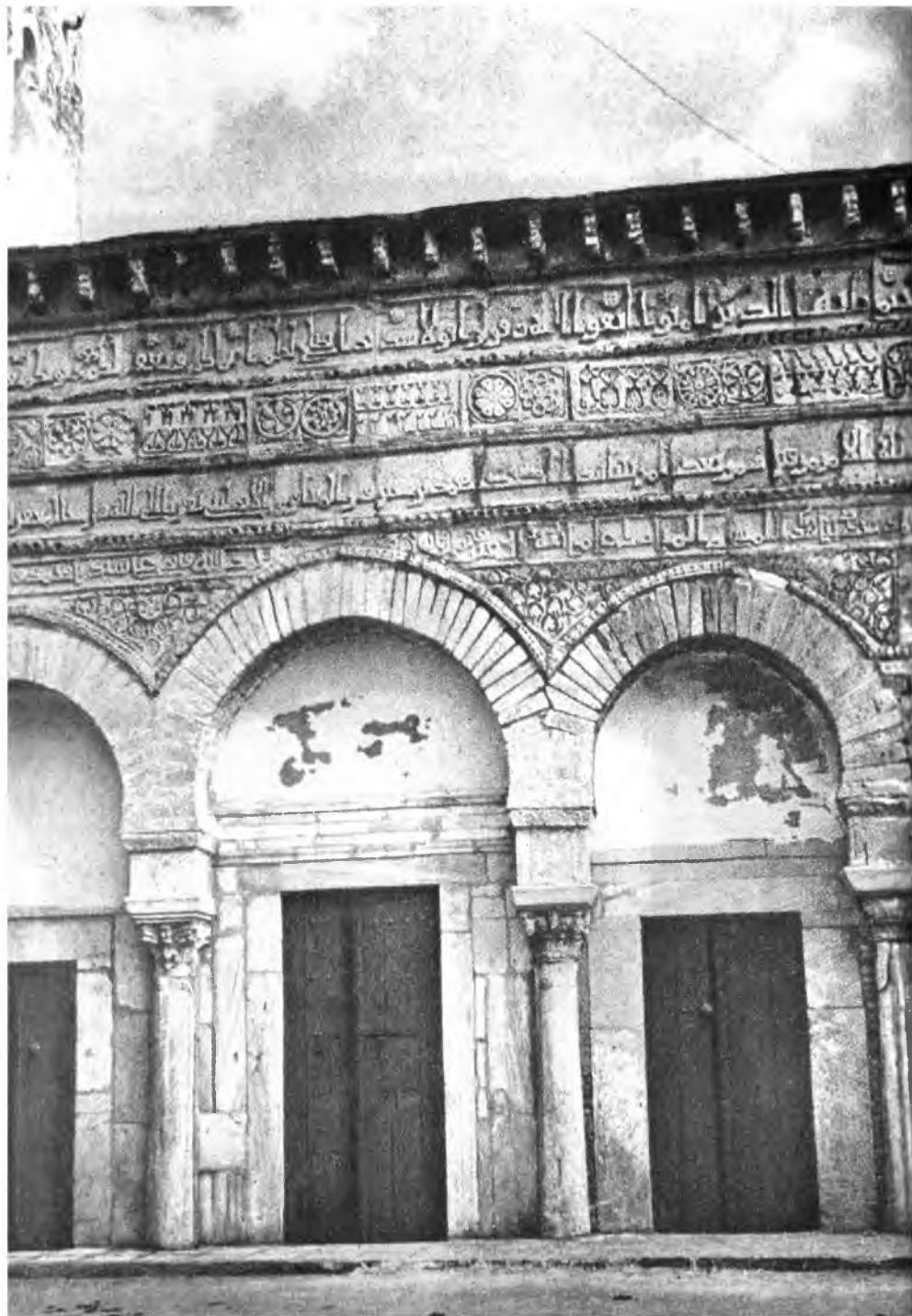


МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ.
Купол аль-Баху. 862 г.





МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ.
Купола 9—13 вв.



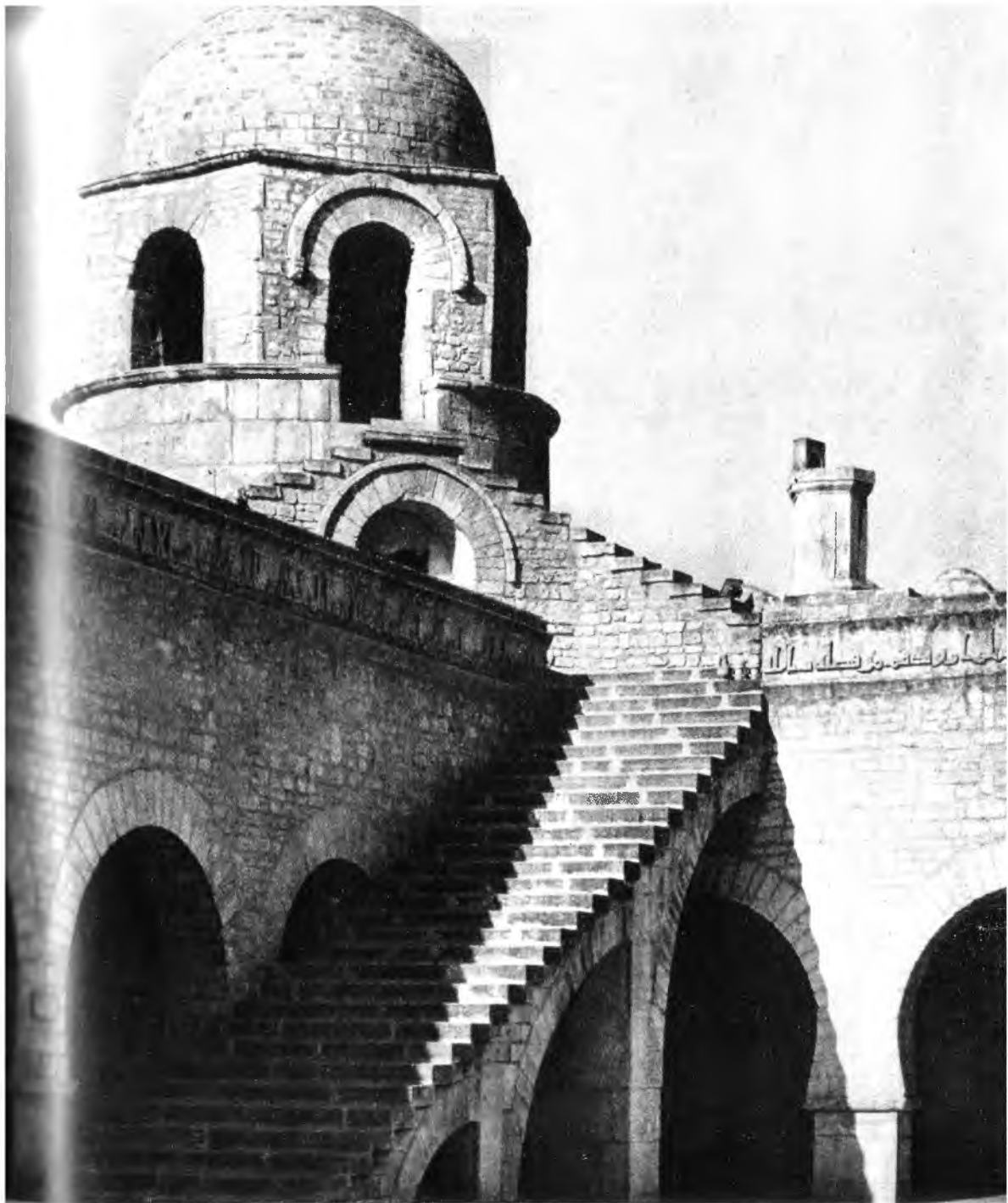
МЕЧЕТЬ ТРЕХ ДВЕРЕЙ В КАЙРУАНЕ.
Фасад. Заложена в 866 г., отремонтирована в 15 в.



БАССЕЙН АГЛАБИДОВ В КАЙРУАНЕ.
Фрагмент. 9 в.

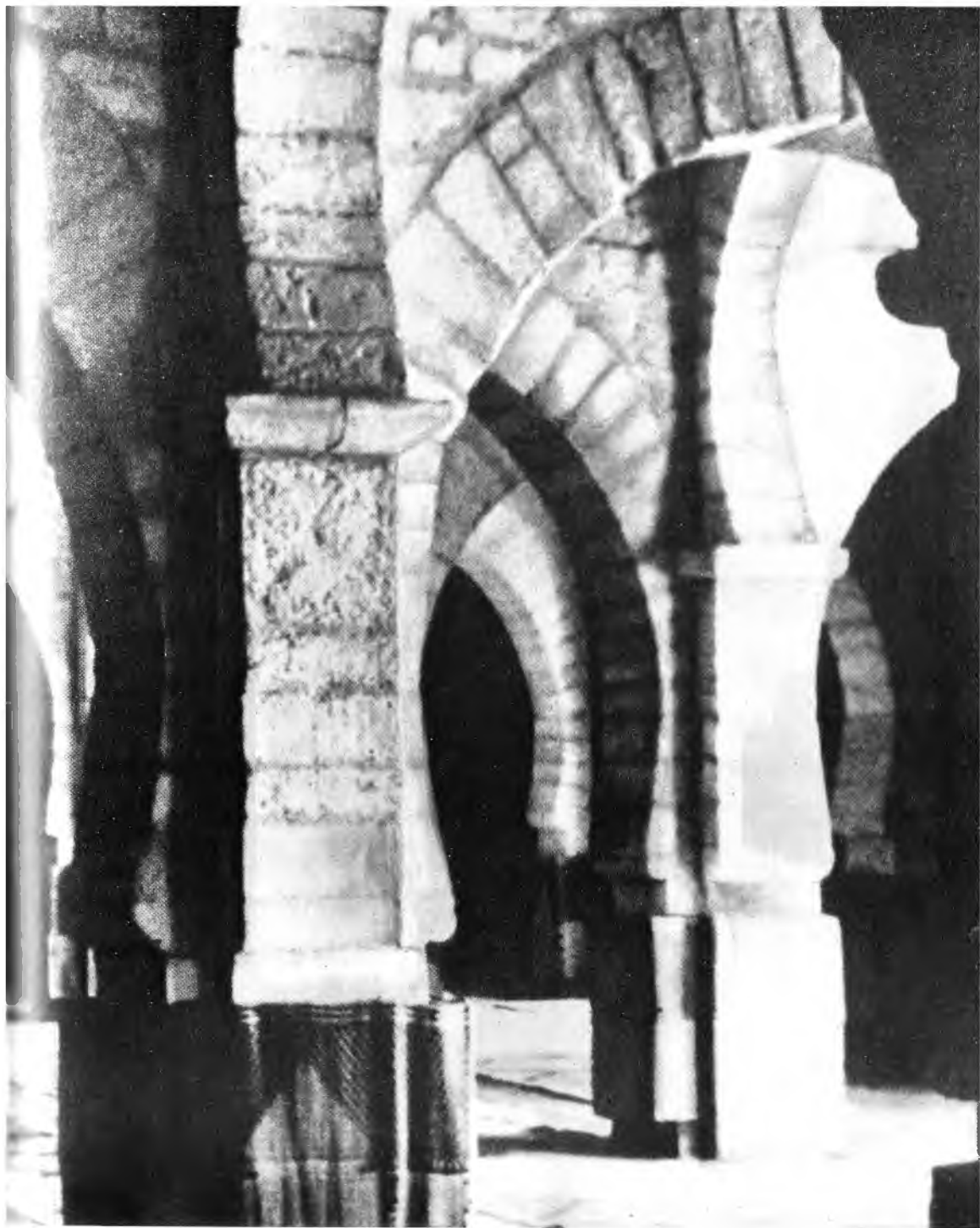


РИБАТ В СУСЕ.
Фрагмент. Заложен в 780 г., добавления 17 и 18 вв.
Минарет 821 г.

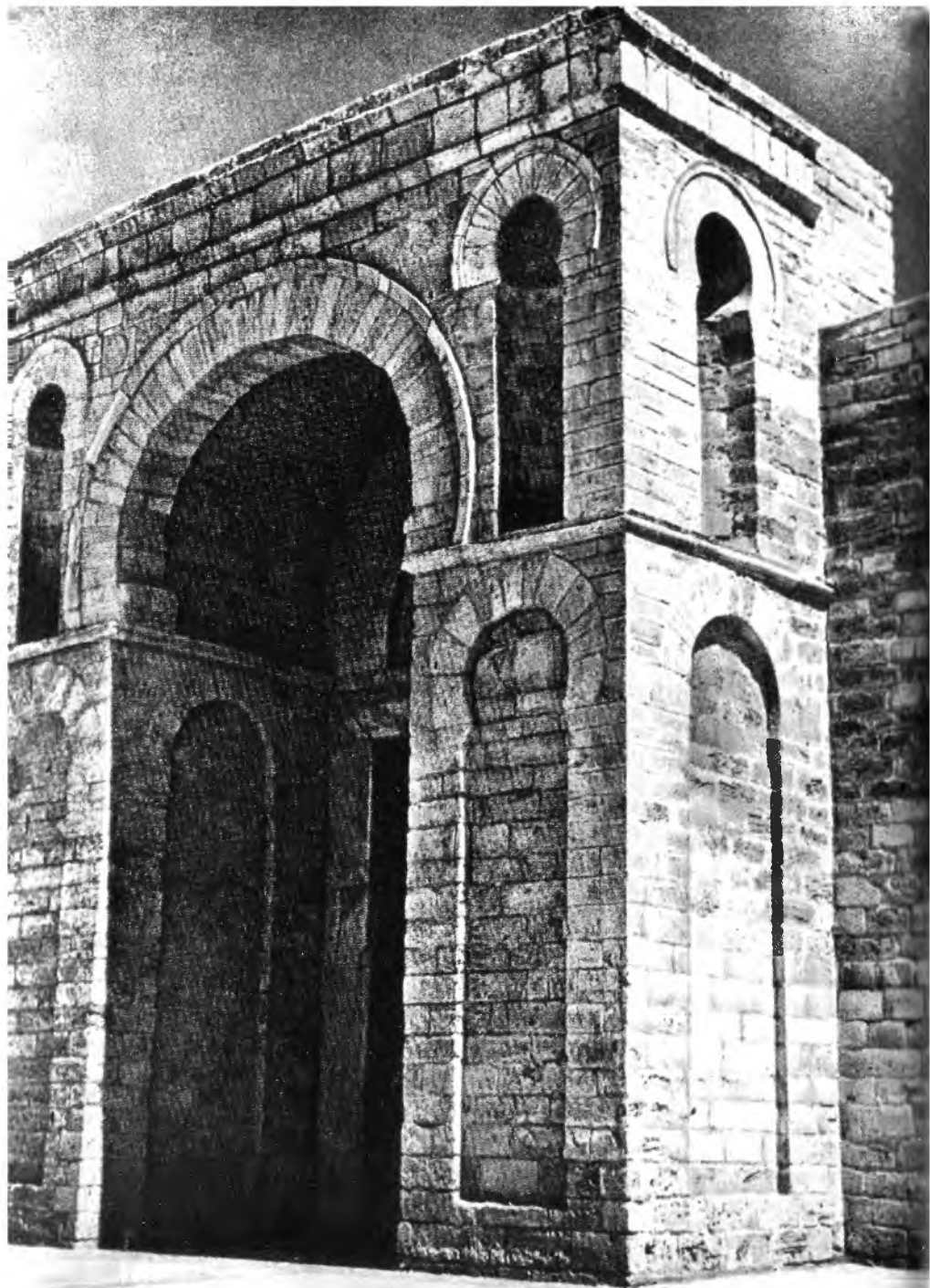


БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В СУСЕ.
Заложена в 850 г., расширена в 10 и 17 вв.
Северо-восточная часть двора





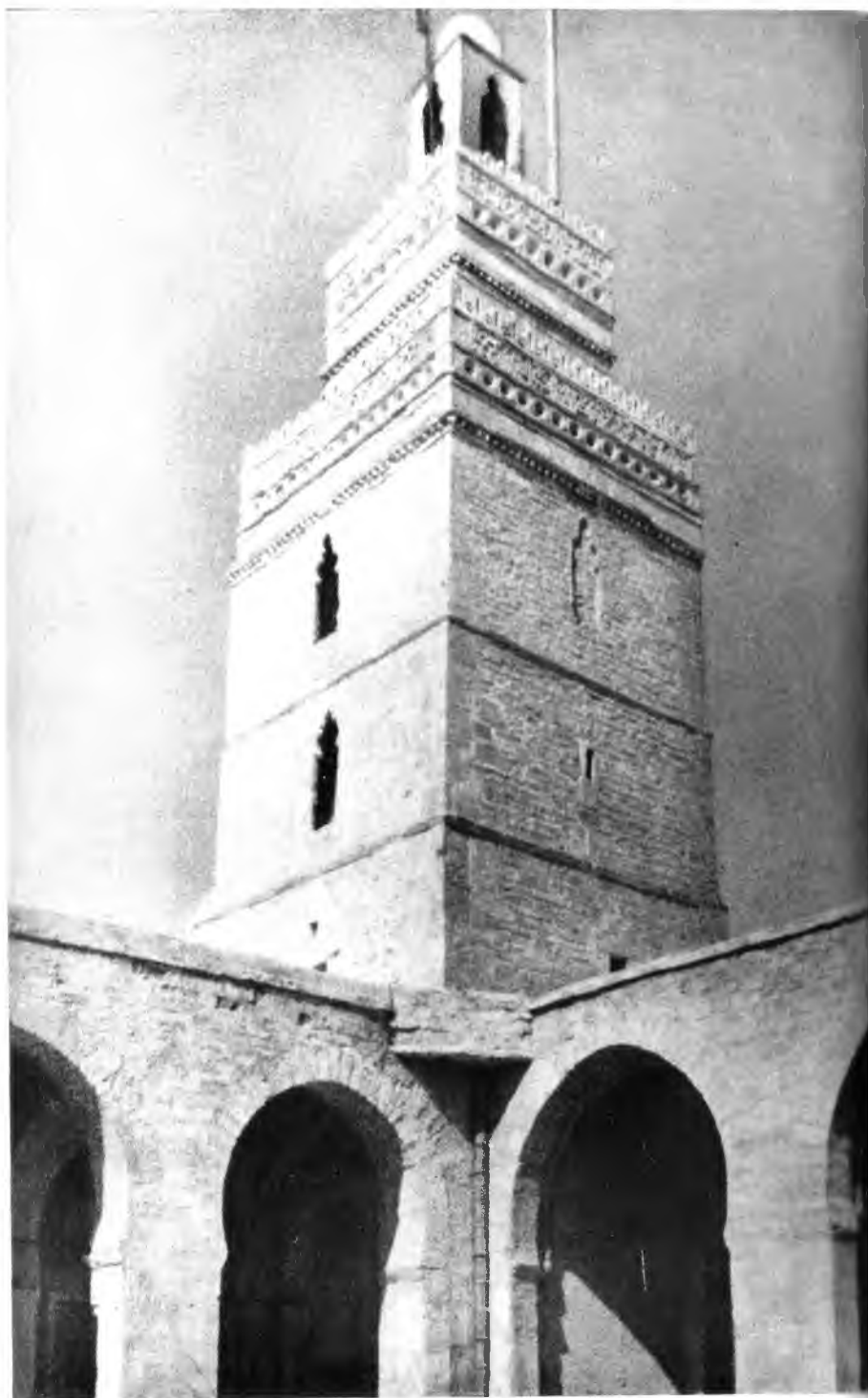
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В СУСЕ.
Фрагмент молитвенного зала



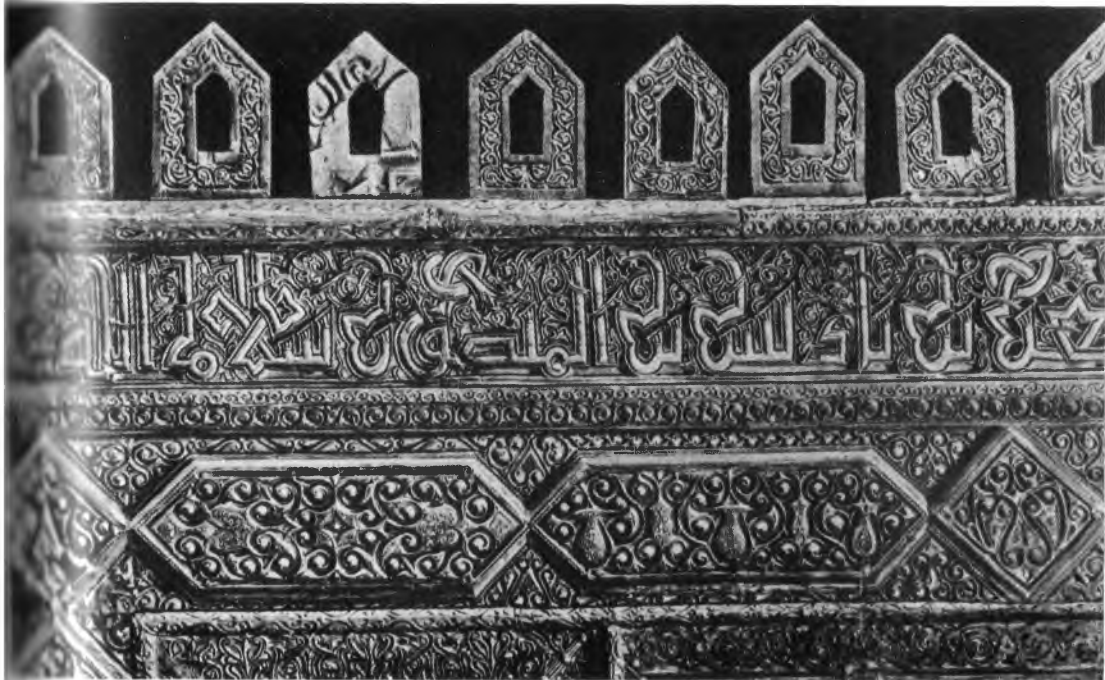
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В МАХДИИ.
Заложена в 916 г., расширена в 11 в. Портал.
Реставрация 1961—1965 гг.



РЕЛЬЕФ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЦАРЯ И МУЗЫКАНТА.
Из Махдии. Мрамор. 10 в.



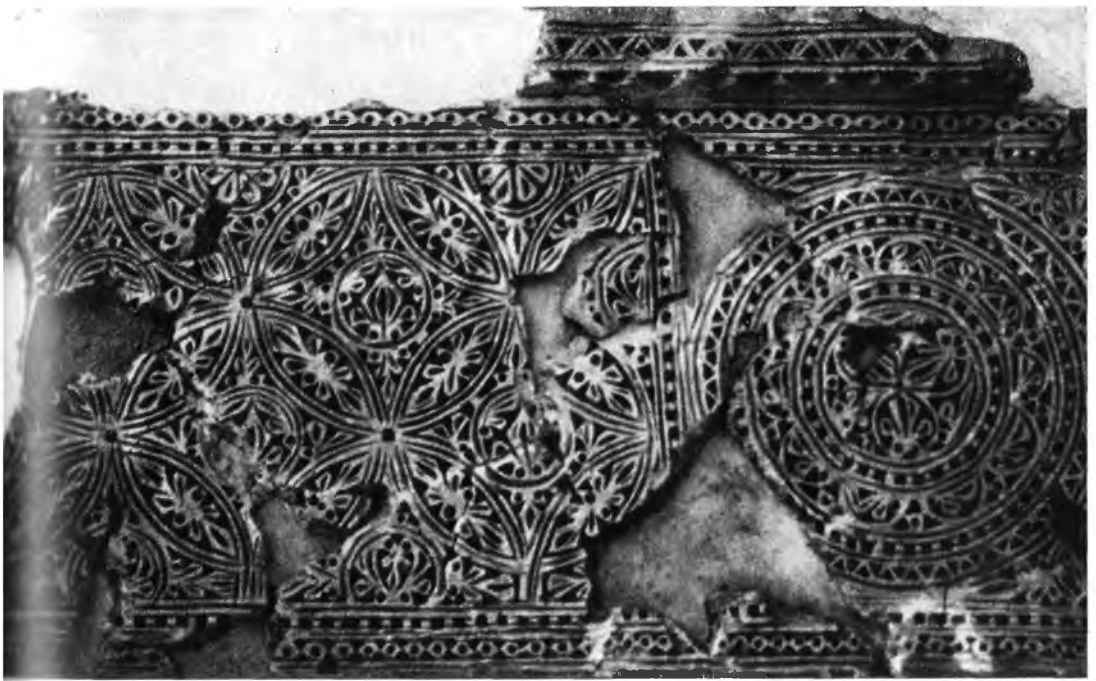
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В СФАКСЕ.
Заложена в 840 г., расширена в 988 г. Минарет, 9 в.



БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В СФАКСЕ.
Куфическая надпись на фасаде. 9 в.

МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАИРУАНЕ.
Максура. Фрагмент верхней части.
Резьба по дереву. 1022—1023 гг.





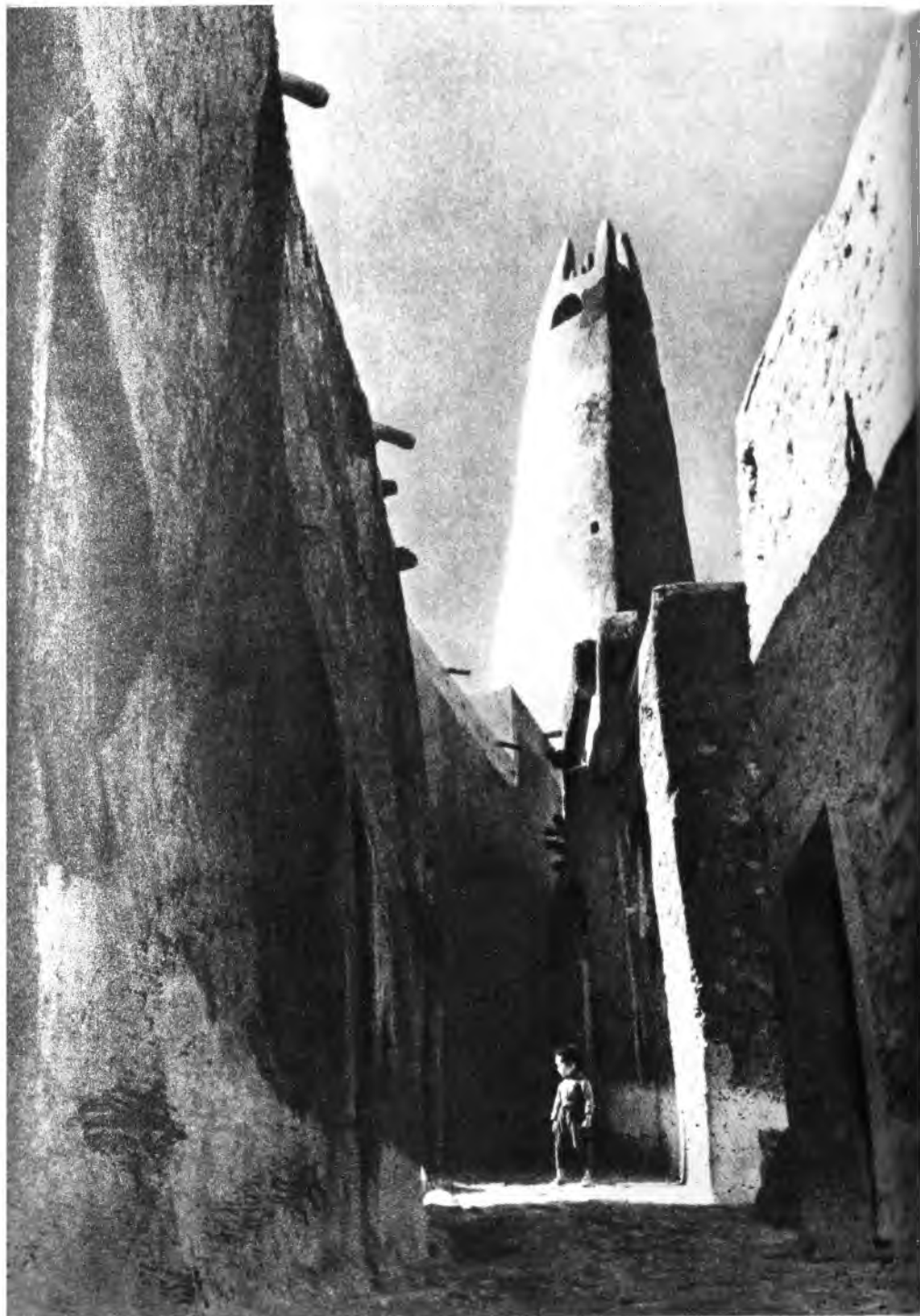
ДЕКОРАТИВНАЯ ПАНЕЛЬ ИЗ СЕДРАТЫ.
Фрагменты. Резьба по стуку. 10—11 вв. Алжир.
Национальный музей древностей



ГАРДАЯ.
Основана в 1058 г. Вид города



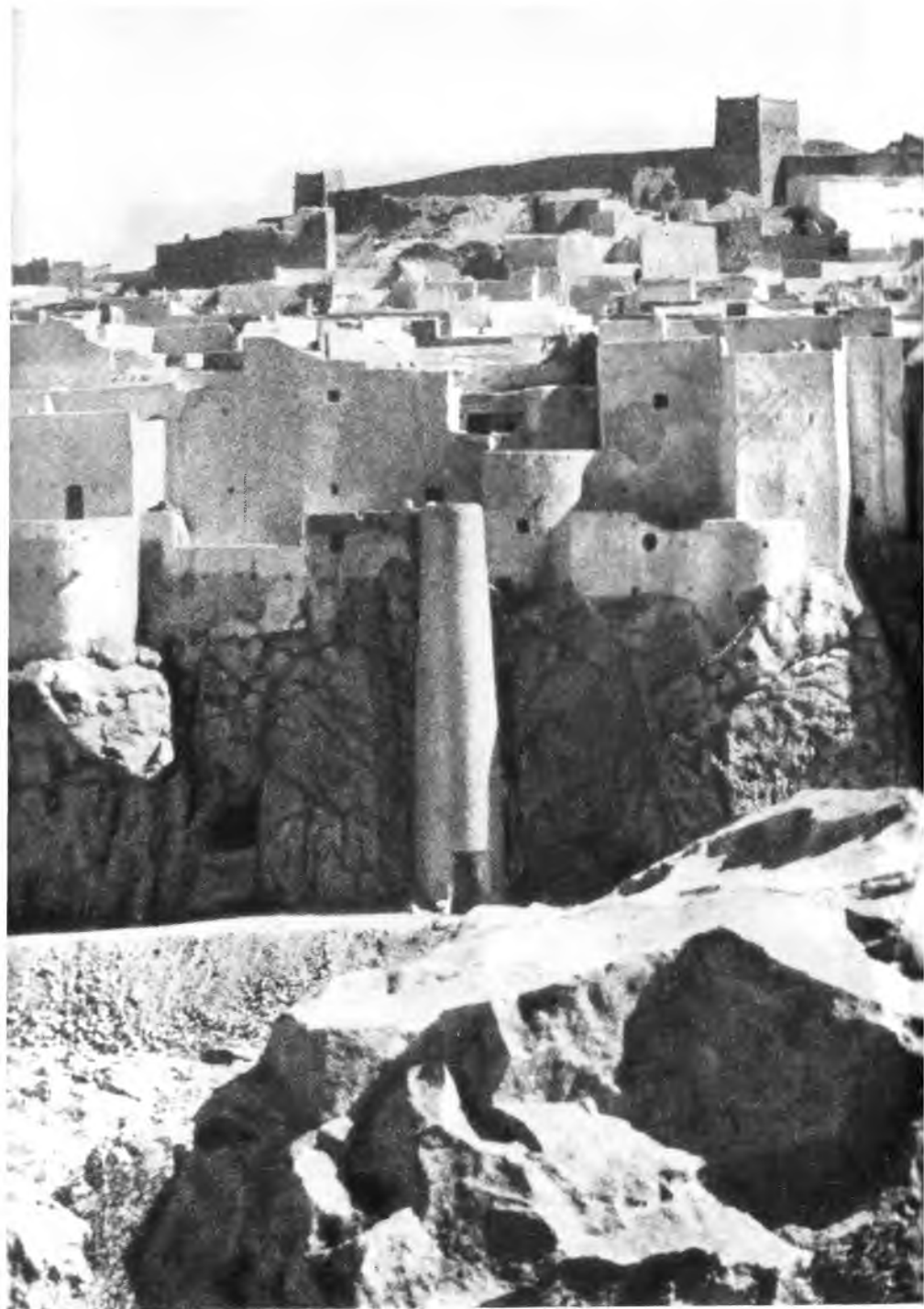
МЕЛИКА.
Основана в 1017 г. Аэрофотосъемка



ГАРДАЯ.
Улочка, идущая к мечети

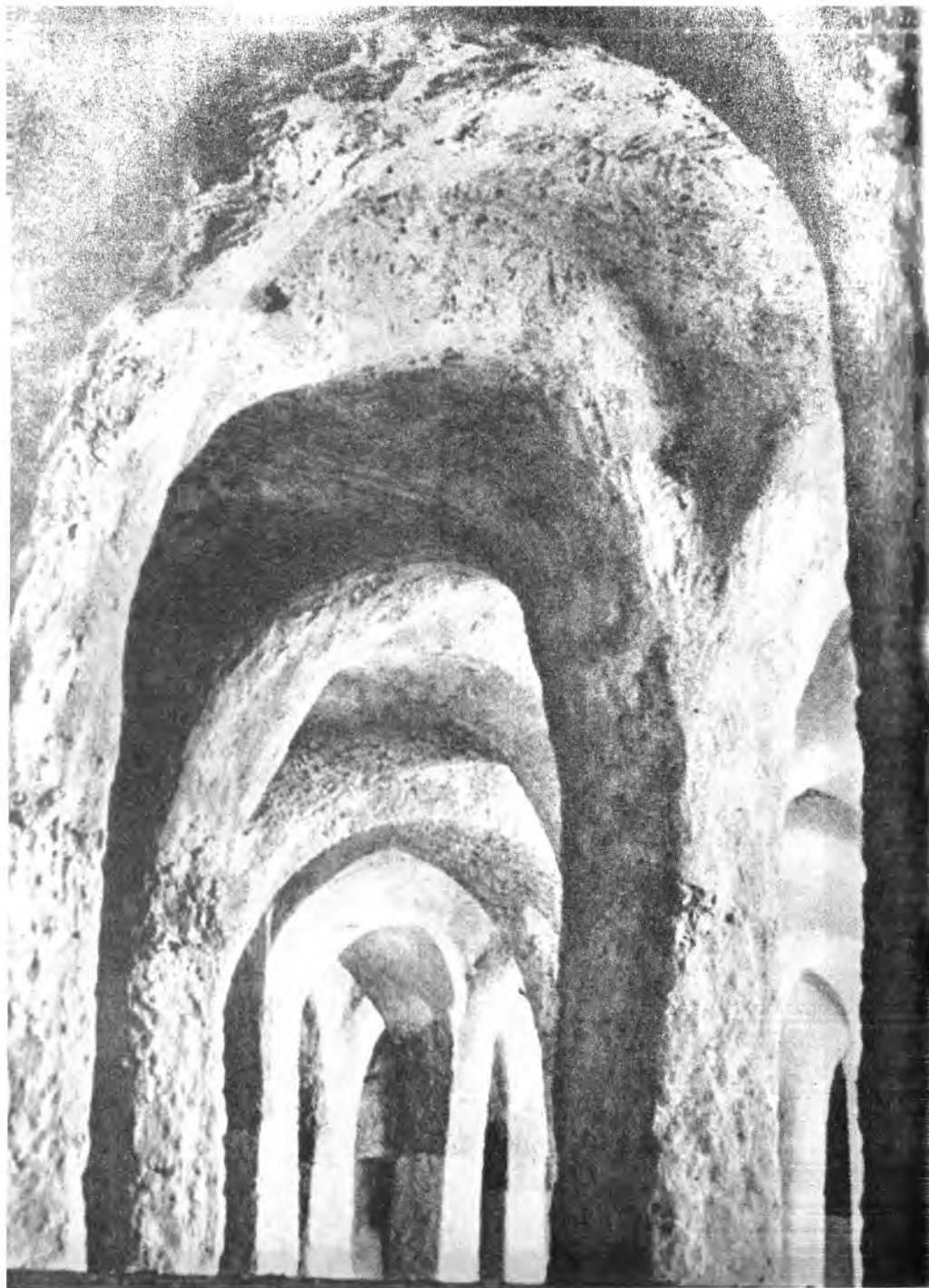


ГАРДАЯ.
Улочка со сводами





БАНУ ИЗГЕН.
Основан в 1321 г. Вид города



МЕЧЕТЬ НА КЛАДБИЩЕ БЛИЗ БАНУ ИЗГЕНА.
Молитвенный зал



ДВОРЕЦ МОРЯ (ДАР АЛЬ-БАХР)
В КАЛ'А БАНУ ХАММАДЕ.
Фасад. 11 в. Современная реставрация

ГОДОСТОКИ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ РЫБ.
Из Кал'а бану Хаммада. 11 в. Алжир,
Национальный музей древностей



7

КАМЕННЫЙ ЛЕВ.

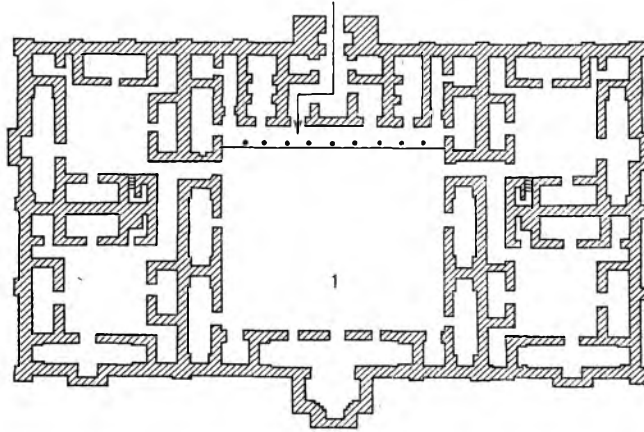
Украшение фонтана из Дворца Маяка (Дар аль-Манар) в Кал'а бану Хаммаде.
11 в. Алжир, Национальный музей древностей

ская и умело построенная речь прозвучала в устах того самого властителя, который застраивал Сабру аль-Мансурийю дворцами с экзотическими названиями и был последним фатимидским государем, покинувшим беспокойную страну берберов ради недавно завоеванного богатого Египта.

Что же касается оставленной фатимидским халифом Ифрикии, то ее управление перешло в руки наместника Йусуфа Булуггина, сына санхаджийского вождя Зири ибн Манада. Еще за несколько лет до того, как осажденная Махдия получила помощь от берберского отряда, Фатимиды разрешили Зири ибн Манаду построить свой город-резиденцию на склонах алжирских гор Титтери.

Симметричный в плане (72×40 м) каменный дворец в Ашире (936 г.) подражал дворцу самого аль-Махди и, вероятно, был сооружен мастерами, присланными из Махдии халифом. Раскопки Л. Гольвейна (1954—1956 гг.) обнаружили окруженный стеной прямоугольник (72×40 м) с квадратными контрфорсами по углам и прямоугольными—по сторонам. Над крепостной стеной возвышался широкий входной портал (9 м ширины), который напоминал портал мечети в Махдии. Проход с изломом вел в главный внутренний двор (35×33 м), на одной из сторон которого сохранились базы колонного портика. Вокруг двора группировались помещения с углубленными в стенах плоскими нишами и другие второстепенные дворы, окруженные жилыми покоем. Лестницы из расположенных на юго-западе и юго-востоке двух залов вели на второй этаж. В убранстве дворца, простом и строгом, привлекает внимание фрагмент рельефного фриза с мотивом пересекающихся плоских арок (позже встречается в мусульманской Испании; мечеть Биб-Мардум в Толедо, 980—999 гг.). Раскопки открыли резные панно из стука с изображением пальметт, флеронов и виноградной лозы, капители из песчаника, фриз, украшенный львиными головами, многочисленные остатки расписной керамики с изображением лошадей, ослов, львов, газелей, „древа жизни“ и в том числе фрагменты золотистой и красной люстровой керамики, а также изделий из стекла. Укрепленный город Ашир превратился в очаг санхаджийского влияния в Центральном Магрибе. Данный факт заслуживает внимания потому, что традиционная вражда между племенами санхаджа и зената достигла в 10 столетии исключительной напряженности и тесно переплелась с интересами соперничавших феодальных держав: Фатимиды поддерживали сан-

хаджийцев, а испанские Омейяды—зенатцев. Стремление оседлых племен санхаджа к объединению своими силами получило возможность осуществления, когда Йусуф Булуггин ибн Зири (972—984 гг.), став наместником Ифрикии, сосредоточил в своих руках огромную власть. Зависимость от Каира, куда посылались дань и богатые подарки, становилась все более номинальной, наместничество передавалось по наследству. Так сложилась первая большая автохтонная династия Зиридов (972—1148 гг.), время правления которой ознаме-



Дворец в Ашире. 936 г. План:
1. Центральный двор

новалось значительным подъемом экономической и культурной жизни. Нанеся удар зенатцам, Зириды расширили свои владения до Сеуты и захватили Марокко. В конце 10 века были основаны в Центральном Магрибе города Алжир, Милиана и Медеа.

Если политическая зависимость Магриба от фатимидского государства и влияние исмаилизма на население, которое быстро возвращалось к ортодоксальному суннизму и маликизму, в значительной мере исчезли, то экономические, торговые и культурные связи с Египтом оставались очень сильными. Как и в античную эпоху, из Магриба вывозили в страны Востока и в Европу высокосортную пшеницу, прекрасное оливковое масло, финики, кожу. Через Сиджилмасу шла караванная дорога, которая связывала Египет с Ганой и другими странами Западного Судана, откуда доставляли черных рабов, золото,

слоновую кость. Некоторые сельскохозяйственные культуры, завезенные из Египта, например сахарный тростник, лен, распространились в Магрибе. Традиционные в Ифрикии отрасли художественного ремесла — изготовление тканей, ковров, керамики, изделий из металла и дерева — получили новый стимул развития. Много драгоценных подарков присылалось из Египта: почетные одежды, знамена, занавеси, оружие, посуда, ювелирные украшения и т. п. Художественные вкусы эпохи в значительной мере зависели от Каира, который превратился в один из крупнейших культурных очагов мусульманского мира. Васальное государство Зиридов не хотело уступать дворам сильнейших феодальных держав Востока ни в роскоши, ни в широком покровительстве наукам и искусству. В культурные центры Ифрикии — Кайруан и Сабру аль-Мансурийю стекались музыканты, поэты, ученые, искусные строители и мастера художественных ремесел. Рассказы средневековых авторов о происходивших в те времена церемониях, приемах, шествиях, которыми отмечались религиозные праздники, выезды эмиров, те или иные события в жизни династии, сродни восточным сказкам. Все призвано было поразить воображение: шатры, паланкины, одежды и оружие, обилие черных рабов и пышность свиты, красота породистых коней и прекрасных невольниц, восседавших на мулах в эффектных одеждах. Нередко в процессиях, как в римских императорских триумфах, проводили диких африканских зверей. Эти парадные зрелища, подчас свидетельства пресыщенности и излишеств, не знали в ту пору оттенка мишурности. Исключительной ценностью отличались ткани и одежды, которые при всех восточных дворах были не только мерилем богатства, но и подлинными произведениями искусства, ими одаривались послы, придворные за свои заслуги и те, кто пользовался особой милостью властелина. В халифских ткацких мастерских городов Египта изготавливались ткани „тиразы“, названные так потому, что они имели тираз — вышитую надпись с именем халифа, датой и местом изготовления. Ткани передавались по наследству; мужские и женские одежды наряду с золотом и серебром раздавались по праздникам. Европейцы получали драгоценные ткани почти исключительно из арабских стран Северной Африки, Испании и Сицилии, и лишь в 12 столетии с издешними арабскими ткачами на европейском рынке стали конкурировать итальянские ткани. Особой известностью в 10—11 веках пользовались фатимидские многоцветные ткани, льняные, шерстяные,

шелковые, расшитые золотом, украшенные стилизованными изображениями животных, птиц и куфическими надписями.

Широкого развития достигло и искусство ковроделия. Изготовление тканых изделий шло в значительной мере по восходящей линии и отражало общую тенденцию времени, тяготея к созданию особой среды, подчиненной пространственным и цветовым закономерностям.

При дворе Зиридов бытовали и другие прекрасные предметы: вазы из золота и серебра, украшенное самоцветами оружие великолепной закалки, расписанные люстром и красками блюда, кувшины, чаши, изразцы, безупречные по качеству грани сосуды из горного хрусталя, гладкие или с гравированным рисунком, дорогие изделия из кожи с тиснением и позолотой. Особую группу составляли ювелирные украшения. Наука почти не располагает подлинными образцами, вопросы их датировки исключительно сложны. Тем большее значение приобретают открытия археологов. Одна из редких находок — золотые изделия, обнаруженные в западном Тунисе: полые браслеты, треугольные филигранные подвески, серьги, бусины, украшенные драгоценными камнями и стеклянной пастой. Клад находился в керамической вазе, он датируется первой половиной 11 столетия на основании найденных рядом золотых монет фатимидского времени. Место изготовления этих предметов неизвестно, возможно, они привозные, но существен их общий художественный уровень, стиль исполнения.

Изысканно-роскошный характер искусства отразился и в архитектуре. Естественно, что Зириды много строили, украшая Сабру аль-Мансурийю, которую стали называть „Славой ислама“ („Изз аль-Ислам“), новыми дворцами. Однако обнаруженные здесь фрагменты могли принадлежать, как уже упоминалось, и сравнительно более раннему, фатимидскому этапу. Дошедшие до нас новые сооружения следовали старой кайруанской традиции. Такова, например, мечеть Сиди Бу Меруан, воздвигнутая в 1033 году в мусульманской Аннабе поблизости от античного Гиппона Регия. Литография Э. Лессора и У. Уайльда, рисунки А. Бербрюггера свидетельствуют о том, что здание мечети, некогда увенчанное двумя куполами, выглядело к началу французского завоевания Алжира иначе, чем после превращения его колониальными властями в госпиталь. Но и сейчас восстановленная мечеть хороша. Не без волнения можно увидеть в ее неболь-

шом молитвенном зале мраморные колонны с чудесными античными капителями, которые взяли из руин древнего Гиппона.

В основном же Зириды перестраивали и расширяли старые культовые здания (мечети в Сусе, Сфаксе). Заложённая в 890 году по типу мечети Сиди Окба, Большая мечеть в Сфаксе была расширена в 988 году и получила нарядный восточный фасад с заглубленной в стену подковообразной аркадой, в которую вписаны полукруглые плоские ниши. Минарет, близкий кайруанскому, но более стройный и легкий, украшен по сторонам проемами узких окон с трехлопастным завершением и узорчатым широким фризом, который венчает первый и второй ярусы башни²⁴.

ил. 23, 24

О новых вкусах можно судить на основании тех пристроек и архитектурно-декоративных элементов, введенных в самые известные сооружения Ифрикии: величественный купол над входом в центральный неф тунисской Джама аз-Зайтуна, расписные полихромные потолки мечети Сиди Окба, ее знаменитая резная максура (обычай воздвижения этих деревянных преград впервые получил распространение в Магрибе при Фатимидах). Прекрасный образец декоративного искусства — деревянные двустворчатые двери (2,70×1,70 м) с резной притолокой, кобошонами и господствующим в резьбе мотивом стилизованного растительного побега, которыми при Зиридах украсили гробницу-мечеть легендарного арабского полководца Окба ибн Нафи в горном местечке Тахуда близ алжирского города Бискра.

ил. 25

Зодчество санхаджийцев развивалось в русле фатимидского влияния, заимствуя в основном приемы скульптурного декора и насыщая традиционные формы зданий изысканным убранством. На магрибинскую почву переносился опыт мастеров Египта, обогативший мусульманский мир новыми живописно-пластическими образами в резьбе по стуку, дереву, камню, слоновой кости. Выявление собственно пластического начала получило в декоративной скульптуре данной эпохи одно из самых выразительных воплощений. Может быть, никогда впоследствии не было достигнуто такое живое единство в сочетании крупных и мелкомасштабных форм, изображения и орнамента, узора и эпиграфических надписей. Живописная игра светотени в рельефах становилась необходимым элементом гибкого, словно осязаемого ритма.

ил. 26

Одна из особенностей искусства этого этапа — существование в рамках общей декоративно-орнаментальной системы изобразитель-

ного начала, что очевиднее и полнее проявилось на почве Египта; были обнаружены фрагменты стенной живописи, несколько миниатюр. Свидетельством данной особенности могут служить даже многочисленные находки Магриба.

Выросшее на древней художественной основе и наделенное не только авторитарной программностью, но и яркой, полной привлекательности стилистикой, искусство Фатимидов дало несомненный импульс развитию художественной жизни народов Магриба, активизировало их творческие силы. Вместе с тем несомненно, что, пережив расцвет на египетской почве, фатимидская цивилизация обнаружила и оформила многие художественные принципы еще на магрибинском этапе. Отсюда ряд заимствований в архитектуре фатимидского Египта и, возможно, в планировке закрытого города, каким стал Каир, унаследовавший от укрепленной Махдии систему организации пространства вокруг двух дворцов, объединенных просторной площадью. В египетское культовое зодчество из магрибинской архитектуры были перенесены такие важные особенности, как многоколонный молитвенный зал, трансепт, центральный неф с куполами, мотив центрального портала, ложные ниши.

Возможно, такого рода процесс имел и более широкий характер, захватив другие виды творчества, но судить об этом не позволяет скудное знание материала.

В целом нельзя не прийти к выводу, что „фатимидский“ этап не прошел бесследно в истории художественной культуры Северной Африки и в известной мере помог переходу к ее последующему, „андалусскому“ этапу.

* * *

Искусство санхаджийского государства Зиридов занимало ключевые позиции в развитии художественной культуры Магриба конца 10 — начала 11 столетия. Однако, касаясь данной эпохи, нельзя обойти молчанием другой художественный центр, который стоял как бы особняком в истории этой культуры. Речь идет о государстве изгнанных из Тахерта ибадитов с центром в городе Иседратен на границе алжирской Сахары. Раскопки города (Тарри — 1885 г., Бланше — 1898 г., ван Берхем — 1952 — 1954 гг.), в свою очередь покинутого и засыпанного песками, и более известного в его европейском наименовании как Седрата, принесли интересные находки²⁵.

Исследователи обычно склонны рассматривать искусство Седраты непосредственно вслед за взятием Тахерта в 909 году Фатимидами, устанавливая в этом искусстве преемственность от художественной традиции ибадитского государства Рустамидов (777—909 гг.). Данный факт помогает объяснить в архитектуре Седраты исключительную стойкость иракского влияния в композиции больших каменных жилых помещений в форме буквы „Т“ с альковными нишами по сторонам и размещенных в нижней части стен не выше человеческого роста резных стукowych панно. Тем не менее искусство Седраты представляло собой художественное явление более позднего времени, почти современное расцвету династии Зиридов в Ифрикии и Центральном Магрибе. С данной точки зрения оно интересно приверженностью архаическим и, казалось бы, уходящим формам и одновременно восприимчивостью некоторых новшеств времени. Архитектура Седраты (мечеть, дворцы) усвоила уроки ифрикийского зодчества 9 века в применении подковообразных арок, импостов, раковин, заимствовала кое-какие черты из арсенала фатимидской традиции в Египте и не осталась чуждой даже влиянию андалусских мотивов, все настойчивее проникавших в Магриб в начале 11 столетия. Особое значение в искусстве ибадитского государства имела резьба по стуку, композиции декоративных панелей, которые собраны в музеях городов Алжира и Константины.

Развитие форм стукowego декора обычно прослеживают на образцах убранства сменявших друг друга по времени дворцов сирийских Омейядов и иракских Аббасидов. В качестве своеобразного эталона рассматриваются рельефы дворцов аббасидской Самарры не только из-за своей многочисленности и четкости подразделения на три стилистические группы, но и потому, что в них утверждал себя новый, тяготевший к геометризации плоскостный арабский орнамент. Резные панели Седраты, где розетки и стилизованный растительный узор заполняли вписанные друг в друга или пересеченные круги, строгие, лишённые выпуклых, рельефных форм, выполненные часто в технике „наклонной резьбы“, то есть рельефом со скошенными острыми гранями, и нередко словно вдавленные в еще свежий гипс трафаретом, обнаруживали несомненную близость к самаррским образцам. О. Грабар пишет, что орнамент Седраты, малозначительный для Алжира и для 10 века, имел большое значение для Сирии 8 века и для Ирака, потому что еретические поселенцы Седраты жили в

ил. 27, 28

замкнутом мире, который поначалу вдохновлялся ранними иракскими и сирийскими памятниками²⁶. Вместе с тем Ж. Марсе выводил эту резьбу „из той же семьи“, что и скульптурные украшения известных нам сельских христианских церквей, исполненные мастерами-берберами²⁷. Точка зрения французского ученого представляется весьма интересной, а факт существования подобных переключек между провинциальной школой изгнанников — адептов хариджизма и народными традициями пластики, которые когда-то возникли в среде североафриканских христианских раскольников-донатистов, заманчивым и вероятным.

В начале 11 века ибадиты вынуждены были покинуть Седрату и переселиться в бесплодную долину Мзаба, в район алжирской Сахары. Здесь наконец нашли они убежище от преследований. И ныне существуют воздвигнутые ими на холмах пять удивительных городов: столица пятиградия Гардая (1058 г.), аль-Аттиф (1012 г.), Мелика (1017 г.), Бу Нура (1046 г.) и религиозный центр Бану Изген (1321 г.). 4 Драматическая одиссея ибадитов способствовала проникновению высокой художественной цивилизации в глубь Сахары, сохранив до наших дней поразительные образцы средневекового уклада и архитектуры. В построении городов существует единый принцип: жилые кварталы расположены вверх по холму, на вершине которого — мечеть с высоким, суданского типа четырехгранным сужающимся минаретом, увенчанным зубцами. Тесно сжатый домами базар находится в нижней части города. Окруженные каменными стенами и башнями с бойницами (сохранились в Бану Изгене и Мелике) поселения мзабитов представляли собой хорошо укрепленные крепости. Перекрытые аркадами, словно прорубленные в толще глухих стен затененные улицы служат убежищем от зноя. Архитектура Мзаба, лишенная украшений, наделенная строгой выразительностью крупных пластических объемов и гладких плоскостей, основана на умелом освоении климатических и ландшафтных условий. Красноречивым свидетельством служит создание так называемых летних городов в оазисах огромных, искусственно возвращенных пальмовых рощ, а также развитая система водоснабжения из трех тысяч глубоких колодцев²⁸.

Что же касается Седраты, то в рассматриваемый период ее культура стояла в стороне от магистрального в данную эпоху пути художественного развития. По сравнению с декоративной скульптурой, процветавшей в фатимидском государстве или при дворе кордовских

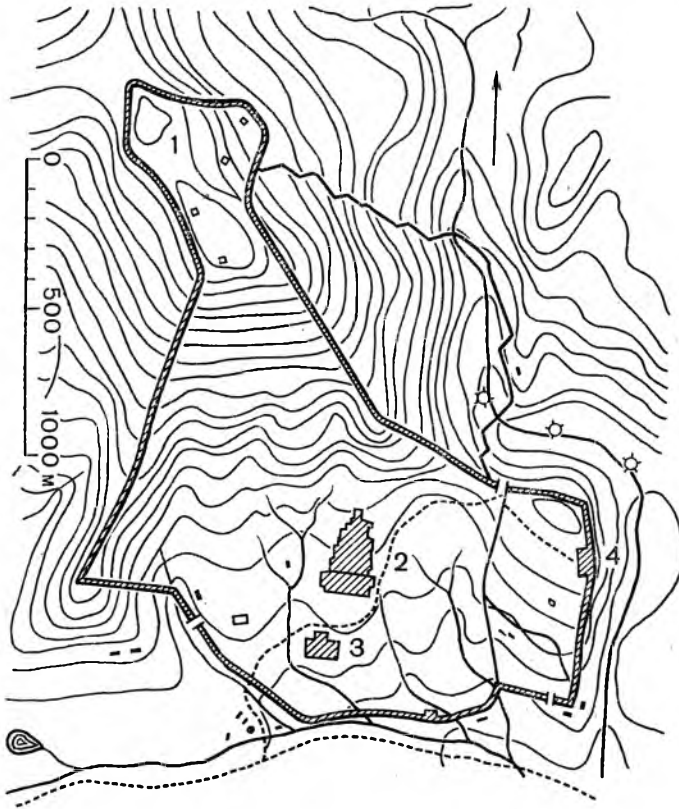
Омейядов, современные им памятники Седраты могут показаться периферийным явлением. В ее однообразной, суховатой резьбе преобладало плоскостное графическое и геометризированное начало. Однако именно этой тенденции в искусстве орнамента, освобожденной от архаических черт, монотонности, налета местного провинциализма, принадлежало будущее в создании изысканных и отвлеченных ритмических композиций. Данный факт — одно из свидетельств сложного процесса формирования искусства, быть может, особенно противоречивого в исторических условиях Магриба, где переплетение и столкновение различных художественных традиций и культурных пластов проявлялось в многообразных, подчас трудно уловимых формах.

Неожиданно новый перелом наступил в истории санхаджийского государства Зиридов в начале 11 столетия. Активный процесс развития феодализма в североафриканском обществе, возвышение отдельных самостоятельных областей усиливали центробежные силы, которые препятствовали идее объединения племен. В 1007 году представитель клана Зиридов, правитель Ашира Ибн Хаммад, основал берберскую крепость Кал'а бану Хаммад в алжирских горах Ходны, сохранив до поры до времени лояльные отношения с ифрикийскими правителями. Но ситуация резко изменилась, когда через несколько лет Ибн Хаммад, отделившись от Зиридов, распространил свою власть на территорию северо-восточного Алжира с городами Алжир, Константина и основанную в 1067 году ан-Насирию (антич. Салдая, франц. Бужи, совр. Беджайя). Столицей нового государства стала Кал'а бану Хаммад. Сопровождаемый военными столкновениями распад санхаджийского объединения на две династические ветки — Зиридов и Хаммадидов — привел к резкой перегруппировке сил и имел далеко идущие последствия. К тому времени как в среде североафриканских мусульман-суннитов, так и христиан-католиков активизировалось стремление к полной независимости от шиитского диктата. Наместничество в Ифрикии приобрело вполне самостоятельный характер, и в 1048 году Зирид аль-Муизз ибн Бадис порвал с Фатимидами, признав номинально духовный суверенитет Аббасидов. В ответ Фатимиды с поистине дьявольским коварством сумели натравить на Ифрикию дикие воинственные племена арабских бедуинов бану хилаль и бану сулайм из Верхнего Египта. Жестокие сражения не вызывали столь сильных опустошений, которыми сопровож-

далось нашествие пришедших в движение диких кочевых орд. Потерпев поражение в битве 1052 года при Хайдаране и бросив цветущие земли Ифрикии и Кайруан на разграбление, Зириды укрылись за надежными стенами Махдии, где их власть еще продержалась какое-то время. Вместе с тем разрушение ифрикийских городов способствовало возвышению столицы Хаммадидов, которая превратилась в значительный культурный центр Магриба, в убежище бежавших сюда просвещенных и искусных кайруанцев. Кал'а бану Хаммад сохранила свое значение и тогда, когда столица из-за опасности арабского вторжения в 1090 году была переведена в ан-Насирию; упадок города начался в 20-х годах 12 столетия, хотя его жители сумели благодаря подкреплению, посланному из ан-Насирии, отразить атаки бану хилалей. Смертельный удар Кал'а бану Хаммаду нанесли в 1152 году войска Альмохадов, которые взяли ее штурмом, разрушили и сожгли, а население перерезали. Все эти события, насыщенные в данный период истории Магриба поистине калейдоскопической стремительностью, дают представление о реальном, на редкость драматичном времени, которое породило значительные художественные явления и произведения искусства. Таким памятником эпохи, как бы вынесенным на поверхность водоворотом событий, в Центральном Магрибе первой половины 11 века стала Кал'а бану Хаммад.

Город был построен на южном склоне Джебель Маадид, одного из массивов Ходны, у подножия горы Такербуз (1418 м). С запада его охранял пик Горайн, а с востока — обрывистое ущелье уэда Фредж. Единственный доступ открывался с юга, из пустынной и обширной долины Ходны с ее соляными озерами, но добраться до города по запутанным горным дорогам было затруднительно, как, впрочем, и в наши дни при современных средствах сообщения. Этот исключительно удачный в стратегическом отношении плацдарм был обитаем еще в римское время. Арабские историки начали упоминать его с 10 века под названием Кал'а Аби Тавил, когда здесь скрывался брошенный своими единомышленниками одинокий, затравленный преследователями „человек на осле“. Ибн Хаммад окружил город крепкими каменными стенами и, согласно Ибн Халдуну (1332 — 1406 гг.), быстро его застроил. Из близлежащих М'зили и Хамзы Буиры переселили жителей, а сами эти городки разрушили (так же заселяли в свое время и Ашир), сюда же из восточного Ореса пришло одно из берберских племен — джерава, как принято считать,

восходившее к роду легендарной воительницы Кахины; возможно, оно составляло личную гвардию правителя. Стены города длиной в семь километров образовывали неправильную вытянутую фигуру, высокая и узкая часть которой поднималась по склонам Такербуза,



Кал'а бану Хаммад. 1007—1152 гг. План:
 1. Укрепление на пике Горайн; 2. Дворцовый комплекс
 Дар аль-Бахр;
 3. Соборная мечеть и минарет; 4. Дар аль-Манар

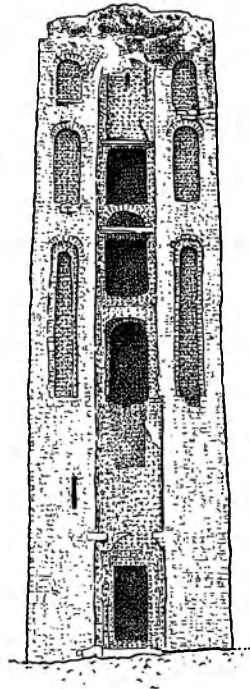
где стоял бастион; такого же типа сооружение находилось и на Горайне. В восточной части располагался, отделенный внутренней стеной и поднятый над южной оконечностью города, квартал Джерава. Трое крепостных ворот соединялись между собой улицами. Для того чтобы превратить крепость берберских горцев в столицу нового го-

сударства, надо было преодолеть суровую природу, вдохнуть в нее жизнь. Огромное значение придавалось образу оазиса, возникшему среди голых скал. Четкой организацией отличалась система водоснабжения из окрестных источников и городских колодцев. За пределами стен к югу тянулись сады и возделанные участки земли, недаром ворота здесь назывались „Ворота садов“ (Баб Джанаин). Город украсился прекрасными дворцами, о которых упоминают средневековые авторы. Среди них — дворец зиридской принцессы Баллары, на которой Хаммад ан-Насир женился в 1077 году.

Каменные массивы, запирающие Кал'а бану Хаммад, сравнительно невелики, достигая средней высоты в тысячу метров. Но они создают картину огромной горной страны, которую давно покинула жизнь. Лишь движение света и тени на острых серых откосах, словно раскатанных гигантскими граблями, что-то изменяет в этой панораме, застывшей под светлым небом. В самом пейзаже присутствует то ощущение драматизма, которое придает восприятию прошлого особый эмоциональный оттенок. Образ погибшей берберской столицы в значительной мере домысливается, ее смутный облик, поглощенный и одновременно как бы рождаемый удивительной по выразительности природой, вызывается сложными зрительными ассоциациями. Гряды выходящих на поверхность каменных пород строят свою фантастическую грандиозную архитектуру, взгляд невольно спутывает формы, воображение, следуя творениям природы, дорисовывает очертания каких-то бесконечных крепостей, выступов, зубцов, стен и башен. . .

7 При раскопках Кал'а бану Хаммада, прошедших ряд этапов, были обнаружены Соборная мечеть с минаретом и три дворца. Первые раскопки, начатые в 1897 году Г. Бланше, открыли руины мечети и, как выяснилось в дальнейшем, главной части и донжона большого дворца, известного еще в средние века под названием „Дворца маяка“ (Дар аль-Манар). В 1908 году раскопки башни были завершены генералом Л. Бейлье и им же в значительной мере открыт огромный „Дворец моря“ (Дар аль-Бахр), упомянутый в средневековых источниках. В 1950-х годах экспедициями руководил Л. Гольвейн, который написал о столице Хаммадидов капитальную монографию. Гольвейн исследовал и третий небольшой „Дворец мира“ (Дар ас-Салам). С 1964 года раскопки Кал'а бану Хаммада ведутся алжирскими археологами²⁹.

От Соборной мечети начала 11 века, построенной в кайруанской традиции, сохранилось лишь основание; более восьмидесяти мраморных колонн ее молитвенного зала исчезли. Ныне одиноким монументом в горной долине возвышается двадцатипятиметровая башня многоярусного минарета. Его южный, обращенный к мечети фасад получил сложную архитектурную и декоративную разработку. Композиция

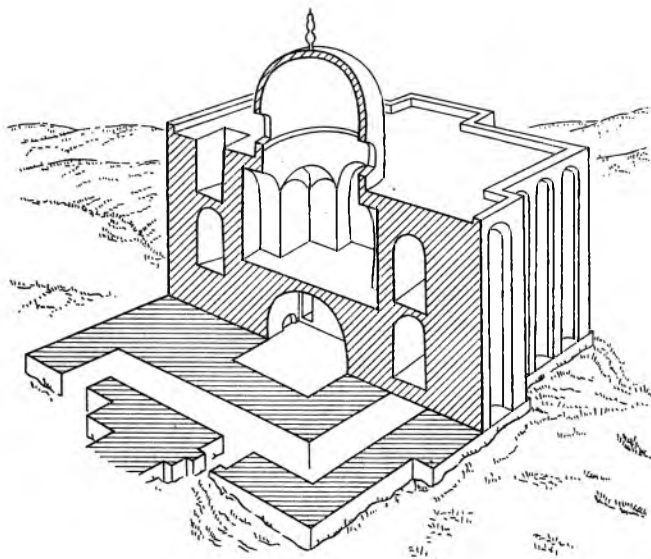


Минарет в Кал'а бану Хаммаде.
Начало 11 в. Прорисовка

фасада разделяется по вертикали на три регистра; средний со входом и тремя оконными проемами оформлен наиболее прихотливо, особенно многообразны очертания арок. В боковых регистрах эффектны длинные узкие ниши, которые охватывают два яруса и завершены конхами, заполненными раковинами. Два верхних яруса минарета представляют собой плоские слепые арки, инкрустированные зелеными, синими и белыми изразцами. Внутри башни лестница идет вокруг каменного ядра и на площадках перекрыта сводами.

Самые значительные находки в Кал'а бану Хаммаде связаны с дворцовой архитектурой.

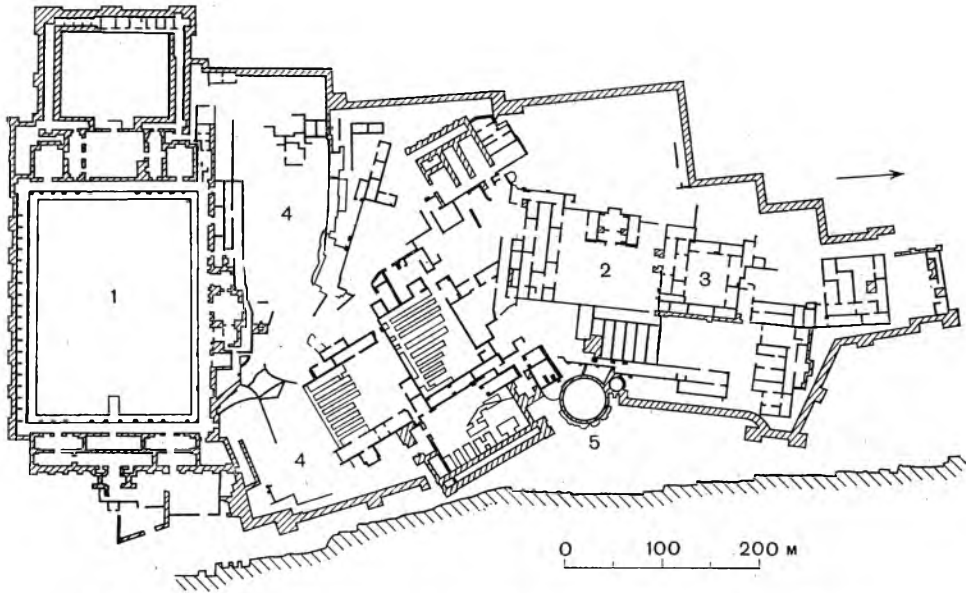
Донжон „Дворца маяка“, с вершины которого принимались и посылались сигналы об опасности, принадлежал к числу главных построек. Основным ядром башни аль-Манар, как ее обычно называют, служил крестообразный в плане зал второго этажа (20 x 20 м), перекрытый сферическим куполом. В толще стен шел пологий пандус,



Дар аль-Манар в Кал'а бану Хаммаде. 11 в.
Аксонометрия

связывавший этажи и выходивший на большую плоскую крышу. Внизу, в сводчатом зале, лишенном нарядной облицовки, возможно, находилась тюрьма. Главная достопримечательность крестокупольного здания аль-Манара — внешние стены, прорезанные во всю длину узкими, как на минарете, вертикальными нишами, которые завершаются полукуполками-конхами; расположенные между нишами выступы украшены плоскими пилястрами. В зданиях Кал'а бану Хаммад принцип ниш—впадин и плоских выступов—превратился в одну из главных архитектурных тем. Подобный мотив был заимствован из фатимидской архитектуры. Вспомним, например, портал мечети в

Махдии, постройки Сицилии фатимидского времени, дворец в Ашире, восточный фасад мечети Сфакса. Не только башня аль-Манар, но, по-видимому, и другие постройки города увенчивались куполами, пластичные формы которых удачно вписывались в резко очерченную панораму гор. Зрелище этих куполов было настолько красиво, что один из авторов сравнивал их “со звездами, видимыми в созвездии Водолея”. Здания, по-видимому, имели двускатные крыши, построен-



Дворцовый комплекс Дар аль-Бахр в Кал'а бану Хаммаде. 11 в. План:
1. Водоем; 2. Дворец эмира; 3. Гарем; 4. Сады; 5. Цистерна

ные по античному образцу в виде стропильных конструкций, перекрытых черепицей, и названные по-арабски „бершла“ (лат. *barcella*).

Башня аль-Манар расположена в высокой восточной точке города, у крутого, обрывистого ущелья, где внизу течет темный, почти черный и словно бездонный уэд Фредж. Мрачная выразительность этого места, подобного адской пропасти, еще нагляднее подчеркивала спокойный размах широко раскинувшегося дворца аль-Манар. Раскопки последних лет привели к крупным открытиям. Был обнаружен парадный вход, обрамленный полуцилиндрическими нишами; он вел в неглубокое, вытянутое помещение с плоскими нишами. От-

35 сюда можно пройти в мощный камнем внутренний двор, окруженный галереей. На его восточной стороне в июле 1971 года был обнаружен большой квадратный парадный зал, мощный мрамором. Сохранились остатки декора стен: нижний многоцветный мраморный фриз и в верхней зоне росписи эпиграфического и орнаментального характера. На западе находился другой квадратный двор, мощный мрамором, с галереей; ее пол был покрыт керамическими белыми и зелеными плитками в форме шестиугольников и квадратов. В центре двора археологи, ко всеобщему восторгу, раскопали сравнительно мало поврежденный фонтан с фигурами львов, некогда изрыгавших воду, а на юге — маленькую дворцовую мечеть с михрабом из резного стука. Было открыто также множество архитектурных и декоративных фрагментов.

Другой дворец, Дар аль-Бахр, который получил свое название от огромного бассейна в большом открытом дворе („аль-бахр“ — „море“), по существу, обширный комплекс зданий, находился в центре города. Невысокие сооружения, окруженные толстой глухой стеной (4 м высоты), располагались на довольно ровном плато, в широком, открытом месте. Вход во дворец помещался на главном восточном фасаде. Реставрированный в настоящее время, фасад производит внушительное впечатление. Как и в аль-Манаре, стена фасада состоит из полукруглых ниш и выступов с пилястрами, фланкирующими центральный проем. Для того чтобы попасть во дворец, надо пересечь по диагонали два вытянутых помещения с каменными суфами — диванами (вероятно, здесь находилась стража). Такого рода коленчатый зигзагообразный характер входов и узких коридоров, которые связывали между собой различные покои, можно обнаружить во дворцах Махдии и Ашира. К огромному двору с бассейном примыкали на западной стороне два типа аванзала, в центре — приемный зал. Из него вел вход в другой, меньший по размерам, прямоугольный двор. Дворцовый комплекс включал парадные и жилые помещения, гарем, бани, цистерны и сады.

В постройках Кал'а бану Хаммада кладка из тесаного камня на известковом растворе (а во внутренних — из щебня) не отличалась особой тщательностью и стены покрывались штукатуркой. Это было необходимо отчасти потому, что здания, сложенные из песчаника местных каменоломен, совершенно сливались с цветом гор и земли. Яркие цветовые пятна несомненно оживляли фасады, о чем свиде-

тельствуют нарядные изразцовые вставки в слепых арках минарета, остатки зеленых изразцов в одной из его конх. Особенно многообразным убранством отличались интерьеры зданий. Впервые в Магрибе были применены полихромные сталактиты: и в виде нависающих друг над другом консольных нишек, и в форме собственно сталактитов—прикрепленных к потолку призматических столбиков из поливной зеленой керамики. Резной стук, окрашенный синими и красными красками и позолоченный; разнообразные фигурные очертания арок; заключенные в каменные объемы консоли; ажурные решетки окон из звездчатых, крестообразных зеленых и голубых изразцов; замощение полов мрамором и керамическими плитками; пояса куфических надписей; орнаментальные вставки из мрамора; фрагменты декоративной скульптуры—фигуры львов с раскрытой пастью, украшавшие фонтаны, мраморный желоб, по которому шла вода, с изображением волн и рыб—все это свидетельства развитой художественной традиции и большого коллектива опытных придворных мастеров. Строгой сдержанностью отличались небольшие каменные надгробия Хаммадидов в виде треугольной призмы на цокольном основании. При раскопках были обнаружены изделия из стекла, бронзовые фигурки птиц, монеты фатимидского и альмохадского времени, серебряные украшения—кольца, ожерелья, браслеты, броши, фибулы. Особенно разнообразны по формам и техникам декора произведения керамики—глубокие чаши, кувшины с двумя ручками, вазы, блюда, лампы с длинным носиком и ручкой, курильницы для благовоний. Драгоценные образцы фаянсов с росписью люстром красноватых и желто-золотистых тонов вряд ли были привозными, их тоже изготовляли в местных мастерских, возможно, под руководством приглашенных специалистов. Очаровательны изображения животных на керамических изделиях: коней в упряжи, львов, газелей с длинными шеями и ушами, изящных птиц, очерченных четким контуром. В цветовом решении преобладали охряные, желтовато-кремовые, коричневые и зеленые тона.

ил. 36

Когда над Кал'а бану Хаммадом нависла угроза вторжения арабских кочевников, основные сокровища перевезли в незадолго до того основанную ан-Насирию. В отличие от берберских центров, которые обычно располагались в глубине материка, новая столица, называемая „Оком Хаммадидов“, превратилась в типично средиземноморский город, широко открытый внешним влияниям. Это был оживлен-

ный, шумный, торговый и культурный центр, общество которого отличалось более вольными нравами.

О жизни ан-Насирии начала 12 века можно судить по красноречивому рассказу аль-Бейдака, ученика Ибн Тумарта, основателя и идеолога религиозного движения „единобожников“, получивших искаженное испанское название Альмохадов. Суровый аскет и фанатик, последователь аль-Газали, в то время еще безвестный в Африке проповедник Ибн Тумарт, вернувшись из путешествия на Восток, остановился в ан-Насирии. С яростными проклятиями обрушился он на нравы города. Здесь, рассказывает аль-Бейдак, юноши в богатых одеждах прогуливаются расслабленной походкой, их тюрбаны напоминают языческие уборы, они одевают сандалии из тонких позолоченных ремней; они пьют вино и наслаждаются музыкой. Вооружившись палкой, Ибн Тумарт разбивал лютни и сосуды с вином. Особенно возмущал его обычай берберов, разрешавший совместное присутствие мужчин и женщин на народных праздниках³⁰.

В современной Беджае от средневековой ан-Насирии сохранились только остатки укреплений и мощные ворота порта — Баб аль-Бахр. Когда-то она славилась своими дворцами.

Изучение дворцовых комплексов Центрального Магриба расширяет представление об этом светском типе архитектурных сооружений. Не касаясь вопросов истории дворцового строительства в арабском мире, ни детального рассмотрения его специфических черт в различных регионах, представим себе лишь некоторые общие особенности архитектурно-художественного образа мавританского дворца.

Огромный размах средневекового дворцового строительства, о котором в настоящее время можно судить лишь на основании архитектурных фрагментов и литературных источников, кажется чем-то эфемерным. Почти все знаменитые, воспетые современниками постройки — типичные порождения архитектуры династического характера — бесследно исчезли. И все же в науке выстраивается стройный ряд дворцовых сооружений от эпохи Омейядов до нашего времени. Особое место среди них по степени сохранности, полноте выражения стиля и художественной ценности занимает такой сравнительно поздний памятник, как ансамбль Альгамбра в Гранаде.

Основанный на древней традиции тип дворца как величественного запретного города внутри жилой городской застройки наиболее полно выявил себя начиная с аббасидской эпохи. Расположенный

в труднодоступном месте, иногда на возвышенности, окруженный стенами с башнями, иногда фланкированный парадным входом, дворец всем своим внешним обликом олицетворял идею власти и неприступности. Вычленение дворцового комплекса из окружающей среды и противопоставление ей были выражены здесь, разумеется, нагляднее и резче, чем в крепостном облике колонной мечети, многочисленные входы которой открыты не только для набожных горожан, но и для путников-единоверцев, ищущих приюта и ночлега. Впечатлению величия и мощи служила и планировка дворца, где господствовал принцип симметрии. Обрастая многочисленными пристройками, дворцовый комплекс в целом нередко отличался асимметрией, но его главные части, особенно те, которые предназначались для официальной стороны жизни, строго уравнивались в своих основных элементах. Один из лучших примеров на североафриканской земле — дворец в Ашире. Целостность этого сравнительно небольшого здания достигалась благодаря осевому плану. Согласно древней традиции, все помещения располагались по сторонам парадного открытого двора, который предшествовал увенчанному куполом приемному залу. Боковые жилые помещения, по-арабски „бейты“, представляли собой системы замкнутых объемов с собственными внутренними дворами. Впечатлению уравновешенности способствовал типичный для зодчества Магриба данной эпохи мотив выступов и ниш в интерьерах, образующий в плане чаще всего крестообразную фигуру. К тому же принципу симметричного решения плана с выделением парадного двора и тронного зала тяготели в своих главных частях и дворцы Кал'а бану Хаммада.

В дворцовых интерьерах идея власти и величия восточного монарха олицетворялась в образе расточительной роскоши, которая тесно сливалась с идеей наслаждения жизнью. Здесь царили поэзия, музыка, вино; двор привлекал к себе лучшие и смелые таланты. Здесь многое выходило за рамки религиозных предписаний и запретов. Вместе с тем мир дворца — это сложный, жестокий, замкнутый и искусственный мир, за его пределы не переступала реальная и порой страшная действительность.

Заклученный внутри тяжелых укреплений, дворец представлял собой как бы „скрытое сокровище“. Одна из задач состояла в том, чтобы снять в интерьере ощущение косной массы стен, выявить их украшенную поверхность, которая ограждала внутреннее простран-

ство. В постройках Ифрикии и Центрального Магриба 10—11 веков как в фасадах, так и в их интерьерах проявилось уже упомянутое стремление к более сложной конфигурации масс и плоскостей посредством сочетания выступов и проемов; внутренние помещения имели часто не прямоугольные, а более сложные крестообразные формы. Однако такого рода пластичность имела все же относительный характер. Наличие выступов и ниш не снимало пассивного, тяготеющего к плоскости взаимодействия архитектурных масс и окружающего пространства. Главным же оставалось впечатление преображенного цветом и словно затканного узором интерьера.

В дворцовых покоех арсенал выразительных и изобразительных средств был гораздо более широк, чем в зданиях, связанных с культовым назначением. Если мир мечети консервативен и строг, то мир дворца более эмоционален, разнообразен и прихотлив. Такого рода впечатление достигалось не только благодаря обилию декоративного убранства, но и путем господствовавшей здесь насыщенной образности.

Дворцовый комплекс, который включал в себя множество построек, помещений (в том числе секретных), переходов, закоулков и сочетал репрезентативные функции с более интимной жизнью своего владельца, был рассчитан на то, чтобы образ раскрывался постепенно, все сильнее поражая воображение того, кто переступал его запретный порог. Отдельные части дворца, его залы и дворы, галереи и колоннады, фонтаны и сады отличались подчеркнутой картинностью, были рассчитаны на определенную позицию либо на разные точки зрения, требовавшие остановок и созерцания. Как и во всем арабо-мусульманском зодчестве, динамический аспект „прохождения“, словно движение в лабиринте, неразрывно связывался со статическим пребыванием в замкнутой архитектурно-живописной среде. И в самом статическом моменте созерцания, любования общим и частным заключалось временное начало, а представляющая взору „картина“ включала в себя как бы ее второй иллюзорный, изменчивый план. Огромную роль играли свет и цвет, свет и тень, эффекты отражения архитектурных форм в воде, приемы образных уподоблений. Богатство ассоциаций не перегружало восприятие архитектуры, которая в своих исходных формах была обращена к человеку, составляла среду его существования. В архитектурный образ органически входили элементы природы, но, одновременно преобразованные, возведенные в ранг

искусства, они находили и своеобразное сценическое применение. Огромную и поистине ведущую роль играл образ и голос воды.

Предписанные исламом обязательные омовения были лишь одним из стимулов развития арабского культа воды, который восходил к древнему прошлому. Подземные водопроводы и акведуки, цистерны и городские источники, наконец, многочисленные в каждом городе бани („хаммам“) с непосредственным использованием опыта римских терм — все это носило практический характер.

Вместе с тем через всю культуру, искусство, быт арабской Испании и стран Магриба прошел глубоко опоэтизированный и художественно изощренный образ воды — символ быстроты, скорости, а в конечном счете воплощение самой жизни, ее вечного обновления и изменчивости. В ровной, неподвижной поверхности водоемов, игре их прихотливых отражений, в сиянии взмывающих и опадающих струй фонтанов, в немолчном голосе воды с его бесчисленными звуковыми и эмоциональными оттенками таился источник неисчерпаемого эстетического наслаждения. Образ воды, священной в исламе, находил соответствующую себе оправу в дорогих материалах, в утонченном языке орнаментики. Выявляя себя в статических и динамических аспектах, этот образ избегал впечатления природной стихийности, отличался изысканностью, чувством меры.

Огромный водоем (65 x 95 м) с низкими, почти на уровне воды бортами стал основным элементом композиции Дар аль-Бахра. Увлечение большими акваториями отличало дворцовое зодчество Ифрикии 9 века. Знаменитый бассейн Аглабидов, вынесенный за черту Кайруана, представлял собой грандиозный полигон с сорока восемью сторонами и диаметром 128 м; в центре его находился павильон для отдыха эмира. „Развлекательный“ характер был присущ бассейнам садов Раккады. По свидетельству литературных источников, в бассейне Дар аль-Бахра устраивались водные игры. Однако небольшая глубина бассейна (1,6 м) ограничивала, вероятно, возможности этих зрелищ. Включение бассейна такого масштаба в интерьер здания явилось смелым новшеством, которому не было аналогий в то время. Лишь через несколько столетий альгамбрский „Двор мирт“ украсился водоемом значительно более скромных размеров (34 x 7,3 м).

В Дар аль-Бахре огромная „стеклянная“ масса водоема отражала голубизну неба, бег облаков, мерцание звезд, сияние солнечных лучей. Перенесенный из природного окружения в интерьер здания, бассейн

еще не стал органической частью архитектуры, окружающие его с трех сторон галереи имели второстепенное, как бы „подсобное“ значение. Главным было оформление этих портиков, создававшее насыщенную цветовую среду, в которую включалось большое пространство воды. Стены двора покрывались изразцами разнообразных форм, сталактитовый карниз не только отмечал горизонтальную протяженность композиции, но и блеском своих голубых, желтых и белых изразцов уподоблялся сверкающей ленте, которая опоясывала двор. Особенно нарядно выглядело зубчатое завершение галереи зелеными и голубыми поливными кирпичиками, замощенный зелеными изразцами пол напоминал ковер из свежих трав. Светлые тона стен создавали чувство простора, образовывали общую, несколько холодную ясную гамму, которая ассоциировалась с оттенками неба, воды, зеленью оазиса и символизировала образ райского сада.

В настоящее время почти невозможно конкретизировать и определить ту общую атмосферу, которая царила в дворцовых сооружениях. Отчасти одним из свидетельств могут служить литературные источники. Так, дворцу в ан-Насирии, построенному для аль-Мансура ибн ан-Насира, была посвящена касыда известного арабо-испанского поэта Ибн Хамдиса (1055—1133 гг.), творчество которого было связано с Сицилией, Испанией, но продолжительнее всего — с Северной Африкой, где, будучи придворным панегиристом Зиридов и Хаммадидов, он посетил ее многие города и умер в ан-Насирии. Ссылка на касыду Ибн Хамдиса, сочетающую описание дворца с восхвалением созидательной деятельности монарха, стала своего рода общим местом в научной литературе. Между тем тщетно искать в этом произведении с его традиционными образами и поэтическими формулами каких-либо точных фактологических сведений. Касыда Ибн Хамдиса, окрашенная живым ощущением современника, передает атмосферу общего празднично-изысканного впечатления. По скурым фрагментам дворцовой архитектуры Кал'а бану Хаммада (в ан-Насирии, вероятно, более развитой и сложной) следует допустить возможность существования „прекраснейшей картины“, которую представило взору поэта зрелище дворцовых чертогов. В касыде Ибн Хамдиса традиционные мотивы сияющего дворца, своим блеском исцеляющего глаза слепого и ослепляющего зрячего, чудесной рощи с деревьями, покрытыми серебристыми каплями росы и населенными поющими птицами, орнаментальных украшений из резного алебаstra, который

„принадлежит солнцу...“. Уподобление дворца „утреннему свету“, рассеивающему „густой мрак“, и насыщенная контрастность белизны и черноты (полы, по словам поэта, вымощены мрамором, жемчугом, черная почва сравнивается с мускусом) невольно ассоциируются с той красочной, в основе своей светлой и радостной гаммой, создаваемой дворцовыми покоями, дворами, залитыми солнцем и одновременно затененными галереями, а образ сказочной рощи и хризолитовых бассейнов, вода которых „улыбается“ смотрящему в них, — с реальными цветущими садами дворца и чистыми глазами его водных партеров³¹.

Когда-то Рихард Хаман справедливо подчеркнул отсутствие в образе Альгамбры „духовного зноя“, чувственности и преобладание над роскошью и „колдовством сновидения“ интеллектуального, „умственного“ начала. Р. Хаман писал: „Похотливый европеец (доказательством чему служит экзотическое искусство французских романтиков) стремится наполнить это пространство приторными духами гарема. Но здесь скорее, чем о баядерках и одалисках, думается об арабской философии и науке“³².

Следует предположить, что в дворцовой архитектуре Хаммадидов, по сравнению с Альгамброй более ранней и провинциальной, господствовали тем не менее сходные принципы. Тяга к расточительству, характерная для придворного уклада восточных феодальных государств, в области художественного творчества сдерживалась строгими нормами канона, развивалась в умеренных границах. Повсюду царил гармония, ясная и благородная красота. Дворец ослеплял не блеском богатства, не „отраженным“ сиянием восхваляемого монарха, а чистотой и совершенством своего поистине светлого образа.

Одной из особенностей более многообразного по художественным возможностям мира дворца было включение в его архитектурно-декоративную систему изобразительных форм, в том числе произведений сюжетной живописи и даже статуарной пластики. Науке известны свидетельства существования в омейядских, аббасидских и фатимидских дворцах настенных росписей. Однако представляется невероятным рассказ о том, что кордовский халиф Абд ар-Рахман III у въезда в город-резиденцию Мадина аз-Захру приказал водрузить статую своей возлюбленной аз-Захры; в ее честь и была названа резиденция. Между тем два с половиной столетия спустя альмохадский государь Абу Йусуф Йакуб аль-Мансур, проезжая Кордову, посетил эти омей-

ядские руины. По свидетельству его хроникера, он приказал убрать статую, которая еще высилась у въезда в город. Возможно, ей удалось уцелеть потому, что мусульмане приписали изваянию какие-то охранительные свойства. Было ли оно изображением фаворитки халифа, сказать трудно. Во всяком случае, при раскопках оказался обнаруженным фрагмент задранированного торса, близкого к римской традиции³³.

В изобразительных мотивах придворного искусства нередко воплощались, сливаясь друг с другом, такие же идеи, как и в архитектуре: идея власти, возвеличения монарха и идея наслаждения жизнью, олицетворенная в изображениях охот, пиршеств, игр, музыкантов и танцовщиц.

Тем не менее разнообразные и подчас многочисленные изобразительные мотивы имели в убранстве дворца в основном декоративный характер и играли как бы второстепенную роль, входя в его общую архитектурно-орнаментальную систему. О фрагментах такого рода изображений свидетельствуют упомянутые находки в дворцах Магриба 10—11 века.

Возвращаясь к касиде Ибн Хамдиса, необходимо подчеркнуть один момент. Обычно особое внимание в ней уделяют строкам, посвященным фонтану со скульптурными изображениями сидящих львов. Здесь также немало привычных поэтических формул. В образе подчеркнута ощущение жизненной силы, сдерживаемого напряжения: „... львы присмирели во дворе правителя, журчание воды сменило их рык... И кажется, будто львы могут выйти из состояния покоя, если там найдется возмутитель спокойствия...“³⁴.

Воспетый Ибн Хамдисом памятник погиб, но скульптуры львов декоративного назначения, как уже отмечалось выше, обнаружены при раскопках дворцов Кал'а бану Хаммада. В ряду сходных произведений—близкие по времени (11 век) фигуры львов у фонтана в Альгамбре (как известно, именно эти изображения дали альгамбрскому двору испанское название „Patio de Leones“) ³⁵.

Между тем среди находок эпохи Хаммадидов, связанных с изображением живых существ, небольшие, упрощенные, почти кубические каменные изваяния львов выглядят самыми условными и статичными. Облик царя зверей утратил правдоподобие и тот оттенок „антропоморфизма“, отличавшие его изображения, распространенные в античной Африке. Схематизированные фигуры с короткими тупыми мор-

дами, оскаленные пасти которых извергали струи воды, воспринимаются лишь как детали декоративной композиции фонтана. Отход от пластики реальных форм здесь особенно заметен.

Естественно, что людям прошлых эпох многое в искусстве казалось иным и многое отличалось от современного восприятия. Создание человеческих рук поражало реальностью своего бытия: средневековая миниатюра стран Востока производила впечатление реальной жизни, росписи арабских дворцов ошеломляли иллюзорностью изображения. В литературных источниках, в высказываниях философов и в художественных трактатах средневекового Востока произведение искусства неизменно уподоблялось созданию природы. Свидетельством может служить множество примеров. Отметим лишь красноречивый рассказ о конкурсе, организованном в середине 11 века в Каире по инициативе фатимидского визира Джазури между двумя живописцами — Касиром из Египта и Ибн Азизом из Ирака. Последний написал танцовщицу в нише с такой достоверностью, что зрителям она казалась выходящей из ниши. В то же время его соперник-египтянин создал иллюзию изображения танцовщицы, уходящей в нишу³⁶.

Заимствованная из античности идея подражания природе легла в основу эстетических принципов мусульманского средневековья. И в средние века (как и в античное время) идея правдоподобия и сходства понималась широко и отнюдь не буквально; большое значение придавалось силе творческого воображения. Тем не менее произошло нечто парадоксальное: общая эстетическая идея оказалась как бы „наложенной“ на иную, новую систему изобразительности, в которой возобладало линейно-орнаментальное, ритмически-плоскостное, условное начало. Для людей той эпохи подобное положение не было ни противоречием, ни заблуждением, оно отражало изменение самого характера восприятия мира, полностью отвечало эстетическим воззрениям и идеалам своего времени. Данное обстоятельство следует подчеркнуть особо, поскольку встречаемая в науке модернизация художественных явлений прошлого стирает строгий историзм оценочных категорий, игнорирует вопрос об историческом типе художественной условности.

Что же касается эпохи Хаммадидов в целом, то нельзя не отметить, что главные центры государства объединяло немало общего.

Более суровый берберский Ашир и нарядная, тяготевшая к Испании ан-Насирия составляли как бы крайности. Между ними принци-

пиально важное место занимала Кал'а бану Хаммад, город яркой и трагической судьбы. Развитая цивилизация, пришедшая из старых центров городской культуры, смешивалась здесь с простым сельским, близким природе укладом жизни оседлых горцев. Данное обстоятельство, вероятно, обусловило противоречивость искусства, в котором одновременно существовали утонченность вкусов, смелость художественных исканий и известная наивность форм. При всей парадности искусство Хаммадидов заключало в себе здоровое, сильное и весьма привлекательное начало.

Искусство стран Магриба, развиваясь в рассматриваемый период в контакте с художественными традициями других стран, еще не преодолело черт локальной замкнутости. К концу 11 века оно стояло на пороге активного включения в широкую панораму средиземноморской культурной общности.

ИСКУССТВО
СТРАН МАГРИБА
ЭПОХИ РАСЦВЕТА
КОНЕЦ 11-14 ВЕКА

К середине 11 столетия в Северной Африке, раздробленной на ряд мелких феодальных владений, обозначились значительные историко-культурные сдвиги. Нашествие кочевых племен бану хиляль и бану сулайм способствовало новой и сильной волне арабизации местного населения. Вместе с тем на основе объединения сахарских кочевников санхаджа сложилось государство Альморавидов, сметенное к середине 12 века державой Альмохадов, ядром которой были оседлые горцы племени масмуда в Высоком Атласе. Эти крупнейшие в истории Африки берберские движения имели религиозную окраску.

Прежде чем сосредоточить наше внимание на более подробном рассмотрении каждого из данных этапов в развитии магрибинской цивилизации, представляется необходимым коснуться в общих чертах некоторых проблем, связанных с художественным наследием берберского населения Африки.

На протяжении многовековой истории Магриба берберы и арабы смешивались между собой. Но и в наши дни берберы, составляющие значительную часть населения магрибинских стран (в Марокко до 60 процентов), сохранили этническую специфику. Сильнее всего она сказывается в языке, образе жизни и в искусстве.

Данные археологии, факты, приведенные средневековыми авторами, свидетельствуют о том, что у берберов, потомков древних ливийцев, была, подобно существующему у туарегов алфавиту „тифинаг“, своя письменность, утраченная по неизвестным обстоятельствам. Современные же берберские племена говорят на диалектах и не имеют единого языка и общей системы письма. Берберская литература тесно связана с фольклором, а формы пластических искусств — с народным творчеством. В течение долгой истории Магриба его коренное население почти не поддавалось иноземной ассимиляции.

Приняв ислам и с ригористической точностью следуя его обрядовой стороне, берберы сохранили пережитки старых анимистических верований, древнеливийского материнского права и широко культивировали почитание местных святых, что в корне противоречило монотеизму мусульманской ортодоксии.

Современные исследователи не располагают конкретными сведениями о том, каковы были берберские племена в рассматриваемый нами средневековый период. Образцы их творчества, формы архитектуры, возможно, в 11—12 веках выглядели не совсем так, как в более поздние эпохи. Долгий гнет колонизации, проникновение капиталистических отношений в глухие сельские окраины, миграция крестьян в города и разрушение старых социальных, экономических и культурных связей—все это не прошло бесследно в истории культуры берберских племенных образований. Опустели, пришли в ветхость их старые родовые гнезда, модные городские товары вторглись в повседневную жизнь, многое обесценив. Однако художественный консерватизм, постоянство и устойчивость форм, отражающие законы развития традиционного общества и народного искусства, допускают возможность типологического единства в творчестве берберов на различных этапах их истории. Красноречивым примером служат организуемые в странах Магриба фестивали фольклорных ансамблей, в которых певцы и танцоры, мужчины и женщины, живут как части целого и где, может быть, ярче всего царит ощущение подлинного, захватывающего своей первобытной силой народного начала.

Попытка представить себе берберскую культуру средневековой эпохи исключает возможность каких-либо прямых аналогий с конкретными памятниками искусства. Речь может идти о духе этой культуры, ее общих особенностях, сохранившихся неизменными на протяжении столетий.

Долгое время в искусстве берберов отмечали в первую очередь черты наивного примитива, архаизм, грубость форм. В исследовании 1925 года французские ученые Ж. Марсе и Ж. Эно сетовали на то, что у искусства автохтонного населения Северной Африки слишком мало поклонников, что ему несправедливо сопутствует представление о „бедности“, „тупости“¹. За последние годы произошел коренной перелом, своего рода открытие европейскими странами этого самобытного и яркого творчества. В известной мере данному обстоятельству способствовали новые современные средства сообщения,

которые сделали доступными отдаленные районы Марокко, Алжира и Туниса. Многие изделия берберов появились на выставках, шумный успех, например, сопутствовал керамике алжирской Кабилии на Всемирной выставке 1968 года в Монреале. Что так восхищало раньше в позднесредневековом ремесле магрибинских городов, стало казаться старомодной „ориентальщиной“. Куда привлекательнее и современнее воспринимались теперь строгие и простые изделия берберов с их лаконичной, броской декоративностью. Неожиданно широкий спрос приобрели, например, кожаные бахромчатые пастушьи сумки, которые крестьяне в Марокко носят через плечо. Особым вниманием стали пользоваться тканые изделия берберов, их ювелирные украшения из серебра. Почти недоступные в начале нашего века селения южного Марокко превратились в объекты активной туристской эксплуатации; в путеводителях указывается обычно специальный маршрут „дороги касб“ с обозначением отелей и других примет цивилизации.

Такого рода открытие включает в себя ряд факторов и далеко не исчерпывается одной „модой“. Здесь отражен аспект общей проблемы современного эстетического восприятия с его интересом к многообразию творческих региональных проявлений и в первую очередь к искусству доантичного прошлого многих древних народов. Тем не менее серьезное исследование художественной культуры берберов Африки в значительной мере находится еще на историко-этнографическом уровне. Эталоном искусствоведческого подхода продолжает оставаться старая, упомянутая выше работа Ж. Марсе и Ж. Эно с ее тенденцией „защитить“ искусство берберов. Но и по сей день оно рассматривается изолированно, вне контекста богатой художественной культуры стран Магриба.

Несомненно, что в процессе контактов традиции искусства, сложившиеся в мавританских городах и в кругу крестьян-берберов, влияли друг на друга. Наряду с собственно берберскими регионами Магриба, такими, как Средний и Высокий Атлас в Марокко, области Кабилия и Мзаб в Алжире, Матмата и остров Джерба в Тунисе, существуют центры (например, в Тунисе—город Эль-Джем и его окрестности), где в среде преобладающего арабского населения живут художественные традиции берберов. Знаменитые ковры Шишауа, считаемые берберскими, изготавливаются бедуинами-арабами, предки которых в 14 веке переселились из Сахары в марокканскую долину

Хауз. Напротив, многие мотивы развитого городского ремесла проникают в сельские мастерские. Однако в каких бы сложных и пестрых формах ни проявлялось подобного рода смешение, творчество берберов всегда сохраняло самобытный характер. Оно принадлежит к числу оригинальных явлений мировой истории искусств².

С древних времен североафриканские племена разделялись на две группы. Одни, скотоводы и кочевники, жили в шатрах, коричневые или черные полотнища которых раскидываются на песке, как крылья огромной хищной птицы. Тканые из овечьей шерсти, до 15 м длины полосы „флиджи“, сшиваемые между собой, образуют своеобразную, растянутую на шестах „тектоническую“ структуру широкого и низкого шатра. Длинная ткань из горизонтальных полос — „таг“ разделяет его внутреннее пространство на мужскую и женскую части. В быту первое место занимают тканые изделия — плотные ворсовые ковры, паласы, покрывала, занавеси, попоны для лошадей, вышитые торбы, сумки, мешки. Все предназначено для быстрого перемещения, не отличается тяжестью, легко складывается. Преобладает простейший в техническом отношении полосатый рисунок, четко выделены незамысловатые геометрические узоры, естествен цвет пряжи — серой, белой, черной, коричневой. Можно обнаружить немало схожих черт с искусством многих известных с древности кочевых народов мира. Тем не менее в историю кочевых обществ берберские племена Африки внесли немало свежего и самостоятельного, что было обусловлено их историей, конкретными условиями бытового уклада и взаимодействием с традициями других этнических групп.

С кочевым миром Африки сложно и многообразно, обычно антагонистически связан мир берберов-земледельцев, осевших в оазисах и плодородных горных долинах. Их несхожая между собой архитектура жилища — тростниковые круглые хижины Среднего Атласа, крытые черепицей дома Кабилии, причудливые подземные пещеры южного Туниса. Особого внимания заслуживают постройки южного Марокко. От долины реки Сус в Анти-Атласе до обширного оазиса Тафилалет, окаймляющего с юга Высокий Атлас, протянулась зона этой удивительной архитектуры с ее ярко выраженным оборонным характером. Берберские деревни — „ксуры“ заключены в крепостные стены, обычно они группируются вокруг одной или нескольких касб, по-берберски — „тигретов“, своего рода замков, где жили вожди племени, богатые шейхи, владельцы лучших угодий и пастбищ, хозяева

оазиса. Стены и башни ксуров, домов, касб часто сложены из сырца или битой глины красно-оранжевого, красно-охряного цвета. Закончен, по-своему классичен тип касбы — квадратного в плане многоэтажного сооружения с четырьмя квадратными башнями по углам и глубоким внутренним двором. Стены и башни снабжены бойницами и машикулями, узкие редкие проемы высоко расположенных окон скупно обозначены в массиве здания. Верхние части башен и стен украшены простым геометрическим узором из сырцового кирпича либо расписаны по штукатурке. Иногда башни побелены. Декор скрывает подчас грубую кладку, недостатки материала. Следуя основным формам, композиция строится на простых и ясных ритмах. Впечатление сухой прорисованности появляется в самых поздних по времени сооружениях, узор более старых касб при общей целостности лишен жесткой симметрии и отличается своеобразной живостью; каждая из сторон верхней части башни украшена неповторяющимся орнаментом. Господствуют те же, что и в ремесленных изделиях, мотивы — треугольники, ромбы, квадраты, кресты, зигзаги, полосы.

Архитектура берберских касб с их суровым, замкнутым обликом обладает вместе с тем активной пластической силой. Все сооружение и особенно его угловые башни сужаются кверху, что придает силуэту динамизм и торжественность. Устремленность ввысь башенных форм уравновешена горизонтальными очертаниями массы здания, его плоских земляных крыш, лентами декоративных украшений типа фризов. Достигнутое безымянными народными мастерами впечатление мощи и монументальности позволяло многим путешественникам сравнивать эти постройки, образующие подчас довольно обширные ансамбли, с архитектурными памятниками Древнего Египта и Древней Месопотамии.

Другим распространенным и характерным для всего Магриба типом берберского зодчества является „агадир“ — укрепленное общественное зернохранилище в виде многоэтажной башни, глинобитной или сложенной из камня. Коллективные амбары — агадиры сохраняли припасы и все самое ценное в селении, их возводили обычно в самых неприступных местах, на краю ущелья, в высоких точках. Каждая семья имела в агадире свое место, во время военной опасности башня служила надежным укрытием. Те общественные амбары, которые были расположены близ скрещения торговых путей, в мирное время группировали вокруг себя оживленные рынки.

Башенная архитектура южного Марокко органически соединяет в себе функции жилья, хранения и обороны. Последняя постепенно потеряла свою актуальность, зубцы и бойницы превратились в элементы украшений, главную роль приобрели задачи организации хозяйства и повседневной жизни.

Планы зданий просты и компактны. Вокруг внутреннего двора, типичного для всех построек данного региона, располагаются прямоугольные помещения, освещенные маленькими внешними окнами. Первые этажи выполняют хозяйственную функцию, они предназначены для скота, для хранения припасов, сена, инвентаря. Жилые зимние комнаты обычно самые парадные. Беленые стены, расписной деревянный потолок делают более светлыми и нарядными сумрачные покои. Скованный вековыми архаическими традициями бытовой уклад берберов как бы сосредоточен в пространстве этих интерьеров, глухих стен, узкого, похожего на колодезь двора, слепых улочек селения. Присущий средневековой контраст микромира человеческого жилья и макромира враждебной внешней среды особенно выразителен в природных условиях южного Марокко — воплощении неподвластных человеку грандиозных стихийных сил. Вместе с тем берберское зодчество тесно связано с окружающим ландшафтом. Такого рода созвучность окружению проявляется не только в том, что искусство берберов, как всякое народное искусство, отличается природностью используемых материалов. Берберские селения воспринимаются как естественное порождение красной земли, на которой они стоят, скалистых гор, которым вторят зубчатые очертания их башен. Они кажутся сотворенными теми же стихийными силами природы, включают в себя богатство ее красок и изменений света. Мягкий и насыщенный красно-охряный тон построек оттеняется цветовым многообразием растительности с ее градациями зеленых тонов, от густых сине-изумрудных до зелено-стальных, от ослепительно ярких до матовых и приглушенных. Массивы берберских касб, светлые и четкие утром и ослепленные солнцем днем, становятся багряно-розовыми, красно-фиолетовыми при вечерней заре. Связь здания с природным окружением — своего рода „общее место“ при анализе архитектурного памятника — приобретает в Марокко поразительную зримую конкретность. Данное обстоятельство следует подчеркнуть особо, ибо, присущее и древним эпохам, оно составляет одну из главных особенностей средневекового магрибинского зодчества.

Среди жилой архитектуры берберов южного Марокко выделяются две зоны. „Дорога касб“ начинается от старого оживленного торгового центра города Уарзазата и идет по южным склонам Высокого Атласа, в долине уэда Дадес в Тафилалете. В селениях Айт Бенхадду, Таурирт, Тифултут, Скура, Келаа М'Гуна, Имитер, Семрир, Бумальн живописные группы касб то громоздятся в горах, то, подобно сказочному миру, возникают среди пальмовых рощ. Главный центр оазиса Тафилалет — город Эрфуд, поблизости от которого когда-то процветала богатая торговая Сиджилмаса, не уступавшая Фесу и Марракешу и погибшая от нашествия кочевников и песчаных бурь; за кратким подъемом при династии Алауитов последовало ее полное разрушение племенем айт-атта в 19 веке.

ил. 38

ил. 40

Другая зона частично охватывает долину реки Сус и области Анти-Атласа — преддверия Сахары. Здесь расположены южные города: укрепленный Тарудант, Тизнит с мечетью и минаретом суданского типа, отмеченный редкой красотой ландшафта Тафраут, воздвигнутый среди розовых гранитных скал, и живописный оазис Аммельн.

ил. 41

В каждой из зон архитектура несет черты разнообразия. Сооружения долины Дадес отличаются особой масштабностью, чувством ансамбля. В долинах Анти-Атласа многое выглядит проще и скромнее. Встречаются селения, не имеющие оборонного характера, для многих типичен мотив лоджии („изги“), расположенной у плоской кровли. Особенностью этого края является широкое применение камня (песчаник и сланец) кладкой насухо. Строгой красотой отличаются каменные агадиры области Айт-Баха, вознесенные на высокие уступы. В убранство розово-охряных касб с побеленными башнями включен черный сланец.

Башенные сооружения на юге Марокко — касбы и агадиры — воздвигнуты сравнительно недавно, самые старые из них принадлежат времени не раньше 18 века. Однако, судя по строительному опыту, отработанности приемов и законченности архитектурного образа, следует предположить, что за ними стоит длительная традиция народного зодчества.

При чертах различия рассмотренные постройки представляют в стилистическом и функционально-типологическом аспектах единую группу сооружений. Они примыкают к типу башенных жилищ, которые одновременно выполняли оборонную функцию. Строительство

их получило широкое развитие в древнем мире и в эпоху средних веков, а зона распространения охватывала обширный географический ареал, включавший страны Азии и Европы. Интересные параллели марокканскому зодчеству можно обнаружить в постройках Йемена, Саудовской Аравии и вместе с тем в архитектуре средневекового башенного жилища Северного Кавказа.

Жизнь североафриканских племен органично связана с изготовлением разнообразной бытовой утвари. Как у кочевников, так и у оседлых земледельцев широко развито производство тканых изделий: ковров, паласов, дорожек, покрывал, одеял, матрацев, подушек, наконец, предметов одежды. Ткачество — удел женщин, они изготовляют также керамическую посуду. Техника этих древнейших видов ремесла и по сей день в берберских селениях примитивна. Тканые изделия создаются путем простого переплетения ниток основы и утка, в готлисской технике, то есть с высокой основой, нити которой располагаются в вертикальной плоскости; неполивная керамика лепится вручную без гончарного круга. Тем не менее эпитет „примитивный“, который в прошлом указывал на главный недостаток искусства североафриканских „туземцев“, а затем стал возводиться в его своеобразное достоинство, не передает самого существа этого далеко не однозначного искусства. Пронеся через века незамутненными свои основные формы, оно уходит глубокими корнями в далекие пласты человеческой культуры. Красноречивым свидетельством служат керамические изделия. Все предметы — кувшины, амфоры, чаши, блюда, котлы, кружки, светильники — сугубо утилитарны и редко, особенно в недавнем прошлом предназначались для рынка. Изделия Рифа и Среднего Атласа в Марокко, Большой и Малой Кабилии и области Константина в Алжире подчас лишены стройных пропорций, приземисты, широки, „пузаты“, иногда выглядят несколько небрежно, не совсем точны в очертаниях, в деталях. В своих мягких, округлых формах они словно хранят тепло прикосновения человеческих рук. Керамика сушится на солнце или обжигается в простейших печах, затем полируется камнем или раковинной и расписывается по красновато-охряной глине или белому ангобу растительными красками. Это нанесенные черным, красным и коричневым геометрические узоры — точки, полосы, ромбы, треугольники, квадраты, зигзаги; мотивы узора часто располагаются в шахматном порядке. Некоторые фигуры, особенно треугольники и ромбы, зарешеченные

косой сеткой, темные на светлом и светлые на темном фоне, уподоблены скромным орнаментальным вставкам, которые оконтурены черной линией на естественном теплом тоне глины. Мотивы круга, овала, спирали встречаются реже. Прямолинейный геометризм черно-красного рисунка вносит неожиданную свежесть и своеобразную остроту в несложную форму сосудов. Расположение декора подчеркивает основные их части, черные полосы обозначают объем горла и очертания носика, лента узора проходит на круглящемся, самом широком месте тулова, нижняя зона изделия оставлена гладкой. Вертикальные цезуры-вставки разнообразят, прерывают монотонный ритм горизонтальных регистров. Некоторые предметы подчеркнуто просты, другие покоряют своей нарядностью, выдумкой. Очень хороши расписные глиняные светильники, составленные из нескольких чашек, вместилищ для оливкового масла (свечи появились в Магрибе только в 15 столетии), забавны низкие, словно сросшиеся между собой многогорлые кувшинчики; иногда изготавливаются сосуды в форме животных.

При очевидном сходстве основных типологических признаков уровень исполнения и художественные достоинства берберской керамики в ряде центров Магриба различны. Здесь несомненно первенствующая роль принадлежит мастерицам Большой и Малой Кабилии, их многие произведения представлены в Этнографическом музее Бардо города Алжира³.

ил. 43, 44

Керамика берберов привлекает не только своим пластическим обаянием. В ней обнаруживаются близкие параллели к античной керамике Средиземноморья, особенно к древней керамике Крита 3—1 тыс. до н. э. Несомненно существование глубоких созвучий между гончарным делом древнейших эпох и искусством народной керамики, которые, по замечанию Т. С. Семеновой, относятся „к области культур органических и первоначальных“⁴. В данном случае сходство имеет не только общий пластический „стадиальный“ характер, оно основывается на адекватных зрительных впечатлениях. О древности существования в Северной Африке подобного типа расписной керамики свидетельствуют обнаруженные в погребениях Тиддиса керамические сосуды допунического времени (Алжир, Этнографический музей Бардо).

Исследование берберской керамики ведется в основном в плане ее технических и этнографических особенностей, к анализу ее слож-

ных полисемантических связей обратились лишь в последнее время⁵. В искусствоведческом аспекте эта интереснейшая область народного творчества Северной Африки еще ждет своего всестороннего рассмотрения.

Несомненно, что рисунок на керамических изделиях берберов, общий для тканей и близкий архитектурному орнаменту, отличает символика геометризованных знаков, зародившихся в доисторическую эпоху и ставших общими для древних земледельческих культур Средиземноморья. Преобладает, естественно, символика культа плодородия и природных сил. Семантика знаков часто имеет полярные значения, сочетание которых образует некое сущностное единство. Многие знаковые изображения, в том числе птиц, пчел, рыб, скорпионов, змей, ящериц, петушиных лап, бычьей головы, расшифровка которых подчас возможна лишь по аналогии, утратили в значительной мере свой сакральный смысл. Образы древней космогонии, тотемистических представлений, ритуальной магии здесь тесно перемешаны между собой, отражая распространенный в берберской среде фольклорный тип сознания.

42 Другой сферой применения женского труда в берберских семьях, как уже упоминалось, является ткачество. Многообразное по типам изделий и местам их изготовления, оно подчиняется нескольким главным принципам. Преобладают ограниченные, сдержанные средства выразительности. Основной, обусловленный архаической техникой ткачества мотив — полосатый прямолинейный геометрический рисунок с уже известным нам набором фигур. Небольшое, от двух до четырех, количество цветов, обычно ярко контрастных. Строгая построенность орнаментального целого при асимметрии и живой произвольности его отдельных частей, спокойный, но разнообразный ритм более широких и узких полос, крупных и мелких элементов, четких красочных аккордов. Ощущение статичности и устойчивости, которое достигается весомостью самого материала, масштабом узора и его повторяемостью, образует нерасторжимое единство с чувством динамики, порождаемой обычно децентрализованной композицией берберской ткани, как бы предполагающей дальнейшее бесконечное развитие. На тканых изделиях, сшиваемых из вертикальных полос, характер построения элемента с мотивом сетчатого треугольника на светлом фоне аналогичен росписям на скорлупе яиц страуса в карфагенских погребениях 6—4 веков до н. э., обнаруженных в Испании

и близ алжирского города Шершеля, — еще одно свидетельство далеких и сложных художественных связей.

За последние десятилетия известностью во всем мире стали пользоваться ковры берберов, которые изготавлиются во всех трех странах Магриба. Особую славу заслужили изделия племен марокканского Среднего и Высокого Атласа. У каждого племени свой рисунок, своя, то более сумрачная, то более яркая, красочная гамма. В коврах Мармуша преобладают сочетания красного и коричневого, у Глауа — черного, оранжевого, зеленого, белого, в Уарзазате — красного, синего, белого. Ковры Шишауа узнаются по общему насыщенному красному тону с его разнообразными оттенками от густо-красного до кирпично-красного и розового. Красный цвет в коврах и других тканых изделиях стран Востока с древних времен самый излюбленный. По словам арабского автора 10 века аль-Мас'уди, лучший для глаз красный цвет — „это цвет женщин, детей и радости“⁶.

В домашнем ковроткачестве берберов одни изделия изготавливаются из толстой овечьей белой и козьей черной шерсти, а безворсовые — из короткой плотной верблюжьей шерсти. Помимо геометрического орнамента ковры и ткани включают и некоторые символические знаки, иногда в виде стилизованных изображений птиц и насекомых.

Изготовление керамической посуды и ткачество связаны с консервативным и замкнутым домашним укладом, олицетворением которого является берберская женщина — хранительница традиций предков, магических ритуалов и поверий. Мужское ремесло как бы более динамично, его изделия в значительной мере предназначены для торговли, для вывоза в город. Это украшенные резьбой деревянные кофры для хранения одежды, различные коробки, пороховницы, футляры, пряничные доски, изделия из металла и в первую очередь ювелирные украшения.

В данной области ремесла, где практическое применение предмета отступает перед его собственно эстетическим назначением, у берберов существует давно сложившаяся художественная традиция. Оставая в стороне присущие и другим народам мира вопросы семиотики и семантики народного праздничного костюма, мы обращаем внимание лишь на некоторые особенности ювелирного ансамбля берберских крестьянок.

В мусульманских странах, как известно, работа с драгоценными металлами согласно религиозным установлениям выполнялась наро-

дами других вероисповеданий. Знаменитыми ювелирами средневековой мусульманской Испании были евреи. Иммигрируя в Северную Африку, они создали в ее городах прочную и развитую традицию ювелирного искусства, которая проникла в глубь континента, в далекие центры Магриба. С другой стороны, ювелирным ремеслом занимались берберы. Будучи правоверными мусульманами, они во многих случаях обходили предписания исламской религии. Эти два потока очень высокого искусства непрестанно соприкасались между собой, взаимно обогащаясь, но никогда не подражая друг другу. В городах преобладали изделия из золота и драгоценных камней, в сельских местностях — серебро, кораллы, янтарь, гранаты, стеклянная паста. При несложных технических средствах берберские мастера владели техникой филигрании, черни, зернения и, что особенно удивительно, редкой техникой перегородчатой эмали на серебре, очень древней и развитой в странах высоких цивилизаций.

И поныне в Магрибе существуют три центра производства синей, желтой и зеленой перегородчатой эмали — у племени бени иенни в селении Таурирт Мимун в Большой Кабилии, в марокканском городе Тизните и его окрестностях и в местечке Мокнин, к югу от города Суса в Тунисе. Согласно версии Ж. Марсе, эта техника была принесена в Африку в 13—14 веках из Испании евреями-ювелирами, но со временем оказалась забытой и сохранилась только в указанных отдаленных местностях. В далекую горную Кабилию данная традиция, по мнению исследователя, проникла из уже известной нам Беджайи, хаммадидской ан-Насирии, издавна открытой средиземноморским влияниям⁷. Однако сравнительно недавнее исследование (1970 г.) Х. Кан-Фарбер, основанное на изучении археологических данных и ювелирного дела у вандалов и традиции Византии, убедительно доказывает гораздо более раннее, доарабское происхождение техники перегородчатой эмали в трех центрах Магриба⁸.

Датировка ювелирных украшений, открытых археологами, обычно становится возможной благодаря обнаруженным в этих же кладках монет данной эпохи. Такого рода возможности не возникают при датировке изделий берберов, которые имеют своеобразный вневременный характер.

Их отличает массивность, тяжесть, крупные размеры, разнообразие предметов. Это диадемы с подвесками, нередко огромные серьги, кольца, множество ожерелий, охватывающих шею и падающих мно-

гослойной завесой на грудь, броши, фибулы, которыми наподобие античной одежды застегиваются на плечах драпирующие фигуру прямоугольники тканей, пояса, браслеты, широкие, узкие, плоские, дутые, с тяжелыми зубцами, служащие средством самозащиты. На щиколотках — звенящие на ходу браслеты, нередко, как у некоторых кабилских племен, составленные из украшенных кораллами серебряных пластин. Древний языческий обычай ношения ножных браслетов, распространенный в странах Востока и Средиземноморья, звон которых привлекал к женщине внимание, был запрещен предписаниями Корана: „ . . . и пусть не бьют своими ногами так, чтобы узнавали, какие они скрывают украшения“ (Сура 24; 31)⁹. Но ни в городах, ни в селах этот запрет почти не соблюдался. Одно из красноречивых свидетельств — обнаруженные в Беджайе массивные золотые ножные браслеты 12 века, изготовленные в Фесе (Алжир, Национальный музей древностей).

Многие изделия служат амулетами и талисманами, заключают в себе апотропеические и символические знаки древнего доисламского происхождения. Таковы изображения рыбы, кисти руки, названной мусульманами „рукой Фатимы“, полумесяца. Изображение полумесяца, часто встречаемое на карфагенских votивных стелах как знак богини Танит, было отнесено затем к культу римской Дианы. В странах ислама полумесяц, ассоциируемый со звездами, стал символом воскресения. В Магрибе полумесяц приобрел характер воинственной эмблемы на марокканских штандартах 14 века. Известна та роль, которую изображение полумесяца играло в геральдике Турции, и, возможно, в этой его поздней ипостаси оно „вторично“ повлияло на мотивы алжирских и тунисских украшений. Но корни лежат здесь значительно глубже, восходят к культу почитания Луны, недаром серебро считается „лунным“ металлом.

В украшениях берберских женщин выделены их крупные плоскости, четко очерченные геометрические фигуры с преобладающим мотивом треугольника (особенно в фибулах — „бзимах“) как бы организуют массы легких многослойных драпирующих фигуру тканей одежды. Система мелких и более крупных серебряных цепочек, которые связывают части изделия друг с другом, прикрепляют украшения к волосам и составляют части длинных подвесок, играет роль своеобразной тектонической структуры в этом поистине неисчерпаемом обилии драгоценных предметов.

Привлекательность украшений, более сложных в Кабилии, более простых и подчас грубоватых в южном Марокко, заключается в наполняющей их внутренней силе. При четком геометризме они лишены сухой измельченности и графичности. Крупная зернь, массивные кабошоны, выступы, зубцы придают изделиям рельефность, они приобретают округлость, подвижность форм, пластичность. Контраст серебра с чернью наполняет их поверхность почти алмазным сверканием. Сильные и чистые краски эмалей создают живой фон, на котором выделяются крупные вставки темно-розовых кораллов. Прекрасны круглые и овальные кораллы теплого тона — главные элементы кабийских композиций. Их обилие объясняется тем, что уже в средние века у берегов Алжира (Марса аль-Хараз) существовала добыча кораллов с кораблей специальными гарпунами.

Свой ювелирный ансамбль берберская женщина одевает по праздникам, но со многими предметами не расстается и в будничные дни, даже работая в поле. Окружающие фигуру, словно струящиеся по ней каскадом, гремящие и звенящие драгоценности имеют весомую материальную ценность, престижный характер, обозначают племенную общность. Образ этих украшений сливается с образом берберской женщины, красота которой лишена изнеженности городской гаремной затворницы. Берберки ходят с открытыми лицами, не драпируясь непрестанно в покрывало, отчего их руки свободны, осанка прямая и гордая, взор не потупленный, а прямой и открытый. Наряду с мужчинами женщины — участницы всех племенных празднеств, коллективных плясок; вспомним, в какую ярость приводил этот обычай фанатика Ибн Тумарта в вольной Беджайе. На людях берберская женщина демонстрирует свои украшения с особой охотой, преступая запрещение Корана, призывающего мусульманку не показывать их никому, кроме как в узком домашнем и родственном кругу.

В искусстве берберов, искусстве народном, все наполнено целостным смыслом, все выражает себя с исчерпывающей определенностью: энергия ритма, пластичность формы, единство рисунка, строгость композиции, чистота цвета. Здесь нет усложненной игры мотивов, изощренности контрастов и сочетаний. Несложной комбинации масс сопутствует ощущение их монументальности, простоте и ясности построений — спокойное величие целого, оппозиции красок — чувство подлинной декоративности. Четкая структурность образа выражает его жизненную силу. Источник этой жизненности

кажется неиссякаемым и порождает впечатление свежести каждого изделия. Как всякое творчество народов, находящихся на стадии первобытно-фольклорного сознания, искусство берберов пронизано отзвуками ритуальной магии, культа сил природы, включает в себе семантику знаков. Элементы эстетического и утилитарно-практического здесь тесно переплетены между собой. В берберских сказках, легендах, пословицах и песнях гиперболизм изображения сочетается с конкретностью ситуаций, ясным рассудком, несколько жестковатой определенностью мышления. Не случайно, по-видимому, берберы зарекомендовали себя в истории Африки не только любовью к свободе, но и трудолюбием, энергией, практической хваткой.

Объективная оценка искусства североафриканских берберов исключает идеализирующий оттенок и привкус экзотики. Следует отдать себе отчет в том, что в отдаленных, еще мало затронутых цивилизацией районах современного Магриба некоторые племена сохраняют вековую отсталость и те же бытовые навыки, что и много столетий назад. Их поселения — не сказочные замки среди прекрасной природы. Здесь ютится нищета, царит невежественное суеверие, распространена огромная детская смертность, подавляющее большинство жителей — неграмотно. Но с изменением уклада жизни уходит в прошлое и глубоко связанное с этим укладом традиционное искусство, порожденное мировоззрением родоплеменного общества. Судьбы творчества берберов, вопросы его сохранения и использования в современной практике стран Магриба стали за последние годы одной из актуальных задач их культурного строительства.

Однако наше внимание в данном случае привлекает другой аспект изучения искусства берберов, а именно выявление общих его черт, которые основывались на древних истоках и послужили одним из элементов создания мавританской художественной культуры.

Не зная обновления и развития, не укладываясь в четкие исторические рамки, искусство берберов Африки существовало как бы вне крупных художественных центров, вне требований и вкусов времени. На определенном историческом этапе ему было суждено с особой силой раскрыть свои потенциальные возможности, внести весомый вклад в художественное наследие народов Магриба.

* * *

Как уже было отмечено выше, берберское движение середины 11 века зародилось в среде сахарских санхаджа, ядром которых было

племя ламтуна. Представители ламтуна, кочевники и скотоводы, предки современных туарегов, носили, как и туареги, на лице покрывало („лисам“). Эти стойкие и фанатичные воины объединились вокруг рибата в устье реки Сенегал, их наименование „аль мурабит“ („житель рибата“, „стоящий на страже“) получило искаженное испанское название „альморавиды“. Ревностные приверженцы маликизма, они признавали аббасидских халифов и выступали против привнесенного в Африку воздействия шиитов. Но их религиозные позиции не отличались, по-видимому, четкой программностью и обычно сводились к физическому уничтожению инакомыслящих. Борьба с „незаконными налогами“ обеспечила движению Альморавидов на первых порах поддержку народных масс, однако руководители движения вскоре сами превратились в крупных феодалов.

Название „альморавиды“ распространилось и на новую династию (1056—1147 г.). Власть ее не отличалась сильной централизацией, а религиозные притеснения, растущие поборы с населения и бесчинства армии вызывали всеобщее недовольство. Наука не располагает значительными данными о правлении Альморавидов. Основанное на характеристике Р. Дози традиционное представление о кочевниках „варварах“, разрушителях мусульманской культуры и образованности, в настоящее время опровергается многими учеными. Период альморавидского господства в Магрибе был в историко-культурном отношении далеко не столь однозначным.

Если восстановить ход экспансионистской политики Альморавидов, то он сведется к следующим основным фактам. Начало завоеваний ознаменовалось около 1055 года захватом и разгромом Сиджилмасы. Племена санхаджа объединились на территории Марокко под духовным руководством богослова Абдаллаха ибн Йасина. Военная власть сосредоточилась в руках вождей племени ламтуна, среди них особая роль принадлежала Йусуфу ибн Ташфину, ставшему в 1061 году религиозным и светским главой альморавидского государства. В 1062 году в предгорье Высокого Атласа, в долине Хауз был основан военный лагерь, затем столица новой династии город Марракеш, от которого впоследствии произошло название целой страны — Марокко. В 1069 году был завоеван Фес. При захвате земель западного Алжира Йусуф ибн Ташфин разбил лагерь Таграрт рядом с Агадиром, возведенным еще в 8 веке на месте римской Помарии. Два поселения — Агадир и Таграрт — составили основу будущего Тлемсена.

Берберы подчинили себе также города Оран, Тенес, Уарзенис, Недрому, а в 1082 году—город Алжир. Движение Альморавидов не затронуло восточный Алжир и Ифрикию, которые находились в состоянии феодальной раздробленности и платили дань вторгшимся сюда кочевым арабским племенам. К 1090 году власть сахарцев распространилась на южную Испанию.

К тому времени на юге Пиренейского полуострова после распада Кордовского халифата и периода смуты („фитны“, 1009—1031 гг.) образовались небольшие самостоятельные арабские государства в Севилье, Кордове, Гранаде, Сарагосе, Толедо, Малаге, Альмерии, Валенсии, Бадахосе, Дении и других центрах. Превосходство принадлежало Севильскому эмирату, который, расширяя свои владения, в 1068 году присоединил к себе Кордову. В испанской истории этот период (1031—1091 гг.) называется эпохой „мулук ат-таваиф“, эпохой существования „партий“, удельных правителей.

Распад мощного государственного образования, каким был Кордовский халифат Омейядов, способствовал активизации наступательных сил испанских христиан, которым не могли противостоять маленькие, непрестанно враждовавшие между собой мусульманские эмираты. В 11 веке борьба испанцев за возвращение утраченных земель, названная позже реконкистой, приблизилась к своему зениту. Многие из эмиратов—данники королей Кастилии и Леона—до поры до времени могли существовать спокойно. Но в 1085 году под натиском войск короля Альфонсо VI пал Толедо, что послужило тревожным сигналом для всей мусульманской Испании. Правитель Севильи эмир аль-Мутамид вынужден был обратиться за помощью к Альморавидам. Войска Йусуфа ибн Ташфина высадились на испанском берегу. В 1086 году близ Бадахоса произошла кровопролитная битва при аль-Заллаке (исп. Саграхас), в ходе которой закованные в броню христианские рыцари потерпели сокрушительное поражение от подвижной арабо-берберской кавалерии. Согласно условиям договора с правителями Андалусии, Йусуф ибн Ташфин вернулся со своими войсками в Африку. Тем не менее поражение не остановило наступательное движение реконкисты. Испанцы удерживали за собой важную в стратегическом отношении крепость Аledo, своего рода форпост среди мусульманских владений. Попытки аль-Мутамида захватить Аledo не увенчались успехом—Альморавиды были призваны вторично, но на этот раз войска Йусуфа ибн Ташфина не покинули

Пиренейский полуостров. Подчиняя себе владения испанских мусульман, они захватили в 1091 году Севилью и Кордову. Аль-Мутамид закончил свои дни в заточении в Марокко.

Так сложилось огромное государство Альморавидов, которое простиралось от Сенегала до Алжира, включало в себя южную Испанию, а также острова Майорку, Минорку и Ивису. Североафриканские кочевники вошли в непосредственный контакт с андалусской цивилизацией.

В рассматриваемое время культура мусульманской Испании переживала новый этап своей истории. Политический сепаратизм, междоусобицы периода „мулук ат-таваиф“ не препятствовали ее яркому расцвету. Культура эпохи, продолжая развивать заложенные в прошлом принципы, выростала на основе подъема, которым ознаменовалось в Андалусии господство Кордовского халифата. Изменившиеся условия времени придали художественному процессу новые черты и особые грани. Тип этой культуры невозможно понять без представления об андалусской цивилизации в целом.

Формирование арабо-испанской цивилизации происходило в процессе медленного слияния различных этнических групп, населявших Испанию. Становление государственности способствовало сложению их этно-политической общности. Трансплантированная на Пиренейский полуостров восточно-арабская художественная традиция получила на местной почве новое творческое выражение. Развивавшаяся первоначально как часть общеарабского наследия, арабо-испанская цивилизация приобрела в 10 веке самостоятельное значение. Сохранив контакты с Востоком, страна тем не менее обособилась от остального мусульманского мира. Одним из главных факторов, который активизировал сложение стилевых форм арабо-испанской культуры, стал процесс формирования национального самосознания. Этому длительному процессу благоприятствовало достигнутое в конце 10 столетия военное могущество Кордовского халифата. Своеобразная глобальность мироощущения, величие, простота и „весомость“ мира, особая торжественность образа, его четкая организация, масштабность, ансамблевый характер — все это нашло воплощение в культуре Кордовского халифата. Главные архитектурные сооружения 9—10 веков — мечеть в Кордове и резиденция халифа Мадинат аз-Захра — стали не только знаменитыми памятниками зодчества, но и своего рода художественными центрами, которые служили местом

применения и наиболее яркого выявления творческих возможностей общества.

Мы не случайно оперируем здесь некоторыми терминами Д. С. Лихачева, ибо утверждаемый им „стиль монументального историзма“ в русской литературе 10—13 веков, который исследователь распространяет на русское зодчество и живопись, а затем и на европейское искусство романики, обнаруживает типологически близкие черты к культурным процессам, происходившим в других регионах мира¹⁰.

Распад Кордовского халифата Омейядов не задержал дальнейшего развития этого „стиля“. Он приобрел, однако, черты большой духовности, лиризма и вместе с тем утонченной чувственности, энергии и жизненности. Каждый из дворов раздробленной на удельные владения Андалусии стремился превзойти другие размахом своего меценатства, созвездием великолепных придворных мастеров-поэтов, музыкантов, зодчих, каллиграфов, орнаменталистов. В условиях опасности, которая порождалась реконкистой, в непрерывных войнах, раздиравших эмираты, духовная жизнь эпохи отличалась особой изысканностью; чувство красоты, гедонизм, восхищение природой, стремление к созданию эстетических эффектов приобрели обостренное и подчеркнутое звучание. Будучи порождением придворной аристократической среды, культура периода „мулук ат-таваиф“ не знала элементов ущербности и застоя, она не только продолжала находиться на подъеме, но и была устремлена в будущее. Вполне закономерно, что в арабском обществе, где основные эстетические категории связаны со словом, дух эпохи нашел наиболее полное воплощение в поэзии. Пройдя период формирования, андалусская поэзия вступила в пору высшего расцвета. Широкое развитие получила замечательная любовная лирика. Традиционный жанр придворного панегирика окрасился более живыми и конкретными умонастроениями современников. С поэзией была тесно связана музыка. Не только разнообразные празднества, но характерные для просвещенных кругов общества философские и литературные собеседования сопровождались пением и музыкой. Первенствующая роль принадлежала Севилье — крупнейшему центру андалусской культуры, который не уступал Кордове эпохи ее расцвета. Неоднократно упомянутый нами аль-Мутамид, последний эмир в роду севильских Аббадитов, сам был знаменитым поэтом.

Удельные правители окружали свои владения крепостными стенами. Соперничая друг с другом, они поощряли дворцовое строительство. В условиях экономического упадка Андалусии эти здания отличались от предшествующего времени более камерными масштабами и применением дешевых и непрочных материалов. Не случайно памятники дворцового зодчества данной эпохи сохранились в виде скурых фрагментов. Один из немногих примеров — дворец Альхаферия, построенный для эмира Абу Джафара аль-Муктадира из рода Бану Гуд в Сарагосе (третья четверть 11 века)¹¹. Придерживаясь основных плановых и конструктивных принципов омейядской архитектуры, сарагосские мастера сосредоточили свое внимание на создании чрезвычайно эффектного декоративного образа. Ни до, ни после Альхаферии стиль орнаментального декора не достигал, пожалуй, такой экспрессивной смелости.

Нет необходимости доказывать, что для вчерашних африканских кочевников, чьи города на территории Марокко и западного Алжира еще не вышли за рамки представлений о берберских поселениях — ксурах, встреча на земле Испании со столь высокой цивилизацией была поистине ошеломляющей. Неудивительна быстрая трансформация, которую претерпели в новых условиях их нравы и образ жизни.

Испанский историк Р. Альтамира отмечал, что берберские воины в Испании „утратили былую простоту нравов и изнежились, предаваясь излишествам“¹²; восхищение культурой и роскошью жизни в Андалусии, по словам У. М. Уотта и П. Какья, привело к ослаблению их морального духа¹³. Процесс приобщения африканских завоевателей к андалусской цивилизации носил несомненно более сложный, но чрезвычайно активный характер. Он усилился в период правления сына Йусуфа ибн Ташфина — Али (1106—1142 гг.). В отличие от своего отца, сурового воина, плохо владевшего арабским языком, этот государь, матерью которого была андалусска, большую часть жизни провел в Испании и получил городское образование. В годы его правления развернулось строительство городов в Северной Африке, отмеченных печатью новой культуры. При Альморавидах „многие испанцы переправились... через Гибралтарский пролив и устроились при этих правителях. Маленький берберский двор Марракеша они превратили в очаг литературы и науки, достойной тех, кто блистал в минувшие столетия в Кордове и в удельных княжест-

вах Пиренейского полуострова“¹⁴. В своем придворном окружении Али ибн Йусуф отдавал предпочтение юристам и законооведам.

В самой Андалусии господство берберов сопровождалось некоторое время относительным процветанием; как уже упоминалось, династия первоначально поддерживалась народными массами, освобожденными Йусуфом ибн Ташфином от поборов. Аристократизм придворной жизни эпохи эмиратов сменился более демократическими чертами, в поэтическое творчество стали проникать народные формы. Вместе с тем продолжавшийся рост самосознания испанских мусульман вызвал усиление религиозной нетерпимости, исторически неизбежной в условиях наступательной активности христианского лагеря. Это прискорбное обстоятельство, которое выражалось в притеснении иноверцев, чрезвычайно осложнило общую картину развития арабо-испанской культуры. Следует учитывать также и то, что интеллектуальная жизнь при Альморавидах контролировалась консервативными маликитами. Все это свидетельствовало о непростых процессах и противоречивых художественных тенденциях времени.

Тем не менее очевидна историческая заслуга государства Альморавидов, которое проложило пути к сложению политического и религиозного единства Магриба. В формировании культуры и искусства главное завоевание состояло в трансплантации андалусской арабо-испанской цивилизации на африканскую почву.

В западноевропейских трудах, посвященных искусству Магриба данной эпохи, нередко присутствует элемент тенденциозности. Очевидный факт активной испанизации североафриканского общества рассматривается в аспекте некой культурной „миссии“ просвещенной мусульманской Испании в полудикую берберскую среду; речь обычно идет о слепом подражании в сфере искусства. Между тем, как убедительно доказано Д. С. Лихачевым, перенос культуры из одной страны в другую — явление, типичное для средневековья. Д. С. Лихачев пишет: „Трансплантация позволяет росткам старой культуры самостоятельно, творчески развиваться на новой почве. Она ведет к появлению местных черт и местных вариантов трансплантируемой культуры. Это явление чрезвычайно важно для образования и формирования новых культур: признак их „молодости“ и жизнеспособности“¹⁵. Сложение самой андалусской цивилизации было связано с данной закономерностью. В дальнейшем, как мы убедимся, она проявилась и на африканской земле.

Сложение державы Альморавидов, которая включала южную Испанию, создало в значительной мере независимую от арабского Востока цивилизацию арабского Запада. Одним из крупнейших достижений эпохи стало рождение на территории Марокко и западного Алжира новых городов, быстро набравших темпы своего развития. Конец 11 века — время сложения Тлемсена¹⁶, которому суждено было играть значительную роль в истории культуры средневекового Магриба; это время начинающегося подъема Феса, объединенного в один город на основе слияния двух древних берберских поселений 8 столетия. Фес не стал столицей берберского государства, но приобрел значение богатого и большого города, подобного городам Андалусии. Его возвышению способствовало выгодное расположение на торговых путях между Испанией и Центральным Магрибом. Постепенно расширился и обстроился Марракеш¹⁷. Значительные изменения коснулись городов Недромы и Алжира. В них были воздвигнуты знаменитые мечети, сохранившие до наших дней свой древний облик¹⁸.

Большое внимание, естественно, уделялось строительству укреплений. По африканской традиции, из грубого камня, подобно стенам Кал'а бану Хаммада, была сложена крепость Амаргу близ Феса. От этого архаичного типа сооружения с двенадцатью полукруглыми башнями отличалась созданная под андалусским влиянием крепость Тасгимут (1125 г.) в 30 км от Марракеша. Построенная из бетона на каменном основании, крепость представляла собой укрепленный лагерь с мощными входными воротами. Внутри ворот находились ниши, сходные с подобным мотивом в архитектуре Махдии и Кал'а. Обширная крепость Тасгимут господствовала над долиной Хауз, охраняя берберскую столицу. Новые города окружались массивными стенами. Воздвигнутая в западной части Феса касба Бу Джеллуд, где жил наместник и располагался военный гарнизон, быстро обросла городскими кварталами. Около 1070 года была заложена каменная касба Марракеша. Лишенный первоначально укреплений, этот город в 1120 году был окружен толстыми бетонными стенами, тянувшимися на 9 км. Некоторые их части и даже фрагменты старых ворот можно увидеть в настоящее время. В них преобладали тяжелые архаичные формы, широкие и низкие проемы. В городах воздвигались мечети, дворцы, бани, рынки, постоянные двory. Первый сооруженный при Йусуфе ибн Ташфине дворец в Марракеше с красноречивым названием Дар аль-Умма, „Дворец общины“, был совсем простым и скром-

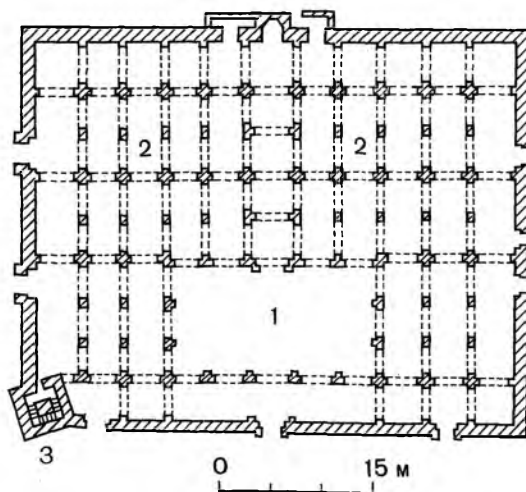
ным. Его сменило более пышное здание Дар аль-Хаджара — „Каменного дворца“.

Из множества построек эпохи Альморавидов сохранились лишь единицы. Большинство из них — укрепление Феса с касбой Буджелуд, крепость Тасгимут, Дар аль-Хаджар и многие другие, даже неизвестные нам по названиям, — были разрушены в последующий период возвышения Альмохадов. Так происходило почти всегда при смене династий. Но в данном случае сама эстетическая программа этих пришедших к власти религиозных реформаторов исключала возможность существования альморавидских памятников с их насыщенным орнаментализмом. В уцелевших зданиях оказались не только выбитыми имена их основателей (например, в михрабной нише Большой мечети Тлемсена), но и, как в мечети аль-Кайравийин в Фесе, замазанными гипсом резной орнамент и декоративные росписи.

Пытаясь представить себе основные особенности искусства конца 11—начала 12 века, следует прежде всего отметить те новые приемы, элементы и мотивы, которые были заимствованы из арсенала андалусского художественного наследия. Это техника строительства из бетона (смесь камня и извести в деревянной опалубке), замена в мечетях плоских крыш на стропильные перекрытия черепичных кровель, купола на декоративных нервюрах, выделение михрабной ниши в виде святилища с внутренней, увенчанной раковиной „капеллой“. Наконец, это разнообразные формы арок, многолопастных, фестончатых, завершенных ламбрекенами. Еще существеннее то, что на североафриканской почве органично привилась андалусская архитектурная традиция с ее тягой к ярким зрелищным эффектам и усложненностью образа. Данная особенность сказала, однако, не сразу. Самые ранние известные нам постройки конца 11 века в Магрибе отличались сдержанной и несколько суровой выразительностью, что, возможно, отразило воздействие еще неизжитых тогда аскетических представлений Альморавидов. Наглядным примером может служить девятинефная мечеть в городе Алжире, построенная близ моря в 1096 году. Но в целом религиозные устремления нового берберского государства не оказали существенного влияния на характер искусства. Уже эстетические идеалы времени Али ибн Йусуфа свидетельствовали о преодолении раннего „пуританизма“.

Один из лучших образцов архитектуры данного периода — Большая мечеть Тлемсена. Построенная еще при Йусуфе ибн Ташфине,

мечеть первоначально, по-видимому, представляла собой простое здание, традиционный прямоугольный план которого (60×50 м) приобрел позднее трапециевидную форму благодаря тому, что к храму пристроили дворец наместника. Центральная часть мечети в современном виде была сооружена в 1135 году. В настоящее время здание состоит из тринадцати поперечных и шести продольных нефов, небольшого, мощенного мрамором двора на северной стороне и минарета 1236 года. Как и в уже упомянутой более ранней мечети горо-



Большая мечеть в г. Алжире.
1096 г. План:

1. Двор; 2. Молитвенный зал

да Алжира, здесь покоряет впечатление строгого величия и благородства. Вместе с тем эта постройка значительно усложнена в своих основных элементах. Перспективу огромных гладких подковообразных арок на столбах пересекает один поперечный пояс арок фестончатых. Их прихотливые, беспокойные очертания создают необычную смену ритмических фигур. В ряду арок данного типа привлекает внимание „змеевидный“ мотив консоли — типа двойной волюты, которым завершается переход от арки к опоре. Мягкая пластичность этого архитектурного элемента, словно упруго изогнутого под тяжестью арки, контрастирует с динамичными острыми очертаниями ее фестонов, как бы вторгающихся в спокойное белое пространство

интерьера. Центральный неф, согласно традиции более высокий и широкий, чем остальные, ведет к михрабной нише. Ее ясная, легко обозримая композиция навеяна кордовским прототипом. Широкая подковообразная арка, пяты которой опираются на тонкие колонки, вписана в прямоугольные рамы, одна из которых заполнена куфической надписью, а в других преобладает узор в виде криволинейных полигонов и растительных узоров. Вырубленная в стене арка ведет в крошечную октогональную молельню с тремя окнами вверху и гипсовым полукуполом в форме раковины, края которой имеют также фестончатые очертания. На полукружье арки чередуются гладкие и заполненные тонкой резьбой клинья, в них преобладает общий серо-белый жемчужный тон.

В орнаменте михраба, как и всей мечети в целом, большую роль играют растительные формы, что является одной из существенных особенностей испано-магрибинского, мавританского декора. Ведущее место в композиции арабски занимает мотив, напоминающий простой или двойной пальмовый лист. Такого рода прочно вошедшая в науку ассоциация, которая помогает обозначению данной орнаментальной фигуры, в известной мере условна. В узоре тлемсенского памятника гибкие, расходящиеся в сторону „дольки“ двойного пальмового листа покрыты прожилками и переплетены с листьями аканта. О характере построения узора можно судить на примере двух неравных, заключенных в прямоугольники надписей резных панно по сторонам михрабной ниши. Их главный орнаментальный мотив в виде мягко переплетенных некрупных криволинейных форм (он получил прозаическое название „червяки“) также типичен для мавританского декоративного искусства. Узор плотно заполняет всю плоскость панно. Такого рода насыщенность фона мелкомасштабным стилизованным рисунком, которая не оставляет ни одного свободного места, связывалась в интерпретации арабски с понятием „боязнь пустоты“. Генезис данного понятия требует специального рассмотрения, отметим только, что обычно орнаментация всей поверхности стены или предмета объясняется стремлением восточного мастера отказаться от вещественного ощущения мира, придать телам бесплотность, разрушить их твердость и вес — и все это в целях выражения спиритуалистического начала религиозного мироощущения. Однако владевшая воображением искусствоведов 1930-х годов идея дематериализации форм в искусстве мусульманских народов постепенно утратила свою

категоричность. Все большее сомнение у исследователей стало вызывать безоговорочное признание „боязни пустоты“, получившей якобы повсеместное распространение в исламизированных странах средневековья. Абсолютизация безудержного орнаментализма как выражения „боязни пустоты“ чрезвычайно обедняет представление об искусстве средневекового Востока, которое гораздо более богато, сложно и неоднозначно, чем такого рода традиционные стереотипы. Можно привести множество примеров из истории арабского зодчества, которые свидетельствуют о том, что насыщенные орнаментом поверхности соседствовали здесь с гладкими плоскостями, хрупкая бесплотность одних форм уживалась с мощной пластикой других, а затесненное пространство сменялось поражающим воображение простором.

Усложненная, но предельно организованная орнаментальная среда, органически присущая андалусской художественной традиции, была перенесена на африканскую почву, где она получила новую жизнь, не став, однако, как и в самой Андалусии, всеобъемлющей доминантой. В интерьере альморавидской мечети Тлемсена можно убедиться в том, насколько элементы архитектурного декора тесно связаны со структурой внутреннего пространства. При орнаментальном богатстве декор мечети обладает строгим благородством и чувством меры, которым отличаются памятники классической арабской архитектуры. Как и во всем последующем зодчестве средневекового Магриба, здесь преобладает резьба по стуку, материалу гибкому, податливому, допускающему создание то более глубокого и сочного, то совсем плоского рельефа, сопоставление крупномасштабных и мелкомасштабных элементов, применение раскраски. Резьба по стуку, широко распространенная в мусульманском мире еще с 7 века, пережила высокий расцвет в андалусском и магрибинском зодчестве. Этот простой и дешевый материал заменил резьбу по мрамору, инкрустацию и мозаику, которые придавали несколько тяжеловесное царственное величие памятникам кордовских Омейядов.

Резьба по стуку внесла в постройки Испании и Магриба свою эстетику. Одна из ее главных черт заключалась в отвлеченной изысканности образа. С наибольшей силой данное качество проявилось в композиции купола (1136 г.) перед михрабом в Большой мечети Тлемсена. Каркас купола состоит из двенадцати тонких пересекающихся нервюр из кирпича, пространство между ними заполнено

ажурным узором из белого стука. Переход от четверика к сфере купола осуществлен посредством маленьких сталактитовых тромпов, сам „кружевной“ купол увенчан также сталактитовой скуфьей. Мерцание дневного света сквозь резной узор усиливает впечатление легкости этой изящной конструкции. Новая форма купола с декоративными нервюрами, которая была незнакома зодчеству Египта и Сирии, но получила развитие в архитектуре Кордовы, впервые нашла применение в мечети Тлемсена. Заимствованный прием приобрел здесь во многом оригинальную и утонченную интерпретацию; одно из принципиальных новшеств состояло и в применении покрытия на сталактитах, известных североафриканским зодчим уже в начале 11 века (Кал'а бану Хаммад).

В начале 12 века идея купола прочно овладела воображением магрибинских мастеров. За их плечами стоял длительный строительный опыт Андалусии и Ифрикии. Но уже в решение сравнительно небольшого купола тлемсенской мечети было внесено немало своеобразных черт.

В мировой архитектуре купол, как известно, всегда символизировал собой небесный свод; в испанских и магрибинских постройках купол создавал зрительный эффект, напоминая собой гигантский, парящий в высоте фантастический цветок. Многоплановость, дробление форм, порой их необычность — все это придавало сравнительно небольшому куполу впечатление гораздо большей высоты. В полной мере здесь можно говорить о том, что не только здания арабского средневековья, но и купола трактовались прежде всего как внутреннее пространство.

Данная особенность приобрела особую наглядность на образцах мавританской архитектуры, где пластически разработанная сфера купола как бы „спрятана“ в непривычной внешней форме — четырехскатной черепичной крыше. Очертания этих крыш, рисующихся издали как четкие треугольники, не связываются с традиционным представлением об округлом облике восточного купола.

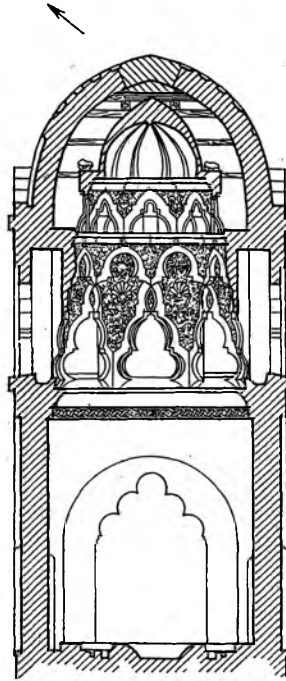
Редкое исключение — Куббат (Кубба) аль-Барудийин, павильон для омовений в Марракеше (название дано по одной из соседних улиц). Типом здания послужила кубба, то есть купольная композиция на квадратном основании. Долгие годы оно находилось в плачевном состоянии. Уровень почвы, который повысился на три-четыре метра, и нагромождение поздней застройки почти скрыли его от глаз и сде-

лали недоступным. Для того чтобы освободить павильон, надо было провести большие работы, вплоть до сноса кейсарийи, большого торгового помещения. Основной цикл археологических раскопок начался в 1952 году под руководством Ж. Менье¹⁹. На северо-востоке от куббы были обнаружены каменная, крытая коробовым сводом цистерна и фонтан из трех разделенных арками компартиментов. Вместе с этими сооружениями Куббат аль-Барудийин входил в ансамбль начала 12 века бесследно исчезнувшей мечети или дворца Али ибн Йусуфа. Двухъярусный прямоугольник павильона из камня и кирпича имеет на длинной стороне две разделенные столбом входные арки и одну, многолопастную, — на короткой. Вокруг него образовалось голое пространство пустыря, неприметные нижние постройки отодвинулись в глубь старого города, лишь на севере расположено знаменитое медресе Бен Йусуф (16 в.).

С первого взгляда заново побеленное и как бы лишенное примет возраста сооружение не кажется особенно интересным. Его верхний ярус, завершенный зубцами и прорезанный декоративными арочками (пять на длинной стороне, три — на короткой), покрыт куполом. Кирпичная поверхность купола декорирована фризом слепых пересекающихся арок (мотив, уже знакомый нам по фрагменту дворца в Ашире), на сфере — алебастровыми шевронами, образующими в плане звезду. В том, как массивный купол плотно сопряжен со своим основанием и как старательно арочки разнообразных и несколько грубоватых очертаний вписаны в плоскости стен, есть что-то наивно-провинциальное.

Стоит, однако, спуститься в котлован и войти внутрь павильона, как возникает совсем иное впечатление. Пространство интерьера, устремленное к вершине купола, создает образ гораздо более крупного здания высоких и стройных пропорций. Секрет состоит в том, что Куббат аль-Барудийин увенчан куполом двойной оболочки, прием, распространенный в восточноарабской архитектуре и уникальный для Магриба. По контрасту с простой внешней формой внутренний восьмиугольный купол предстает как воплощение красоты и смелого воображения. Сложное купольное покрытие образует трехчастную композицию. Высоким основанием служит переплетение восьми многолопастных ложных арок, дополненных стуковыми панно с раковинами и резным растительным узором. Выше пересечение нервюр образует восьмиугольную звезду, в пазухах которой вписаны маленькие

сталактитовые куполки в форме семиконечных звезд. Композиция увенчана скуфьей андалусского типа. Свет проходит в купол через двенадцать отверстий. Были найдены фрагменты зеленых, синих, красных и желтых витражей. В прекрасной стуковой резьбе преобладают растительные мотивы — пальмовый лист, акант, сосновая



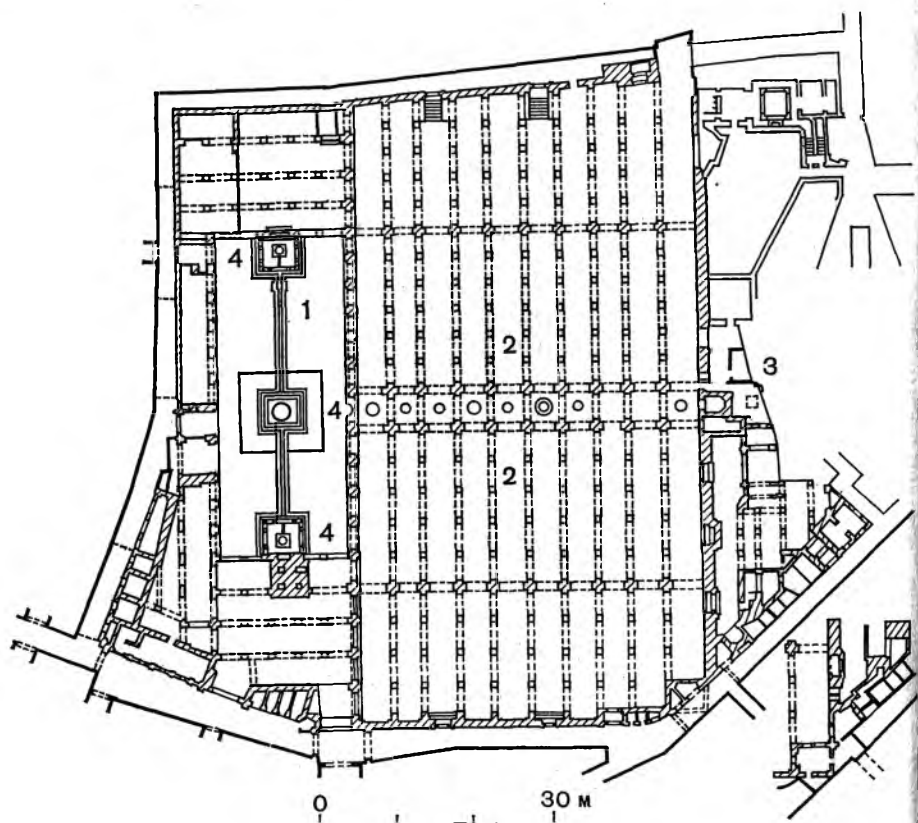
Куббат аль-Барудийин в Марракеше.
Начало 12 в. Прорисовка

шишка, розетка. Когда-то купол имел полихромную раскраску (как, вероятно, и купол тлемсенской мечети), сейчас под слоем побелки многие элементы узора утратили присущую им пластичность. Но и в настоящем виде можно судить о высокой художественной ценности этого памятника. Между тем Куббат аль-Барудийин — всего лишь небольшой уцелевший фрагмент погибшего ансамбля, о былом великолепии которого приходится строить предположения.

Более исчерпывающее представление создает древнейшая марокканская мечеть аль-Кайравийин в Фесе²⁰. Как уже отмечалось выше,

ил. 51

она была основана в 859 году выходцами из Кайруана. Вплоть до 17 века к мечети пристраивались новые части. При Альморавидах в Фесе не воздвигали новых культовых зданий, ибо мечети аль-Андалу (Андалусцев) и аль-Кайравийин отличались вместительностью и боль-



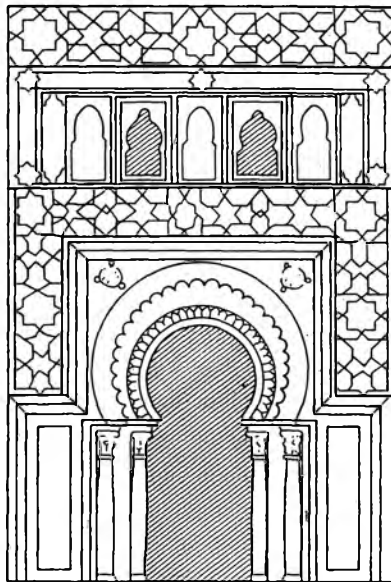
Мечеть аль-Кайравийин в Фесе. Заложена в 859 г., перестройка 1135 г. и позднее. План:
1. Двор; 2. Молитвенный зал; 3. Михрабная ниша; 4. Павильоны 16 в.

шими размерами. В 1135 году к мечети аль-Кайравийин было добавлено три нефа в направлении киблы, создан новый михраб и в общий ансамбль включено здание поминальной мечети с куббой, увенчанной сталактитовым куполом. Особенность мечети аль-Кайравийин состоит в том, что ее планировка не следует андалусско-магрибинскому бази-

ликальному типу, а основана на развертывании нефов параллельно (а не перпендикулярно) стене киблы. Однако децентрализованное построение пространства не стало здесь абсолютным. Следуя распространенному в странах арабского Запада осевому принципу композиции, в мечети аль-Кайравийин через молитвенный зал проложены четыре аркады, из которых две центральные в альморавидское время сформировали главный неф, более широкий и приподнятый над остальными. Над ним было воздвигнуто семь куполов различного рисунка с преобладанием сталактитовых покрытий на квадратном основании. Один из куполов, согласно андалусской традиции, нервюрный. Эффектен обширный прямоугольный свод, охватывающий два нефа. Повсюду в сетку широких сталактитов вписаны небольшие темные углубления многолопастных куполков. Мечеть аль-Кайравийин — целостный декоративный ансамбль, в котором тесно связаны между собой растительные формы, геометрические мотивы и каллиграфия. Надписям (особенно во фризах куполов и в обрамлении михраба) принадлежит особая роль. Господствует классический, характерный для первой половины 12 века почерк куфи, крупные, структурно четкие, торжественные буквы которого ясно рисуются на более темном, заполненном растительным орнаментом фоне. Курсивный почерк, который появляется в монументальном искусстве 12 столетия, в интерьере мечети аль-Кайравийин применен в надписях второстепенного значения, но уже полон активной силы и элегантности в куполах, где, объединенный с тонким растительным узором, находит изысканное созвучие и в нем и в гибких округлостях сталактитов. Самое драгоценное украшение мечети — полный мягкой пластичности растительный орнамент. Мастера декоративной скульптуры наделили лепестки, розетки, пальмовые листья с прожилками, сосновые шишки, пучки аканта своеобразной объемностью, в то время как плетение ветвей образует тонкий прихотливый рисунок. Растительные формы сопутствуют надписям куфи, входят в убранство панно и медальонов, заполняют углубления сталактитов, украшают михрабную нишу. Эта прекрасная флора с ее подвижной игрой света и тени возвращает нас к традициям искусства Кордовского халифата. Отмеченный уже в тлемсенской мечети и в Куббат аль-Барудийин, мотив аканта достигает здесь своего расцвета, как бы возрождает древнюю эллинскую тему. Особенно хороши сочные связки аканта на колонках и у основания куполов. В скульптуре мечети сохрани-

ил. 53, 54

лись следы красной, темно-синей, фиолетово-коричневой раскраски и позолоты. Сосредоточенное в основном в центральной части интерьера, декоративное богатство оттеняет спокойную белизну остального молитвенного зала. Следует представить себе, что для фанатичных Альмохадов, первоначально изгонявших из своих построек какое-либо убранство, зрелище этого богатства должно было казаться недопустимым. По-видимому, сами жители Феса перед приходом



Михрабная ниша мечети
аль-Кутубийя в Марракеше. Прорисовка

завоевателей успели скрыть нарядное убранство мечети аль-Кайравийин. Так или иначе, оно было замаскировано слоем гладкого стука. Реставрация 1950-х годов под руководством Ж. Марсе вернула декор мечети к его первоначальному состоянию. Сама по себе важность этого факта, который явился настоящим открытием декоративной системы мавританского искусства первой половины 12 века, не требует доказательств. Следует, однако, учесть, что как ни была бы искусна реставрация, она неизбежно оставляет впечатление некоторой безжизненности. Вместе с тем проведенные специалистами-большие восстановительные работы в фесской мечети не стали, к сожалению,

объектом широкого знакомства с ними кругов мировой научной и художественной общественности: мечети Марокко, как известно, доступны для посещения только мусульманам.

Мечеть аль-Кайравийин хранит в своих стенах немало свидетельств высокой художественной ценности. Чрезвычайно интересна включенная в общий ансамбль редкая для Магриба поминальная мечеть, строгое и мощное впечатление производят старые бронзовые двери, подлинное сокровище — большой, привезенный из Кордовы минбар, реставрированный в 1144 году. Боковые стенки минбара (его высота 3,60 м, глубина 2,75 м, ширина 0,91 м) покрыты бесчисленными звездчатыми фигурами изысканного и редкого по красоте рисунка. Основной мотив — пересечение полигональных лент, образующих восьмиугольные звезды, заполненные растительным орнаментом. На спинке минбара — великолепная композиция с изображением „древа жизни“. Тончайшая инкрустация из драгоценных пород дерева и слоновой кости сочетается с техникой не менее совершенной резьбы по дереву. С кафедрой фесской мечети может соперничать только минбар мечети Кутубийи в Марракеше, несколько более поздний по времени, но чрезвычайно близкий по типу и также андалусского происхождения.

ил. 52

В мечети аль-Кайравийин (как и в Большой мечети Тлемсена) наглядно выражен контраст богато украшенного, усложненного внутреннего пространства и скупого внешнего облика. В гладких стенах мечетей при обилии входов не акцентированы ни фасады, ни главные порталы, с возвышенного места улицы видны только мерные ряды зеленых черепичных крыш, которые невысоко поднимаются над многочисленными нефами. Купола мечети аль-Кайравийин внешне выявлены как ряд павильонов. Идея „скрытого сокровища“ получила в искусстве Альморавидов одно из красноречивых воплощений.

Мавританская архитектура первой половины 12 века представлена лишь некоторыми магрибинскими памятниками Алжира и Марокко. Широко заимствуя традиции андалусского зодчества, она внесла в них немало оригинальных интерпретаций. Изменился план культовых построек, они стали развиваться не в глубину, а в ширину; прямоугольный двор, окруженный боковыми галереями, приобрел подчиненное значение и уменьшился в размерах. Некоторые архитектурные элементы, как, например, нервюры, отличаются стройными пропорциями и такой ажурной тонкостью, которой не знало

искусство Кордовского халифата и что дало повод А. Террассу сравнить купол мечети в Тлемсене со сказочной беседкой, обвитой зеленью²¹. Смелое завоевание архитектуры Магриба — широко распространенный прием купольных покрытий на сталактитах — в испанских постройках нашел применение значительно позже. Можно говорить о том, что перенесение на североафриканскую почву андалусской традиции сопровождалось подражанием в более частных проявлениях, о том, что в Магрибе работали андалусские мастера, что из мусульманской Испании привозились мраморные колонны и капители, церковная и бытовая утварь. Но в широком аспекте процесс трансплантации помог искусству Магриба быстро обрести свою зрелость. Сопоставление рассмотренных памятников зодчества с памятниками Кордовы и Сарагосы убеждает, что магрибинское искусство рассматриваемой эпохи отличалось как от державного великолепия созданий халифата, так и рафинированной эстетики „удельных княжеств“. Искусство Магриба первой половины 12 столетия по сравнению с искусством Кордовы кажется более простым и хрупким, по сравнению с искусством Сарагосы более строгим и гармоничным. Многие его черты, как и многие формы, были унаследованы последующими эпохами в развитии Магриба.

Господство династии Альморавидов продолжалось недолго, оно было сметено Альмохадами (1130—1269 гг.), новым движением берберских оседлых племен, которое ознаменовало собой самый значительный этап в развитии североафриканской государственности эпохи средневековья.

* * *

Искаженное европейское название „альмохады“ произошло от арабского „аль-муваххидун“ — „исповедующие единство“. В основу этого движения легла социально-религиозная реформа берберского теолога и богослова Ибн Тумарта.

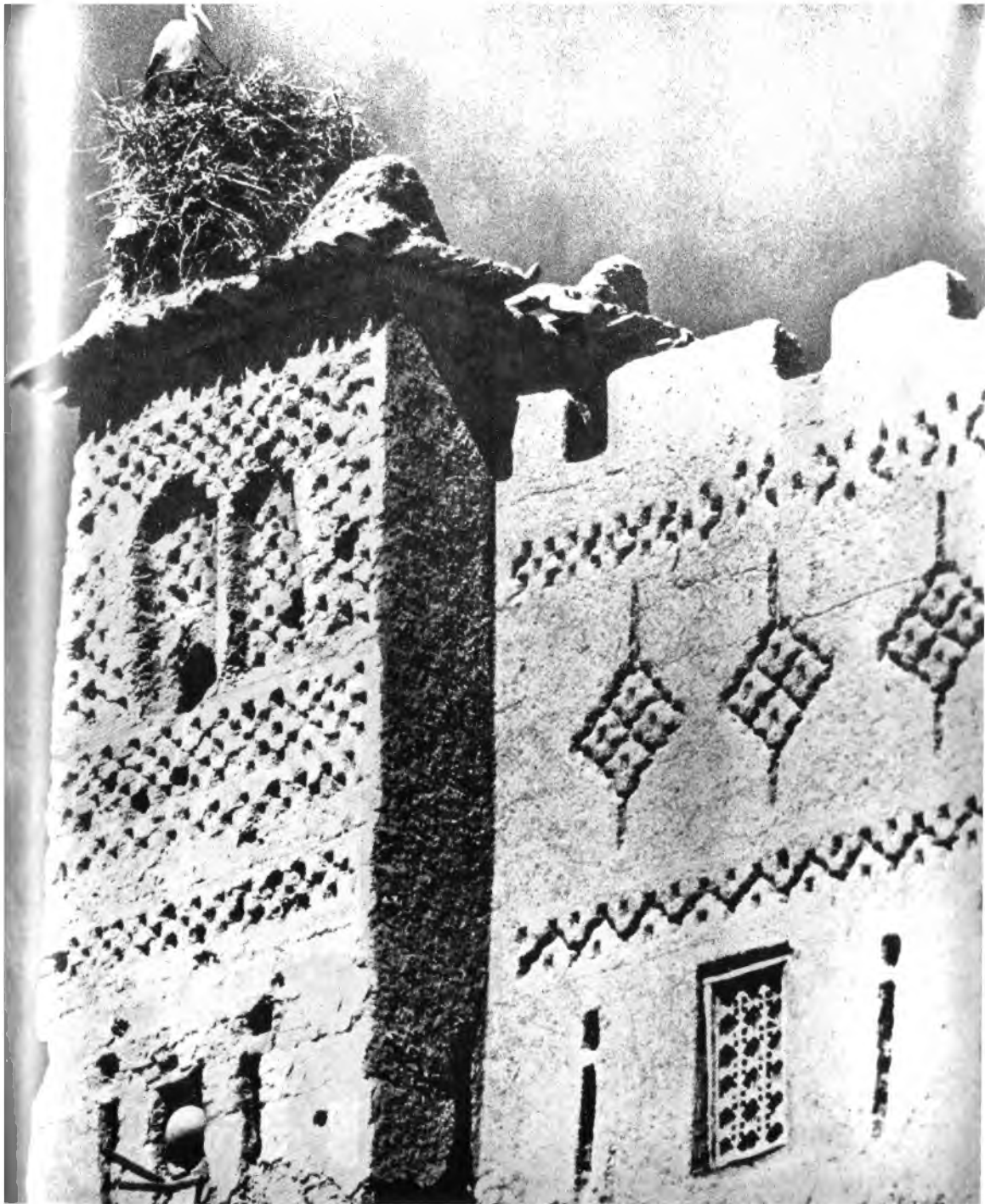
Напомним, что после пребывания в восточных арабских странах Ибн Тумарт поселился в Беджайе. Поборник возрождения чистоты ислама и крайне суровых моральных принципов, он повсюду выступал с их пропагандой. После того как его проповеди вызвали возмущение в Беджайе, Ибн Тумарт вынужден был бежать из столицы Хаммадидов. Вместе со своим единомышленником и учеником Абд аль-Мумином, сыном горшечника из Недромы, Ибн Тумарт напра-

вился ко двору Альморавидов в Марракеш, который ему также пришлось покинуть. Обосновавшись в Тинмале, небольшом оазисе оседлого племени масмуда в предгорье Высокого Атласа, Ибн Тумарт создал здесь полувоенную, полумонашескую организацию своих приверженцев, наподобие раннемусульманской общины Медины. Строгая иерархия, жесткая дисциплина, безоговорочное признание авторитета вождя и тесное слияние религиозных и политических целей превратили общину Тинмаля в своего рода государство с сильной армией, которой командовал Абд аль-Мумин. Большую роль играл Совет десяти, состоявший из ближайших соратников Тумарта. Представленный шейхами племен Совет пятидесяти имел совещательный характер. С 1121 года, когда Ибн Тумарт по примеру шиитов провозгласил себя Махди, началась борьба с Альморавидами. После его смерти в 1130 году руководство движением, получившим широкое распространение в берберской среде, перешло к Абд аль-Мумину, за два года до смерти Махди провозгласившего себя халифом. Правление Абд аль-Мумина положило начало наследственной монархии Муминидов. Взятием Марракеша в 1146 году ознаменовалось крушение Альморавидов. Власть нового государства, крупной политической и военной силы, распространилась на весь Дальний Магриб, а затем на Центральный Магриб и Ифрикию. Были взяты города Тлемсен, Алжир, Константина, Беджайя, в 1151 году уничтожена Кал'а бану Хаммад. Двигаясь на Ифрикию, войска Альмохадов в кровопролитной трехдневной битве при Сетифе (1152 г.) разбили полчища бану-хиллялей, завоевали города Тунис, Сус, после ожесточенной осады взяли Махдию. Разгром сицилийского флота означал конец власти норманов в Ифрикии и Триполитании. К 1160 году государство Альмохадов простиралось от Атлантики до Триполи (Ливия), охватывало весь Магриб. „В первый раз, — пишет французский историк Ш.-А. Жюльен, — эта огромная страна была объединена под властью вождей, вышедших из ее коренного населения“²². После побед в Магрибе взоры завоевателей обратились к мусульманской Испании, превращенной ими в провинцию огромной берберской империи. Натиску североафриканцев противостояло растущее сопротивление испанских королевств. В их действиях, однако, не было единства.

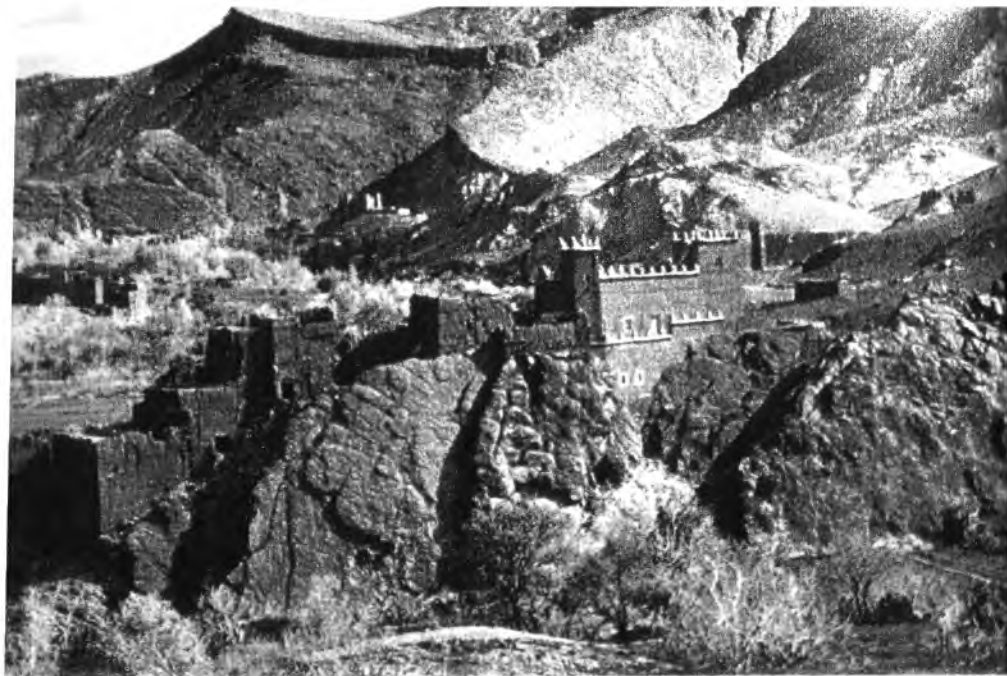
В битве 1195 года при Аларкосе войска Альмохадов разгромили армию Альфонсо VIII Кастильского, оставленного своими союзниками без помощи.

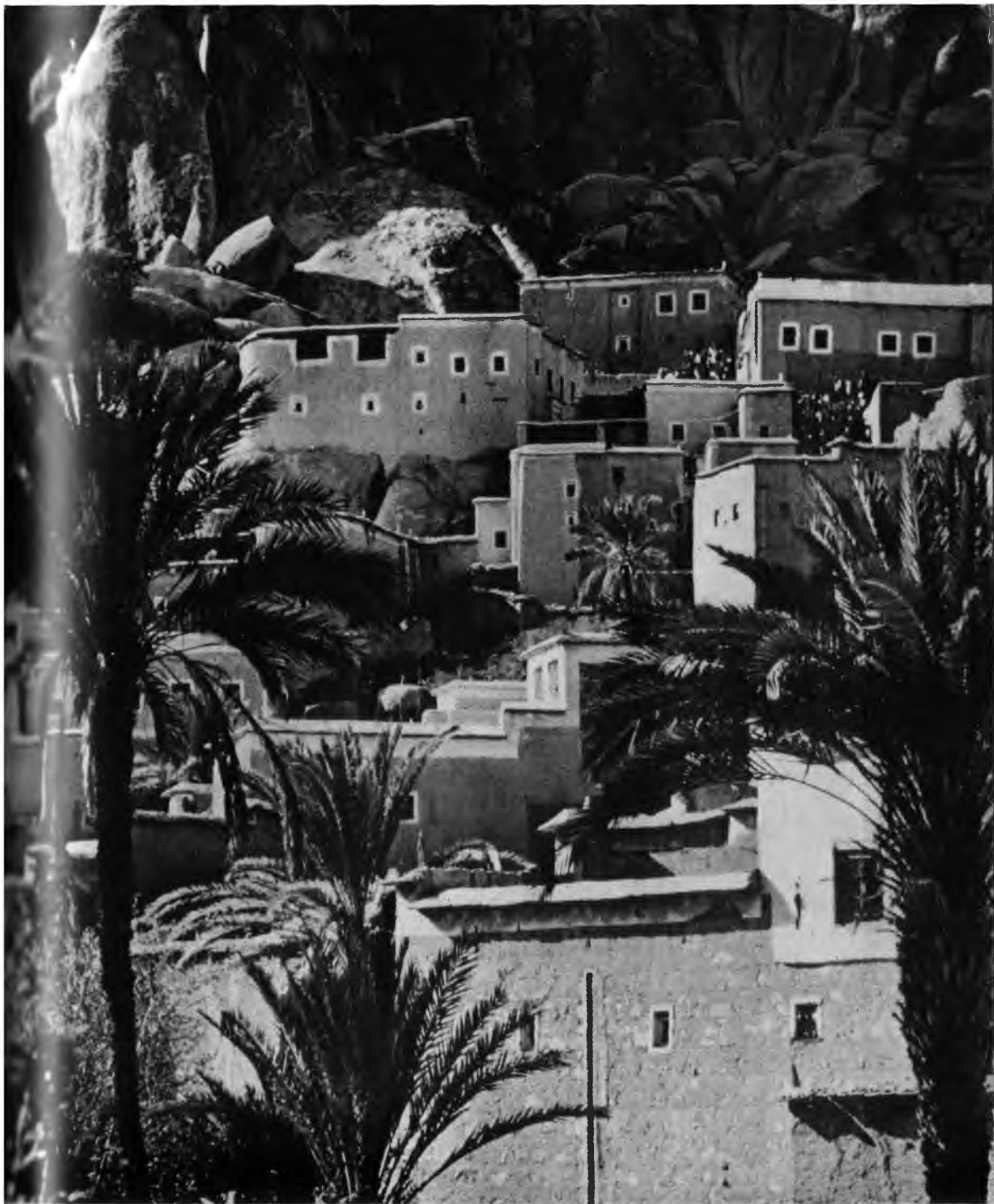
Господство Альмохадов — своего рода „звездный час“ этнического, социального, политического, религиозного и культурного единства Магриба — было на редкость жестокой эпохой, насыщенной войнами, мятежами, религиозными гонениями и массовыми казнями. Только правление Абу Йусуфа Йакуба аль-Мансура („Победителя“, 1184—1199 гг.) позволило говорить о наибольшем спокойствии в стране, когда, по образному выражению хроникеров, „женщина могла пройти от Барки до уэда Нун, не встретив никого, кто бы обидел ее или хотя бы заговорил с ней“²³. Однако даже периоды замирения и процветания не были свободны от тех глубоких противоречий, которые заключало в себе альмохадское время. Идея порядка, дисциплины, устойчивости, лежавшая в основе общины Ибн Тумарта, подкрепляясь его религиозной и нравственной доктриной, нашла известное выражение в стремлении династии к внесению организующего начала в различные сферы государственной деятельности и экономического развития. Впервые в истории Магриба был составлен земельный кадастр, который обеспечивал более четкий сбор „хараджа“ — поземельного налога. Хорошо организованная армия и сильный флот служили династии надежной защитой. Развитию земледелия способствовали большие общественные работы по искусственному орошению. В зрелую фазу развития вступили магрибинские города. Всемерно поощрялась торговля со странами Средиземноморья, особой активностью отличались контакты с Пизой и Генуей.

Однако Альмохады — и это было, по-видимому, особо уязвимой стороной их правления — держали себя с покоренными народами и в Магрибе и в Испании как завоеватели. Принципы берберской родо-племенной организации быстро переродились, власть фактически была узурпирована династией Муминидов. Первоначально основной контингент армии составляли берберы, затем в целях укрепления династии кочевники-арабы были переселены с востока на территорию Дальнего Магриба в приатласские равнины. Они составили наемные военно-служилые племена („махзен“), не только освобожденные от хараджа, но и взимавшие различного рода налоги с подвластного им земледельческого населения. Племена махзен стали главной карательной силой династии, опорой ее неограниченного деспотического господства. Большими противоречиями отличалась и религиозная политика Альмохадов. Реформаторская деятельность Ибн Тумарта не заключала ничего принципиально нового. Его религиозную



БЕРБЕРСКАЯ КАСБА В ДОЛИНЕ ДАДЕС.
Фрагмент декора





БЕРБЕРСКАЯ КАСБА АНТИ-АТЛАСА





ТКАНЬ ИЗ ГАФЗЫ. -
Современная работа



БЕРБЕРСКАЯ КЕРАМИКА.
Из Кабилии. Современная работа.



КУВШИН.

Из Кабилии. Современная работа. Собственность автора





ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ.
Из Кабилии. Сѣребро, эмаль, кораллы



УЛОЧКА, ПРИМЫКАЮЩАЯ К БОЛЬШОЙ МЕЧЕТИ В ТЛЕМСЕНЕ



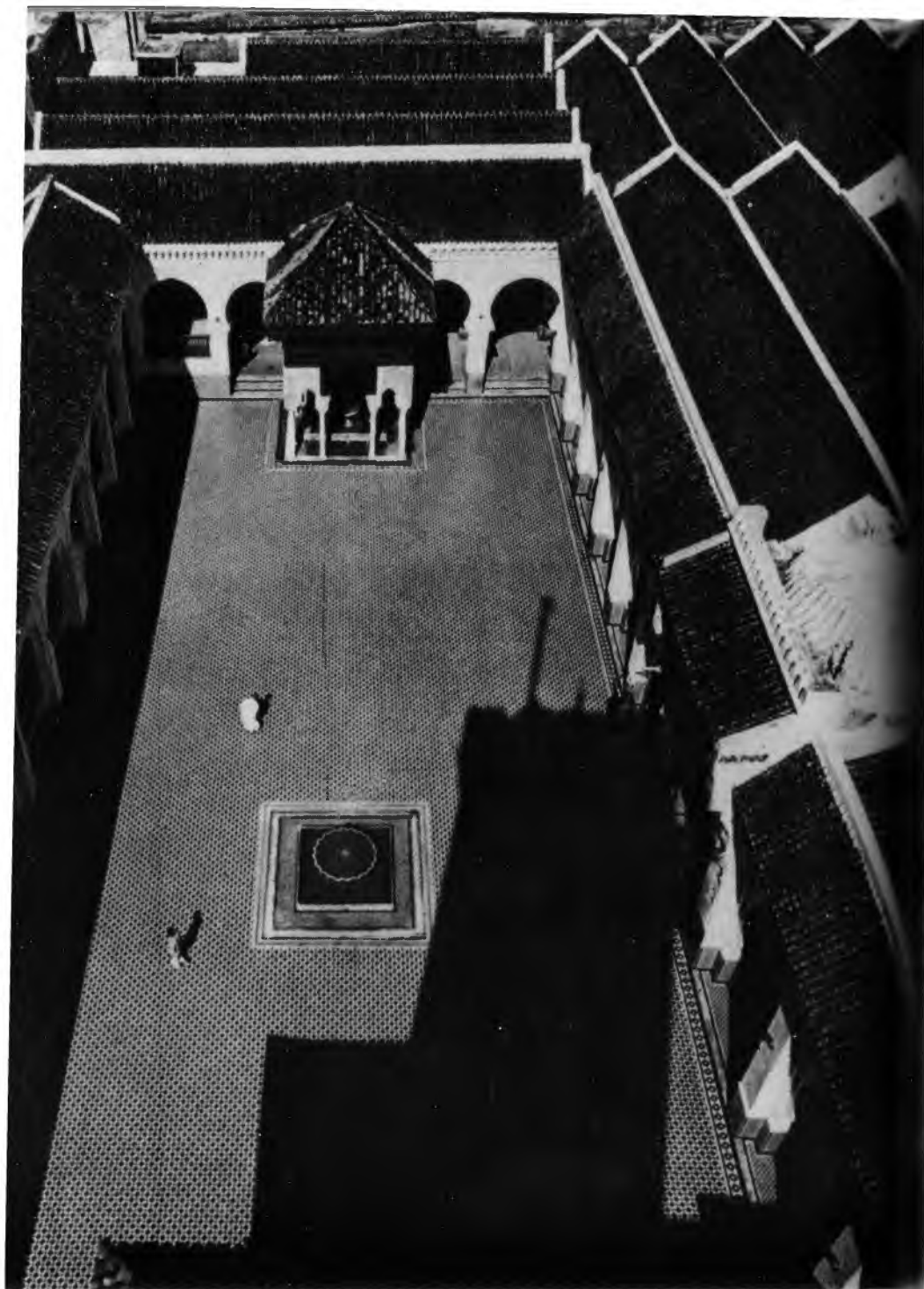
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В ТЛЕМСЕНЕ.
Молитвенный зал. Фрагмент. 1135 г.



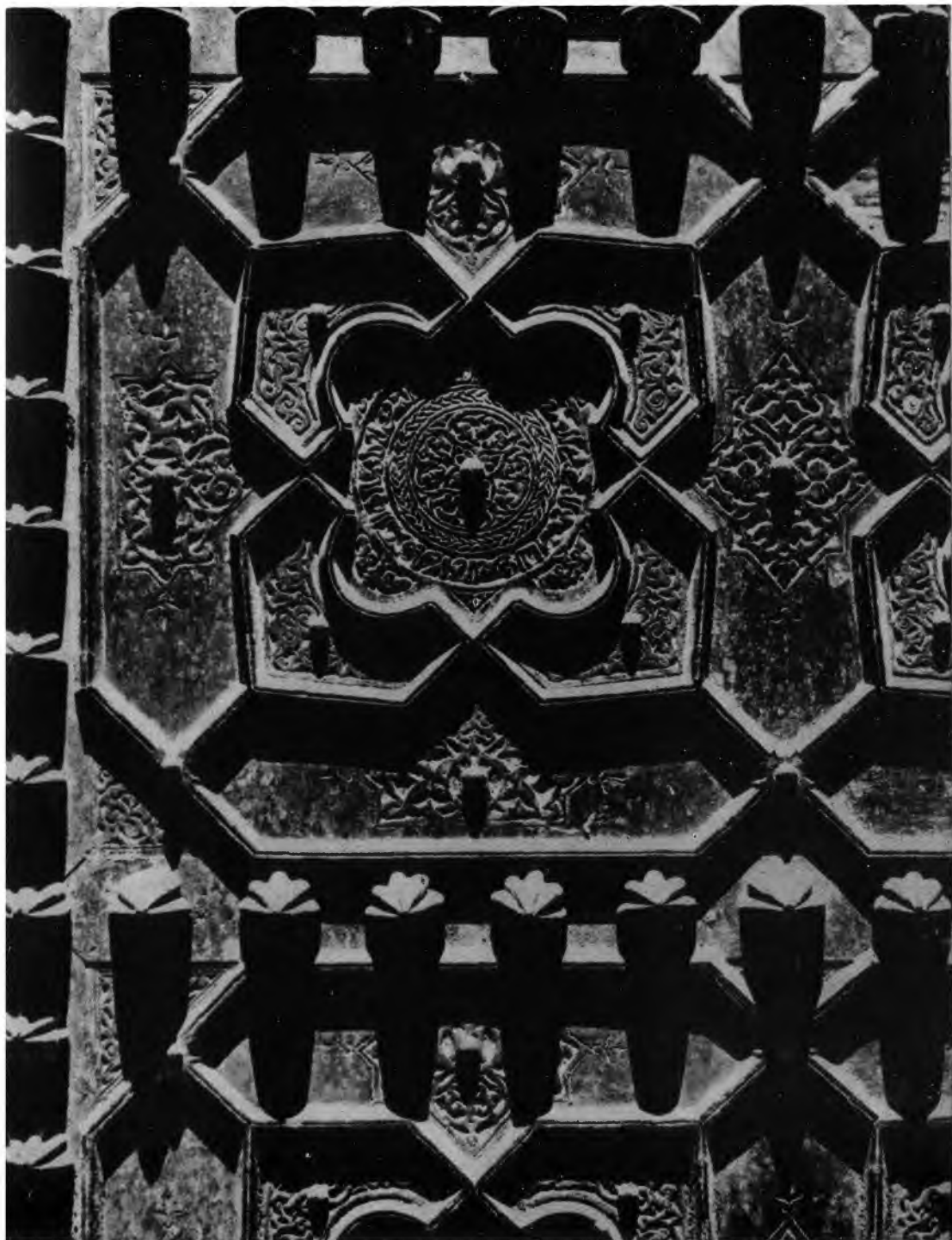
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В ТЛЕМСЕНЕ.
Купол перед михрабом. Фрагмент, 1136 г.



КУББАТ АЛЬ-БАРУДИЙИН В МАРРАКЕШЕ.
Фрагмент. Начало 12 в.

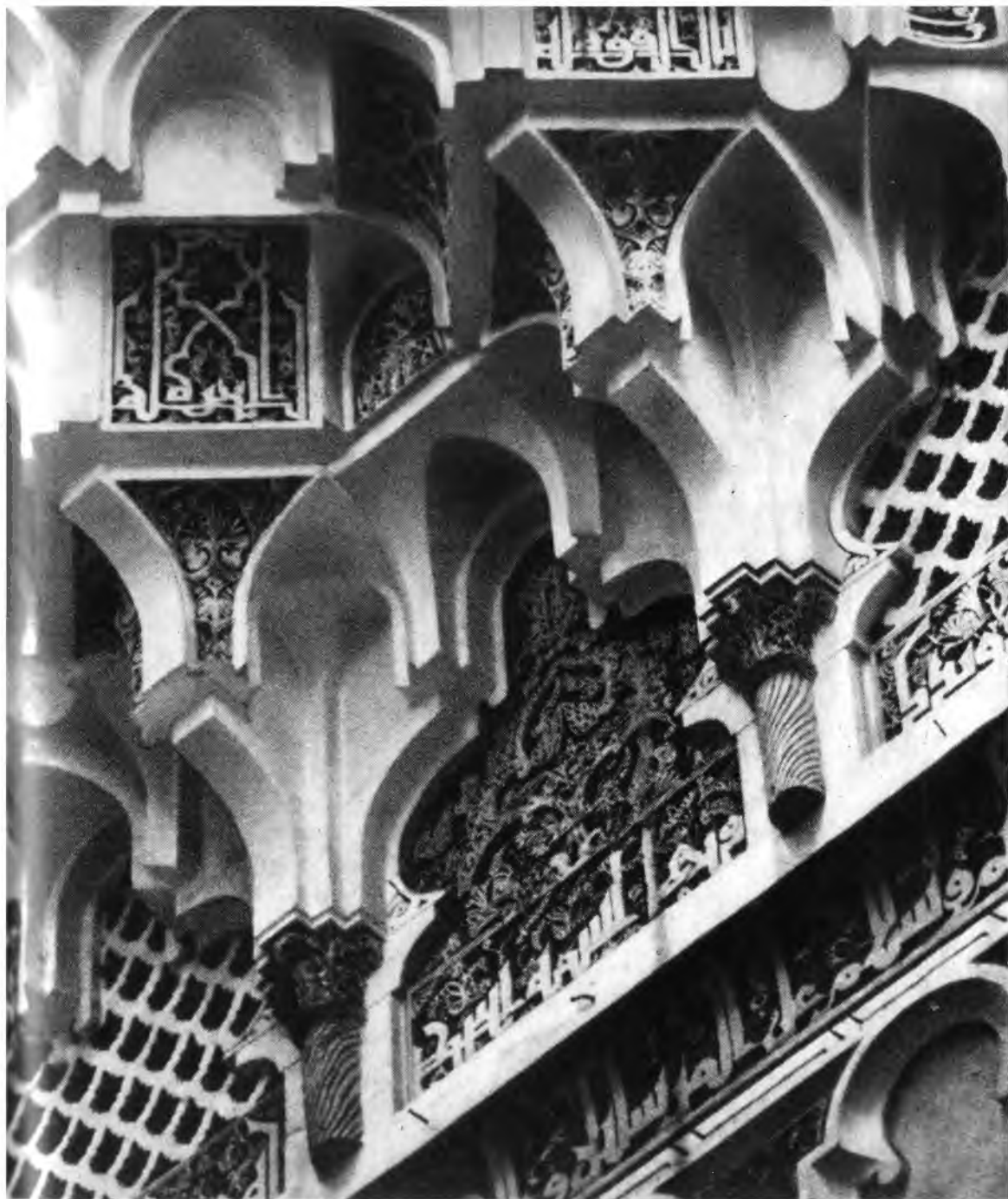


МЕЧЕТЬ АЛЬ-КАЙРАВИЙИН В ФЕСЕ.
Заложена в 859 г., перестройки 1135 г. и позднее.
Двор. Вид с минарета



МЕЧЕТЬ АЛЬ-КАЙРАВИЙИН В ФЕСЕ.
Бронзовая дверь погребальной мечети. Фрагмент. 12 в.





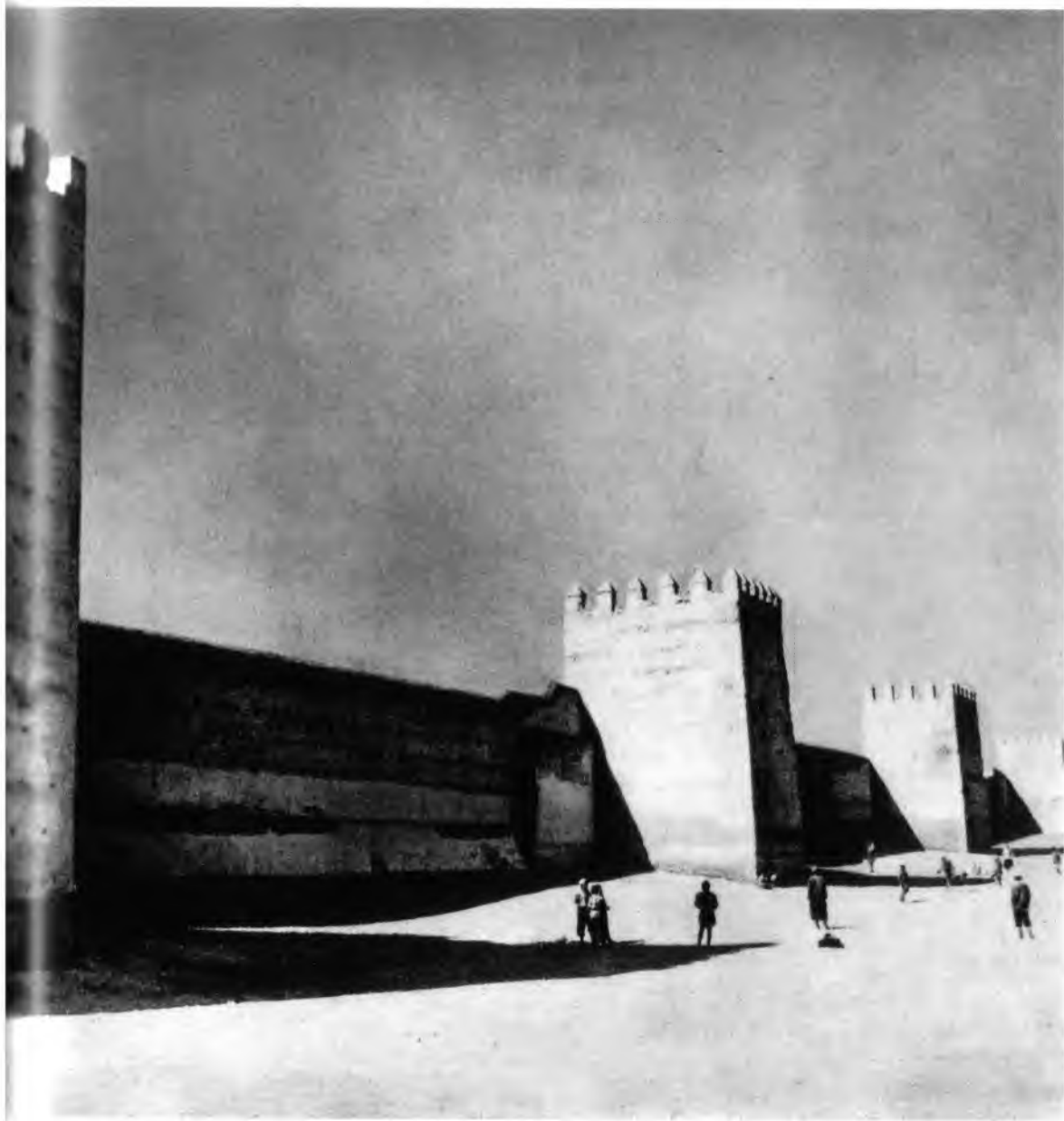
МЕЧЕТЬ АЛЬ-КАЙРАВИЙИН-В ФЕСЕ.
Сталактитовый центральный свод. Фрагмент





ВОРОТА КАСБЫ УДАЙЯ В РАБАТЕ.
Вид со стороны касбы





МАРРАКЕШ.
Стены старого города. 12 в.

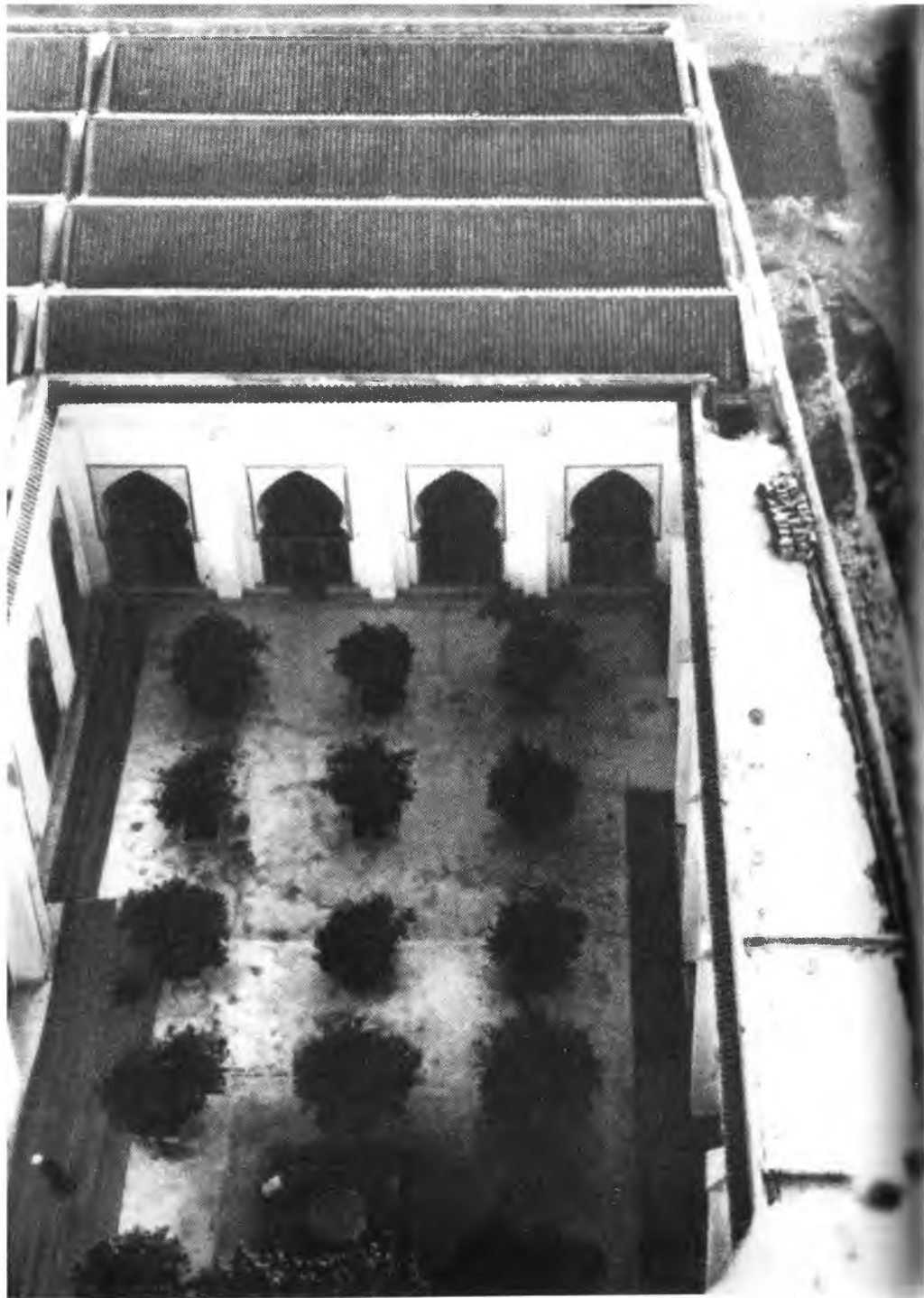


МАРРАКЕШ.
Общий вид города

МАРРАКЕШ.
Общий вид города



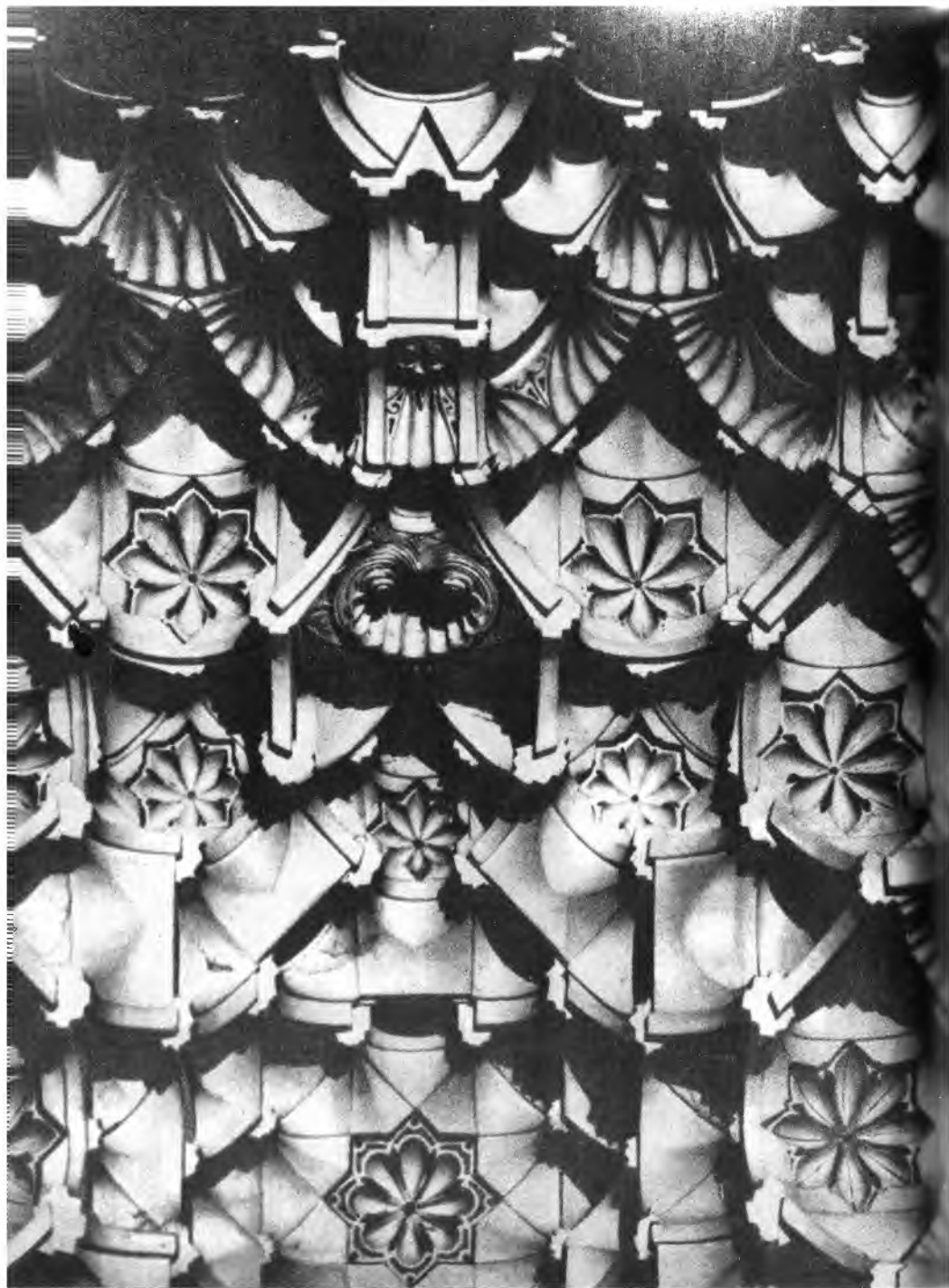
МЕЧЕТЬ И МИНАРЕТ АЛЬ-КУТУБИЙЯ В МАРРАКЕШЕ.
1153—1199 гг.

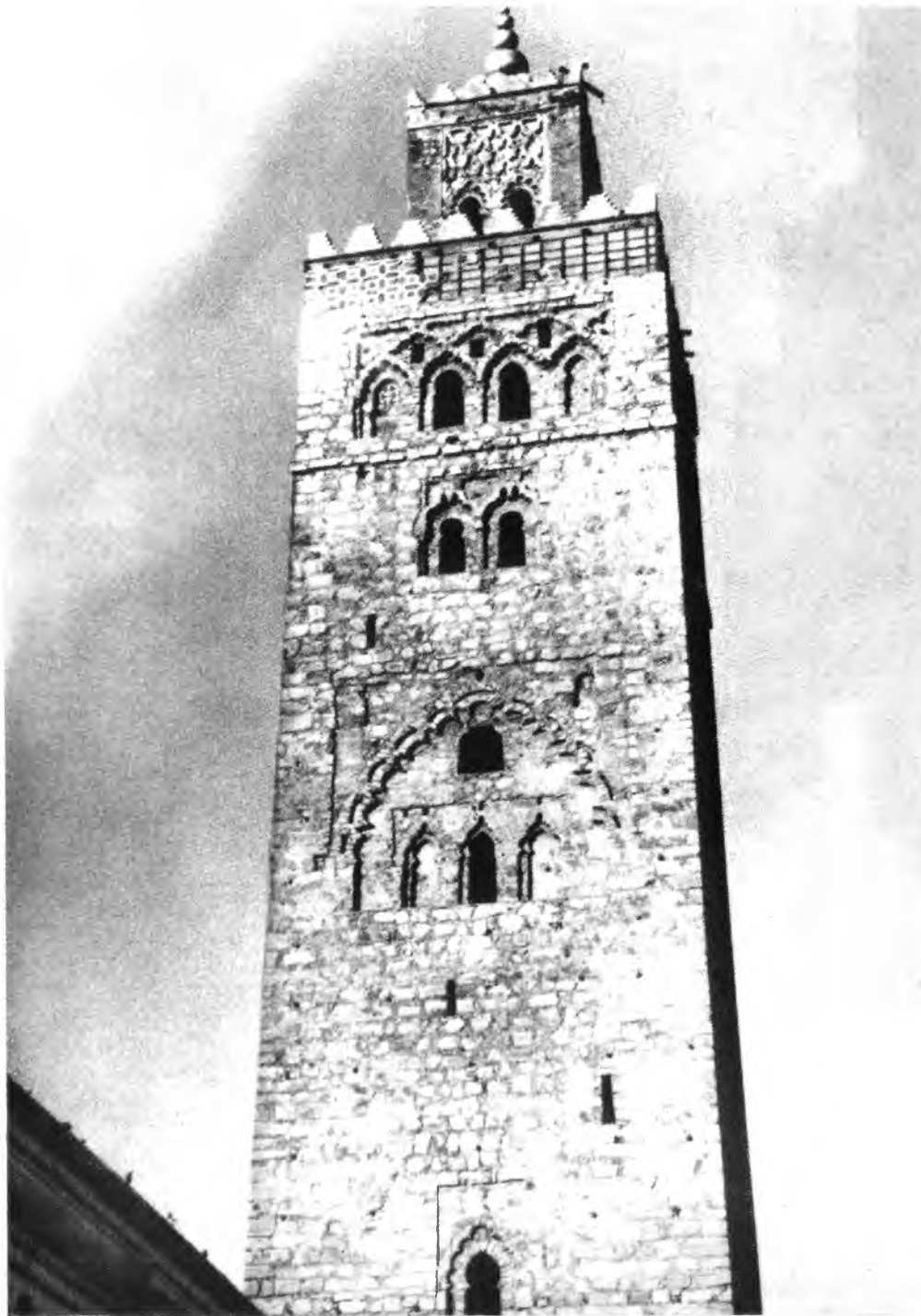


МЕЧЕТЬ АЛЬ-КУТУБИЯ В МАРРАКЕШЕ.
1153—1196 гг. Вид с минарета



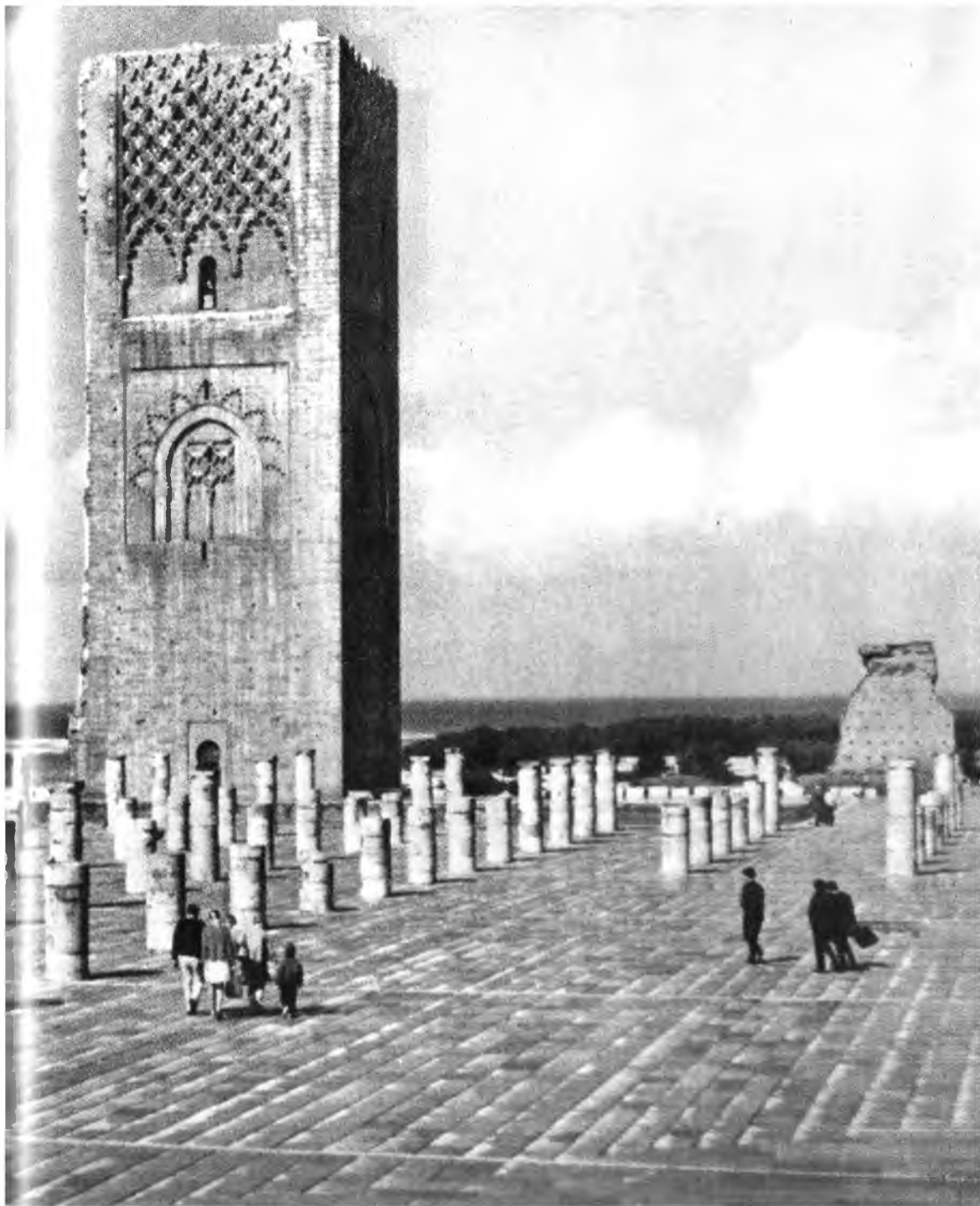
МЕЧЕТЬ АЛЬ-КУТУБИЯ В МАРРАКЕШЕ.
Моитвенный зал



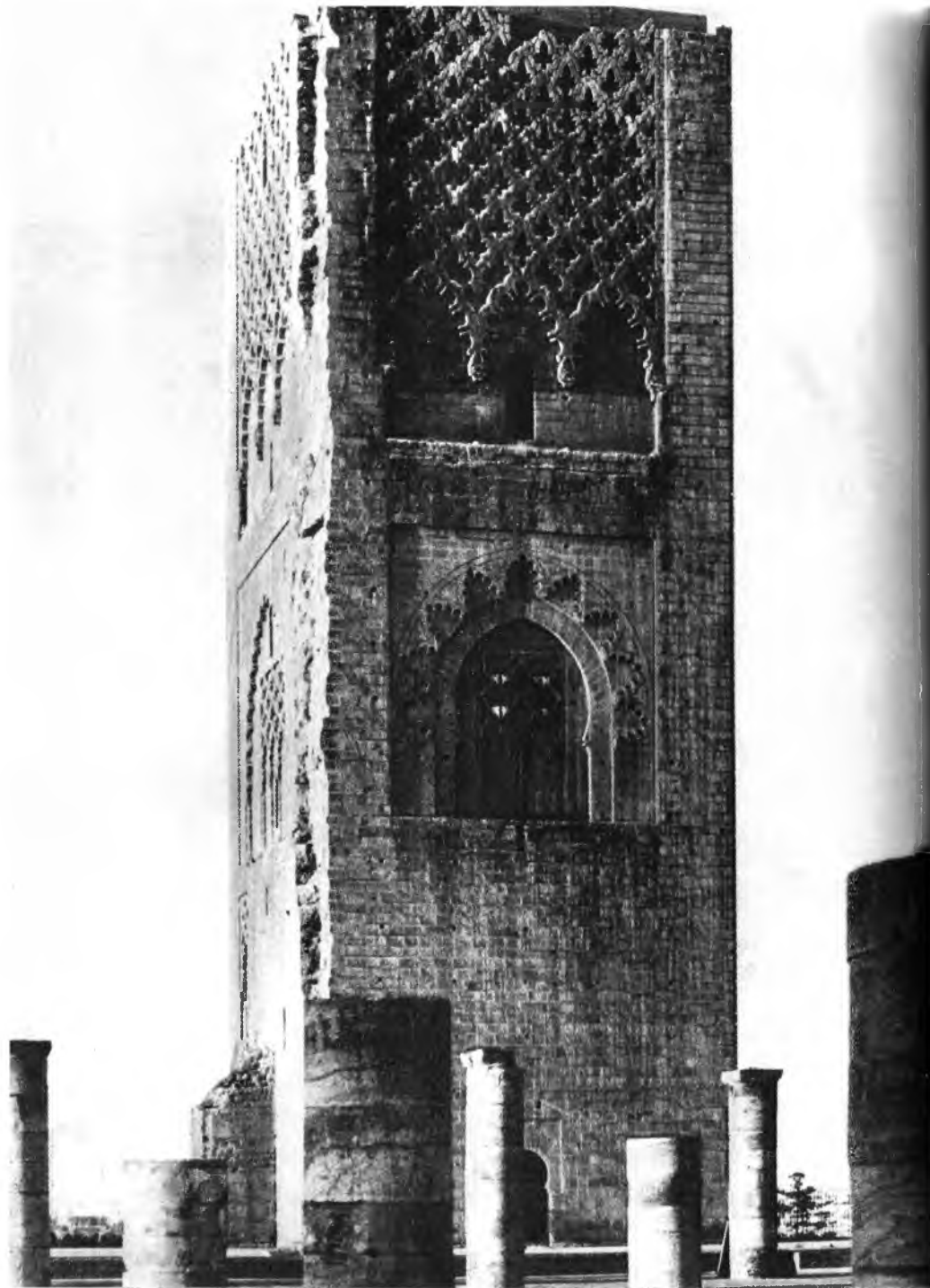


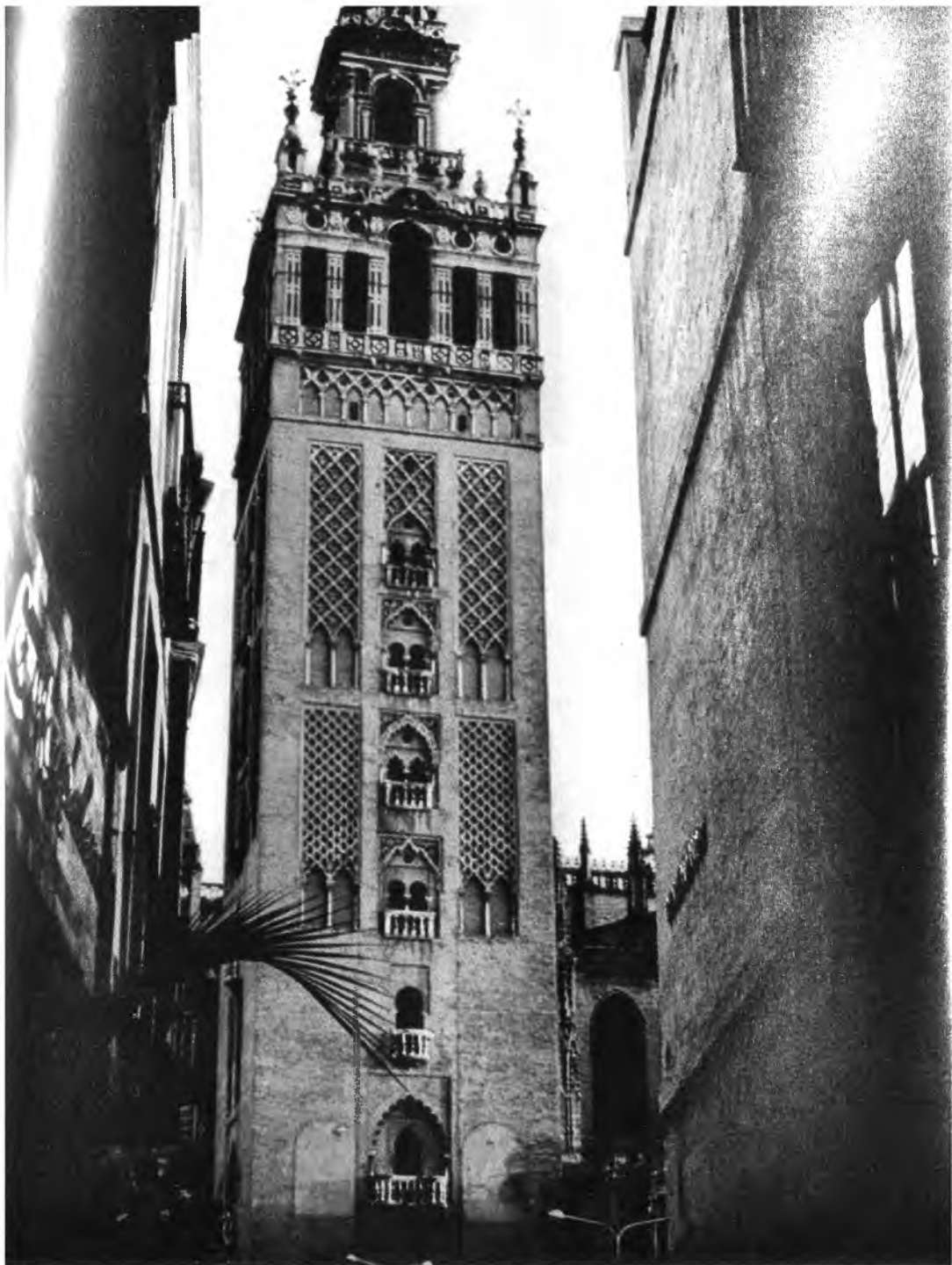
МИНАРЕТ МЕЧЕТИ АЛЬ-КУТУБИЯ В МАРРАКЕШЕ.
Фрагмент западного фасада. 1184—1199 гг.





МЕЧЕТЬ И МИНАРЕТ ХАСАН В РАБАТЕ.
Заложены в 1195 г., строительство не завершено





КОЛОКОЛЬНЯ ЛА ХИРАЛЬДА В СЕВИЛЬЕ.
1190 г. Перестройка 1568 г.



ШТАНДАРТ АЛЬМОХАДОВ.
Шелк, вышивка. До 1212 г. Уэска (Испания), собор

догматику, развивавшуюся под влиянием ашаритского богословия, в известной мере можно считать эклектичной. Истинную веру, которая, по мнению Альмохадов, была искажена маликитами, они искали в утверждении единобожия и чисто духовной сущности всемогущего божества. Тем самым идеология Альмохадов была направлена против проявлений политеизма и антропоморфизма. В развитие религиозной мысли Магриба она внесла спиритуалистический оттенок. Вместе с тем мессианский авторитарный характер деятельности Ибн Тумарта сформировался не столько под воздействием шиизма, сколько имел местные корни, как бы входил в русло североафриканского марабутизма. Монотеистическая догматика вступала в определенное противоречие с ее мессианским преломлением. Фанатичное насаждение „истинной веры“ в Магрибе сопровождалось суровой расправой с инакомыслящими. Гонения обрушились на евреев, христиан и суннитов маликитского толка, причисленных к атропоморфистам. Автохтонное христианское население Северной Африки перестало существовать, его храмы были разрушены. Преследованиям подвергся и сам образ жизни магрибинцев, их любовь к музыке, празднествам, нарядному быту.

Вместе с тем вторая половина 12 века ознаменовалась высоким взлетом философской мысли, широким строительством, замечательными памятниками зодчества. Собранная еще при халифе Абу Йакубе Йусуфе I (1163—1184 гг.) коллекция книг превратилась в публичную библиотеку, высоко ценимую эрудитами Магриба. Ко дворам просвещенных альмохадских государей приглашались лучшие умы эпохи: философы, историки, математики, географы, правоведы, врачи. Самыми яркими фигурами были философы Ибн Туфейль (ок. 1105—1185 гг.) и особенно Ибн Рушд (1126—1198 гг.), известный в Западной Европе как Аверроэс. Ибн Туфейль, автор знаменитого, переведенного на многие европейские языки философского произведения „Повесть о Хайе ибн Йакзане“ („Повесть о Живом, сыне Бодрствующего“), и Ибн Рушд, один из величайших мыслителей средневековья, учение которого, проникнутое материалистическими тенденциями, оказало большое влияние на развитие философии Европы, занимали ответственные посты придворных врачей.

Лишь отчасти данное обстоятельство можно объяснить тем, что, в отличие от Альморавидов, приверженцев консервативного маликизма, враждебного философии, Альмохады проявляли к философии

терпимость, поскольку сам Ибн Тумарт поощрял философские формы теологии. Нам представляется, что в данном случае имели место более сложные и глубокие процессы. Как свидетельствуют неоднократные примеры истории, развитие высокой интеллектуальной жизни общества проходило нередко в условиях самых реакционных режимов.

В эпоху Альмохадов как бы вышли наружу доселе дремавшие творческие силы народов, населявших Магриб. Самое яркое воплощение эти силы нашли в области архитектуры.

Все исследователи без исключения высоко оценивают искусство рассматриваемого времени, подчеркивают его самостоятельность и синтетический характер. Основными слагаемыми новой общемагрибинской культуры, по их мнению, стали традиции Ифрикии, Дальнего Магриба и мусульманской Испании. Все это закономерно вытекает из предыдущего развития и в высшей мере справедливо, за исключением одного существенного момента. Отмеченное представление о синтетической культуре 12 столетия удивительным образом исключает берберское начало. Исследователи как бы забывают, что художественная традиция древнего автохтонного населения Северной Африки занимала в этой культуре далеко не последнее место. Впервые за долгую историю искусство данного региона включило в себя с наибольшей полнотой берберский элемент. Данное обстоятельство следует подчеркнуть особо, ибо без его учета невозможно правильно понять и оценить искусство Магриба данной эпохи.

Памятники второй половины 12 века в Магрибе и Испании сохранились лучше, чем памятники предшествующего времени. На основании их можно составить представление о художественном стиле эпохи. В данном случае не столько интересны вопросы строительных приемов и происхождения тех или иных форм и элементов, ифрикийских, андалусских и собственно магрибинских. Эта область давно изучена и тщательно описана исследователями. Как всякое большое явление синтетического характера, искусство Альмохадов представляет собой целостный художественный организм, где одно обусловлено другим. Наша задача состоит в том, чтобы ввести читателя в круг созданных этим искусством образов.

Искусству Магриба второй половины 12 столетия присуще подлинно монументальное величие. В нем все крупно, четко, уравновешенно и вместе свободно и живо. При обилии больших плоскостей

оно покоряет пластичностью целого, простой и ритмичной композицией. Искусство это необычайно торжественно, создает впечатлительные радости и силы. В его памятниках достигнуто равновесие между пространством и массой, широкими недекорированными поверхностями и энергичным, строгим орнаментом. Геометрические фигуры, гладкие растительные формы симметричны, следуют спокойному ритму; надписи отходят на второй план. А. Террасс замечает, что искусство Альмохадов вносит обновление в андалусскую систему декора, отказываясь от изобилия форм и предпочитая безупречную гармонию линий²⁴. В орнаменте преобладают крупные пластические мотивы, растительный узор не заполняет, как прежде, фон целиком, а оставляет свободные пространственные зоны. Эстетика Магриба второй половины 12 века не знает „боязни, пустоты“.

Многие постройки этого времени созданы из камня, что усиливает впечатление их мощи. Памятники зодчества словно порождены самой природой; их масштаб, очертания и объемы сродни ее величественным образам. Господствуют природные материалы, цветовое сочетание охряно-красных построек и звучных изумрудно-зеленых черепичных кровель как бы претворяет тона североафриканских красноземов и цветущих оазисов. Подобное искусство могло родиться только на этой земле, выросло из традиций населявших ее народов. Но ощущение почвенного начала тесно сливается в нем с эстетическим совершенством, присущим творчеству высоких и развитых цивилизаций. Идея строгого единства, отвлеченная, художественно преображенная концепция пространства, тяга к чистым и одухотворенным геометрическим формам — все это свидетельствует о насыщенной духовной жизни общества, развивавшегося под воздействием спиритуалистических тенденций времени. Ш. А. Жюльен писал: „Это была суровая и деятельная цивилизация, которая садам и дворцам предпочитала крепости и мечети, поэзии — философию, но величие и оригинальность которой неоспоримы“²⁵.

Держава Альмохадов вошла в историю прежде всего как военное государство, и не случайно поэтому в строительной практике тех лет особое место заняло сооружение городских укреплений²⁶. Старые и вновь основанные города окружались мощными стенами длиной в несколько километров, с квадратными башнями и входными воротами (укрепления Марракеша, Феса, Тлемсена, Таза, Тинмаля, постройки Гибралтара, Севильи). В Севилье, неофициально второй

столице державы, в 1221 году на правом берегу Гвадалквивира построили сторожевую „Золотую башню“, названную так из-за золотистых изразцов, некогда покрывавших ее двенадцатигранное тело. Недалеко от Севильи, в местности, известной под испанским названием Алькала де Гуадайра, была сооружена огромная крепость.

Возведение крепостей и городских стен — одна из характерных черт мировой архитектуры средневековья. Немало примеров этого строительства можно обнаружить и в Магрибе. Однако в ряду этих построек сооружения Альмохадов имеют выдающееся художественное значение. Исследователи арабского зодчества пришли к единодушному мнению о том, что архитектура городских ворот в Марокко 12 века принадлежит к числу лучших памятников, созданных на мусульманском Востоке.

В трудах общего характера в качестве главного и совершенного образца обычно упоминаются ворота касбы в Марракеше — Баб Агвенау. Ссылка именно на этот памятник давно стала традиционной. Между тем Баб Агвенау, украшенные орнаментом и прекрасным эпиграфическим фризом, — не самый типичный пример альмохадской крепостной архитектуры. Более широкие, чем высокие, эти ворота лишились в настоящее время двух боковых башенных выступов. Слегка преломленная подковообразная арка образует проход в касбу. Небольшое сооружение напоминает красивую плоскую декорацию, утопленную в крепостной стене. Первенствующая роль среди данного типа памятников принадлежит несомненно воротам Рабата.

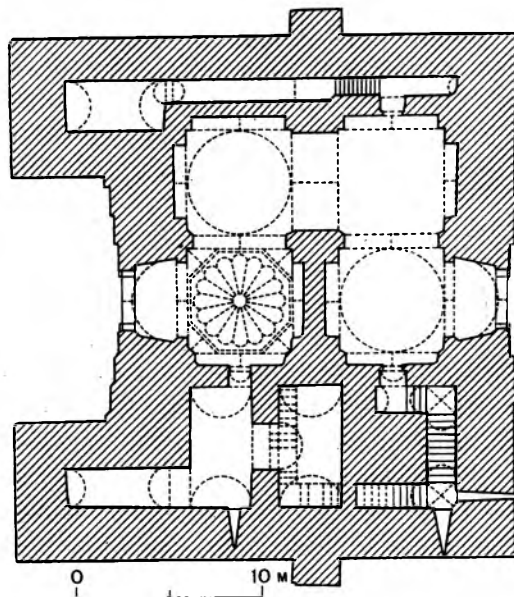
Упоминание о современной столице Марокко появляется здесь впервые не случайно, ибо Рабат как город своим рождением обязан Альмохадам. Еще в 10 веке племя зената поселилось на правом берегу реки Бу-Регрег (на территории современного города Сале), воздвигнув на ее левом берегу крепость — рибат, оплот борьбы с еретиками-хариджитами племени баргавата. На месте рибата 10 века альмохадский государь Абд аль-Мумин в 1150 году построил крепость, первоначально названную в честь Ибн Тумарта Махдийей, а затем получившей наименование Рабат аль-Фатх — „Лагерь победы“. Вокруг крепости, которая составила ядро современной касбы Удайя, при аль-Мансуре вырос большой город с бетонными стенами в пять километров длиной. И поныне сохранились в этих стенах ворота 12 века — Баб аль-Хад, Баб аль-Алу, Баб аз-Заер, Баб ар-Руах. К этой же эпохе относятся и знаменитые ворота касбы Удайя²⁷.

Ворота крепости, парадный вход во дворец, вход в мечеть, михрабная ниша, как справедливо отмечает Г. А. Пугаченкова, были в архитектуре мусульманского Востока универсальной архитектурной формой²⁸. В восточном городе ворота играли большую и многообразную роль. Особое значение в них придавалось задачам обороны. Часто они обозначали части света или направление в другие центры, отражали древние космогонические представления. Ворота служили не только входом в город, но и местом, где совершалось правосудие, назначались деловые встречи. Сама идея парадного входа имела на Востоке многозначный характер, служила даже символическим обозначением государственного режима. Как известно, по высоким воротам дворца в Брюссё (1326 г.) турецкое правительство получило название Высокой Порты, нередко переносимое на турецкое государство в целом.

Сложность и богатство функций обусловили структуру лучших из ворот Рабата — Баб ар-Руах и ворот касбы Удайя. Они представляют собой не проход в стене, как Баб Агвенау в Марракеше, а самостоятельные башенные здания, состоящие из нескольких помещений. Ворота касбы Удайя включают в свой объем три расположенные продольно просторные комнаты с разнообразными покрытиями, ворота ар-Руах еще более обширны, ибо здесь четыре внутренних помещения объединены квадратным планом. Крытые полусферическими куполами комнаты (одна из них не имеет крыши) настолько вместительны и хорошо освещены, что используются в наши дни под художественные выставки. Конфигурация внутреннего пространства, однако, никак не угадывается при входе в арочный проем ворот, которые являются парадным фасадом постройки. Композиция фасада проста и на редкость выразительна. По бокам расположены два массивных пилона — у ворот касбы Удайи они выявлены слабее, у Баб ар-Руах, напротив, образуют два огромных выступающих объема. Гладкие плоскости этих блоков удачно контрастируют с орнаментированной центральной частью, которая украшена аттиком, надписью и резными узорными фризами. Прямоугольная форма ворот как бы находит созвучие в П-образной раме, во внутренние углы которой вписаны каменные раковины. Рама включает в себя кокошник декоративных арок. Своими концами плетение арочных форм опирается на гладкую плоскость стены, образующую вокруг входа свободную от украшений зону. Этот элемент композиции очень важен в текто-

ил. 56

ническом отношении, в выявлении главного мотива — большого темного входного проема. У ворот касбы Удайя проем образован мощной подковообразной аркой, у Баб ар-Руах он меньших размеров и имеет полуциркульную форму. Мрак богато украшенного входа, влекущего к себе таинственной неизвестностью, один из существенных элементов образного воздействия рабатских построек. Архитектурный образ основан на сопоставлении мощных, логически-ясных тектонических



Баб ар-Руах в Рабате. 12 в. План

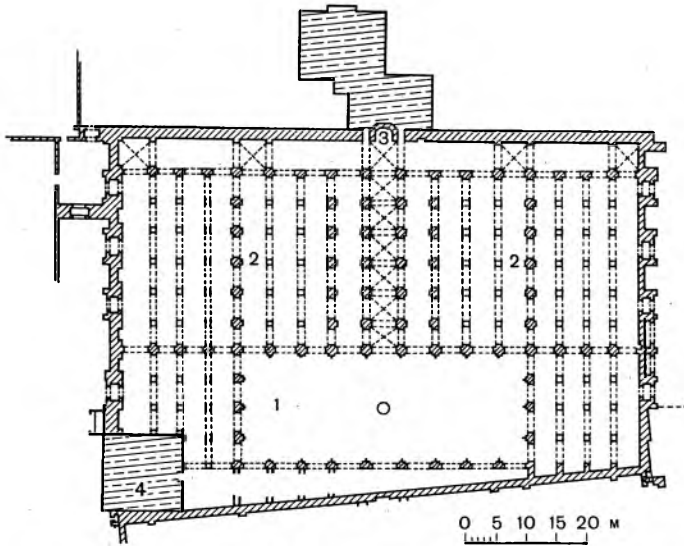
форм и изысканных декоративных мотивов. То, что входная арка касбы Удайя имеет подковообразную форму, само по себе создает необычайно эффектное впечатление, тяжелые концы выступают за края изящных опор, ритмы непрерывных пластических повторений усложняют простоту композиции, последний ряд арочных фестонов опирается на прекрасную изгибающуюся волюту, верхняя богато разработанная часть портала завершается на углах кронштейнами и тонкими декоративными колонками, которые ни на что не опираются. Ощущение плоскости выражено с подкупающей смелостью в пилонах, в своеобразных паузах, образуемых гладкой стеной поверхно-

стью, и особенно в замечательной каменной резьбе, где каждый ряд форм образует плоскости, словно находящиеся слоями друг на друга. Сходные орнаментальные мотивы арочных переплетений, фестонов, раковин, многочисленно варьируясь, образуют великолепное декоративное единство. Идея узорчатого щита, преграждающего путь, оттеняет торжественную монументальность целого. Незабываемое впечатление ворота Рабата производят издали, в общем городском ансамбле. Ворота Удайи расположены на подъеме горы, примыкая с края к стенам касбы, что подчеркивает самостоятельный объем здания и его стройные пропорции. К нему ведет широкая каменная лестница. Мощный вход — вместилище тени — как бы завершает округлое движение зубчатых красно-рыжих, похожих на спину дракона стен Удайи. Баб ар-Руах, подобно замковому камню, держат современную магистраль ан-Наср с двусторонним движением, полосой для велосипедистов и двумя рядами вечнозеленых деревьев. Хотя широкая магистраль отходит влево, Баб ар-Руах создают впечатление центра, к которому она устремлена. Между тем, как и другие ворота Марокко, Баб ар-Руах сравнительно невысоки, в них преобладают спокойные горизонтальные линии, и ворота не сильно возвышаются над крепостными стенами 12 века, словно порожденные их мощной пластикой. Охряно-серый, издали золотистый оттенок Баб ар-Руах соответствует более сдержанной выразительности этого величественного образа, в воротах касбы Удайи красно-оранжевый тон камня усиливает торжественную красоту постройки.

В архитектурных памятниках данного типа ярко воплотились жизнеутверждающие, созвучные народной традиции грани мировосприятия эпохи. Активно включенные в пространственную среду, тесно связанные с изменчивым ритмом повседневной жизни, парадные ворота городов Марокко стали не только лучшим украшением средневековых городских ансамблей, но и зримыми, пластически содержательными приметами породившего их времени. Не менее совершенные грани раскрылись и в культовом строительстве.

Как во всем арабском искусстве средневековья, новый этап в истории зодчества не сопровождался коренным переломом. Он основывался на традиционном опыте прошлого (в том числе и альморавидского этапа), развивался в рамках единого архитектурного процесса. Тем не менее культовые здания Магриба второй половины 12 столетия несут на себе четко обозначенный стилевой отпечаток.

Одна из ранних мечетей была воздвигнута в Таза в год основания самого города (1135 г.)²⁹. Расширенная и во многом заново украшенная в конце 13 века, она существует и поныне. Самой значительной постройкой суждено было стать Соборной мечети в Марракеше, воздвигнутой на месте снесенного дворца аль-Хаджар. Она получила название Кутубийи („Книжной“), поскольку вокруг мечети располагалось множество книжных лавочек. Мечеть строили дважды, первоначально в 1147 году, а затем, когда обнаружили ее неправиль-

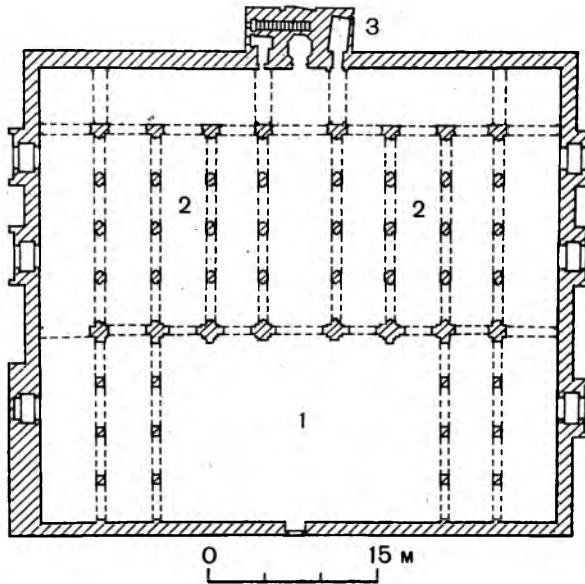


Мечеть аль-Кутубийя в Марракеше. 1153—1196 гг. План:
1. Двор; 2. Молитвенный зал; 3. Михрабная ниша; 4. Минарет

ную ориентацию, — в 1153 году; завершение мечети относится к 1196 году. Новое строительство обусловило не совсем правильный трапециевидный план здания. Поскольку вторая Кутубийя также не отличалась точностью ориентации, возможно предположить, что акция коренной перестройки имела своеобразный демагогический характер, содействуя пропаганде в широких массах идеи приверженности новой династии к „истинности“ религиозной догмы. Оба варианта мечети мало отличались друг от друга. В промежуток времени между их строительством Абд аль-Мумин после посещения Тинмале в память о духовном вожде движения Ибн Тумарте и его общине

приказал соорудить здесь Большую мечеть (1153 г.). Более скромная по размерам мечеть украсила касбу Марракеша (1197 г.).

Круг этих памятников принадлежит к числу ранних сооружений Альмохадов, в которых обычно прослеживаются их типологически важные черты. Объектом исследования европейских специалистов чаще всего служит мечеть в Тинмале. Она дошла до нашего времени в виде руин, благодаря чему (как ни парадоксально!) доступна для



Большая мечеть в Тинмале. 1153 г. План:
1. Двор; 2. Молитвенный зал; 3. Михрабная ниша и минарет

обозрения. К числу ее индивидуальных особенностей относится то, что мечеть включена в систему укреплений, а ее массивный минарет расположен над михрабной нишей. Вместе с тем в этом здании, более простом и меньшем по размерам, чем мечеть Кутубийя, уже в полной мере заложена четкая формула магрибинского культового зодчества второй половины 12 столетия.

Прежде всего обращает на себя внимание на редкость компактный и строго организованный план, в котором девять продольных нефов пересечены четырьмя поперечными травеями, а центральный широкий неф с широкой травеей, идущей параллельно стене киблы, образует

Т-образную фигуру. Такой же ширины с двух сторон и боковые галереи, что в целом создает как бы пространственную „раму“ для композиции молитвенного зала. Трансептальное построение выделено разнообразной по формам аркадой на столбах и куполами, воздвигнутыми не только над осевым нефом (как в фесской мечети аль-Кайравийин), но и над травеей вдоль михрабной стены. Особая ключевая роль принадлежит самому михрабу с его ясным, простым и крупным рисунком. В композиции михраба достигнута четкая взаимосвязанность симметричных форм и декоративных элементов. Подковообразная, слегка преломленная гладкая арка ниши охвачена другой, более крупной аркой с фестончатым завершением. Как и в городских воротах, вторая арка призвана нести основную декоративную нагрузку, исполнять главную эмоционально-образную роль. Но если в воротах кокошник прихотливых арочных переплетений усиливает впечатление ширины композиции и ее пластической силы, то здесь очертания арки пленяют одухотворенной чистотой. Обе арки заключены в прямоугольные рамы; внешняя, равная ширине центрального нефа, заполнена строгим полигональным звездчатым узором. В углах первой рамы на гладком фоне красивые шестиугольные розетки. Выше расположена глухая аркатура с тремя полуциркульными арками, украшенными резным стукowym звездчатым узором, и четырьмя стрельчатыми арками, словно наложенными на гладкую плоскость. Выше вдоль всего основания купола перед михрабом тянется лента геометрического фриза, подготавливающего переход к купольному покрытию на сталактитах. Мечеть в Тинмале заменила, по-видимому, совсем скромное и ничем не украшенное святилище, сооруженное еще при самом Ибн Тумарте. Примененная в мечети система декоративного убранства, полная благородной сдержанности, отразила не столько (характерный и для предыдущего этапа) отход от аскетического безорнаментального „пуританизма“ первых лет в развитии берберских движений, сколько вполне сложившийся эстетический идеал времени.

Отмеченные выше особенности получили грандиозное воплощение в мечети Кутубийя. Это огромное сооружение превосходит мечеть Тинмале почти вдвое (ширина 17 нефов достигает 92 м). При общем единстве планировочных, композиционных принципов и архитектурно-декоративных элементов все выглядит здесь мощнее, величественнее, как бы в повышенном духовном преломлении. Господствует словно не знающее границ внутреннее пространство, запол-

ненное бесконечными рядами массивных столбов с перекинутыми между ними подковообразно-стрельчатыми арками прекрасных стройных пропорций. Уходящие в глубину, пересекающие друг друга, воспринимаемые в разных ракурсах белые аркады создают бесконечные, удивительные по своей отвлеченной красоте перспективы. Сравнительно невысокие и тускло освещенные, они кажутся фантастическими структурами, призрачно белеющими в полумраке длинных анфилад. Система этих арочных перспектив подчинена строгому симметричному плану с выделением трансептальных осей, украшенных куполами на широких сталактитах и шатровыми покрытиями артезонадо — деревянных наборных расписных потолков (пять куполов над травеей киблы, семь куполов над главным нефом, среди которых один из самых сложных по формам — перед михрабом, на скрещении осей). Порождаемое ранними колонными мечетями представление о каменном лесе, об огороженном пространстве природы, где особую роль играет равноправный с молитвенным залом простор открытого двора, здесь заменяется продуманным замыслом зодчего, конструирующего особую, подчиненную математическим закономерностям пространственную среду. Характерно, что видимый с минарета двор Кутубийи — небольшой прямоугольник, расположенный перпендикулярно к оси здания — представляет собой подчиненную, замкнутую общей системой часть сооружения. То, что в магрибинских постройках 12 века в качестве опор применяются не античные колонны (что было характерно для Ифрикии и вообще для раннеарабского зодчества), а массивные гладкие каменные столбы, усиливает впечатление статичных форм, масштабно несоразмерных человеку. „Нет более абстрактной архитектуры во всем Магрибе, чем в этих альмохадских мечетях, которые впечатляют самоценностью своих форм“³⁰.

ил. 65

ил. 66

ил. 64

Такого рода характеристика не исчерпывает, однако, всей полноты художественного образа, создаваемого данными памятниками. Отвлеченность и рационализм сочетаются в них с той степенью художественного преображения пространства, которой зодчество Магриба еще не знало на предшествующих этапах развития. Повторение основной и, по существу, единственной арочной формы лишено сухой монотонности. Интерьер мечети пронизан живым ритмом вечно возникающего, бесконечного пластического движения. Если некоторые мотивы в кайруанской мечети Сиди Окба привлекательны своим наивным архаизмом, то в формах Кутубийи достигнута чистота и совер-

шенство очертаний, уверенное мастерство владения широкой, властной и сильной линией. Рисунок сталактитовых сводов и деревянных наборных потолков, разнообразие арок, композиция михраба, близкая мечети в Тинмале, — все это выявляет основные архитектурные членения и, контрастируя с бесплотностью больших незаполненных плоскостей, создает общую атмосферу изысканного и строгого величия. Каждый декоративный мотив внутренне оправдан. Выразительны, например, маленькие изящные колонки с капителями, без баз, приставленные с внутренней узкой стороны к каждому из опорных столбов. Они рождают дополнительный пластический ритм, подчеркивают вертикальную устремленность опоры, обогащают образ сочетанием массивных и хрупких элементов. Как в тинмальской мечети, так и здесь большую роль играет стилизованный растительный орнамент, достигающий особой густоты, разнообразия и гибкости в капителях декоративных колонок, в резных панно у основания купола.

Несомненно, что процесс эволюции средневекового арабского зодчества вел к более усложненному пониманию пространства, к поискам, как отметил О. Грабар, скелета, оси, вокруг которой начали развиваться архитектурные формы, — процесс, обозначившийся еще в фатимидском зодчестве Ифрикии, а затем Египта³¹. На почве Магриба он достиг своей вершины во второй половине 12 века.

Напомним, что неоднократно упомянутое нами трансептальное построение мечети — одна из главных особенностей магрибинских и андалусских культовых построек — проявилось уже в мечети Сиди Окба. В рассматриваемую эпоху эта особенность получила законченное выражение главным образом за счет того композиционного и декоративного значения, которое приобрела расширенная и увенчанная куполами травея перед стеной киблы. Выделение данного элемента, как и связанное с ним разворачивание магрибинских мечетей 12 столетия по ширине, связано с возрастающей ролью обрядовой литургии, с сакральным смыслом ориентации на мекканскую святыню.

Интерьер мечети Кутубийя — мир высокой духовности — скрыт от постороннего взора. Ничто не выдает его существования в простом и неприметном внешнем облике здания. В отличие от крепостного характера многих ифрикийских построек, присущего в силу определенных условий и мечети Тинмале, Соборная мечеть Марракеша лишена укреплений. Если мечеть Кайравийин в Фесе тесно окружена поздней застройкой, то святилище Альмохадов имеет в настоящее

время вокруг себя более свободные зоны: на северо-западе, например, расположены большой прямоугольный водоем и сад с кипарисами. Издали композиция мечети напоминает правильную геометрическую фигуру, минарет и расстилающееся по земле низкое здание молитвенного зала образуют прямой угол, очертания их подчеркнута лапидарны, впечатление плоскости выражено так сильно, что постройка кажется лишенной объема, и лишь вблизи она обретает пластику и массивность форм. В системе города роль активного градообразующего элемента принадлежит не зданию самой мечети, а ее знаменитому минарету, первому из трех, получивших мировую известность „великих минаретов“ арабского Запада 12 века в Марракеше, Севилье и Рабате. Кутубийя — так обычно кратко и условно называют это сооружение — выполняет, подобно другим постройкам данного типа, несколько функций.

Происхождение минарета восходит к ряду прообразов: сторожевой башни, места, где зажигали огонь, маяка. Минарет служит зримым обозначением мусульманского храма, заключает в себе древнейшую символику, основанную на онтологических представлениях о столпе как вертикальной оси бытия. Практическое назначение минарета связано с публичным призывом правоверных на молитву, он находится всегда рядом с мечетью, непосредственно примыкая к ней или располагаясь отдельно, будучи выведенным из объема мечети. Минарет — один из самых распространенных типов культового зодчества, нашедший в различных центрах мусульманского мира оригинальные и несхожие между собой формы пластических решений. К числу древнейших памятников принадлежат квадратные минареты Сирии, которые произошли от колоколен сирийских христианских церквей, в свою очередь выросших из эллинистических и римских традиций. Исследуя генезис минарета, О. Грабар считает, что его ритуальная функция не была все же исходной, ибо в дамасской мечети Омейядов, древнейшим минаретом которой послужила угловая башня римского святилища, преобладало назначение минарета как символа новой религии, обращенного к населению этого города, христианскому в своей основе. В дальнейшем, по мнению О. Грабара, религиозная функция тесно сливалась в образе минарета с идеей имперской власти, ее социального и личного престижа³².

Минарет связан не только с идеологической функцией мечети, но и с ее композицией. Своей устремленностью ввысь башня подчерки-

вает горизонтальную протяженность основного сооружения и одновременно как бы дает выход его замкнутому пространству. Минарет объединяет мусульманский храм с пространством окружающего мира, с простором неба, с тесно обступающей городской застройкой. В структуре восточного города минареты, то исчезая из поля зрения, то вновь появляясь, играют роль не только главных ориентиров. Статичные вертикали этих башен заключают в себе упорядочивающее начало, они, по существу, основные и господствующие здесь пространственные образы, которые служат организации сложной системы восточного города в нечто целостное и зримо завершенное. Знаменитые минареты мусульманских стран являются поэтическими эмблемами городов. Трудно представить себе Севилью без колокольни „Хиральда“, Рабат без „башни Хасан“, а кирпично-красный Марракеш без стройной Кутубийи.

Еще далеко в грандиозной долине, засаженной многотысячной рощей финиковых пальм у подножия снежной цепи Высокого Атласа, ничто не предвещает о приближении к Марракешу. Зрелище фантастической панорамы настолько захватывающе, что появление на горизонте крошечного темного столбика минарета, символа древнего торгового и культурного оазиса, кажется неправдоподобным. При въезде в новые кварталы города вид на минарет в юго-восточном направлении становится реальным — прямая магистраль Мухаммеда V ориентирована на ребро башни; раскрывая свои боковые грани, она приобретает объемность.

Кутубийя царит над старой мединой, над бесконечно тянущимися красными стенами Марракеша, отражается в зеркале водоема, естественно вписывается в городские пейзажи. На одной из аэрофотосъемок падающая на город гигантская тень Кутубийи „рассекает“ его подобно темному ущелью. В дальнейшем мы более подробно рассмотрим каждый из „великих минаретов“. Отметим только, что спокойная и радостная красота севильского памятника покоряет сразу, а в „башне Хасан“ оттенок официальной парадности отступает перед ее подлинным величием. По сравнению с ними образ минарета Соборной мечети Марракеша более сложен, противоречив и многозначен.

В архитектуре Кутубийи получил дальнейшее развитие тип магрибинского минарета, характерными особенностями которого были призматическая форма, двухъярусная композиция, внутренний, иду-

ший вокруг каменного ядра здания пандус, рельефная аркатура по сторонам башни, увенчанной зубцами, фонарной башенкой и сферическим куполом с шарами. Ряд этих особенностей наметился уже в минаретах Ифрикии и Центрального Магриба, вспомним мощную призматическую башню мечети Сиди Окба, минареты Туниса, Сфакса, Кал'а бану Хаммада.

Вместе с тем прототипом магрибинских сооружений 12 века послужили основанные на сирийской традиции андалусские памятники, в первую очередь минарет мечети Омейядов в Кордове (945—946 гг.; разрушен испанцами в 1572 году).

Было бы, однако, поспешным прийти к выводу о том, что африканская постройка оказалась заимствованным памятником. Оригинальность этого произведения бесспорна. В нем была достигнута та характерная для эпохи высокая формульность художественного образа, которой не обладали более ранние сооружения и которая послужила образцом для всех последующих магрибинских минаретов. До создания Кутубийи в Марокко не было столь совершенного памятника. Современный ей минарет мечети Кайравийин был небольшим и невзрачным, его близость к сирийской традиции, присущая в целом магрибинским минаретам, имела архаизирующий характер. Более удачен минарет мечети в Таза, но он еще грубоват и тяжело-весен.

Минарет Кутубийя (1184—1199 гг.), воздвигнутый в северо-западном углу мечети, поднимается на высоту 67,5 м, его сторона—12,5 м, а ширина относится к высоте, как 1 : 5. Уже эта особенность, которая отходит от традиционного отношения 1 : 4 в мечети Кордовы и в постройках Магриба (например, в минаретах мечети касбы в Марракеше, мечети в Таза), придает Кутубийи на редкость стройные пропорции. Вместе с тем столь изысканная по силуэту башня сложена из местного красноватого известняка, с трудом поддающегося обработке. Кладка, тщательная в нижних зонах, постепенно становится все более небрежной. Грубоватый характер кладки с крупными, неровными выступами камня, покрытого резьбой и штукатуркой с росписью по ней, применение изразцов не только в верхнем фризе, но и во вкраплениях по фасаду—все это придает поверхности минарета впечатление необычной фактуры. Его узловые декоративные элементы как бы порождены этой живописной стихией камня. Главным мотивом украшения служит система сложных многолопастных арка-

тур с фестончатыми и ламбрекенными краями, которые распределены на сторонах башни по вертикали в трех регистрах. Аркатуры включают окна, сгруппированные по два и по три. Каждая из сторон непохожа на другую, трактована как изолированное единство. Уровень основных декоративных композиций не совпадает, что отражает членение минарета на шесть соединенных пандусом этажей с разнообразными сводчатыми помещениями. Разнобой и даже известная хаотичность в распределении декора не разрушают, однако, впечатления его общей целостности. Оно достигается путем объединяющих элементов, их акцентировки и повтора, а также благодаря сходным, варьирующим друг друга мотивам.

Верхняя часть композиции минарета является его главным объединяющим началом. Башенка, стороны которой с пробитыми арками одинаковы, увенчана ребристым куполом с тремя убывающими в высоту позолоченными медными шарами и покоится на платформе, окруженной зубчатыми акротериями. Эти зубцы как бы служат увенчанием изразцовой „короны“, завершающей призматический массив минарета. Такого рода широкий фриз белого геометрического рисунка на фоне зеленовато-голубой глазури впервые в Магрибе применен в архитектуре минарета Кутубийи. Ниже фриза на всех сторонах расположена аркатура на колонках, она поддерживает ромбовидную сетку, образованную плетением многолопастных арок. Этот характерный для зодчества 12 века мотив, повторенный в убранстве верхней башенки, выражен здесь, однако, еще не в полную меру. Те же объединяющие цели приданы и второстепенным элементам: формам оконных проемов, узких, высоких, завершенных округлыми подковообразными арочками, или прямоугольных рам, в которые вписаны все декоративные композиции. Крупные арочные формы на разных сторонах минарета обнаруживают непосредственное сходство между собой, таковы широкие ламбрекенные арки на северо-западной и юго-западной сторонах. Рисунок широкой ламбрекенной арки, охватывающей в первом случае два окна, а во втором — три окна, чрезвычайно эффектен. Очертания ламбрекенов напоминают как бы приспущенную и приподнятую в центре завесу с узорчатым краем; в углах обрамляющей рамы два маленьких арочных оконца повторяют формы больших окон и как бы подтверждают то, что перед нами каменная стена с пробитыми в ней отверстиями. В других случаях сближаются между собой мотивы подковообразной и фестончатой арок (юго-вос-

точная и северо-западная стороны). Но некоторые мотивы появляются лишь однажды, таковы на северо-восточной грани минарета трехчастная слепая аркатура нижней зоны или ряд плоских прямоугольных обрамлений со вписанными в них окнами и круглой аркой — в верхней зоне. Декоративная композиция минарета Кутубийи дает представление о сложной, присущей средневековому искусству Востока системе повторов, вариаций, сходства и несходства, подобия малых и крупных форм, переключек и созвучий.

Особая роль в минарете Кутубийи принадлежит живописи, которая сохранилась лишь частично. Она выполнена по штукатурке, заполняя собой обрамления аркатур и ниши глухих арок. Живописные росписи покоряют совершенством рисунка с преобладающим изображением растительного узора. Господствует симметричная композиция, навеянная образом „древа жизни“ с прямым вертикальным стволом и крупными, гибкими листьями и переплетениями ветвей. Непрерывно развивающаяся изогнутая арабеска сменяется в живописи данного времени более энергичной, сильной линией, движение которой знает и прерывистый ритм. Живопись тон в тон золотистой охрой на красно-коричневом фоне отличается теплой и строгой гаммой. Очертания арок, обрамлений, узорчатых краев, лент обозначены узким контуром благородного серо-голубоватого оттенка.

Образ Кутубийи не укладывается в однозначные представления. Варварская грубоватость соседствует в этом сооружении с одухотворенностью, массивность с легкостью, при необычной высоте взлета башни членение внутреннего пространства на шесть этажей (седьмым служит верхняя башенка) кажется невероятным, тем более что тело башни делится только на три регистра. Совершенство исполнения, особенно заметное в живописных росписях, не исключает архаизма других техник. В изразцовом фризе, например, крупные квадраты фаянса просверлены в центре и укреплены гвоздями в решетке из толстых брусьев, которая вделана в каменную кладку. Минарет меняет свой цвет в разное время суток, он то бледно-золотистый, розовый, то красноватый со ржавым оттенком. Редкие дошедшие до нас вкрапленные в узоры аркатур фиолетовые и изумрудно-бирюзовые глазури в окружении грубоватой, тяжелой, тронутой временем фактуры камня загораются, как яркие вставки самоцветов. Невольно напрашивается сравнение с образом берберской красавицы в драгоценном убранстве своих массивных и красочных украшений. . .

Несколько позже (1171 г.) было начато строительство новой огромной семнадцатинефной мечети в Севилье. Имея много общих черт с магрибинской традицией, севильская мечеть, как и другие культовые постройки Андалусии, отличалась планом, развивавшимся в глубину. Сооружение нового минарета (1190 г.) осуществляли архитекторы Ахмад ибн Басо (он же был строителем мечети и к тому времени заслужил известность своими работами в Гибралтаре) и Али Гомара.

После победы при Аларкосе (1195 г.), когда Абу Йусуф Йакуб аль-Мансур триумфатором вернулся в Севилью, он приказал украсить минарет шарами из золоченой меди, по словам летописца, „столь огромными, чтобы им не было равных“. Церемония водружения шаров в присутствии монарха и при небывалом скоплении народа превратилась в подлинное торжество. В написанной королем Альфонсо X „Большой хронике Испании“ сказано, что в лучах солнца блеск этих расположенных один над другим шаров так ярок, что был виден на большом расстоянии. Прекрасный минарет — символ победившего ислама — использовался и в иных целях: на его плоской крыше в 12 веке устроили самую значительную в Европе обсерваторию.

Во время землетрясения 1355 года верхняя часть минарета упала на землю. К тому времени Севилья, взятая войсками Фернандо III, уже более столетия была христианской. Минарет, названный „башней святой Марии“, украсился простым покрытием, на котором в 1400 году установили первые в Испании городские часы. Когда же на месте разрушенной мечети Альмохадов закончилось строительство католического собора, минарет получил новое мощное завершение в виде пятиярусной колокольни, сооруженной Эрнаном Руисом в 1568 году. Колокольню венчала служившая флюгером четырехметровая бронзовая статуя христианской Веры со знаменем в руке. Статуя-флюгер „хиральдильо“ — производное от испанского глагола „girar“ („вращаться“) — дала название всей башни „Ла-Хиральда“.

Завершение минарета в 16 веке христианской колокольней, не только увеличившей его первоначальную высоту, но и внесшей нечто принципиально новое в его облик, создало именно ту „башню Хиральду“, которая неразрывно слилась в представлении многих поколений с образом Севильи. Эрнан Руис, архитектор из Кордовы, сумел с достаточным тактом выполнить возложенную на него задачу, не разрушив пластического замысла и общего впечатления, производимого творением мавританских зодчих.

Минарет был воздвигнут из розово-золотистого кирпича на римском каменном основании, со стороной в 13,6 м. Его призматическое тело поднималось на высоту 56 м и завершалось платформой с зубчатыми акротериями, на которой находилась другая прямоугольная башенка (6,8 м), увенчанная ребристым куполом.

ил. 70

Массив гладкой, отличающейся безупречной кирпичной кладкой нижней части стен как бы образует прочный „цоколь“ башни. Лишь на значительной высоте поверхность сооружения облегчена тщательно продуманным декором. Верхние ярусы разделены гладкой кирпичной облицовкой на три сильно вытянутые зоны. По центральной оси расположены одиночные, а затем двойные окна („ахимес“), обрамленные белыми, розовыми и серо-голубыми колонками. Окна вписаны в стрельчатые арки с фестончатым краем (балкончики пристроены в 16 веке). Центральная ось с окнами обрамлена вертикальными полосами рельефного декора, который образован чередованием геометрической плетенки и двойных стрельчатых арок. Подобный мотив уже известного нам ромбовидного орнамента приобрел в архитектуре „Хиральды“ господствующее значение. Все его элементы подчинены строгой плоскости. Так, глухие арочки, которые поддерживают тонкую сетку выложенного кирпичом орнамента, выделены небольшими углублениями в стене. В целом убранство имеет вид узорчатой вставки в простой каменный массив. Характерно, что углы башни оставлены гладкими. словно края гигантского монолита, четко очерчены в небе эти устремленные ввысь грани „Хиральды“. Небольшая асимметрия пластических акцентов на ее сторонах разнообразит и оживляет строгую композицию. Спокойная горизонталь фриза, образованного глухой аркадой и ромбовидным узором, завершает мощный объем минарета. На основании уникальных, дошедших до нашего времени старинных изображений можно судить, как выглядело это сооружение до тех пор, пока не „превратилось“ в „Хиральду“. Сочетание двух призм, обычное в минаретах андалусско-магрибинского типа, отличалось пропорциональностью и ритмическим единством. Верхняя башенка являлась как бы зримым продолжением скрытой внутренней структуры здания. Стены башенки с глухой аркадой, поддерживающей геометрическую плетенку, также имели трехчастную вертикальную композицию. Внутри минарета семь ярусов соединены между собой каменным пандусом на двадцати восьми уровнях. Ширина пандуса дает возможность разъехаться двум всадникам. Крытые

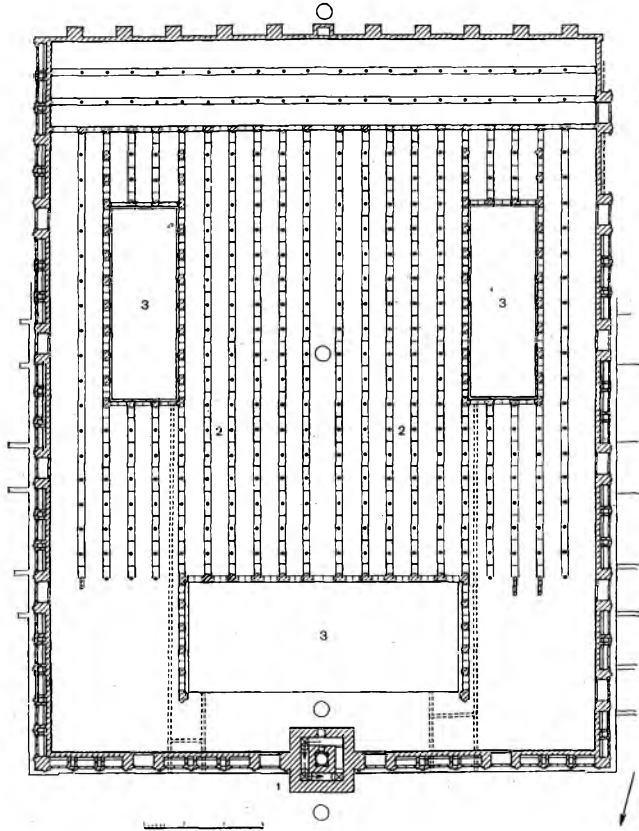
разнообразными по формам сводами внутренние помещения просторны и хорошо освещены. В целях прочности толстые стены башни еще более уплотняются по мере того, как сужается идущее вверх внутреннее пространство. Севильский памятник принадлежит к числу лучших образцов альмохадского зодчества и воплощает его характерные черты: торжественную массивность форм, пропорциональность, строгость убранства, своеобразную структурность образа и его гармоничность. Вместе с тем нельзя не учесть, что „Хиральда“ была воздвигнута в Андалусии, в среде утонченных древних традиций. По сравнению с минаретом мечети Кутубийя это сооружение кажется более совершенным, цельным и продуманным. Однако африканская постройка превосходит „Хиральду“ богатством образа, полного мощной витальной силы.

Присущая данному кругу памятников индивидуальность отличает и „башню Хасан“. Естественно, что после победы при Аларкосе быстро растущий город Рабат аль-Фатх должен был украситься новой Соборной мечетью³³.

Начатая строиться в 1195 году огромная мечеть ($183,70 \times 139,40$ м) имела три внутренних двора и двенадцать дверей, в ее молитвенном зале 400 колонн образовывали 19 нефов. В необычном по грандиозности замысла сооружении с его симметричным и сложным планом тесно сплетались между собой религиозные и политические функции. Создание мусульманского храма такого масштаба, призванного затмить мечеть Омейядов в Кордове и хранящего reminiscenции раннеарабской колонной мечети, символизировало высшую точку в развитии магрибинской государственности. В условиях „священной войны“ с Испанией здесь могла разместиться на молитву значительная часть армии. Однако храм Альмохадов так и не был завершен. Этому помешала смерть Абу Йусуфа Йакуба аль-Мансура (1199 г.) и то, что подъем династии миновал, ее власть стала клониться к закату. Постепенно незаконченная постройка пришла в запустение. О ее заброшенном состоянии свидетельствуют старые фотографии: среди колонн разрослись кустарники и густая трава, по которой в разных направлениях протоптаны тропинки, земля усыпана обломками колонн.

С образованием независимого королевства Марокко (1956 г.) это место приобрело особое значение. К южной стороне молитвенного зала примкнул огромный мемориальный комплекс, который объединил мавзолей короля Мухаммеда V, посвященный ему музей и мечеть,

подражавшую кордовской мечети Омейядов. Ансамбль, хранящий память о почитаемом государственном деятеле, с именем которого связана победа в борьбе за независимость Марокко, отличается исключительной роскошью³⁴. Начиная с 1964 года над ним работали сотни



Мечеть и минарет Хасан в Рабате. Заложены в 1195 г., строительство не завершено. План:
1. Минарет; 2. Молитвенный зал; 3. Дворы

искусных народных мастеров, которые стремились вложить в эту постройку накопленный художественный опыт. Однако расположение обширного и грузного ансамбля с его эклектической стилистикой в непосредственной близости к древнему памятнику вряд ли следует признать удачным. В свою очередь сооружение мемориала повысило

приток туристов, для которых создали углубленные в землю торговые помещения с лестницами, пробитые в главном, расположенном на севере дворе 12 века. Тем не менее в качестве положительного фактора следует признать, что впечатление заброшенных руин в настоящее время исчезло, чему в значительной мере способствовало то, что каменный пол мечети очистили и во многих частях замостили заново. Весь комплекс, расположенный на подъеме от океана к городу в южном направлении, приобрел смысл некоего священного участка. Место это и в самом деле необычайно торжественное. В полную силу здесь заявляет о себе художественная концепция альмохадского времени. Композиция мечети с ее внутренними дворами, образующими свободные зоны среди множества колонн, воспринимается не сразу. Лишь через некоторое время начинает выявлять себя замысел зодчего и закономерности в его осуществлении. В силу своей незавершенности постройка как бы неожиданно демонстрирует „вывернутую наружу“ внутреннюю среду. Красноватые стены из бетона на каменном основании не столько играют роль преграды, сколько обозначают границы колоссального участка. Воображение захватывает вид множества колонн, стоящих в строго определенном ритме на гигантской каменной площади. Первое впечатление невольно связывается с образом древнеегипетского гипостильного зала с его ирреальным пафосом количества. Но здесь царит совсем другой образ, все кажется как бы приближенным к нам и смягченным классической традицией. Господствующие опоры — достигающие 80 см в диаметре мраморные колонны, сложенные из круглых блоков, без баз, некоторые совсем низкие, разрушенные, другие сохранившиеся, увенчанные грубоватыми и простыми капителями со скошенными углами. Эти опоры ничего не несут, но они соразмерны человеку, не подавляют его, а сопутствуют его движению, как в античном храме и раннеарабской мечети. Мощенная ровными крупными плитами камня площадь с колоннами напоминает римские памятники Северной Африки. Но и в данном случае сходство имеет внешний и относительный характер, ибо перед нами — типичный памятник архитектуры мусульманского средневековья с ее рационализмом и строгим ритмом пластических фигур, где четкие вертикали опор уравновешены горизонталями плоскости пола, самого пространства зала и даже принципом рядоположности мраморных блоков, составляющих геометрические, несколько суховатые по рисунку тела колонн. Движение в этом ясном и орга-

низованном пространстве оставляет одно из сильнейших впечатлений. Оно необычно потому, что типичная для всего искусства исламизированных народов концепция пространственных и пластических ценностей раскрывается здесь в непосредственном слиянии с самой природой, с ее световоздушной средой. Ни фотография, ни кинофильм не могут передать возникающего богатства пластических и цветовых образов. Тон светло-серой площади удивительно гармонирует с палево-серыми, голубоватыми, серо-розовыми тонами мраморных колонн, в общую, несколько отвлеченную и изысканную гамму которых мощным и мягким аккордом входит редкий по красоте оранжево-розовый, золотисто-красный тон широкого и мощного минарета. Цвет его светлее и радостнее цвета стен, он особенно хорош при солнце, при яркой голубизне африканского неба. Недаром еще в 12 веке минарет, как и мечеть, получил свое загадочное название, которое подразумевает „красивый“, „хороший“ (от араб. „хасан“). Наделенный особой масштабностью и пластической силой, минарет удерживает в гармоническом равновесии композицию каменной „колонной площади“.

Между тем огромный минарет, достигающий ныне 44 м, со стороной квадрата в 16 м, также не достроен и не имеет верхней части, вместе с которой он, по-видимому, должен был выситься более чем на 70 м. Особая привлекательность сооружения состоит в том, что, подобно римским памятникам, оно сложено из прекрасного тесаного камня. Как и у всех старых построек марокканской столицы, это местный камень из карьера Дар аль-Хамра³⁴ близ Рабата. Каждая из сторон минарета украшена по-разному композициями фестончатых и ламбрекенных арок со вписанными в них оконными проемами, выше расположена мощная ромбовидная сетка узора. Декоративная каменная резьба на всех сторонах башни выдержана на одном уровне.

Минарет не только венчает композицию мечети, он как бы представляет миру храм Альмохадов. Сооруженный по оси здания, на его северной стороне, к которой, вероятно, вела широкая лестница и четыре входа, минарет обращен парадно украшенной стороной к океану и устью реки Бу-Регрег. Вид этого устья, куда океан накатывает колоссальные белые валы, — одно из патетических зрелищ Рабата. Слева от устья круто громоздится белая касба Удайя, справа более плоско стелется город Сале³⁵. Непрístupная романтическая Удайя и белый геометризованный Сале образуют два великолепных сторожевых

форпоста у узкой горловины реки. С вершины минарета, куда поднимаются по пандусу, проходя мимо шести внутренних помещений, вид на океан приобретает поистине космический характер. Океан словно нависает над сушей и так сверхъестественно велик, что не может не внушать священного трепета. Зодчий, воздвигший „башню Хасан“, прекрасно учел данный эффект. Вместе с тем для магрибинских мореплавателей, которые давно преодолели чувство ужаса перед „морем мрака“, бороздили его в разных направлениях, совершая дерзкие пиратские набеги, вид с океана на новый город Рабат аль-Фатх — оплот торжества веры и державы Альмохадов — открывался на долину Бу-Регрега и, минуя форпосты Удайи и Сале, шел к мощной красной вертикали „башни Хасан“, стоявшей, как обелиск, в высокой точке Африканского материка.

Искусство Магриба второй половины 12 столетия пережило высокий расцвет в творчестве талантливых зодчих, скульпторов, живописцев, орнаменталистов, мастеров мозаики. В исторических условиях Северной Африки эпохи средневековья это был свой, несколько запоздалый вариант „стиля монументального историзма“ с его широкой мироощущения, масштабностью и величием художественного образа. Сам характер этого искусства высокой художественной организации, проникнутый единством замысла и творческого воплощения, вносит существенные коррективы в традиционные позиции тех европейских ученых, которые и по сей день твердят о том, что ценности, синтетичности художественного сознания европейца противопоставит особый тип эстетического мышления восточного мастера с первоначально неясной идеей архитектурно-пластического образа, который складывается лишь в процессе его создания. Такого рода точка зрения, утверждающая принципы аллогизма, аморфности и в конечном счете атомарности в творческой деятельности народов средневекового Востока, выглядит в наши дни поразительным анахронизмом³⁶.

Высокий расцвет магрибинского искусства 12 века отразил глубокий подъем творческих сил магрибинского общества. Одним из важных слагаемых его синтетической образной выразительности стало местное народное начало. Невольно возникает вопрос о том, насколько возможной могла быть связь между столь развитой художественной системой и искусством родоплеменного общества, которое находилось на стадийно ином уровне социального, общественного и духовного развития. Сразу же следует оговорить, что речь идет

не о конкретных фактах каких-либо заимствований, а о внутренней художественно-образной общности, выраставшей из древних корней. Что же касается более конкретных переключек, отметим лишь два момента. В искусстве Альмохадов каллиграфия потеряла свою ведущую роль, причиной чему стал целый комплекс обстоятельств. Борьба за „чистоту ислама“ привела к тому, что в надписях содержались лишь лаконичные коранические изречения, а имена правителей и их славословие как проявления греховной мирской суетности изгонялись. Вместе с тем косвенное объяснение пассивной роли каллиграфии в декоративной системе этого искусства, возможно, таилось и в чуждости берберского населения арабскому языку и письменности как таковой. С другой стороны, большой интерес представляют живописные росписи по штукатурке, примеры которой известны в убранстве минарета аль-Кутубийи. В них обычно видят подражание двухцветным охряно-красным росписям кордовской резиденции Мадинат аз-Захра 10 века. Однако наряду с традицией такого рода мог существовать и местный, отмеченный выше обычай берберов расписывать свои постройки геометрическим орнаментом по штукатурке.

Могло случиться и так, что связь имела обратный характер: выработанные в альмохадскую эпоху художественные принципы были позже претворены не только в городах, но и в сельских местностях Магриба. В башенных сооружениях южного Марокко справедливо видят восходящий к Альмохадам тип военной архитектуры арабского Запада, который дошел до наших дней. Тем не менее представляется несомненным, что постройки Альмохадов 12 столетия, как и более поздние крепостные сооружения берберов, имели прочную общую традицию древней народной архитектуры. И в современных берберских изделиях — керамике и коврах, тканях и ювелирных украшениях — также очевидны, как мы убедились, уходящие в доисламское прошлое древние корни.

Тесная связь с местными навыками, по-видимому, отличала и художественное ремесло интересующей нас эпохи. В подавляющем большинстве его произведения неизвестны, отрывочные сведения черпаются лишь из письменных источников. В больших укрепленных городах, как Фес, Марракеш, Рабат, процветало керамическое, текстильное, коженное производство, особенно славились марокканские кожи с золотым тиснением, изделия из металла, стекла, прекрасные вышивки. Материал керамики, обнаруженный при раскопках

1930-х годов небольшой крепости Дшира, охранявшей акведук близ устья Бу-Регрега, свидетельствует о том, что наряду с бытовой неполливной и глазурованной посудой, декорировка которой исполнялась в традиционных для Магриба техниках гравировки, штампа, резерва и резьбы, керамические изделия несли сильный отпечаток андалусской традиции. Наряду с образцами городского ремесла встречаются соуды, исполненные, как в берберских деревнях, без гончарного круга³⁷. Возможно предположить, что принципы художественного синтеза, столь сильно выраженные в области зодчества, в области ремесел проявились менее активно. Андалусское воздействие ощущалось также в тканях и вышивках. Построенный в Марракеше большой госпиталь („маристан“) с четырьмя мраморными бассейнами был, по словам хроникера, украшен прекрасными тканями и коврами. В „Песне Нибелунгов“ (1204—1205 гг.) Марокко упоминается как страна шелка³⁸. О характере вышивок того времени позволяет судить уникальное в своем роде знамя Альмохадов, захваченное кастильцами в битве при Лас Навас де Толоса в 1212 году. Центральное поле военного штандарта занимает большой круглый медальон с изящным и сложным орнаментом. Наверху и по краям четко разделенные полосы украшены надписями из Корана. Прихотливый и нарядный узор расшит золотом и цветными шелками. Тонкой, словно филигранной работой, драгоценностью облика вышивка напоминает произведение ювелирного искусства.

Сокрушительное поражение Альмохадов в битве при Лас Навас де Толоса имело решающее значение для судеб берберской державы, оно знаменовало собой начало ее конца.

Власть Альмохадов, потерпевших крах в Испании, еще некоторое время сохранялась в Магрибе в условиях непрерывного ослабления и династических раздоров. В широких массах населения нарастал протест против деспотического режима, преследований иноверцев и особенно непопулярной в народе религиозной реформы „единобожников“. Создавалась благоприятная ситуация для прихода к власти новых хозяев страны. Ими оказались племена кочевников Сахары, которые создали в Магрибе три независимых государства.

* * *

Следуя принципу развития центристических сил в феодальном обществе, держава Альмохадов задолго до своего падения стала

распадаться на независимые владения. Еще в 1229 году наместник Ифрикии Абу Закария Йахья из рода Хафсидов отказался признавать власть альмохадского халифа. Развиваясь в русле военных, политических и религиозных (но сильно смягченных) установлений альмохадского времени, государство Хафсидов достигло наибольшего подъема в середине 13 века.

В 1236 году в Тлемсене под эгидой берберского вождя Ягморасана возникло небольшое государство Абд аль-Вадидов, владения которого включали области современных городов Орана и Алжира.

Самым сильным и крупным государством Магриба данной эпохи стало созданное на территории современного Марокко государство династии бану Марин, в европейском наименовании Маринидов (1248—1465). Как и при Альмохадах, начало нового правления ознаменовалось взятием Марракеша в 1269 году. Сторонники Альмохадов, укрепившиеся в Тинмале, были уничтожены (1276 г.), их святыни разрушены, могилы основателей движения осквернены. Расправившись столь решительно со своими противниками, правители новой династии тем не менее всегда подчеркивали преемственную связь с ними. Их политические и территориальные претензии не ограничивались пределами одного Марокко. Как и их предшественники, Мариниды стремились вновь объединить берберские земли. Главным препятствием продвижения в Ифрикию, которую они оккупировали дважды, служило соседнее государство Абд аль-Вадидов в Тлемсене. Правители Тлемсена противостояли вторжению Маринидов подчас в союзе с Гранадским эмиратом и Кастилией. Находясь с Гранадским эмиратом то в состоянии открытой вражды, то тесной дружбы и широких контактов, держава Маринидов, мечтая вернуть Андалусию, активно поддерживала испанских мусульман в их борьбе с христианами.

В вопросе об этническом происхождении племен, пришедших к власти в Магрибе, существует немало спорного. Особенно много разногласий, естественно, возникло вокруг проблемы происхождения Маринидов. То, что это государство было основано группой берберских племен зената, отмечает знаменитый магрибинский историк 14 века Ибн Халдун. Вместе с тем многие средневековые авторы, напротив, утверждают арабское происхождение династии, что по тем временам имело освященный традицией престижный характер. Подобную точку зрения поддерживают и европейские историки ара-

бофобного направления. Ш.-А.Жюльен занял здесь своеобразную компромиссную позицию, назвав этнический состав всех трех государственных образований в Магрибе „арабизированными зената“³⁹. Хотя современные исследователи настаивают на том, что бану Марин были чистыми берберами, и по сей день этот непростой вопрос остается открытым. Обращение к данной проблеме интересно для нас в том смысле, что оно выявляет чрезвычайно сложный „многооставной“ дух эпохи и характер художественного творчества. Основываясь на предыдущем этапе развития, культура Магриба отличалась многими новыми чертами.

„Арабизированные зената“, представители ортодоксального суннизма, вновь возродили в Магрибе маликитскую доктрину. В отличие от идеологии предшественников их религиозная программа носила вполне традиционный характер, лишенный каких-либо реформаторских тенденций. Авторитарность освященной религией государственной власти особенно наглядно проявилась в державе Маринидов. Этому содействовали развитой этикет придворного уклада, создание сложного аппарата, церемония инвеституры, чеканка золотой и серебряной монеты с именем монарха, символика белого цвета в его различных официальных аспектах—цвета государственного штандарта, одежд правящего аппарата, зданий, названий городов и т. д. Именно в это время в Марокко прочно укоренилась традиция выводить свою родословную из старых арабских корней, от потомков самого пророка Мухаммеда. Бану Марин представляли себя как „шерифы“, то есть происходящими от Али и Фатимы; титул „мулай“ стал обозначать „принадлежность к семье пророка“. Правители новой династии, которые были храбрыми солдатами, уделявшими большое внимание развитию военного дела, олицетворяли в глазах своих подданных истинное благочестие и глубокую набожность. Историографы первых эмиров подчеркивали их страстную приверженность религиозному культу, строгое соблюдение обрядности⁴⁰.

Развитие ортодоксии в общественной и духовной жизни Магриба данной эпохи не было случайным. Укрепление идеологических позиций ислама в его консервативных суннитских формах стало насущной необходимостью в условиях той новой еретической опасности, которую представляло собой начиная с 12 века суфийское движение в Северной Африке. В 13 столетии суфизм проявился уже как мощная сила в мусульманском мире. Расходясь с ортодоксальными пред-

писаниями ислама, суфизм открывал пути к „религии сердца“, к углублению духовности, пропагандировал „непосредственное“ общение с божеством, усиливал элемент личной, индивидуальной набожности. Напомним, что общие для всего мусульманского мира аспекты религиозной жизни уживались в Северной Африке с местными особенностями, восходившими к верованиям берберов: поклонениями деревьям, камням, источникам, земледельческими ритуалами, жертвоприношениями животных и т. д. Особую роль играли отзвуки древнейших ливийских верований с их принципами антрополатрии, которые первоначально проявлялись в среде христиан, еретиков-донатистов, а затем достигли, по-видимому, нового уровня в развитии неоднократно упомянутого североафриканского марабутизма. Почитание местных святых, как эманации „барака“—божественной благодати, создавало почву для широкого распространения суфизма в Магрибе. Он быстро адаптировал элементы народных суеверий, ритуальной магии, активного фанатизма. Носителями идей суфизма выступали многочисленные религиозные братства, с которыми смыкались бродячие ордена суфиев и мистические общества. Центром их обычно была завийя—ансамбль зданий религиозного назначения, посвященный культу святого. Институт братств, который достиг в Марокко огромной идеологической и политической силы в 15 веке, уже в рассматриваемую эпоху стал одной из типичных особенностей духовной жизни Магриба. Не касаясь подробно данного вопроса, отметим только, что укрепление ортодоксальных идеологических позиций правящих династий в независимых государствах Магриба 13—14 веков непрерывно размывалось волнами религиозного мистицизма, которые шли с арабского Востока, из Андалусии и быстро воспринимались в африканской среде. В религиозной политике этих государств—о чем свидетельствуют примеры мировой истории—нарастало стремление к компромиссным решениям, к подчинению еретических идей своим целям; многие культы суфийских святых получили в Магрибе официальное признание. Все это насыщало общую картину развития духовной, культурной и художественной жизни интересующей нас эпохи большим внутренним напряжением.

С внешней стороны данное время с его характерными для феодального средневекового общества военными столкновениями и резкими контрастами кажется в истории Магриба сравнительно более спокой-

ным. К числу его главных завоеваний следует отнести тот факт, что после долгих лет религиозных гонений здесь вновь воцарилась если не широкая веротерпимость, то, во всяком случае, лояльность по отношению к другим народам.

Христиане в магрибинском обществе того времени были не только пленниками и рабами и не только наемниками в личной гвардии монархов, но снова жителями многих североафриканских городов. Преследование евреев во времена Альмохадов прекратилось. В каждом большом центре существовал специальный квартал – меллах, населенный евреями, его значительную часть составляли эмигранты из Испании. Внешняя изолированность не мешала их активным контактам с мусульманами. Особую группу населения Дальнего Магриба составляли кочевые арабские племена, переселенные на его территорию в 12 веке в качестве служилых племен. Стремление Альмохадов использовать их как военную силу было продолжено Маринидами, которые пытались в целях их ассимиляции привязать арабских кочевников к земле. Происходил сложный, длительный, не всегда приводивший к позитивным результатам процесс, названный Ж. Марсе „берберизацией арабов“⁴¹. Некоторые из маринидских государей заключали браки с дочерьми видных арабских племенных вождей. Самым широким покровительством в обществе того времени пользовались испанские мусульмане. После поражения в битве при Лас Навас де Толоса поток беженцев из Валенсии, Хативы, Кордовы, Севильи и других городов резко возрос. Часть беженцев нашла приют в Гранадском эмирате, но основное большинство устремилось в Северную Африку, особенно в Тунис и Марокко. Волна эмиграции достигла размеров, не имевших доселе прецедента в истории Магриба. Испанские беженцы сохраняли в лоне магрибинской культуры свою самобытность, жили замкнуто и не подвергались ассимиляции. Данное обстоятельство проявлялось по-разному в Ифрикии, где все же происходил постепенный процесс слияния эмигрантов с местным населением, и в Дальнем Магрибе, стране по преимуществу берберской с ее стойким консерватизмом местного начала, к которому эмигранты так и не смогли окончательно приспособиться. Однако и в Дальнем Магрибе влияние представителей столь высокоразвитой цивилизации оказалось огромным во многих областях жизни. Андалусцы принесли сюда высокую культуру земледелия и садоводства. В районах Феса и особенно Сале применение системы искусственного

орошения и сельскохозяйственной техники андалусских мусульман дало самые положительные результаты. В 1287 году в присутствии эмира Абу Инана впервые в Марокко начала работать „нория“ — колесо для подъема воды в оросительную систему⁴². Большой популярностью пользовались так называемый Календарь Кордовы, в котором отразилась деятельность андалусских садоводов, а также специальные трактаты по агрокультуре. В рассматриваемую эпоху земледелие Магриба достигло несомненных успехов. Они тем более значительны, если учесть, что развитие земледелия встретило с большими трудностями экономического порядка, ибо в последние годы правления Альмохадов хозяйство Магриба находилось в тяжелом упадке. Особое место заняло сельскохозяйственное производство в державе Маринидов. Усилился вывоз в страны Европы и Африки пшеницы, оливок, оливкового масла — исконных, знаменитых с древности статей североафриканского экспорта. Доходную статью внешней торговли составляло производство сахара из сахарного тростника. Высокое качество сахара, его ослепительную белизну, плотность и приятный вкус восхваляет марокканский историк 14 века Ибн Фадль аль-Умари⁴³. Раскопки П. Бертье близ Марракеша обнаружили руины старой мастерской со специальными чанами и каменными жерновами⁴⁴. К концу 15 столетия это налаженное и выгодное производство пришло в упадок и в дальнейшем не возродилось. Примечательно, что в современном Марокко приходится ввозить сахар за большую сумму в иностранной валюте.

Наплыв испанских беженцев, не только опытных земледельцев, но и искусных мастеров, чрезвычайно оживил развитие художественных ремесел в магрибинских городах, активизировал торговую деятельность. В 13—14 веках города Магриба, особенно такие, как Фес, Тлемсен, Тунис, превратились в крупнейшие очаги мусульманской образованности.

Особую роль на арабском Западе играла мечеть аль-Кайравийин в Фесе, которая издавна претендовала на роль главного в Африке учебного религиозного центра. При Альморавидах ее посещало немало студентов, приезжавших из Андалусии, в альмохадское время здесь читали лекции крупные теологи и правоведы. Однако только в 14 веке знаменитая магрибинская мечеть приобрела статус мусульманского университета. Произвольность и нерегулярность учебных курсов сменились их строгой организацией. Долгое время при мечети

не было библиотеки, и ценные книги передавались из рук в руки. При Маринидах, возможно, и в этом вопросе подражавших Альмохадам, в 1359 году основали библиотеку аль-Кайравийин. Здание библиотеки с красивым входом из резного дерева примкнуло к мечети с юга, его основное ядро составляет и сейчас большой читальный зал с великолепным золотисто-красным потолком артесонадо. Недалеко от мечети были воздвигнуты в 13—14 веках здания медресе—своего рода учебных колледжей, в которых студенты учились и жили. Мечеть, библиотека и несколько медресе создали в городе во многом новую зону.

Разумеется, что в мусульманском университете аль-Кайравийин господствовало религиозное, теологическое направление. Светские науки, такие как математика, философия, риторика, медицина, несли сильнейший отпечаток средневековой схоластики. Обучение отличалось элитарным, книжным, академическим характером. В возросшей роли мечети аль-Кайравийин, в системе медресе, получившей распространение с 11 века во всем мусульманском мире, в официальной апробации образования государством—во всем этом отразился дух времени, когда ортодоксальная религия нуждалась в опоре, в укреплении своих позиций перед лицом все более растущей суфийской ереси. Тем не менее сам факт высокого интеллектуального подъема, которым характеризуется рассматриваемое время, оставил заметный след в духовной жизни Магриба. В университет аль-Кайравийин приезжали учиться из разных областей Северной Африки, из других мусульманских и даже христианских стран. Сюда стекались крупные научные силы, из стен университета и медресе вышли выдающиеся деятели арабского средневековья, среди них тунисский историк Ибн Халдун, марокканский математик аль-Банна, гранадский поэт аль-Хатиб. Древний Фес, город богословов и юристов, придворных художников и замечательных народных мастеров, стал в 14 веке и настоящим городом студентов. С 11 столетия в Фесе официально отмечался красочный праздник студентов „Солтан ат-Тулба“ с избранием своего „карнавального“ султана. Материальную базу студенчества составлял широко развитый при Маринидах доход с приписанных к медресе рынков, бань, постоянных дворов и т. п. Уборка, ремонт помещений оплачивались государством. Но большую роль играли и разнообразные пожертвования, которыми население города поддерживало учащихся.

Следуя традиции Альмохадов, в трех государствах Магриба сооружалось немало городских зданий. Однако ни одно из государств не обладало свойственными предыдущей эпохе финансовыми ресурсами, а их меценатство отличалось более скромными масштабами. В области зодчества характер искусства этого времени нашел выражение в новых для Магриба типах зданий, таких как медресе, гостиница — фондук, завийя, мавзолей.

Нередко в зарубежных трудах общего характера, посвященных „искусству ислама“, Магриб 13—14 веков представлен как своего рода периферия, а его искусство как провинциальный вариант андалусской традиции. Обычно отмечается чисто декоративный характер архитектуры на примере одного или двух фесских медресе. Бывает и так, что, отдав должное искусству Магриба эпохи Альмохадов, о более позднем этапе как бы забывают, сосредоточивая все внимание на знаменитой современнице североафриканских построек — гранадской Альгамбре. Несомненно, что произведений мавританского искусства, равного Альгамбре, в Магрибе 14 века не было создано и, как ни прекрасны марокканские медресе, они все же памятники камерного характера. Тем не менее искусство данной эпохи во всех областях Магриба, от Туниса до Марокко, предстает как целостное, значительное и самостоятельное явление, которое заслуживает внимательной и всесторонней оценки. Неоспорим тот факт, что политическое ослабление и распад державы Альмохадов на ряд независимых феодальных государств не сопровождался упадком в области культуры и художественной жизни. Произошло нечто подобное тому, что уже отмечалось выше после падения кордовского государства в истории андалусской цивилизации. Искусство продолжало находиться на подъеме, но оно приобрело черты более изощренной выразительности, лиризма и человечности. Традиционное представление об усилении декоративного начала (которое в высокой мере несло в себе и искусство Альмохадов) справедливо лишь отчасти, оно не передает всей полноты происходящего процесса, более глубокого и органичного по своей природе. Речь идет о том, что та же система, наделенная теми же приемами и мотивами, насыщается более усложненным эстетическим содержанием, более утонченной образностью. Процесс сопровождается обогащением самой художественной формы, но в конечном счете уже на данном уровне выразительности обнаруживается его предел, и через некоторый период времени искусство неизбежно

должно зайти в тупик, лишиться живого дыхания и поэтической силы. Однако признаки упадка были еще незнакомы искусству Магриба 14 века, которое вошло в мировое художественное наследие как самое чистое воплощение „мавританского стиля“. Огромная роль принадлежала андалусской традиции, представленной в это время искусством Гранадского эмирата. Три государства Магриба и Гранада Насридов оказались тесно связанными между собой, связи эти постоянно усиливались благодаря тому, что культура испанских мусульман постепенно перемещалась в Северную Африку. Тем не менее искусство Гранады, возникшее на ином, более сложном субстрате, расцвело в иных исторических условиях, чем искусство Магриба. Распространенное в европейской науке представление об абсолютном, доминирующем значении Андалусии, рядом с которой страны Магриба выступают и на данном этапе только в роли простых восприемников, тенденциозно и ошибочно. Уже в первой половине 12 столетия искусство Магриба, отмеченное сильным андалусским влиянием, обрело свое лицо. Процесс самостоятельного развития продолжал углубляться и достиг своей вершины в 12—14 веках. К тому времени в Северной Африке сменились поколения мастеров, созрели новые творческие силы, сформировались собственные традиции и обыбы, присущие данной художественной среде средства выразительности. С разной степенью наглядности, полноты и эстетического совершенства все эти качества проявились в творческой деятельности магрибинских государств 13—14 столетий.

В специальных научных исследованиях, посвященных истории данной эпохи, искусство туниССких Хафсидов занимает сравнительно скромное место. В значительной мере это оправдано тем, что культура Ифрикии не достигла утраченного ею в прошлом высокого художественного уровня, не вернулась к роли культурного гегемона. Слияние собственно ифрикийских и андалусских традиций приводило к известным удачам в области зодчества. Таковы, например, пристроенный к кайруанской мечети купольный вход—павильон Баб Лалла Рихана, гармоничный по пропорциям и арочным мотивам. Подражание альмохадскому наследию в планировке туниССкой касбы, в формах минаретов, в декоре мечетей имело слишком очевидный “вторичный” характер.

Трудно составить полное впечатление об искусстве тлемсенского государства Абд аль-Вадилов. То что сохранилось до наших дней,—

это лишь фрагментарные свидетельства некогда царившей здесь большой и утонченной культуры, центром которой Тлемсен был уже в 12 веке.

Тлемсен стоял на скрещении важных торговых путей с востока на запад из долины Шелифа через ущелье Таза в области Феса и Мекнеса и с севера на юг от Орана и порта Хунейна (служившего Тлемсену выходом к морю) в Судан через долину Тафилалет. Правители Тлемсена покровительствовали наукам и поэзии. Во дворце одного из эмиров, как описывает его придворный историк, день рождения пророка отмечался торжественным приемом, главным событием которого было публичное чтение стихов, сочиненных монархом и его лучшими поэтами. Интересно описание большого дворцового зала, крытого коврами и освещенного лампами в высоких канделябрах. Весьма любопытная деталь дворцового интерьера — часы со знаменитыми автоматическими фигурками зверей, птиц и даже девушки — чрезвычайно редкий пример изобразительного искусства, доступного для обозрения в то время. От постройки сохранилось только основание, его стены принадлежат более позднему периоду. В Тлемсене существовало несколько медресе, где преподавали теологию и юридические науки. Одно из них, Ташфинийя, маленькое, украшенное изысканными керамическими панно, было разрушено французскими властями в 80-х годах прошлого века. Сохранились два минарета, один из них в Агадире, другой был построен в 1236 году Ягморассаном для расширенной им Соборной мечети города. В минарете Агадира, достигающем 50 м высоты, четверть „тела“ составляет кладка из римских тесаных каменных блоков, выше он построен из розоватого кирпича. По своей структуре сооружение следует сложившемуся типу магрибинских минаретов 12 века с плоской вставкой ромбовидного сетчатого узора и аркатурными композициями. Самый высокий минарет Тлемсена стоит стройным и одиноким монументом на месте исчезнувшей древней мечети Агадира, окруженный низкими домишками тлемсенской окраины. Минарет Соборной мечети того же типа сложен из золотистого кирпича. Его изразцовое убранство выполнено с большим вкусом. Минарет украшает одна крупная вставка сетчатого узора, выполненная на большой высоте от земли. В плетенку вставлены зеленые изразцы. Выше по карнизу идет тонкий поясок изразцов такого же цвета. Подобный мотив повторен в карнизе, который завершает верхний аркатурный фриз на колонках. В верхней башен-

ил. 72

ке минарета ромбовидный узор целиком выложен на зеленом поле изразцов, а вся башенка оформлена П-образной рамой, заполненной темно-синими звездами на белом фоне и вновь обрамленной зеленым изразцовым пояском. Большая, более массивная, чем в Агадире, башня облегчена этим нарядным и одновременно строгим украшением. Но настоящей жемчужиной мавританской архитектуры следует признать мечеть Сиди бель Хасан, построенную в 1296—1297 годах. Это не очень привлекательное снаружи сооружение, крытое черепицей, скромное, с небольшим приземистым минаретом и окруженное современной железной решеткой, пленяет своим изысканным интерьером. Редкое здание используется как Археологический музей, к часовне пристроено большое двухэтажное помещение, где располагается обширная краеведческая коллекция; сам интерьер мечети, который содержит интересные музейные экспонаты—изразцы, двери, плиты и т. п., слишком ими затеснен и многое из-за этого теряет. Но и в настоящем виде интерьер мечети Сиди бель Хасан—небольшой трехнефный зал с тремя травеями и аркадой на прекрасных колоннах из оникса, с великолепным потолком артесонадо—создает впечатление удивительного покоя и гармоничности. Драгоценное украшение зала—его михрабная ниша из резного стука редкой красоты рисунка. Здесь достигнута та степень совершенства, в которой пропорции ниши, формы подковообразной арки, обрамляющих рам и фриз, мотивы декора приведены в безупречное единство. Михраб тлемсенской мечети с его внутренней октогональной капеллой, с расположенными у пят арок чудесными эпиграфическими, заключенными в картуши фризами принадлежит к числу самых поэтичных в Магрибе. Мягкий серебристый свет из трех расположенных выше ажурных окон вливается в тихое пространство мечети, мерцает на поверхностях сталактитов в куполе перед михрабом, придает особую нежность сероватобелому орнаменту на упруго изогнутом полукружии михрабной арки и уходит, растворяется в глубине окутанного сумраком молитвенного зала. Пребывание в небольшой мечети, лицом к михрабной нише—настоящему чуду искусства—рождает состояние той высокой и содержательной духовности, которую создают лучшие произведения мусульманского средневековья. Внутренняя сила этих памятников подчас не выявляется сразу, она лишена внешней броскости, но захватывает постепенно и властно и вся построена на созерцательности, на погружении в эмоциональную атмосферу среды здания.

В средние века Тлемсен стал городом драматической судьбы. Пережив восьмилетнюю осаду Маринидов (1299—1307 гг.), построивших рядом с ним первоначально лагерь, а затем небольшой город аль-Мансуру, Тлемсен был захвачен наконец соседним государством. Власть Маринидов продержалась недолго, однако лишила Тлемсен самостоятельности и сломала государство Абд аль-Вадидов. Вместе с тем вторжение Маринидов обогатило Тлемсен замечательными сооружениями: большинство из них как бы развило заложенную в архитектуре этого города художественную тему.

Культура Дальнего Магриба 14 столетия была самым крупным явлением эпохи. Она отличалась многообразным характером и не исчерпывалась представлениями о мавританском искусстве как воплощении хрупкости, утонченности и орнаментализма. Мариниды стали достойными продолжателями Альмохадов, в их сооружениях сохранилось чувство подлинной монументальности. Одно из самых ярких свидетельств — воздвигнутая в полутора километрах от Тлемсена укрепленная аль-Мансура.

Расположенная в просторной долине между двумя рядами холмов, аль-Мансура представляла собой четырехугольник со стороной в километр, окруженный глинобитными стенами с башнями. Укрепления включали такие значительные сооружения, как дворец наместника, от которого сохранилось только основание, и огромную незавершенную строительством мечеть с минаретом. По уклону местности шли небольшие снабжавшие аль-Мансуру водой каналы со шлюзами в каменных ложах. Мечеть аль-Мансуры (1303 г.) в значительной мере подражала мечети Хасан в Рабате, что проявилось в ее масштабе, в строгой симметрии плана, в применении тесаного камня, в использовании колонн в качестве опор, в расположении минарета на оси здания и в его объеме, в самом типе минарета. Как и в Рабате, мечеть предназначалась для молитв большого войска. Завоевания зодчества альмохадской эпохи, ярко выявившие себя в образах минарета и входных парадных ворот, здесь как бы возродились в единой композиции. Хотя в стенах мечети было пробито двенадцать порталных входов, главный арочный вход располагался у основания минарета.

Эта высокая башня (38 м), южная сторона которой рухнула и тем самым обнаружила очертания широкого пандуса, принадлежит к числу лучших произведений средневековой магрибинской архитектуры. Новая эпоха придала черты строгой и благородной изысканности

традиционному типу постройки; минарет аль-Мансуры, даже в полуразрушенном состоянии, пленяет красотой пропорций и рафинированным убранством. Он гораздо стройнее, „классичнее“ рабатской „башни Хасан“, в нем нет и следа варварской грубоватости минарета мечети Кутубийи. Северная сторона минарета аль-Мансуры с гладкими углами и трехчастной композицией в центральной зоне варьирует уже известные нам мотивы ламбрекенной, подковообразной и круглой арок и ромбовидной плетенки. Особую красоту постройке придает арочный портал, который чрезвычайно обогатил ее образ. Пяты широкой каменной арки опираются на две тонкие белые колонки. Как и в Баб ар-Руах в Рабате, так и здесь вход окружен двойным кокошником арочных форм. Оформление портала включает геометрические фигуры, раковины и эпиграфическую раму. Сложенный из крупных золотисто-розовых квадров, минарет отличается безупречностью кладки. На близком расстоянии видно, как следы времени оставили на камне тонкую, узорчатую сетку трещин, вместе с пластичной резьбой она порождает впечатление его драгоценной поверхности. В орнамент минарета включены вставки из зеленых изразцов, в арочных переплетах входа они вплетены лишь как тонкие нити. Через входной портал, расположенный на подъеме, открывается небо, кипарисы, остатки стен мечети. . .

Своеобразным контрастом изысканной и зрелой архитектуры аль-Мансуры служат ее двенадцатиметровые укрепления, словно рожденные силами природы. В их полуразрушенных очертаниях появилась та таинственная причудливость, которая всегда отличает руины крепостного зодчества. Подобно зубам сказочного великана, тянутся красные стены, ограничивающие огромное пространство. Ныне оно засажено широкими рядами оливковой рощи. В закатный час синие тени от деревьев падают на плоские „экраны“ стен мечети, минарет и зубчатые башни приобретают нечто драматичное в своих очертаниях, их тела словно окрашиваются тлеющим пурпуром и все сливается в единую картину: густо-зеленые рощи, черные кипарисы и серебристо-пепельные оливковые деревья, быстро гаснущее небо, уходящие в дымку синеющие горы и земля в тех же, что и архитектура, оттенках, от почти шоколадных до охряно-оранжевых.

К юго-востоку от аль-Мансуры была расположена „мусалля“, огороженное место для молитвы под открытым небом. До раскопок 1903 года, предпринятых Вильямом и Жоржем Марсе, эти руины

считались остатками военного сооружения. Археологические работы обнаружили здесь фрагменты глинобитных стен с шестью входами, украшенными, как и в двенадцати входах мечети аль-Мансуры, узорами из обожженного кирпича и, по-видимому, зелеными изразцовыми вставками⁴⁶.

Подобно Альмохадам, правители государства Маринидов вошли в историю как „великие строители“. В 1276 году к западу от Феса была воздвигнута новая столица аль-Бейда — „Белая“, получившая затем название Фес аль-Джадид — Новый Фес. Оба города (старый — Фес аль-Бали и новый — Фес аль-Джадид), отделенные друг от друга небольшими расстояниями и стенами, никогда не объединялись, в течение средних веков каждый из них сохранял свое административное управление. Новую столицу украсила в 1279 году большая Соборная мечеть и дворец Абу Фихр. Мечеть пережила ряд существенных изменений и перестроек, дворец погиб во время жестокого пожара, опустошившего Фес аль-Джадид. Уже известный нам аль-Умари оставил восторженное описание этой постройки. Она была высокой, величественной, с куполами и балконами, с большими сводами и залами. В центре дворца находился крытый куполом павильон ар-Рида с широким бассейном перед ним, столь глубоким, что в нем могли плавать лодки. Рядом с главным павильоном располагались другие бассейны и павильоны меньших размеров; к дворцу примыкал цветущий сад с деревьями разных пород⁴⁶.

Строительство коснулось и других городов. Мощные стены окружили Сале, красивые, необычно высокие ворота Баб аль-Мриси охраняли в ту пору вход в гавань. Расширенная в 1292 году мечеть в Таза обогатилась великолепным куполом перед михрабной нишей в виде шестнадцатилучевой звезды; его прототипом послужил нервюрный купол Большой мечети 12 века в Тлемсене. После того как в 1337 году Мариниды захватили Тлемсен, они развили здесь активную строительную деятельность. К числу характерных культовых зданий 14 столетия в Магрибе относятся два тлемсенских сооружения: ансамбль селения аль-Эюббад („Набожные люди“) и мечеть Сиди аль-Халлауи. Оба памятника были порождены культом суфийских святых, почитателями которых не замедлили объявить себя маринидские правители. Один из андалусских мистиков 12 века, Сиди бу Медина, уроженец Севильи, по профессии ткач, получивший в Магрибе юридическое образование, закончил свои дни в Тлемсене. Усыпальница

ил. 77

ил. 80

ил. 78

Сиди бу Медина (1361 г.) наряду с мечетью того же имени (1339 г.) и медресе (1347 г.) составили ансамбль аль-Эжббада. К нему пристроили небольшой дворец султана (Дар ас-Солтан) с несколькими помещениями вокруг трех внутренних дворов. Мечеть Сиди аль-Халлауи была также сооружена близ могилы андалусского суфия. Оба памятника Тлемсена представляли собой тип завийи, получивший широкое распространение в 14—15 столетиях во всем мусульманском мире и известный в Центральной Азии под названием „ханаки“.

Аль-Эжббад—это небольшой замкнутый комплекс зданий, где узкий проход как бы сжат их объемами и белыми плоскостями. Характерный для зодчества средневекового Востока принцип кулис создает непрестанную смену пространственного ритма, плоскости пересекаются, находят друг на друга, образуют несколько планов, преграждают путь. Отбрасываемые постройками тени развивают, дополняют ритмическую игру. При ночном освещении квартал с его стенами, углами, лестницами, арками, переходами и выступами выглядит нереально, словно вводит нас в мир театра. Средневековая мусульманская культура не знала специально развитого театрального искусства, но в силу своей высокой условно-поэтической образности была пронизана ощущением зрелищности, как бы сценического преобразования многих форм и мотивов.

В ансамбле аль-Эжббада самым значительным памятником является мечеть Сиди бу Медина. Как и медресе, мечеть аль-Эжббада украшена большим изразцовым порталом под широким карнизом. В смысловой системе храма портал всегда играл значительную роль. Но идея парадного входа, как мы убедились, не характерна для раннемагрибинского культового зодчества. Впервые центральный портал появился в мечети Махдии 10 века, затем этот архитектурно-пластический мотив получил распространение в зодчестве фатимидского Египта. Но собственно портал, получив самостоятельное художественное значение, стал господствовать в зодчестве мусульманских стран, в том числе и Магриба, только в 14—15 веках.

Портал мечети Сиди бу Медина с просторной подковообразной аркой и замечательными бронзовыми дверями, покрытыми звездчатым орнаментом, открывается в проход, крытый сталактитовым куполом и стуковой резьбой, выполненной с величайшим мастерством. Красотой своего убранства портал зовет войти внутрь и вместе с тем открывает взору прихотливую ритмическую смену гладких и узорча-

тых то ярко освещенных, то погруженных в глубокую тень архитектурных плоскостей. Обе мечети Тлемсена сходны по типу планировки, обе включают три нефа, квадратный, мощный изразцовыми плитками двор с фонтаном, окруженный галереей на подковообразных арках, и минарет. Мечеть аль-Эюббада, с прекрасным михрабом, в раскраске которого преобладают нежные голубовато-серые, зеленые и золотистые тона, с потолком из резного стука, подражающим арте-сонадо, со стройной аркадой на столбах, представляет собой образец зрелой маринидской архитектуры. Особое очарование присуще гораздо более скромной мечети Сиди аль-Халлауи (1358 г.). В строгом белом прямоугольнике постройки, крытой по андалусской традиции коричневато-розовой черепицей, фасадная сторона выделена нарядным изразцовым порталом. Маленький, компактный, на редкость уютный двор переходит в небольшой молитвенный зал, где подковообразные арки опираются на чудесные мраморные колонны теплого бледно-золотистого тона; их капители типичны для 14 века массивной, словно заключенной между плоскостями формой. Эти колонны поистине дворцового характера и предназначались первоначально для дворца аль-Мансуры. Минарет мечети, расположенный в западном углу фасада (а не на оси, как в аль-Эюббаде), мягкого густо-розового с оранжевым оттенком цвета украшен в верхней части узором из синих, желтых, зеленых и белых изразцов. Зеленые вставки включены и в резные панно нижней зоны. Издали сочетание живого „земляного“ тона минарета, особенно яркого по контрасту с белизной стен мечети, с тоном старой черепицы рождает изысканный красочный образ. Следует отметить широкое применение в архитектуре рассматриваемой эпохи глазурованной андалусской керамики — „зиллидж“ (араб. „зуллайдж“). В мечети Сиди аль-Халлауи изразцы подобраны по оттенкам так удачно, что не создают впечатления пестроты, а сливаются в единую серебристую гамму — эта особенность магрибинской полихромии 14 века, как мы увидим в дальнейшем, достигла особого совершенства в зданиях медресе.

Представление о культовой архитектуре данного времени было бы неполным, если оставить в стороне те скромные создания сельского модчества, которые претворяли тип этой архитектуры в своих трогательно-простых и вместе с тем отнюдь не беспомощных постройках. В 30 км от Тлемсена, в живописной долине Бени Снус, в местечках Тафесара и Тлетарани сохранились мечети 14 столетия, построенные

ил. 85, 86

ил. 87

из местного материала. Современные преобразования коснулись и этих мест, уэд Хамис перекрыт плотиной, в селения провели электричество. И все же окружающий ландшафт здесь словно остановлен в движении времени. Кругом селений раскинулись в буквальном смысле слова каменные поля, земля словно извергла из себя первобытный хаос. В Тафесара почти нет зелени, жилища затерялись в лабиринте высоких заборов, сложенных из породы невиданного сиреневого оттенка. В эту среду как организующее начало входят маленькие, крепко сбитые, оштукатуренные розовые мечети. Их гладкие зубчатые минареты отличаются хорошими пропорциями и чувством масштабности. Формы обобщены, декор сведен до минимума. В мечети Тлетарани чутье подсказало архитектору повторить на стене молитвенного зала очертания ложной подковообразной аркады, что оживило скромный интерьер. „Все просто, все голо, все бело, все тихо, все мирно в этих убежищах веры. . .“ — писал Мопассан о мечетях Алжира⁴⁷.

Создание опозитивированной пространственной среды, проникнутой атмосферой интимности, стало ведущей особенностью искусства Магриба 14 века. С наибольшей силой она воплотилась в зданиях медресе. Из сохранившихся в Магрибе зданий тринадцать находятся в Марокко, из них двенадцать относятся к 13—14 векам и лишь один построен в Марракеше в 1564 году. В свою очередь большинство медресе эпохи Маринидов воздвигнуто в Фесе аль-Бали и в Фесе аль-Джадид, одно в Сале и одно в Мекнесе (медресе Бу Инания). Среди построек Феса самым ранним является ас-Сафарин 1271 года, непохожее по плану на остальные, затем следуют медресе ас-Сахридж, Сабайин (оба—1323 г.), медресе аль-Аттарин (1325 г.) и то, которое называют теперь Месбахийя (1346 г.). В 1355 году построено самое крупное сооружение данного типа—медресе Бу Инания. К 17 веку относится медресе аш-Шарратин⁴⁸.

Стало привычным шаблоном называть эти постройки „маленькой Альгамброй“. Между тем при несомненной близости, порожденной сходным этапом художественного развития и непрерывными культурными контактами, речь в данном случае должна идти об оригинальном типе сооружений, наделенных самостоятельной образной выразительностью. В пределах одного типа в каждом из памятников были созданы варианты решения.

Постройки отличаются разными размерами, от крошечного медресе Абуль-Хасан в Сале (1340 г.; площадь двора 8×4 м) до медресе

Бу Инания, включающего приходскую мечеть и единственного из фесских медресе увенчанного минаретом. Но в целом по сравнению со зданиями данного типа в странах арабского Востока, в Средней Азии и Иране, медресе Магриба невелики. В отличие от Западной Европы, где создание университетов повлияло на пространственную организацию средневекового города, здание марокканских медресе настолько слиты с городской средой, что обычно не приобретают значения самостоятельных архитектурно-пластических организмов. Их обозначением служат прекрасно украшенные арочные порталы с карнизом и козырьком на деревянных консолях. Вход расположен сбоку здания и имеет коленчатый проход в открытый внутренний двор—ядро всей композиции. Двор окружен двухъярусной арочной галереей, на втором этаже расположены узкие, темные кельи для студентов. Лишенные дверей, они освещаются только через входные проемы, в то время как вся верхняя галерея тщательно изолируется от внутреннего двора—чаще всего этому служат сплошные стены с узкими арочными окнами и деревянные резные решетки — „мушарабии“. С изолированной жилой зоной контрастирует ярко освещенный солнцем двор, на южной стороне которого расположена небольшая однонефная мечеть. Арочные галереи покоятся на столбах и колоннах, опирающиеся на них плоские пилястры расчлняют стены во всю высоту и завершаются арками разнообразных очертаний. Над стенами тянутся широкие деревянные резные, иногда сталактитовые карнизы, поддерживающие скаты зеленых черепичных крыш. Черепицей крыты шатры мечетей, купола (как в медресе Бу Инания), но система кровель включает и плоские каменные террасы. Мощенный изразцовыми плитками или мрамором двор украшен в центре фонтаном в виде плоской круглой чаши, в медресе ас-Сахридждж — прямоугольный водоем без бортов. Система убранства делится на три зоны: внизу изразцовая панель опоясывает всю композицию, проходя по нижней части внутренних стен галерей и охватывая столбы. Выше расположена стуксовая резьба, которая покрывает пилястры, стены и архивольты арок. Еще выше — зона резного дерева, находящего самое широкое применение в карнизах, консолях, куполах, потолках, дверях, узорчатых и курных решетках. Подобная трехчастность декора не исключает того, что детали из дерева соседствуют с изразцовой панелью, изразцы включаются в композиции резного стука, дерево сменяет стук в архивольтах арок (например, в медресе аль-Аттарин).

ил. 89

После темных и душных келий, прохладных летом, но сырых и холодных зимой, студенты входили в полный света и воздуха сияюще-прекрасный двор, где они готовились к молитве, занимались, слушали лекции, беседовали. Пребывание в этом зале, открытом небу, возвышало душу, приобщало к чувству прекрасного.

Каждое медресе создает неповторимый образ, описать который невозможно, ибо главное здесь в неуловимом ощущении внутренней среды, в создании поэтического идеального мира, способного противостоять хаосу и несовершенству действительности. Господствовавший в средневековом искусстве мусульманского Востока эмоциональный настрой избегал напряженности, в нем преобладало спокойное созерцательное начало. Как и мир дворца, мир медресе — мир искусственный. Но степень отвлеченности и интеллектуализма здесь выражена, естественно, сильнее.

90—96 Среди марокканских построек 14 века высоким совершенством отличается медресе аль-Аттарин, названное так по близ расположенному торговому кварталу парфюмеров. Пропорции двора, ритм его основных форм и их взаимосвязанность создают впечатление удивительной гармонии. Вместе с тем все пронизано прихотливой фантазией. С резкой смелостью зодчий заменяет квадратные столбы опор в углах двора тонкими мраморными белыми колонками, которые поддерживают сталактитовые своды и вытянутые стукковые панно с ромбовидным узором. Неоправданные с точки зрения строгой архитектурной тектоники, эти стройные, легкие и светлые „вставки“ расширяют пространство двора, придают его композиции оригинальность.

Орнаментальная система медресе аль-Аттарин по своей насыщенности и красоте может соперничать только с Альгамброй. При ограниченном числе основных формул вариации мотивов кажутся безграничными. Декоративные формы отличаются мелким масштабом и большой сложностью. Геометрические построения соседствуют с растительным узором и лентами каллиграфии. Каждый элемент декора — часть многих орнаментальных систем, он как бы независим и вместе с тем сопрягается с соседней системой. Принцип повтора, сочетания и умножения форм создает впечатление беспредельного ритма движения, развертывающегося на плоскости. Плетение арабски приглашает взгляд зрителя следовать за ним, включает его в ощущение времени как длительности. В полигональном звездчатом

умире взгляд быстро улавливает четкую геометрическую фигуру, которая неожиданно, как в калейдоскопе, порождает другой рисунок. Все звездчатые формы — производные от простейших фигур (квадрата или треугольника) — связаны с мусульманской символикой (например, квадрат — графическое обозначение слова, образа и понятия *Калабы*). Сложная система сталактитов — главная трехмерная фигура декора — ритмически объединяет между собой пространственно-временные зоны. Представление о безграничности мира получает в орнаменте 14 века одно из самых полных выражений. Вместе с тем в динамическом потоке развития мотивов выделены четкие статические структуры. Впечатление „ковровости“ узора относительно, ибо его движение ограничивается, „останавливается“ элементами архитектуры, обрамлениями, разным цветом и различными материалами. Используемые различные материалы, казалось бы, несут одни и те же декоративные идеи, выполняют тот же самый рисунок. В то же время мастера умело обыгрывают в пределах общего декоративного целого выразительные особенности каждого материала: холодный блеск изразцов, теплоту и благородство дерева, пластичность послушного матового стука.

Все разнообразие и богатство архитектурно-декоративных форм объединено в пластический ансамбль характерной для эстетики мусульманского мира системой, которая, по наблюдению Ж. Марсе, покоится на трех принципах: общности, взаимосвязанности и сходства⁴⁹. Огромная объединяющая роль принадлежит цвету. Типичное для средних веков цветовое преобразование интерьера достигает здесь особой одухотворенности. Теплые тона дерева, потемневшего от времени, и стука цвета „старых бабушкиных кружев“ сливаются с холодной гаммой изразцов, в которых преобладают белые, зелено-бирюзовые, зелено-желтые и сине-черные кирпичики. Представление о необычайной красоте мавританских мозаичных узоров в известной мере дань традиции. Если рассматривать зиллидж и вблизи и сами по себе, то, наделенные суховатой геометричностью четкого однообразного рисунка, они сильно уступают таким шедеврам, как современные им изразцы Самарканда и городов Ирана. Однако сопоставление такого рода неправомерно, поскольку здесь сталкиваются разные принципы образного воздействия. Панели зиллидж, узор которых состоит, как в технике пуантилизма, из мелких цветовых пятен, точек, „ударов“ краски, создает оптическое смешение цветов, насы-

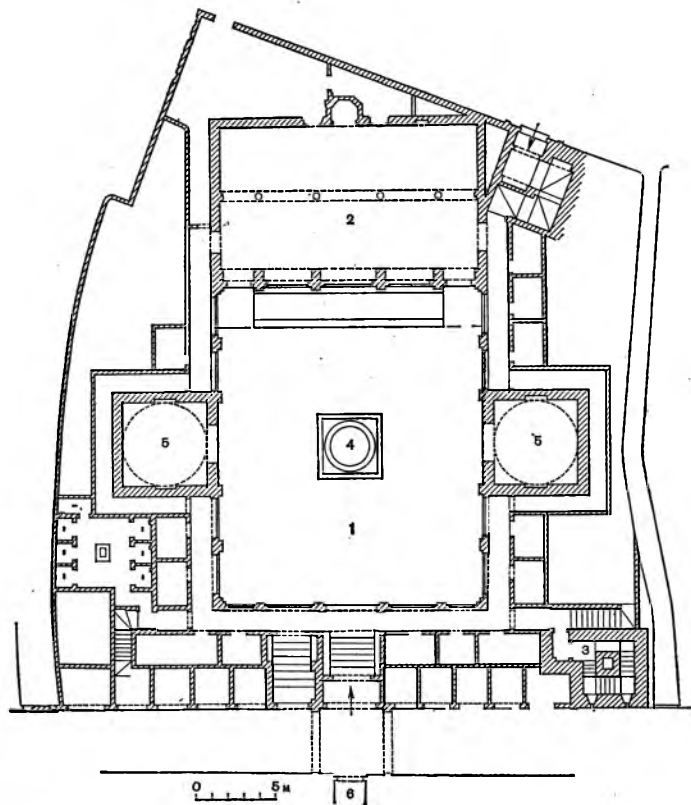
щает пространство цветом. Талант художника состоит в том, чтобы найти гармонию в слиянии красок, в рождении особого тона интерьера, который несет в себе эмоциональную содержательность. Такого рода задача была достигнута далеко не всюду, но в медресе аль-Аттарин, может быть, самое сильное впечатление оставляет его серебристо-золотистая цветовая среда. В маленьком медресе Абуль-Хасана в Сале, словно затканном серебристо-зеленоватым узором, благородство тона которого оттеняют почти черно-серые деревянные детали, господствует сходное цветовое насыщение пространства. С плоской крыши узкий дворик раскрывается как драгоценная, хранящая сокровища шкатулка. Необычайно эффектна высокая точка зрения и в медресе аль-Аттарин.

Характерный для всего мусульманского мира 14—15 веков синтез архитектуры и декоративного искусства находит наглядное воплощение в образе магрибинского медресе. В нем проявляется стиль эпохи, где собственно архитектурные формы до предела насыщаются пластическим и декоративным богатством; язык архитектуры, каллиграфии и орнамента тесно сближаются между собой по ритмической и образно-идейной структуре.

Искусство достигает самой высокой точки в понимании и воплощении идей декоративности как особого качества художественной формы, повышающего эмоциональную выразительность образа. Во всей полноте проявляет себя перенос духовного начала из сферы чистой изобразительности в условно-орнаментальную сферу. В синтетическом стиле особая роль принадлежит орнаменту, носителю главной эстетической идеи, посредством которой передается и внушается созерцающим его идеологическое кредо эпохи. Развитие востоковедческой науки помогает глубже проникнуть в содержательный символический подтекст, лежащий в основе арабо-мусульманской культуры. Долгое время этот план оставался закрытой книгой для европейца; в научных исследованиях орнаментальная система исламизированных стран расценивалась как средство украшения. Между тем ее внутренний подтекст легко читался современником, включал его в круг понятий и иносказаний, наполняя пространственную среду духовной содержательностью.

Орнамент в средневековой мусульманской архитектуре приобрел значение подобное тому, которое имели живопись и скульптура в христианских постройках.

В ряду таких марокканских медресе 14 века, как ас-Сахридж и аль-Аттарин в Фесе, Абуль-Хасан в Сале, Бу Инания в Мекнесе с их изысканной красотой, лиризмом и человечностью, особое место занимает уже упомянутое медресе Бу Инания в Старом Фесе. Построен-



Медресе Бу Инания в Фесе. 1355 г. План:
1. Двор; 2. Мечеть; 3. Минарет; 4. Водоем;
5. Молитвенный зал; 6. Вход

ил. 97—99

ное по приказу султана Абу Инана, импозантное здание с более сложным планом несет отпечаток внешней парадности. Стоит, однако, перешагнуть порог медресе, чтобы вновь окунуться в атмосферу возвышенного мира форм, ритмических созвучий и цветовых сочетаний. Одна из особенностей медресе Бу Инания—уникальные астрономические часы 14 века на фасаде противоположного здания. Часы

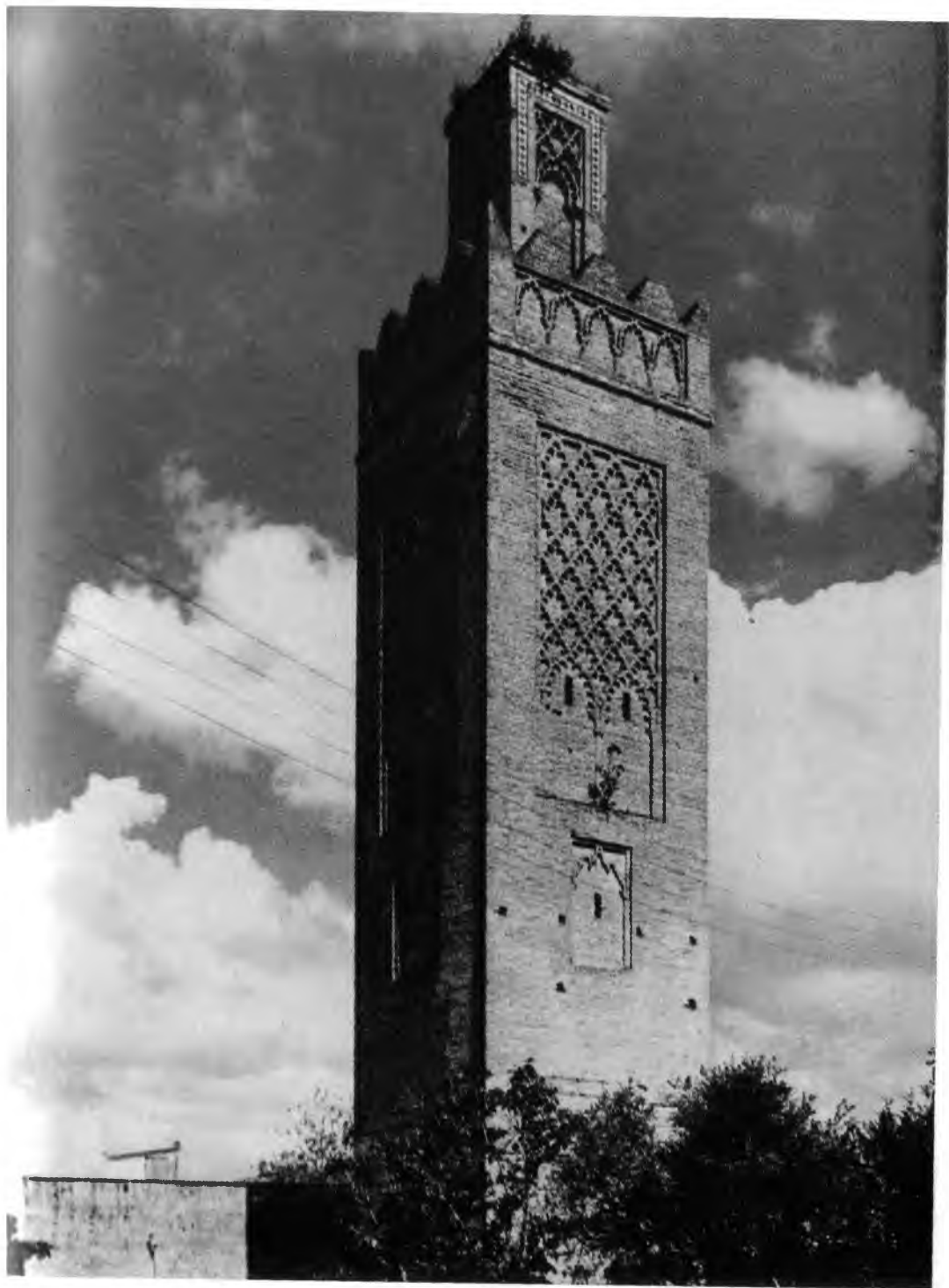
в виде тринадцати укрепленных на каменных консолях мощных бронзовых чаш издавали звон, когда в одну из чаш каждый час падал груз из верхних окон.

Интерес к созданию часов, солнечных, водяных, механических, характерен для стран мусульманского средневековья. И сейчас в мечетях Магриба михрабная ниша подчас заполнена множеством разнообразных часов самого прозаического вида. Данное обстоятельство легко объясняется тем, что жизнь народов, исповедующих ислам, должна быть подчинена времени, идущему от молитвы к молитве. В современных странах „голос времени“, воплощенный в призывах муэдзинов, усилен репродукторами до нечеловеческой силы. В средние века во многих мечетях существовала должность астронома; помимо наблюдений за звездами он устанавливал время молитвы.

Понимание времени в средневековом обществе стран ислама, с которым связано мироощущение эпохи, исследовано сравнительно мало. Несомненно, что оно близко к средневековой христианской финалистской концепции движения мира от его сотворения к концу, к слиянию времени с вечностью⁵⁰. С одной стороны, понимание времени в мусульманском мире резко конкретизировано определенным историческим событием — в 622 году произошел исход („хиджра“) Мухаммеда из Мекки в Медину — дата, положившая начало летоисчислению ислама. Вместе с тем культ времени в средневековом обществе стран мусульманского Востока не отражает активного отношения к миру, напротив, человек находится во власти времени, ибо время принадлежит религии, вневличной божественной силе.

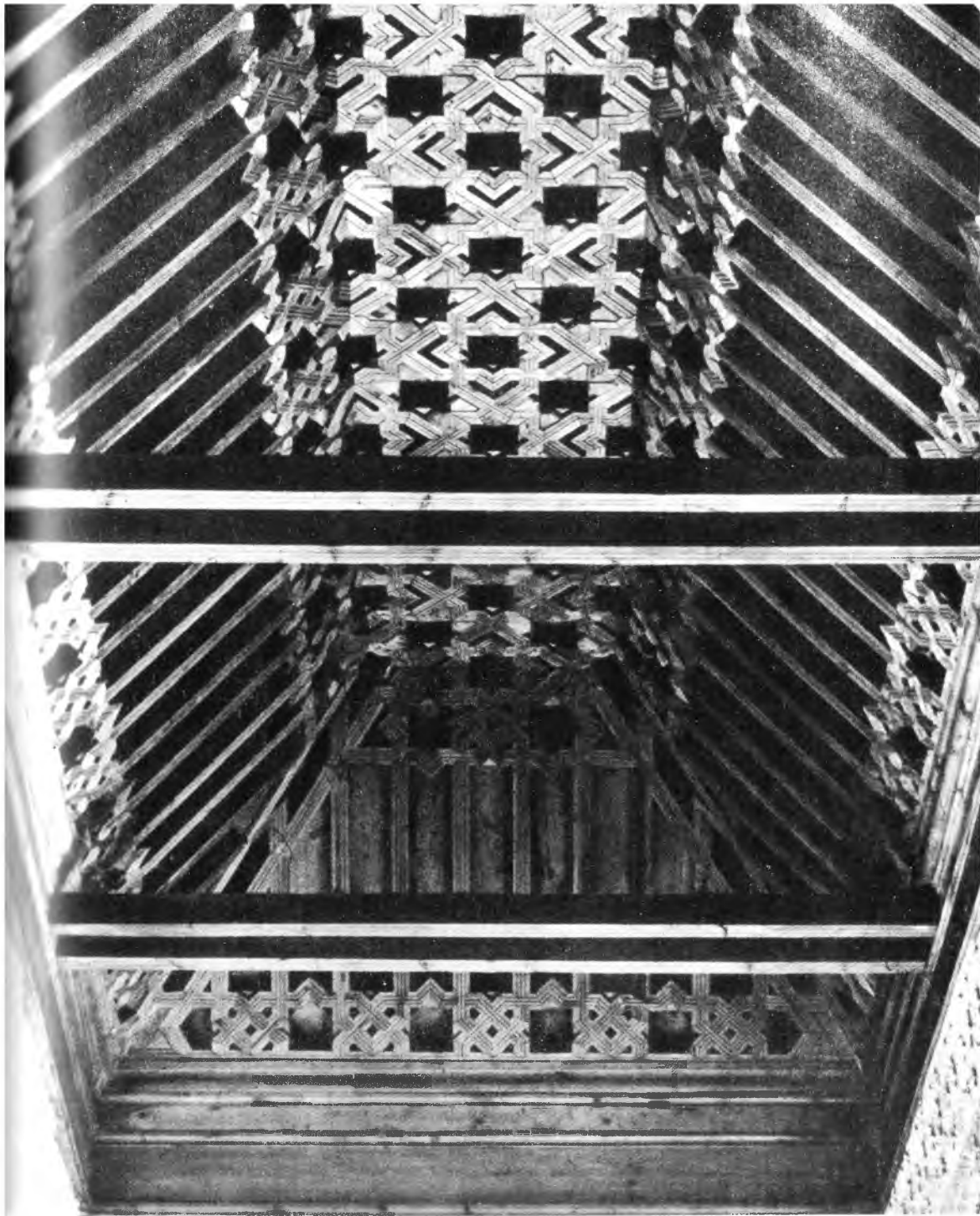
Повторяемость, неизменность цикла роднит понимание времени в мусульманских странах с архаическим сознанием. Данное обстоятельство, видимо, не случайно, ибо страны ислама за сравнительно краткий период стремительно прошли путь от патриархального родоплеменного общества до мощных теократических государств, сохранив при этом некоторые черты первоначального архаического этапа. И все же концепция времени в средневековом мусульманском обществе, развиваясь линейно, отражала представления новой эпохи, заключала в себе определенные формы исторического сознания, обогащалась возраставшим значением историографической традиции.

В практике самой жизни, в темпе быстро крепнущей торговой и творческой активности городов активизировалось характерное для средних веков обостренное чувство времени, носителем которого

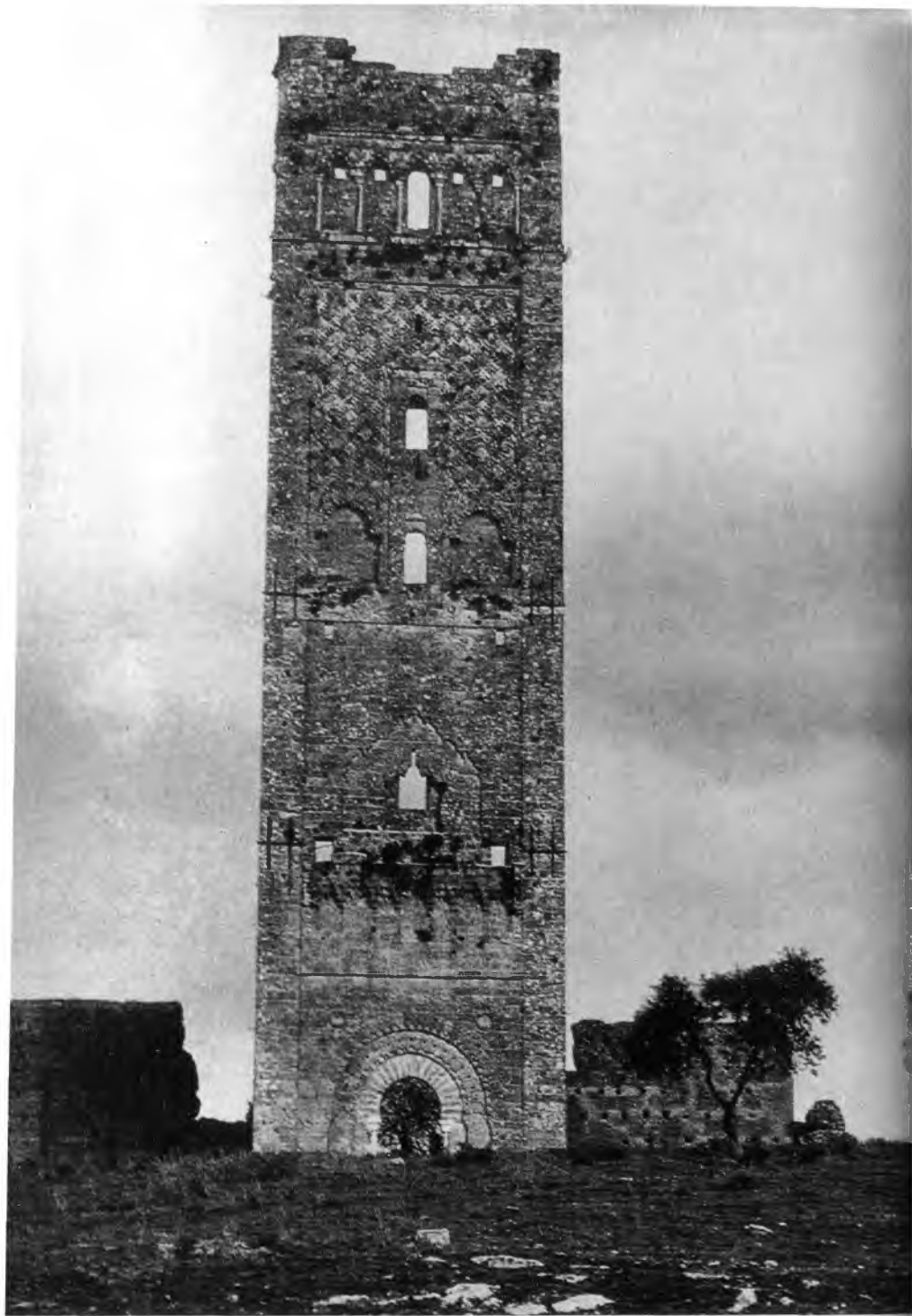


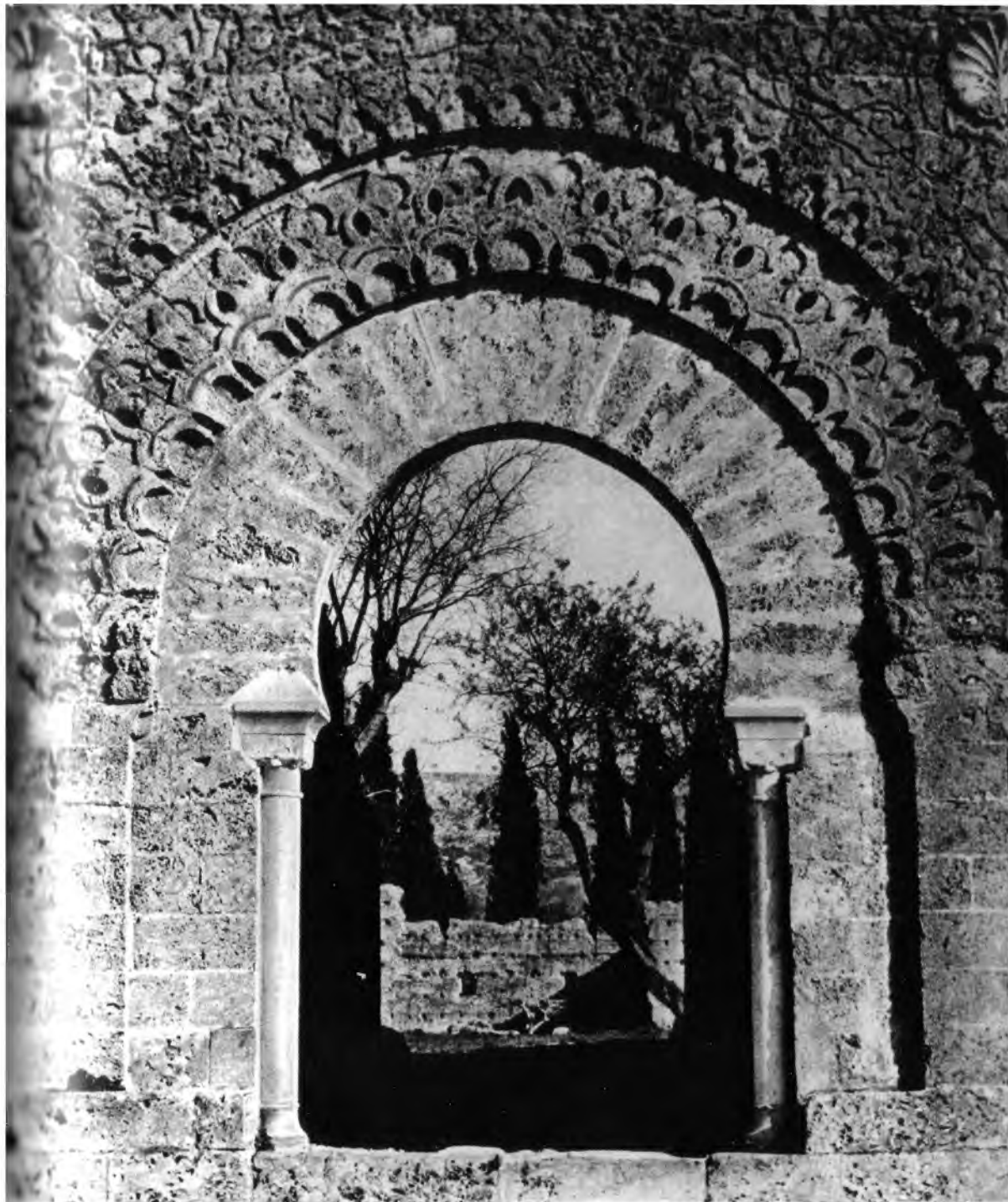
МИНАРЕТ АГАДИРА В ТЛЕМСЕНЕ.
13 в.





МЕЧЕТЬ СИДИ БЕЛЬ ХАСАН В ТЛЕМСЕНЕ.
Наборный потолок





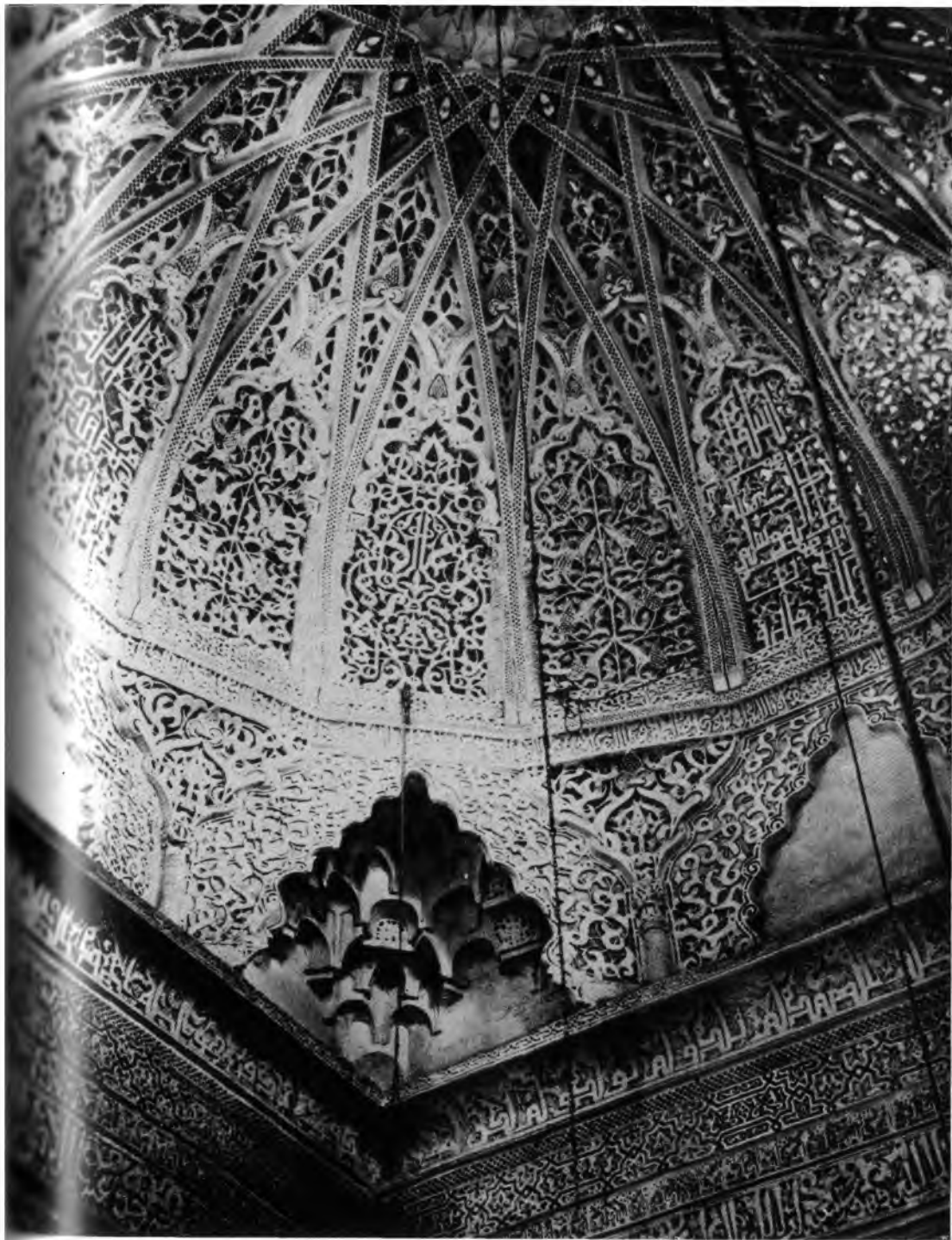
МЕЧЕТЬ ЛАГЕРЯ МАНСУРА В ТЛЕМСЕНЕ.
Входная арка минарета. 1303—1306 гг.





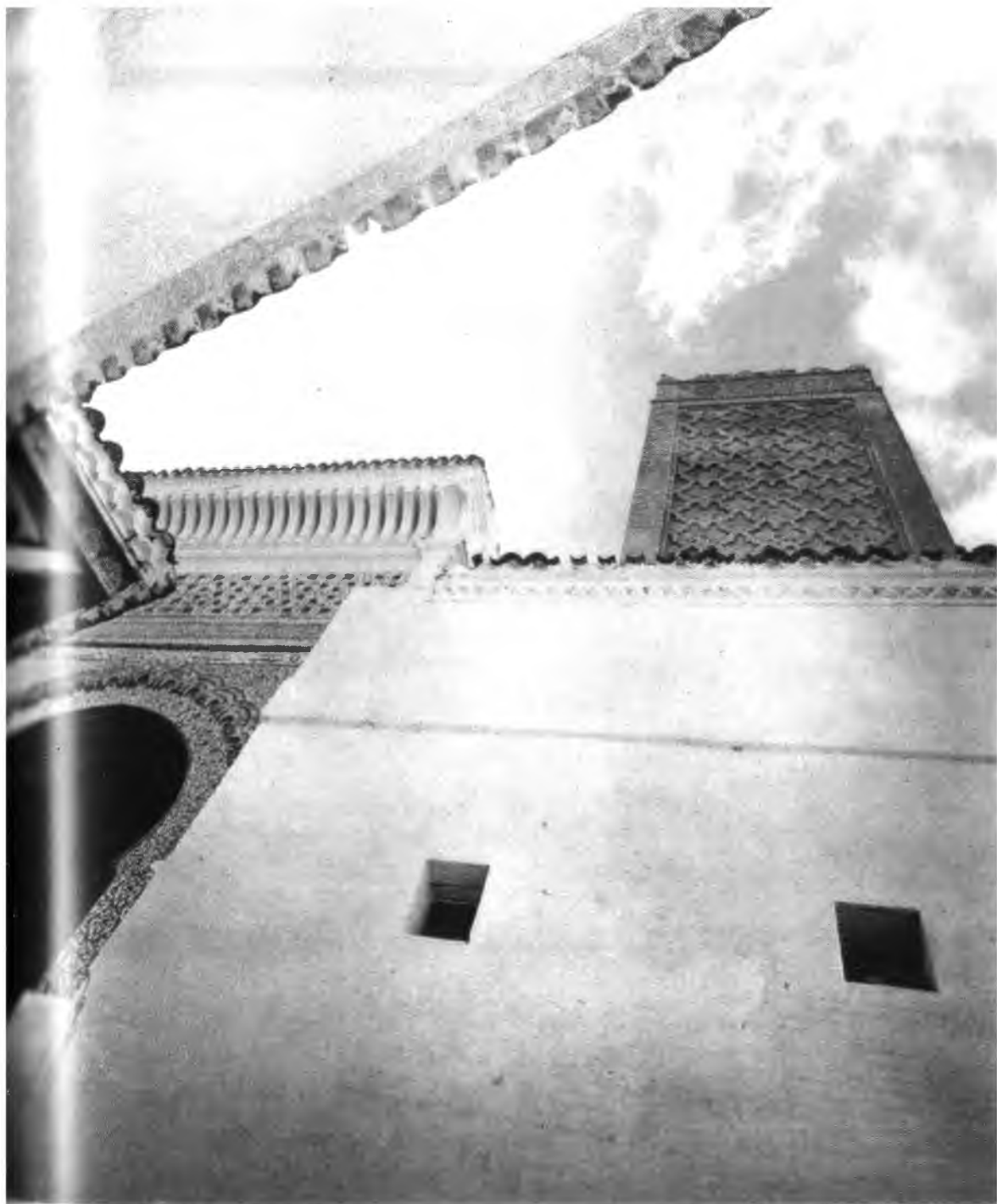
КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ.
Усыпальница Сиди бу Медина. 1361 г.



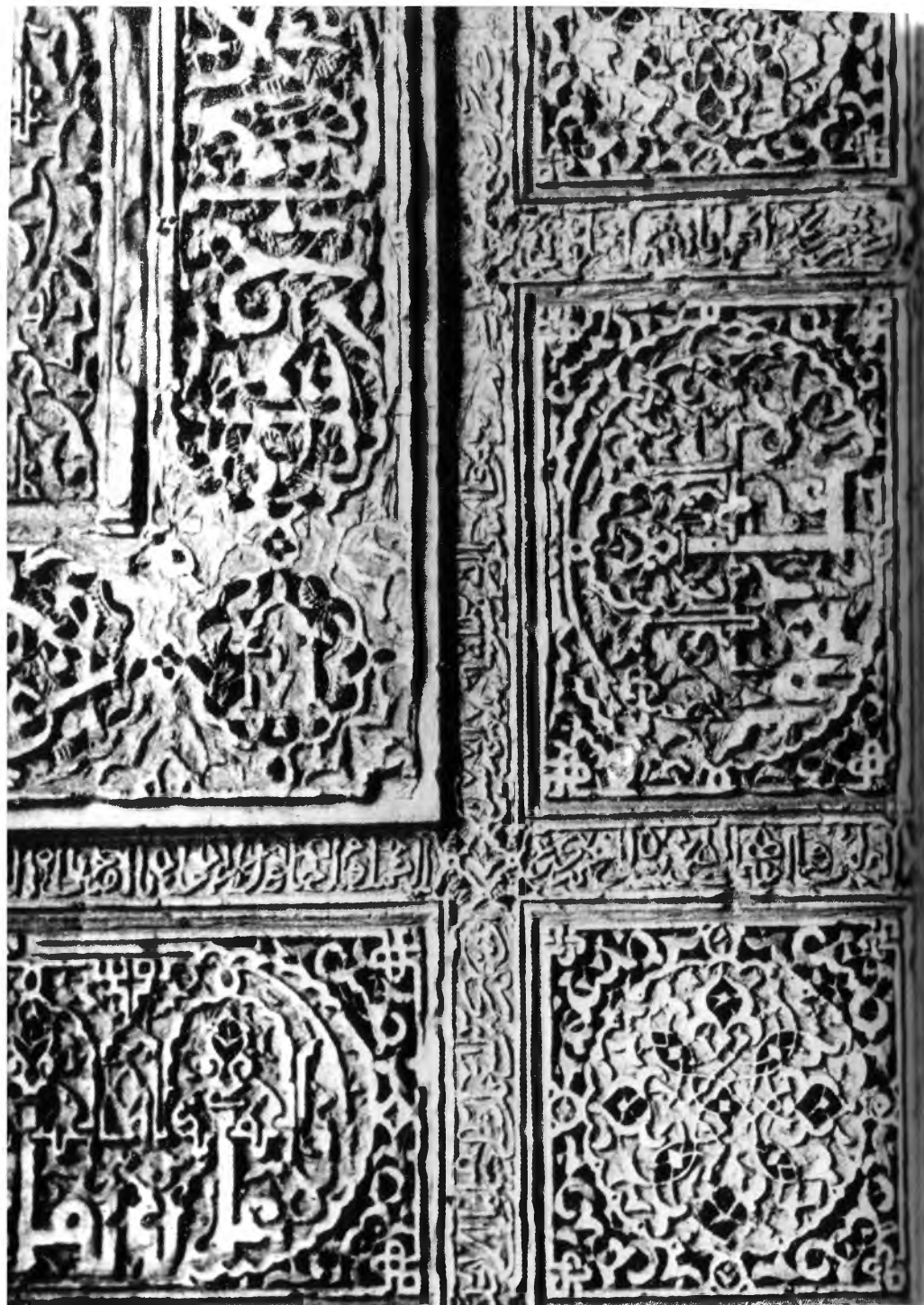


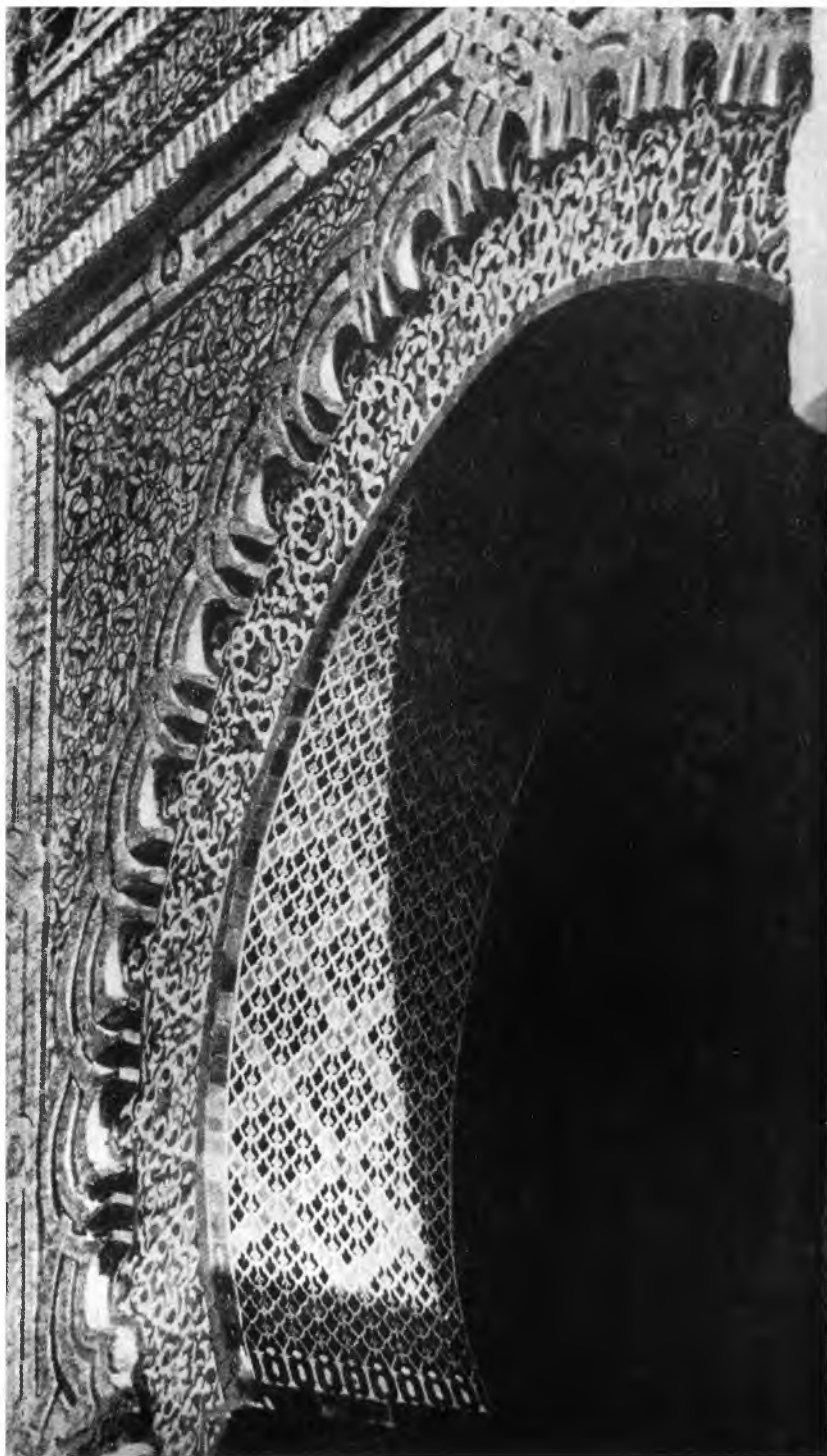
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В ТАЗА.
Купол перед михрабной нишей. 1292 г.



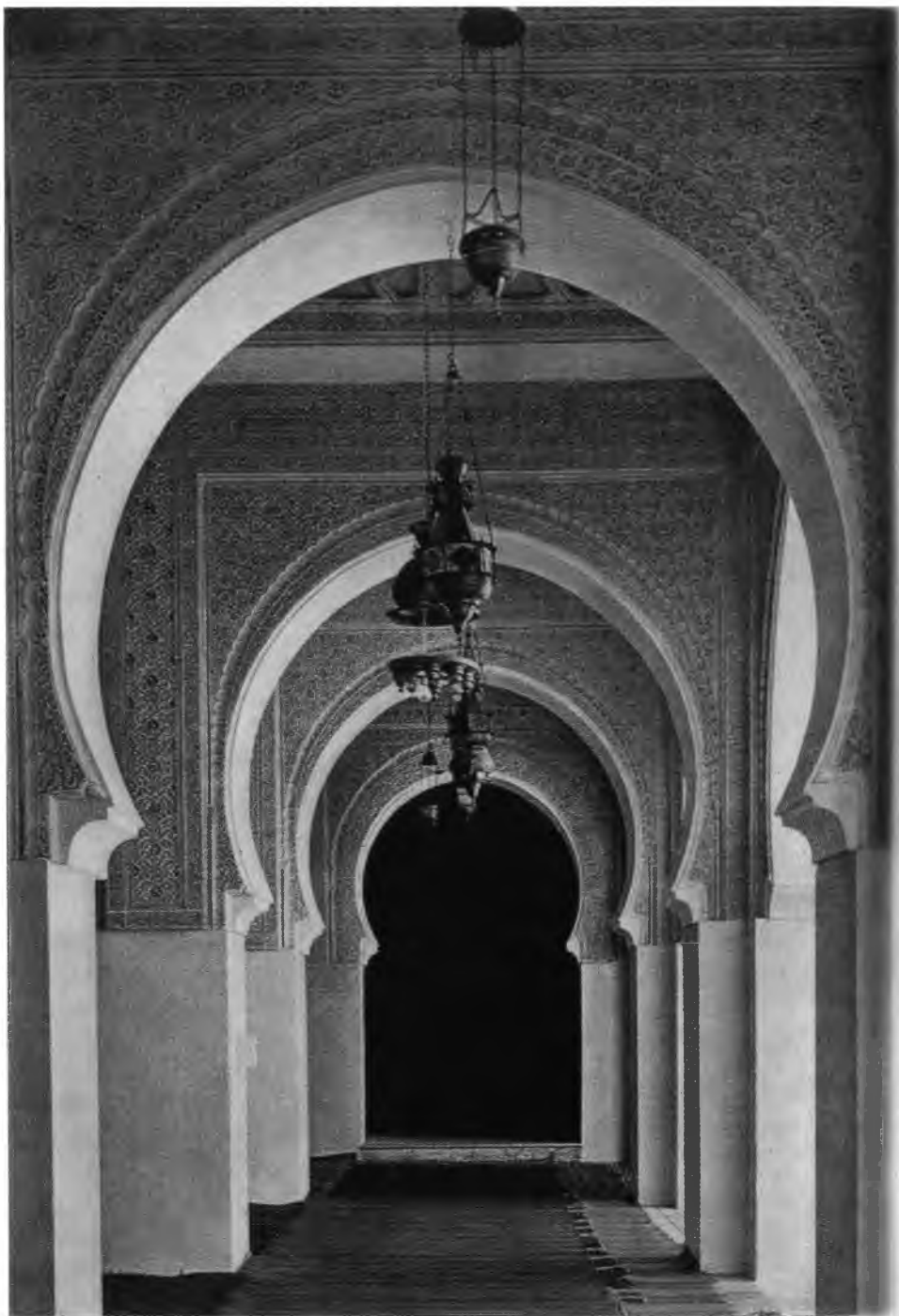


КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ.
Фрагмент



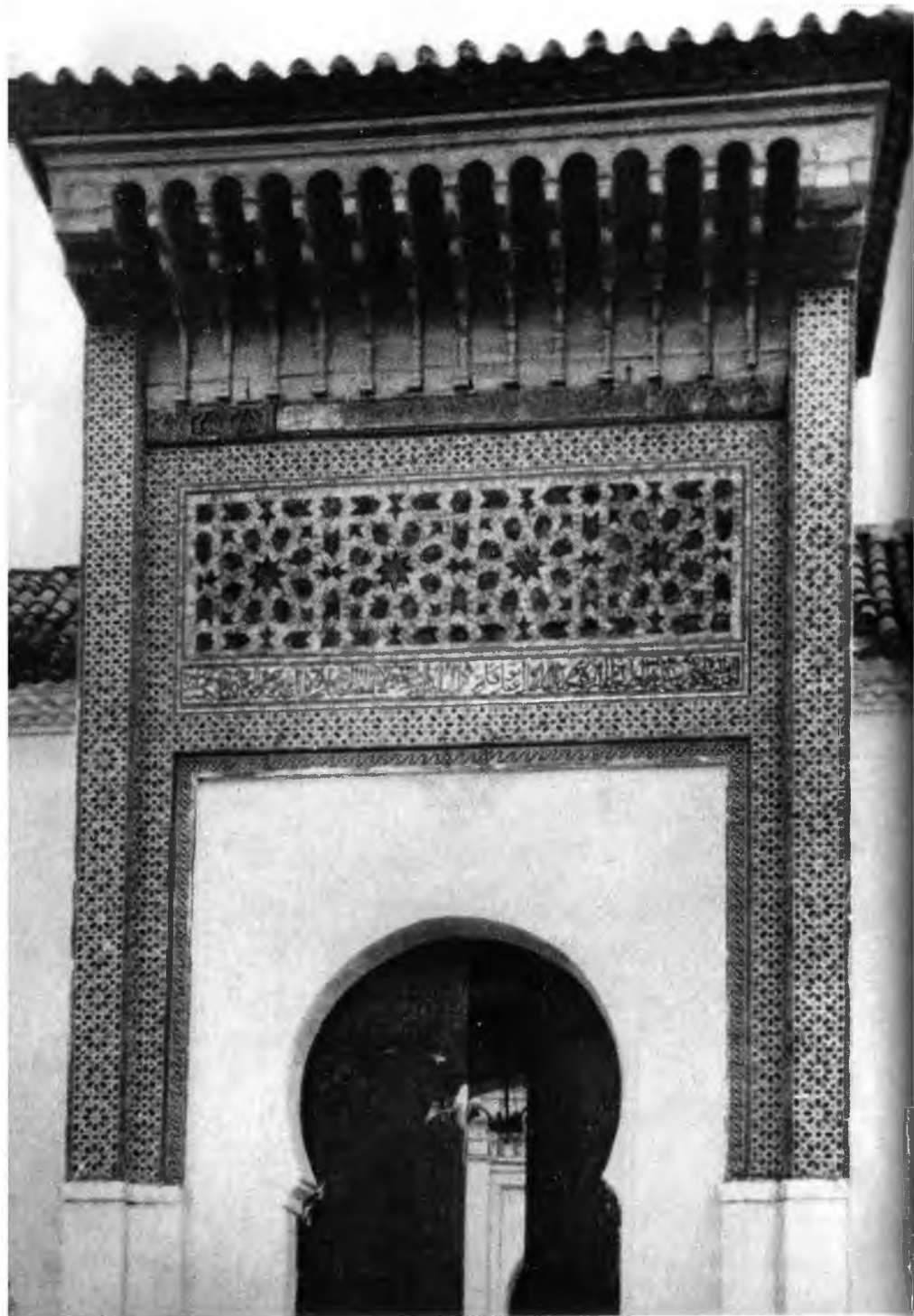


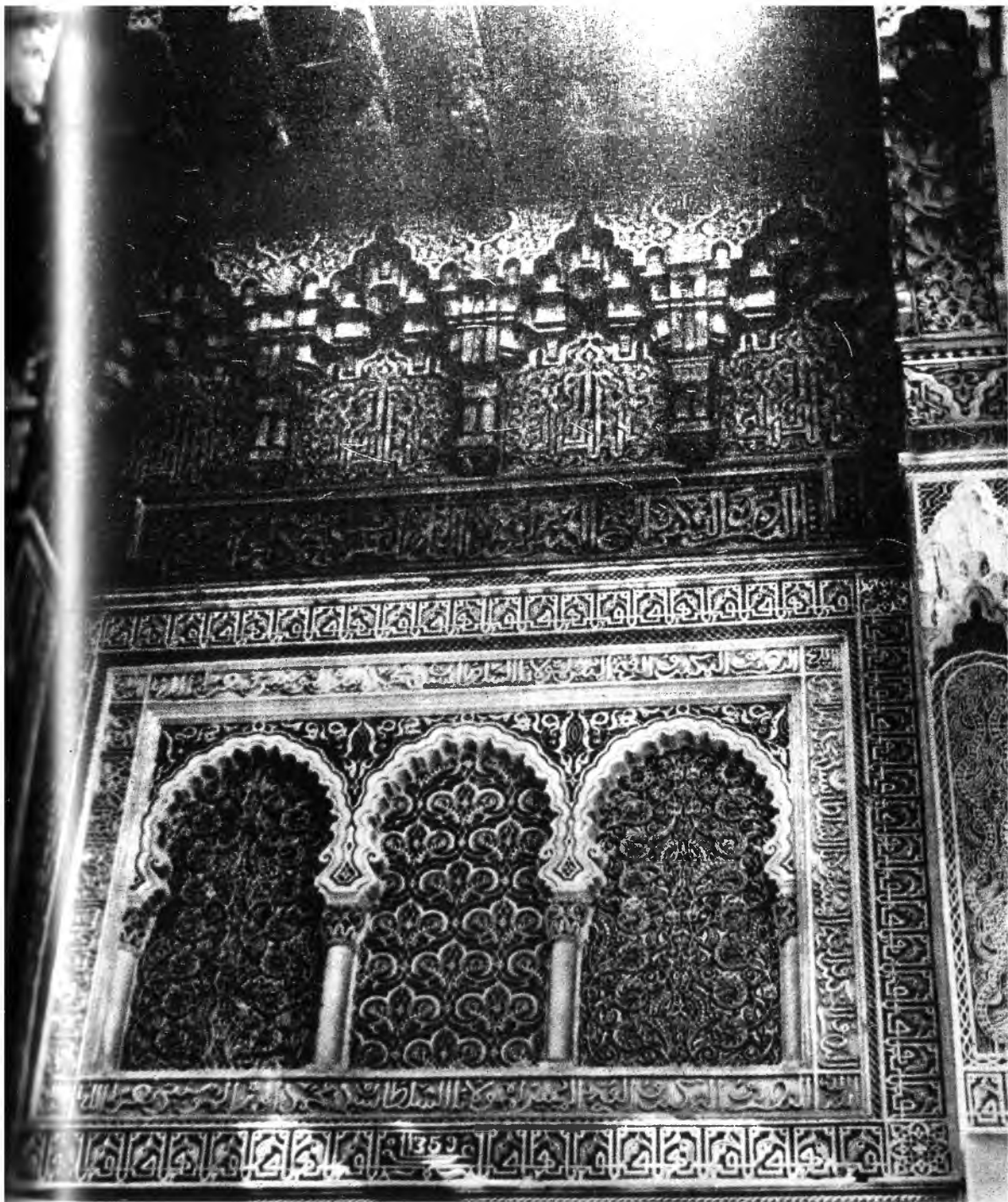
КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ.
Портал мечети. Фрагмент резьбы по стуку



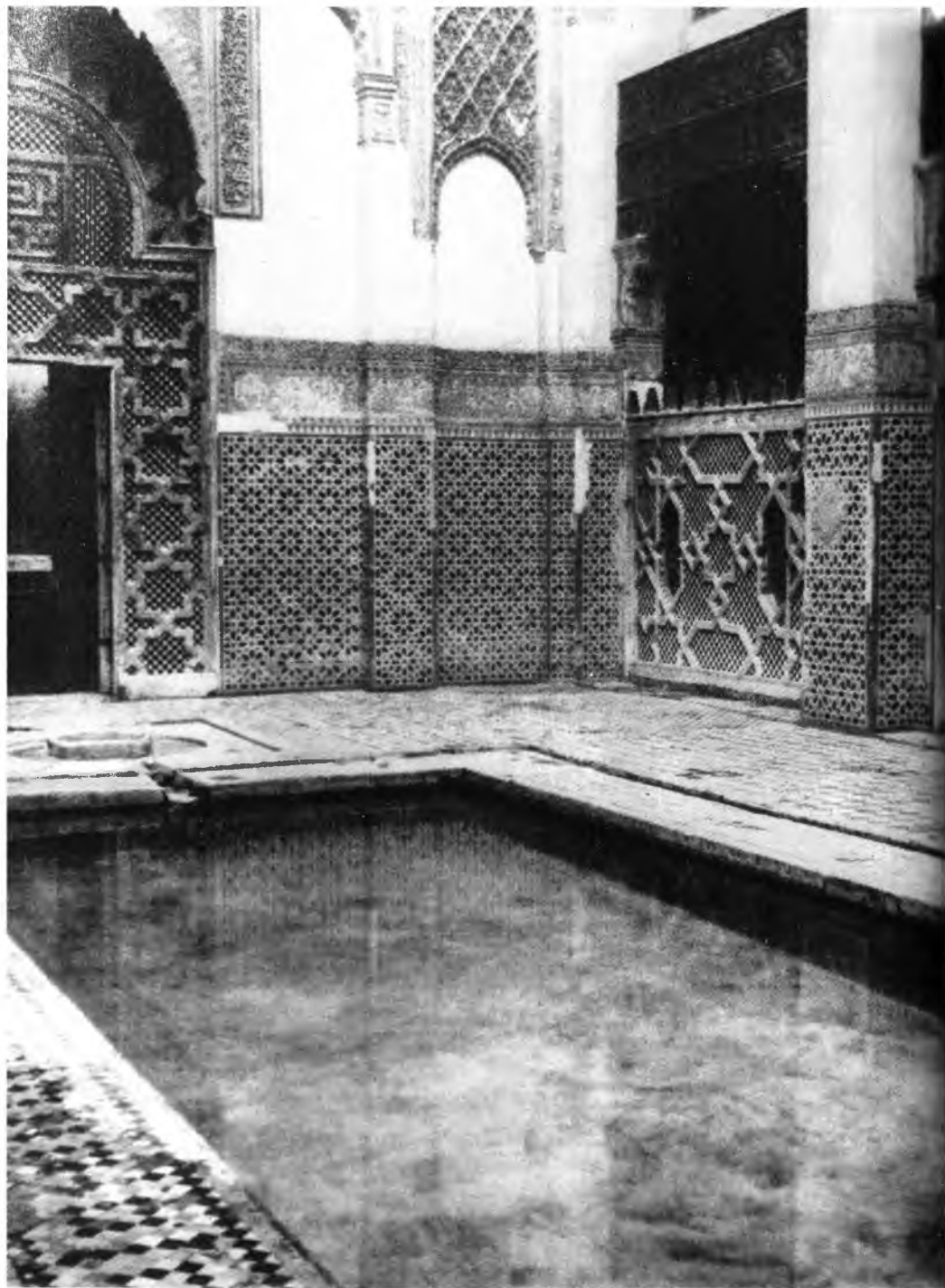


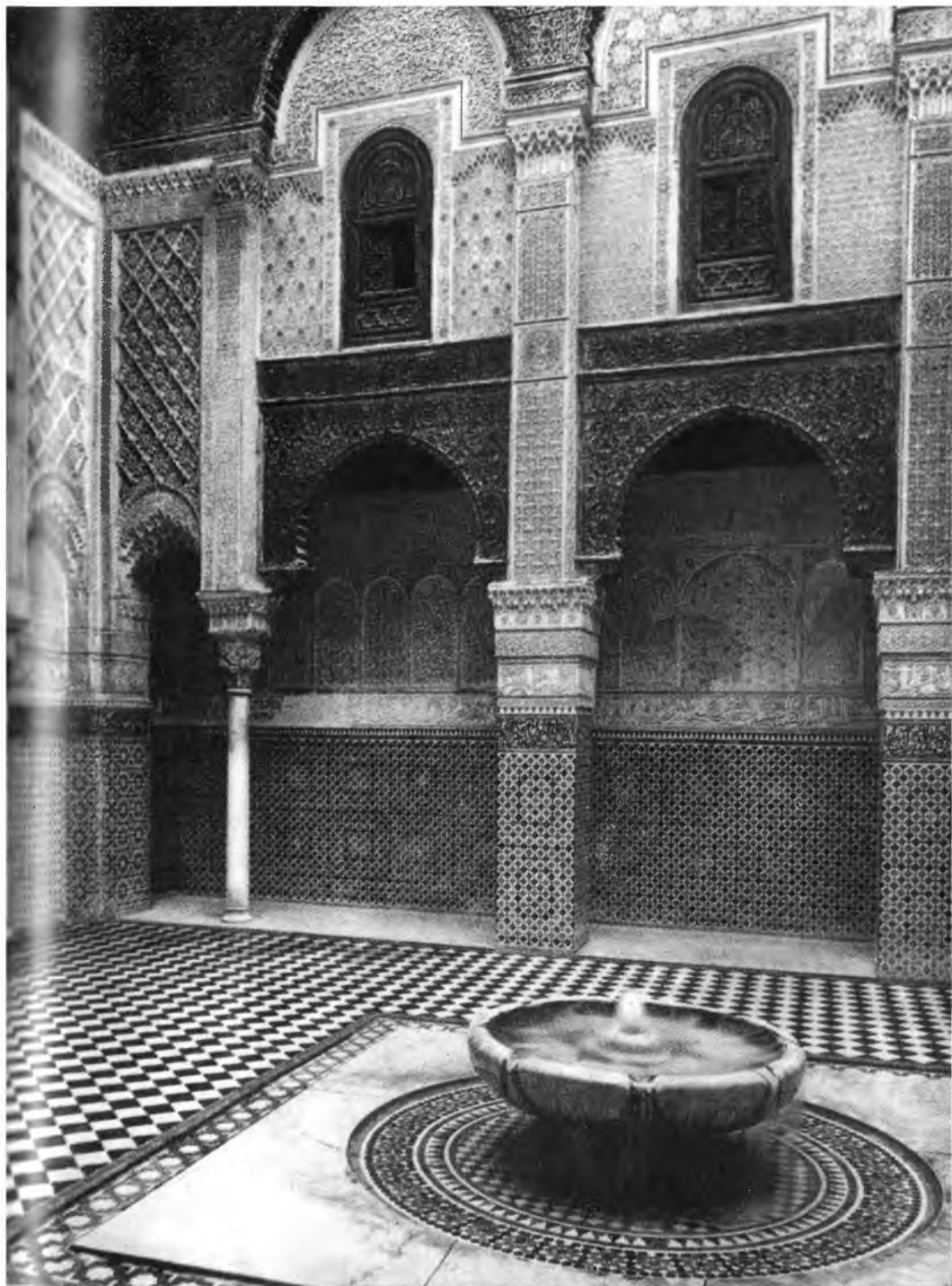
КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ.
Михрабная ниша мечети. Фрагмент. 1339 г.



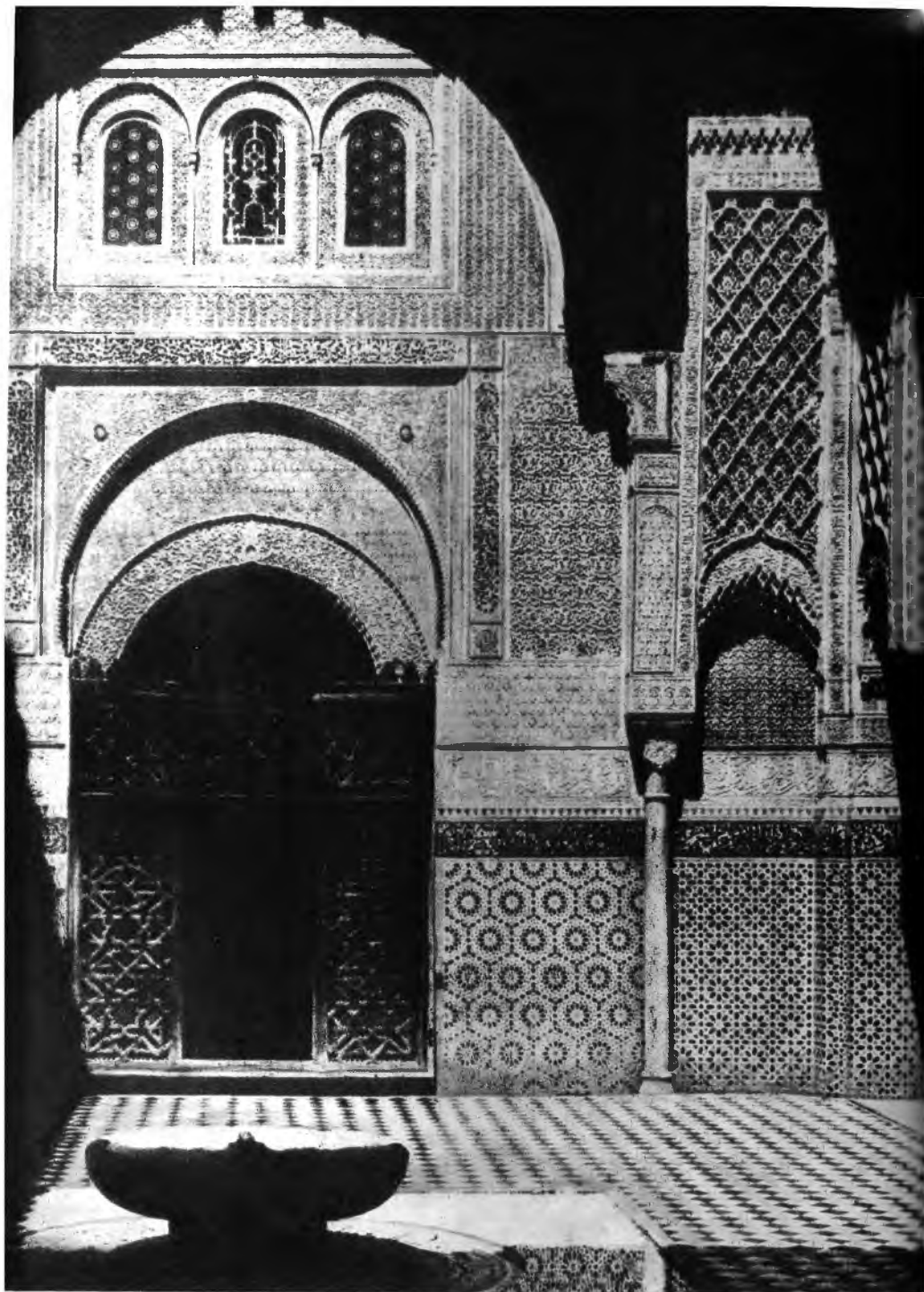


МЕЧЕТЬ АЛЬ-АНДАЛУ В ФЕСЕ.
Портал. Фрагмент. 13 в., современная реставрация



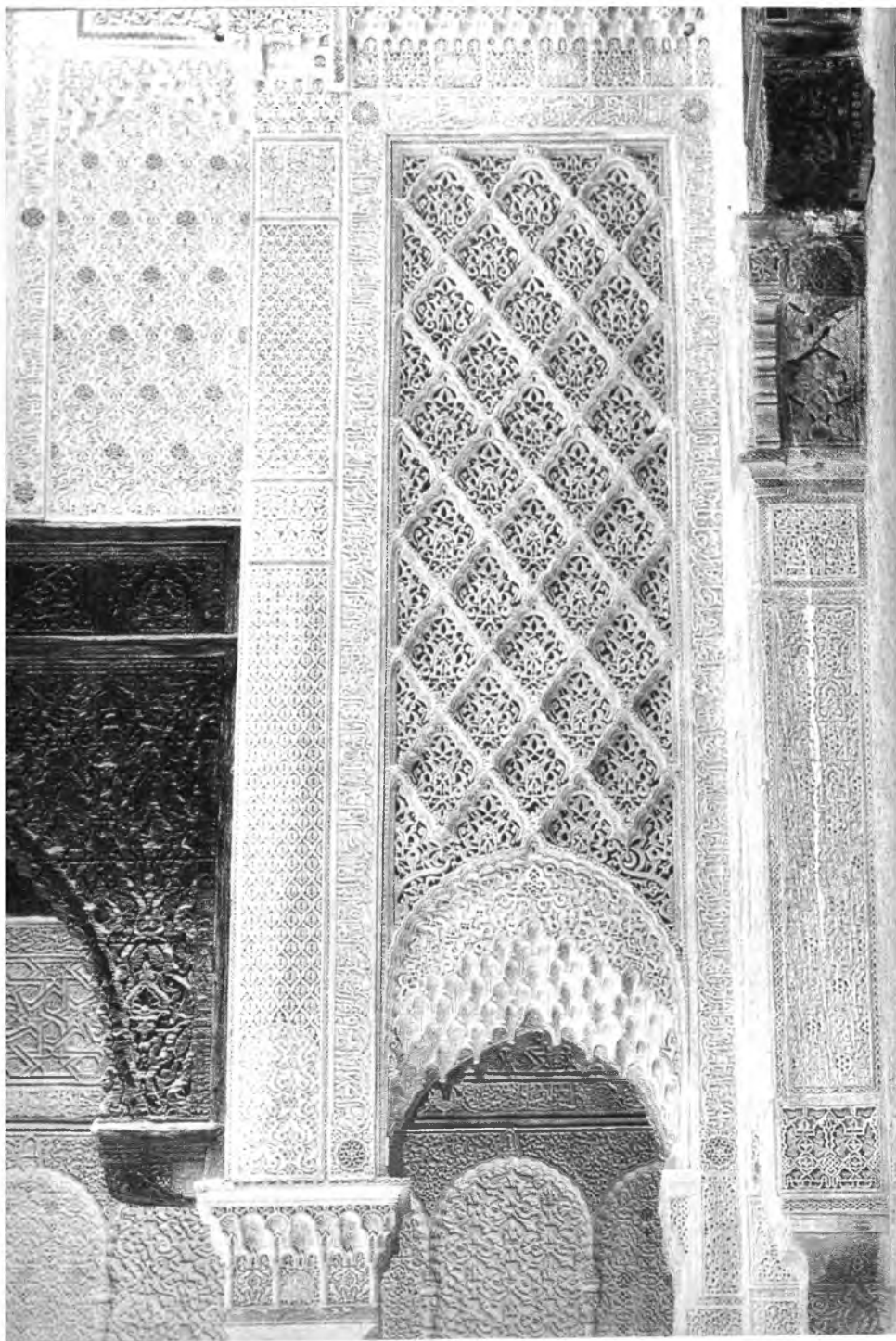


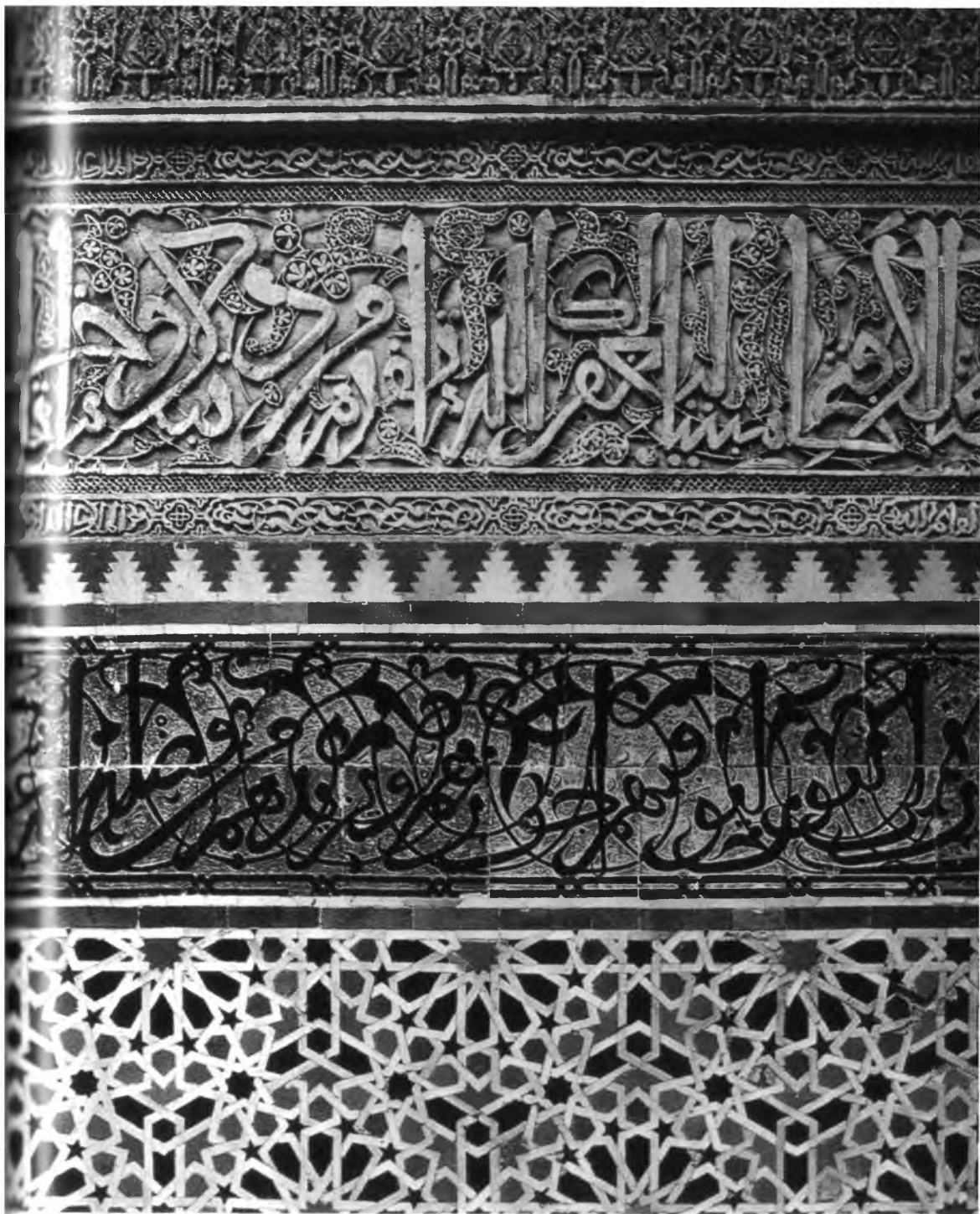
МЕДРЕСЕ АТТАРИН В ФЕСЕ.
1325 г. Двор, Фрагмент





МЕДРЕСЕ АТТАРИН В ФЕСЕ.
Фрагмент декора. Резьба по стукку





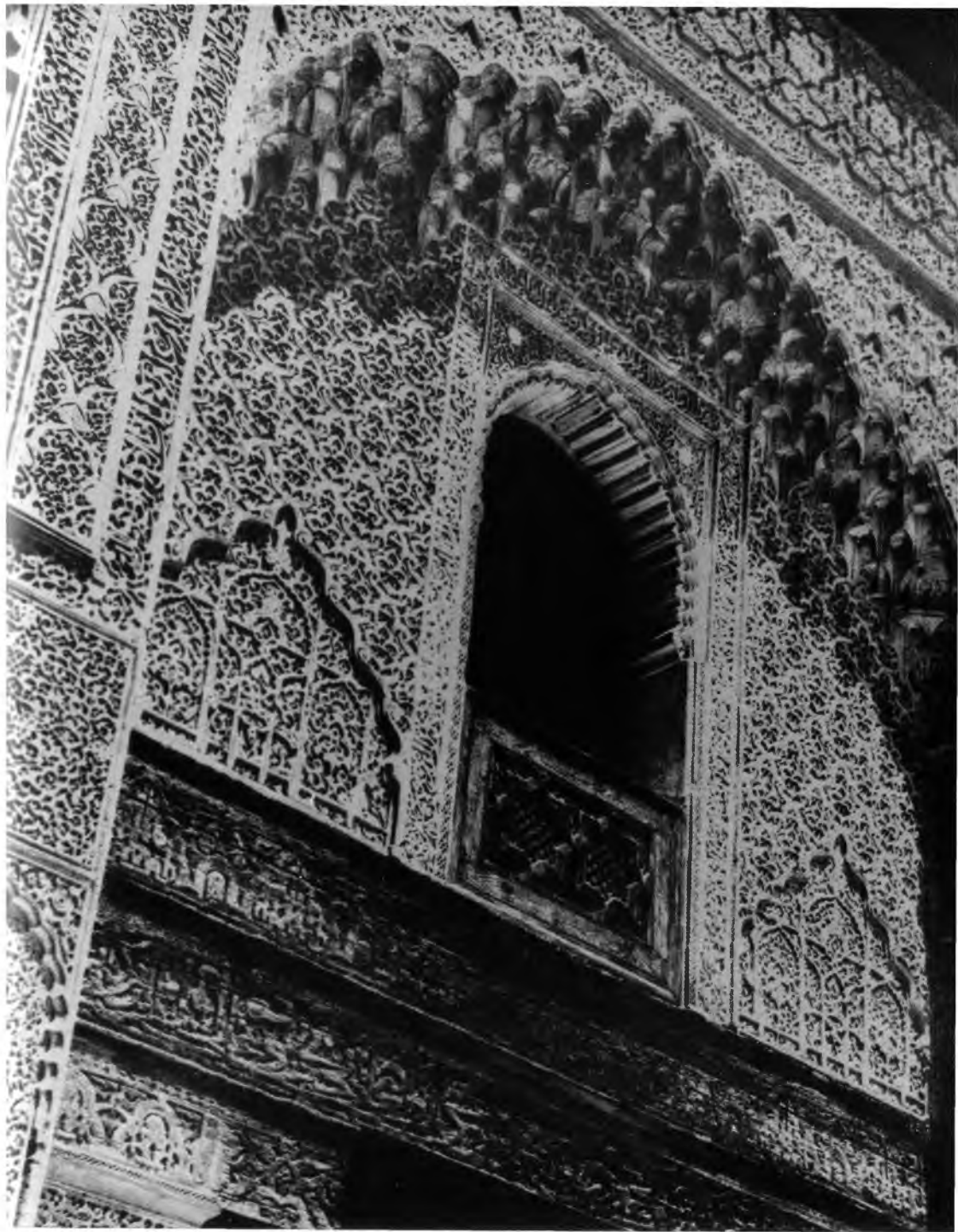
МЕДРЕСЕ АТТАРИН В ФЕСЕ.
Двор. Фрагмент декора: Резьба по стук



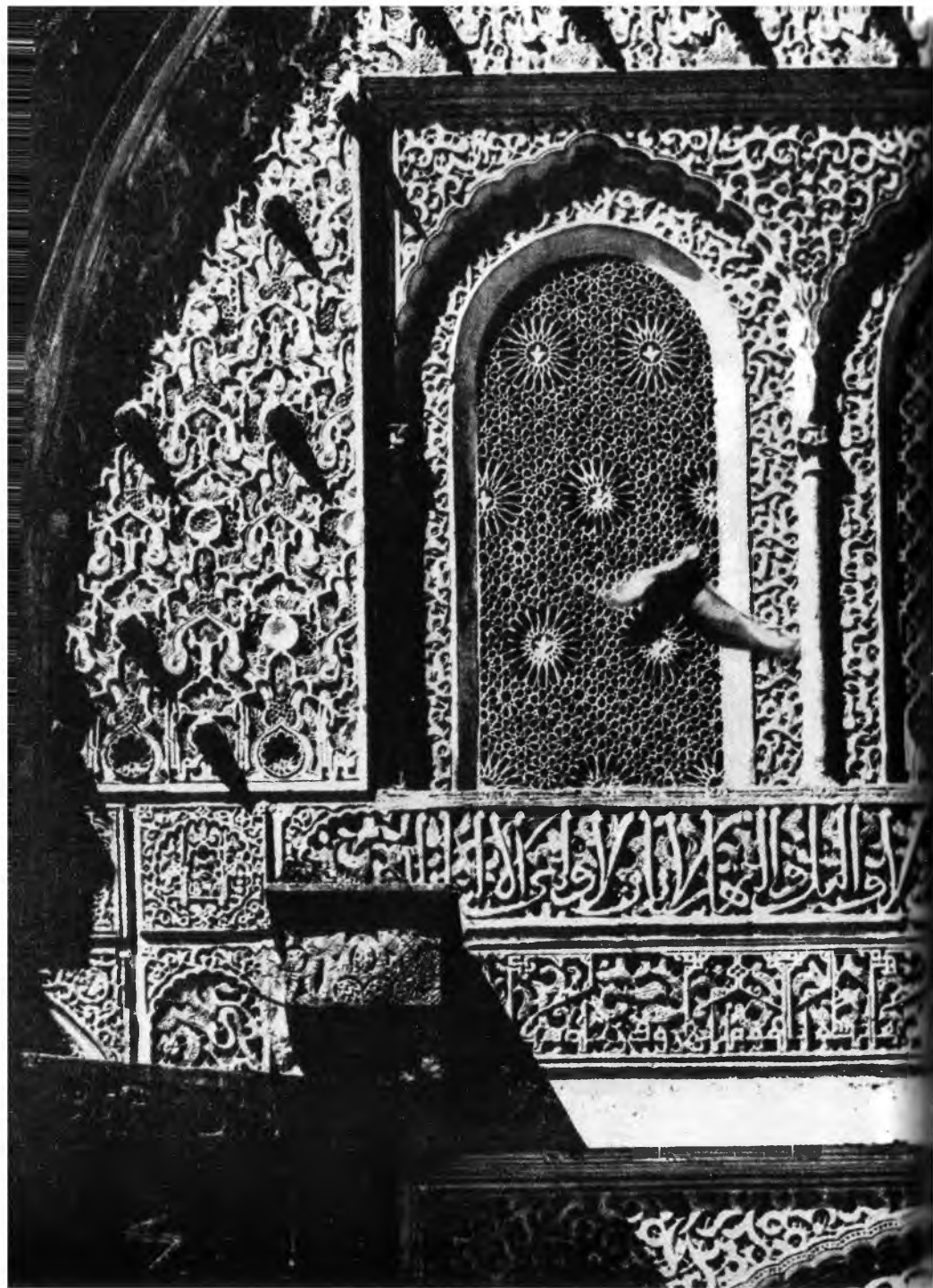


МЕДРЕСЕ АТТАРИН В ФЕСЕ.
Двор. Фрагмент декора. Изразцы





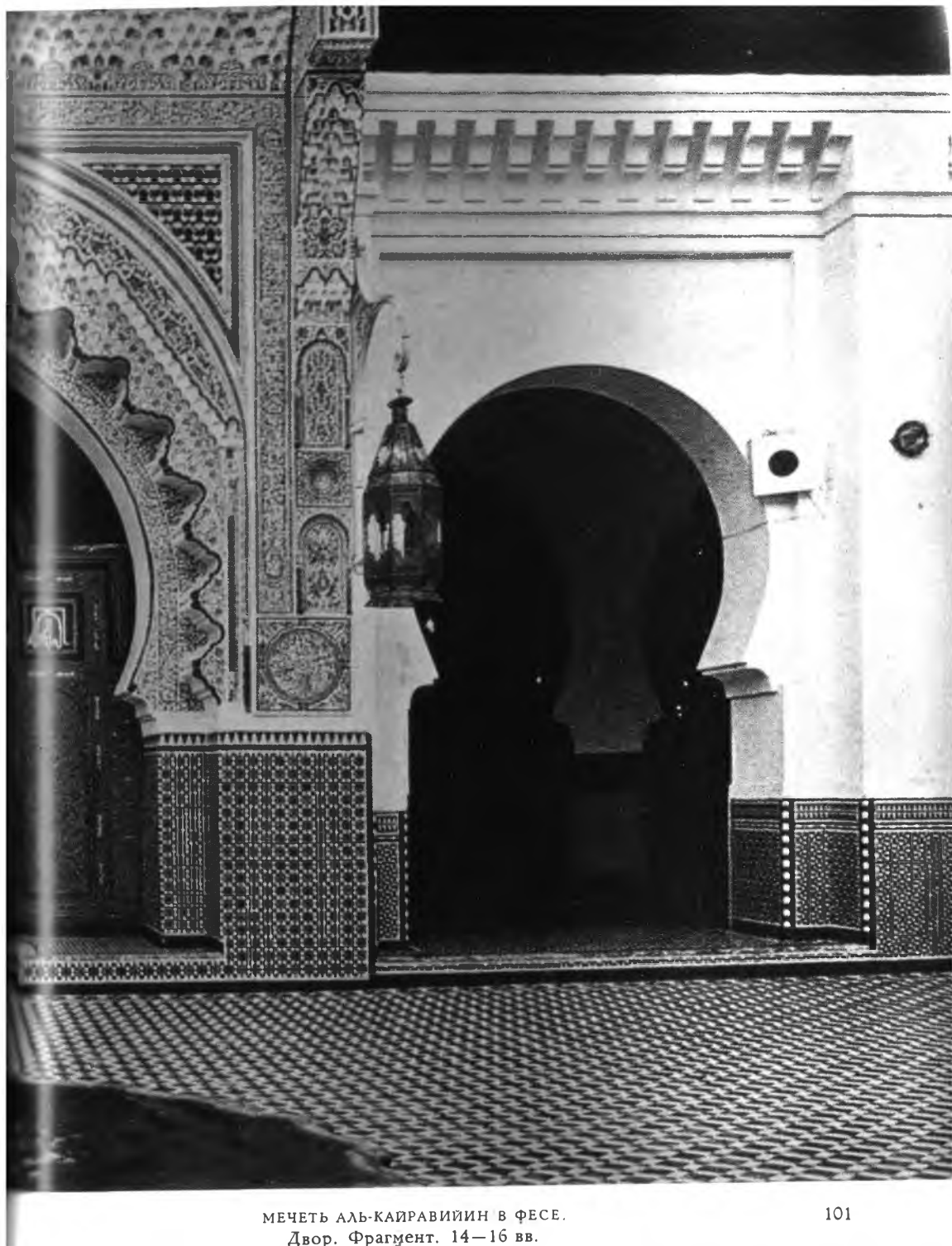
МЕДРЕСЕ БУ ИНАНИЯ В. ФЕСЕ.
Двор. Фрагмент



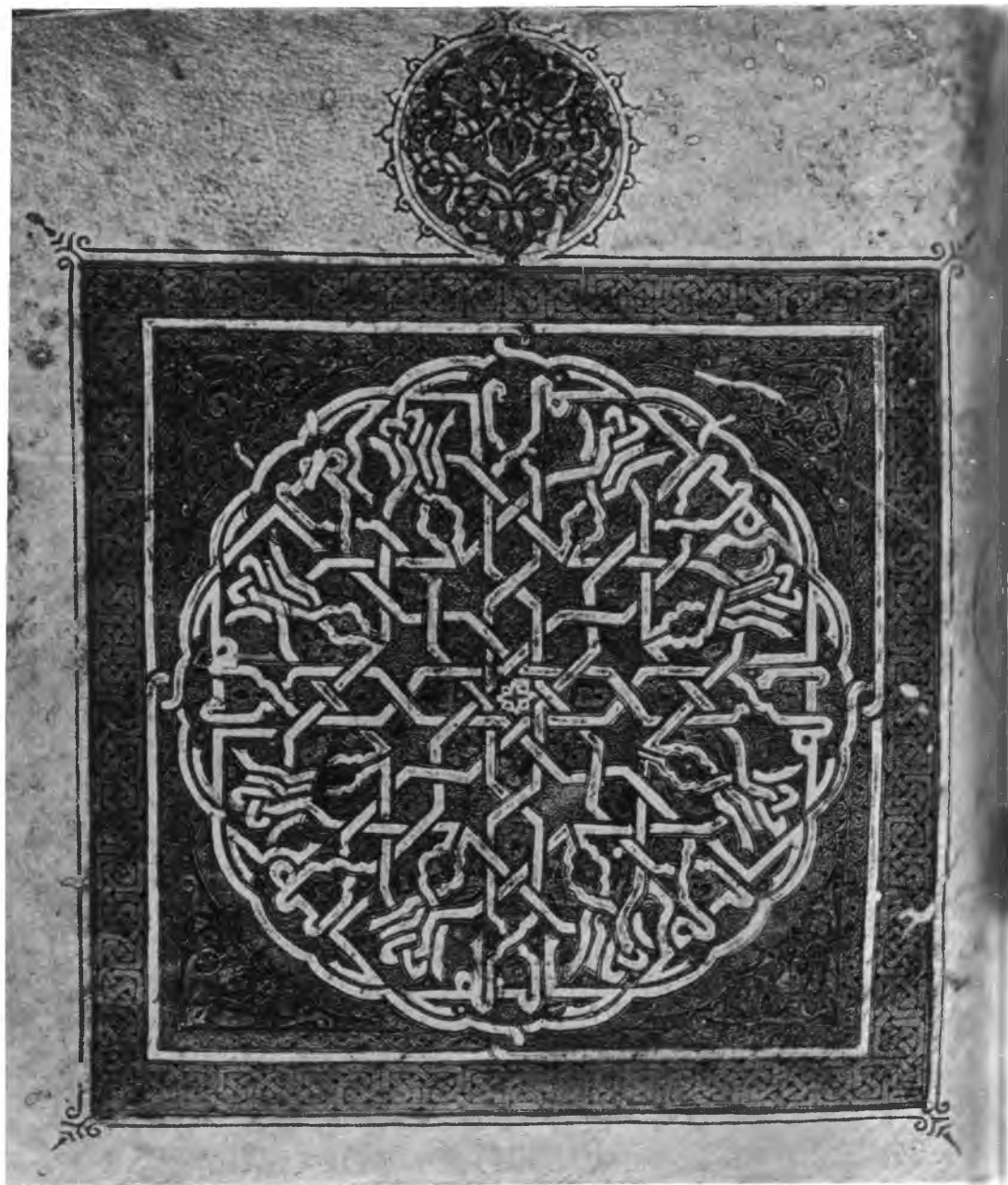


МЕДРЕСЕ БУ ИНАНИЯ В ФЕСЕ.
Астрономические часы. Фрагмент





МЕЧЕТЬ АЛЬ-КАЙРАВИЙИН В ФЕСЕ.
Двор. Фрагмент. 14—16 вв.





ИЗОБРАЖЕНИЕ ГЕРКУЛЕСА, СОЗВЕЗДИЯ СЕВЕРНОГО ПОЛУШАРИЯ.
 Миниатюра к „Книге неподвижных звезд“. Из Сеуты. 1224 г.





ИСТОРИЯ БАЙЯД И РИЛЯД.
Миниатюра: Конец 13 в.



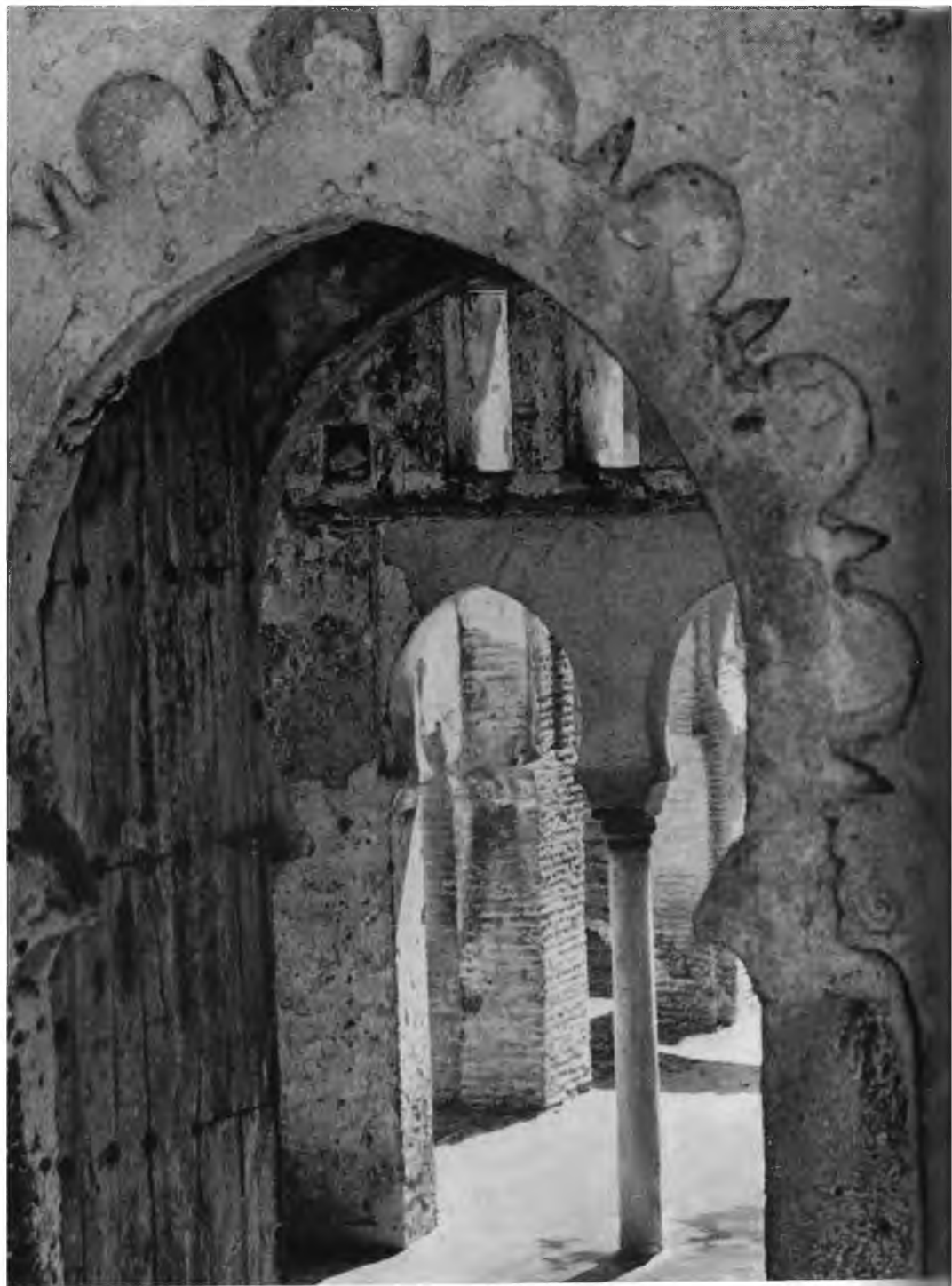


ШЕЛК „АЛЬГАМБРА“.
„Фрагмент





НЕКРОПОЛЬ МАРИНДОВ В ШЕЛЛЕ.
14 в. Минарет



повсюду выступало купечество. Особую силу данное обстоятельство приобрело в странах ислама, где, по словам Абу Зайда, героя популярнейших в ту пору „Макам“ аль-Харири, жизнь купца уподоблялась полету перелетной птицы. Арабский мир породил выдающихся путешественников, историков, географов, чьи описания сохранили до наших дней неоспоримую познавательную ценность. Сама идея паломничества к святыням Мекки заключала в себе динамическое пространственно-временное начало. Мироощущение эпохи, сознание людей, ритм их жизни сочетали в некоем единстве противоположные аспекты в понимании времени, что, возможно, нашло сложное и неоднозначное отражение в художественном творчестве, в образной системе искусства.

Завоевания культуры Магриба 14 века связаны не только с успехами архитектуры, но и со всеми достижениями декоративного искусства. В создании образа медресе ведущую роль играли искусные мастера; известно, что они делились на шесть корпораций: каменщиков, скульпторов, резчиков по стуку и дереву, мозаичистов, столяров и художников-орнаменталистов. Вместе с тем с понятием медресе связано и развитие культуры книги.

Небывалый, сопровождаемый активной переводческой деятельностью расцвет в средние века арабской литературы и науки, охватившей многообразные области знания, развитие письменности, сам характер мусульманского образования, тесно связанный с книгой, породили поистине неисчерпаемое богатство рукописных сочинений. Особое значение приобрела идея книги как источника знания; возрос культ каллиграфии, одновременно конфессионального и эстетического воплощения писаного слова⁵¹. Манускрипты копировались, украшались орнаментом и миниатюрами, заключались в дорогие кожаные переплеты и хранились как сокровища. Во всем мусульманском мире возникло множество придворных, частных и общественных вакфных библиотек. С годами большинство из них было расхищено, погибло в результате военных потрясений и стихийных бедствий. Обычно об их существовании повествуют литературные источники. Такова в значительной мере судьба поистине легендарных книжных собраний мусульманской Испании, где во времена Кордовского халифата библиофильство стало подлинной страстью. Спрос на книги был настолько велик, что в Кордове множество людей жило перепиской редких и ценных рукописей. Арабы познакомили европейцев

с китайским изобретением — бумагой, производство которой было налажено в специальной мастерской испанского города Хативы в 11 веке. Чрезвычайно сильное воздействие арабской науки в 12—13 столетиях на европейские страны происходило главным образом через книги. Особая роль здесь принадлежала Испании, через которую Европа получала не только переводы научных произведений арабских ученых, но и впервые познакомилась с трудами великих античных мыслителей.

Наряду с Испанией центрами книжной учености стали и города Магриба: Тахерт, Кайруан, Фес, Марракеш, Тунис, Алжир, Тлемсен, Рабат. Старейшая библиотека в Северной Африке сохранилась в мечети Сиди Окба в Кайруане. Название альмохадской мечети в Марракеше аль-Кутубийя, то есть „Книжная“, свидетельствовало о том, что мечеть была воздвигнута в квартале, известном книжными лавками. Первоначально местом собрания книг во всех исламизированных странах служили мечети, позднее стали строиться специальные здания. Наглядный тому пример — история сооружения в 14 веке библиотеки, примыкающей к мечети аль-Кайравийин в Фесе. В эпоху Маринидов были заложены многие традиции культуры и обихода магрибинского общества, была выработана мавританская „ка’ида“ — своего рода правила хорошего тона, куртуазии, возведенные затем в Марокко в ранг национальных качеств. Среди этих правил вежливости, гостеприимства, манеры поведения, регламентации одежды, почитания старших значительное место занимало уважение человеческих знаний, идеал образованного мусульманина („адиба“), владевшего религиозными науками, классической поэзией, красноречием. В интеллектуальной жизни Магриба книга занимала почетное место. В начале 16 столетия, по утверждению Льва Африканского, в Фесе насчитывалось более тридцати библиотек.

Как и в других странах арабского мира, в Магрибе применялась каноническая система почерков. Широкое распространение в архитектурном декоре получил так называемый цветущий куфи, в котором куфическое (геометризованное) начертание букв сопровождалось сложными переплетениями стилизованных растительных мотивов. Применялись и другие разновидности почерков, среди них курсивное письмо насх, сливавшееся, в отличие от статичного куфи, округлые буквы в едином движении. Каллиграфия Магриба, арена распространения которой простиралась от восточного Туниса до Испании,

использовала вариант письма, известного под названием „магриби“, то есть магрибинского. В нем соединялись особенности монументального куфи и гибкого насха. Почерк магриби находил применение только в рукописях; в архитектуре и изделиях художественного ремесла сохранялись традиционные шрифты.

На арабском Западе, как и на арабском Востоке, особым почитанием пользовалась священная книга мусульман. Знаменитым Кораном, восходящим к 7 веку и к халифу Осману, славилась когда-то Соборная мечеть Кордовы. Образ этого огромного Корана, покрытого драгоценным покрывалом и столь тяжелого, что его выносили два человека, в значительной мере легендарен. К ценным и редким памятникам арабской письменности принадлежат дошедшие до наших дней религиозные тексты в собрании кайруанской библиотеки, ранние из которых датируются 9 столетием. Самые старые из них написаны на пергамене и папирусе. Главным украшением рукописей служило само письмо, исполненное искусными каллиграфами. Постепенно списки Корана приобрели орнаментальное убранство с преобладающей геометрической системой узора. Иллюминированные рукописи Испании и Магриба известны с 12—13 веков, а поздние (уже только магрибинские) датируются 16—18 столетиями. Один из великолепных образцов — Коран 1182 года из Валенсии (Стамбул, библиотека университета).

ил. 102

Искусство иллюминированной рукописи, строго каноничное и одновременно вариантно разнообразное, пронесло сквозь века свою высокую художественную ценность. Даже в условиях застоя и упадка это искусство сохранило совершенство стоящей за ним огромной орнаментальной культуры. Подъем книжного дела, расцвет каллиграфии стимулировали развитие миниатюры как иллюстрации рукописных текстов.

Этому камерному и хрупкому искусству суждено было играть весьма важную роль в сложении художественных принципов культуры мусульманского мира. Чем глубже погружаются исследователи в изучение его проблематики, тем сложнее, богаче и многозначнее раскрывается поэтика миниатюры, искусства амбивалентного по своей природе. Мы не имеем возможности коснуться всех возникающих здесь проблем. Отметим лишь некоторые моменты.

Миниатюре принадлежит огромная роль в создании высокой художественной ценности восточных манускриптов. Она служила не

только иллюстрацией текста, но и составляла важную и органическую часть архитектоники книги, определяла композиционное решение страницы и разворота, вносила в рукопись изысканный ритм декоративных пятен. Достигалась глубокая слитность стилевых особенностей миниатюры и книги в целом.

Наделенное условной образной структурой, искусство миниатюры представляло собой определенный исторически и художественно обусловленный этап отражения действительности. Отношение к миру, круг образов и характер изобразительного метода этого вида живописи были ограничены конкретным периодом развития, глубоко обусловлены мировоззрением эпохи, ее этическим и эстетическим идеалами, что находило естественную аналогию в средневековом искусстве других регионов, например в древнерусской иконописи. Отсюда тот оттенок художественной неповторимости, драгоценной уникальности, который всегда волнует в художественных произведениях ушедших эпох.

В общей картине художественной практики стран ислама миниатюра в силу своего светского и изобразительного характера стала видом творчества, наиболее приближенным к реальности. Данное обстоятельство особенно очевидно при сопоставлении миниатюры с произведениями художественного ремесла. Между этими видами искусства существовало немало общего, сближало их и общее декоративное начало. Изделия художественного ремесла включали, как и миниатюра, мотивы, связанные с изображением живых существ и человека. Но искусство миниатюры было единственным искусством в странах мусульманского мира, где изображение человека оказалось соотнесенным и связанным с ощущением реальной, хотя и во многом преобразенной, но все же земной жизни. В прикладных изделиях человеческая фигура составляла часть узора, она вплеталась в ритмическое движение форм, и по самому типу изображения, по тому, как взаимодействовали фигуры друг с другом, с предметами, с фоном, была подчинена специфическим орнаментальным закономерностям. В миниатюре же изображение человека впервые приобрело сравнительно большую самостоятельность и активность, вошло в контакт с окружающей средой, обогатилось разнообразием сюжетных связей, окрасилось национальной и социальной типичностью. Иллюстрации заполнялись изображением архитектуры, пейзажа, предметов бытового обихода. Такого рода вторжение жизни, которое

сопровождалось не только обогащением изобразительных мотивов, но и расширением тематического и сюжетного круга, естественно вытекало из самой природы миниатюры, искусства повествовательного, сюжетного, изобразительного по своей природе. Реальная наблюдательность натуры при изображении людей и окружающей среды представляла собой одну из особенностей средневековой миниатюры как жанра живописи. Не случайно накопление жизненных впечатлений, конкретизация представлений о человеческой личности стали главной тенденцией развития миниатюры в Европе, путь ее оказался перспективным, ибо он шел к станковой картине, к искусству Нового времени. Иная судьба у восточной миниатюры, которая существовала до тех пор, пока поиски новых, более реальных средств изобразительности не вышли за рамки присущей ей условной образной структуры.

В произведениях миниатюры реальное жизненное содержание воплощалось не вопреки, а именно благодаря ее поэтически преображенной и декоративной форме. В этом глубоком единстве художественного образа наиболее полно раскрывается своеобразие восточной миниатюры. Многозначность ее изобразительного языка выявляла себя в слиянии реального и фантастического, идеально-отвлеченного и жизненного. Изображение то обладало конкретно-чувственной данностью, то приобретало черты причудливого вымысла, как бы возникало на грани реально увиденного и воображаемого. Многие мотивы имели не достоверный, а обобщенный, понятийный характер. Значительная роль в создании образа принадлежала совокупности самих художественных приемов. Образ „преображенного мира“ с его арсеналом особых пересоздающих изобразительных средств был выражен в восточной миниатюре гораздо полнее, чем в миниатюре средневековой Европы. Миниатюра далеко не всегда играла роль книжной иллюстрации в современном понимании. Преобладали общие условные мотивы, иконографические типы определенных ситуаций, которые сопровождали текст, а сами по себе представляли своего рода декоративные образы-формулы. Как и в поэзии, широко применялась система так называемых ответов — „назира“, традиция повторения знаменитых, получивших признание сюжетов и художественных приемов. С течением времени условный изобразительный язык миниатюры приобрел черты без жизненного, формально понятого канона. Но в целом миниатюра — это совершенное создание средне-

векового Востока — не была обезличенным и вневременным искусством. В ее произведениях художники отразили не только благоговейное преклонение перед традицией, но и чувство современной им действительности, ее художественных идеалов. Не случайно в каждом памятнике ощущается эпоха его создания, почерк местной школы или рука знаменитого мастера.

В настоящее время представление об арабской миниатюре исчерпывается кругом произведений, созданных в конце 12 века и в основном в 13 веке. Главные центры этого искусства связаны с Сирией, Ираком и отчасти с Испанией и Магрибом. Роль каждого центра неравнозначна, что объясняется в первую очередь недостаточным знанием материала. Особенно затруднено в данном случае изучение испанско-магрибинской книжной миниатюры, образцы которой дошли до нас в виде редких исключений.

Сама характеристика арабской миниатюры заключает в себе немало противоречий. Искусство это ограничено недолгим временем расцвета, уже к середине 14 столетия оно в значительной мере угасло. Ограничено оно и узким кругом книг, подлежащих иллюстрированию, что изумляет на фоне грандиозной лавины бытовавших в ту пору научных и поэтических сочинений. Несомненно, что в данном факте сказалась строгость религиозных предписаний. Следует представить себе, насколько неблагоприятно складывались условия для искусства миниатюры в Испании и Магрибе периода господства берберских государств. При чертах ограниченности арабская миниатюра отличалась вместе с тем широкой эстетической восприимчивостью, активным творческим усвоением чужого художественного опыта. Процесс ее формирования под воздействием эллинистически-византийских, иранских, коптских традиций протекал тем не менее достаточно сложно, приводил к неравноценным результатам. Элементы наивного примитива соседствовали здесь с отточенной виртуозностью, воздействии придворных вкусов — с крепкой фольклорной основой, многие традиционные изобразительные штампы отступали под напором новшеств быстро расцветавшей городской культуры.

Высказанное итальянским востоковедом Ф. Габриэли положение о средневековой арабской литературе справедливо по отношению к арабскому искусству в целом и арабской миниатюре в частности. Ф. Габриэли говорил о взаимовлиянии в гармоничном согласии или в противоборстве двух культурных потоков: местного, собственно

арабского, доисламского, элементарно гуманистического в интеллектуальном отношении, замкнутого в своей национальной гордости, и второго, общемусульманского, межнационального, универсалистского, открытого для контактов и взаимообмена с другими цивилизациями. Сосуществование этих двух потоков придало, по мнению исследователя, арабской литературе присущий ей размах и широкую гамму интересов⁵². Применительно к искусству миниатюры мысль Ф. Габриэли может быть использована в нескольких аспектах. Своеобразный универсализм, открытость этого искусства иноземным влияниям породили ту образную масштабность, которая вывела арабскую миниатюру за рамки чисто локального художественного явления, включила ее как одно из самых ранних, но весьма значительных звеньев в общий процесс развития миниатюры стран Центральной Азии, достигшей в 15—16 веках своего высшего расцвета. Вместе с тем арабская миниатюра, тесно связанная с местными корнями, самобытна и самостоятельна, черты различия между художественными центрами, школами, манерами живописцев здесь исключительно наглядны. Там, где арабские корни были особенно глубоки, где сопротивляемость иноземным воздействиям оказалась особенно сильной, арабская миниатюра, не утратив своей второй, общемусульманской природы, дала наиболее зрелые и полноценные результаты. Такова миниатюра Ирака 13 столетия, вершина этого искусства. Возможно, нечто подобное, хотя и значительно более ослабленное и трудно уловимое, происходило и в испано-магрибинской „школе“, отмеченной чертами присущего ей своеобразия. Следует также подчеркнуть, что впечатление размаха, образной масштабности, столь успешно достигнутое иракской миниатюрой, послужило основой для сложения своеобразного „стиля“ эпохи, а общемусульманский элемент нашел отражение в общем для тогдашних художественных центров устойчивом репертуаре сочинений, подлежащих иллюстрированию. Такими манускриптами стали научные ботанико-медицинские трактаты и астрономические каталоги звезд, „Книга песен“ аль-Исфахани, сборники сказок и басен, как „Калила и Димна“, знаменитые „Макамы“ аль-Харири и еще некоторые второстепенные сочинения.

Все они были хорошо известны в странах арабского Запада, а такие произведения, как „Книга песен“, „Калила и Димна“ и особенно породившие комментарий и местные подражания „Макамы“, пользовались широкой популярностью. Известны были и научные сочине-

ния. Переведенный в 10 веке в Кордове на арабский язык труд греческого врача Диоскорида „О лекарственных средствах“ спустя два столетия был обильно проиллюстрирован (Париж, Национальная библиотека)⁵⁸. Популярное сочинение, повествующее о целебных свойствах растений, украсилось на арабском Западе одними из самых ранних арабских миниатюр. Как и в других переводных списках Диоскорида, источником копирования послужили прекрасные греческие миниатюры начала 6 века из Константинополя (Вена, Национальная библиотека). Миниатюры выполнены несколькими мастерами. В уверенной манере одного из них можно обнаружить тщательное следование классическому образцу с его объемной светотеневой моделировкой в изображении особенностей того или иного растения. Работы другого мастера выглядят беспомощнее. Рука третьего узнается в вольной, далекой от природы интерпретации форм, тяготеющей к условно-декоративному, геометризованному решению. Согласно традиции, во всех иллюстрациях манускрипта изображение растений крупно выделено на гладкой плоскости листа без обрамляющей его рамки. Миниатюры, трактованные более реально или более условно, обведены темным контуром, их краски с преобладанием желто-коричневых, красных, зеленых, серых и розово-фиолетовых тонов разнообразны. Вверху и внизу листа расположены надписи по-арабски; в отличие от других списков Диоскорида греческие названия растений здесь не переведены на арабский язык.

Как редкое явление можно рассматривать графическую миниатюру (Ватикан, библиотека) из разрозненной и погибшей рукописи 1224 года, переписанной в Сеуте и копировавшей „Книгу неподвижных звезд“ астронома 10 века Абд ар-Рахмана ас-Суфи. Это единственная датированная миниатюра западноарабского региона с точным указанием ее марокканского происхождения. Сопоставление с ранними, созданными в Ираке иллюстрациями к трактату ас-Суфи (1009 г., Оксфорд, Бодлеянская библиотека) выявляет немало новых черт.

В астрономических и астрологических трудах издревле существовала устойчивая схема изображения, в которой созвездия представляли собой фигуры, соответствующие их названиям; обозначение звезд наносилось на них красными и черными кружками и отмечалось надписями. В оксфордском манускрипте господствовала тонкая, изысканная линия, которая очерчивала прихотливый силуэт крупных, обычно танцующих фигур, складки развевающихся одежд, детали их

несколько манерного и сильно ориентализированного облика. Иногда применялась легкая подцветка. В миниатюрах данного круга, уже отошедших от классических прототипов, скрещивались влияния многих традиций, в том числе искусства Индии и Китая.

Интересующий нас лист из Сеуты с изображением Геркулеса, созвездия Северного полушария, согласно иконографии представленного в позе танцора, является более поздним и собственно арабским вариантом традиционной схемы. Знаменателен сам факт создания миниатюры западноарабским мастером. Исследователи отмечают в ней отход от иконографических принципов: вместо традиционного Геракла — юноши в тюрбане с кривой саблей в руке — изображен бородатый муж с непокрытой головой и без оружия. Более существенна во многом иная графическая трактовка образа. Тонкие штрихи отличают лишь рисунок головы, в то время как линейное очертание фигуры, усиленное тройным — красным, синим и золотым — контуром, приобретает большую простоту, устойчивость и обобщенность. Особая роль принадлежит подцветке и золоту. Живописца интересует не столько ритмика складок, сколько передача самой одежды, где крупные заливки красной краски, перемежающиеся с желтовато-белым фоном бумаги, создают впечатление полосатой ткани. Одежда танцора опоясана золотым кушаком, украшена золотым воротником, ногти рук и ног позолочены, запястья охвачены золотыми браслетами. Даже обозначение звезд, нанесенное золотыми кружками, превращается в часть нарядного одеяния. В работе мастера 13 века нарастает тяга к декоративному пониманию иллюстрации. Вместе с тем трактовка странного, наделенного “житейским” восточным обликом Геркулеса, его статичная, нескладная танцевальная поза обнаруживают черты “приземленности”, своеобразной реальности образа.

ил. 103

Отмеченные качества не случайны, они в какой-то мере отражают складывающиеся особенности в искусстве миниатюры того времени. Особого внимания заслуживают иллюстрации к „Макамам“ аль-Харири. Известные в десяти списках, они создавались в разное время. Среди них главенствуют две рукописи первой трети 13 века в собрании Национальной библиотеки Парижа и в Ленинграде (Ленинградское отделение Института востоковедения Академии наук СССР). Иллюстрации к популярнейшему во всем арабском мире произведению аль-Харири определили особенности этапа в развитии средневековой миниатюры, сформулировали „стиль“ времени.

„Макамы“ — собрание кратких новелл, повествующих о проделках проходимца, бродяги и поэта Абу Зайда ас-Саруджи. Произведение аль-Харири, включающее аспекты философского, социального, этического, религиозного характера, многосложно. По своему жанру это образец изощренного красноречия, цветистой восточной словесности. Многие из новелл лишены доступных для иллюстрирования ярко выраженных сюжетных ситуаций. Вместе с тем в них существует внутренний содержательный слой, проникнутый живым ощущением подвижного, авантюрного духа времени с его жестокими контрастами богатства и нищеты, порока и добродетели, правды и несправедливости. „Макамы“ открыли возможность проникновения в сферу миниатюры сюжетов и образов повседневности. Предметом иллюстрирования миниатюристов (имя одного из них, Йахьи аль-Васити, создателя парижского манускрипта, широко известно) становились, в том случае, если они не следовали непосредственно за текстом, второстепенные эпизоды, подчас вскользь упомянутые автором. Именно благодаря данному обстоятельству в миниатюрах „Макам“ впервые с такой полнотой и выразительностью были как бы извлечены на свет и воспроизведены многочисленные эпизоды городской и сельской жизни современности, народные типы, детали архитектурной и бытовой среды. В истории средневековой миниатюры стран Востока эти произведения заключали в себе демократическое начало; по сравнению с поздними этапами они отличались более свободным и живым воплощением специфики книжной иллюстрации.

Близость к стилевым особенностям миниатюр „Макам“ можно проследить в иллюстрациях, повествующих о перипетиях платонической любви Байяда, купца из Дамаска, и красавицы Рийяд. Однако это другой тип иллюстраций, связанный с иным литературным жанром. Сильно пострадавшая от времени рукопись конца 13 века была обнаружена востоковедом Джорджо де ла Вида в Ватиканской библиотеке. Канву рассказа составили странствия Байяда, во время которых он встретил Рийяд, спутницу дочери знатного сановника. Действие происходит в Ираке, на что указывает название реки Тартар. Сохранились только три разрозненные миниатюры. О принадлежности рукописи Магрибу свидетельствует прежде всего каллиграфический почерк — магриби. А. Пападопуло видит марокканские черты в трактовке архитектуры с ее солидной каменной кладкой, в типе миловидных округлых девичьих лиц⁵⁴.

Оригинальный характер иллюстраций не вызывает сомнения. Тема возвышенной любви, встречающей на своем пути множество препятствий, которые обрекают влюбленных на разлуку и бесчисленные страдания, восходит к доисламской поэзии и еще глубже — к греческому роману. Получив широкое распространение в средневековой арабской литературе, тема эта почти не иллюстрировалась. В данном случае три миниатюры ватиканского собрания — своего рода уникальный памятник арабской книжной иллюстрации 13 века. Развиваясь в русле „стиля“ времени, они расширяют представление о нем. Изысканно-светский характер миниатюр, отличный от грубоватой жизненной силы, активности и демократизма персонажей „Макам“, не находит современных им аналогий в искусстве восточноарабского региона.

Жанр данного литературного произведения, значительно более узкий, чем цикл новелл аль-Харири, замыкает развитие сюжета в рамках романтического повествования. С его эпизодами непосредственно связаны иллюстрации. В них выражено стремление придать определенную эмоциональную окраску происходящим событиям. На одной из миниатюр изображена компания женщин в саду, слушающая пение Байяда, который аккомпанирует себе на лютне. Его любовной песне внимают знатная госпожа и ее подруги, среди них смуглая, черноокая Рийяд. Сад обозначен двумя деревцами, вода реки — вертикальными коричневатыми полосками на зеленом фоне. Композицию завершают два архитектурных фрагмента богатой дворцовой постройки. Мотив светского общества, пирующего в саду, станет впоследствии одним из ведущих в изобразительном репертуаре миниатюры 15—16 веков, его образное воплощение приобретет подчеркнуто праздничное звучание. Такого рода тенденция заметна уже в данной иллюстрации, хотя ее приемы могут показаться элементарными. Тем не менее уверенно построенная на плоскости композиция, плавный очерчивающий фигуры линейный ритм, крупные цветовые пятна украшенных золотыми манжетами и воротниками одежд, золотой головной убор госпожи, яркие архитектурные детали и узорчатый рисунок деревьев — все призвано создать эффектное декоративное зрелище. В другой миниатюре Шамул, служанка Рийяд, передает Байяду, сидящему у стены сада и дворца, любовное письмо от своей госпожи. Здесь больше движения, действия, своеобразного напряжения. Особую выразительность приобретают очертания фигур — непомерно

ил. 104

ил. 105

высокой, одновременно стремительной и неустойчивой Шамул и гибкой, вписывающейся в овал фигуры Байяда. Как и в иллюстрациях к „Макам“, главную роль играет язык жестов, всегда конкретный, живой, осмысленный. Протягивая письмо Байяду, Шамул правой рукой, закутанной в оранжевое покрывало, закрывает лицо. Ее жест может быть истолкован и в символическом плане, как традиционный в искусстве мусульманских стран жест изумления: палец, поднесенный ко рту. Третья миниатюра принадлежит к числу самых удачных. У стены сада и дворца, там, где скрыта Рийяд, Байяд, воспевавший возлюбленную, теряет сознание от полноты чувств. Рядом с ним стоит исполненный сочувствия мужской персонаж, возможно, посланец друзей Байяда. Как и в других миниатюрах, действие происходит на берегу реки, написанной в необычных коричневатозеленых тонах; значительную часть композиции занимает огромная нория — колесо для перекачивания воды, все детали которого исполнены с исключительной тщательностью; вместе с тем нория уподоблена красивой орнаментальной фигуре, ажурной на фоне розово-оранжевого здания. Миниатюру отличает изысканность линейного ритма и в трактовке главного героя, в достаточно сложной позе которого есть что-то беспомощное и несколько манерное, и в облике „соглядатая“ со слегка поникшей головой. Пропорции обеих фигур вытянуты, что отражает, возможно, влияние византийского канона. Одежды обоих блеклых светлых тонов: Байяд — в розовом одеянии, украшенном золотом, и в белой чалме. Черты известной наивности, заметные в двух первых миниатюрах, уступают более зрелому мастерству. Иллюстрации присуща своеобразная печальная элегичность.

Рассмотренные миниатюры обнаруживают руку одного живописца. В них господствует четкое линейное начало, усиленное тем, что все изображения обведены темным контуром. Цветовая гамма с преобладанием зеленых, коричневых, оранжево-красных, оранжево-розовых, фиолетовых тонов и красочными ударами белого и желтого не имеет аналогий в восточноарабской миниатюре. Композиционное построение тяготеет к асимметрии, что также не совсем обычно. В двух последних иллюстрациях фигуры действующих лиц не замыкаются элементами архитектуры, фоном им служит поле листа, на котором они смотрятся особенно выразительно.

То чувство реальности, которое привлекает в иллюстрациях и „Макам“, в значительной мере присутствует и здесь. Мастер уделяет

большое внимание изображению человека, голова и руки которого обычно трактованы наиболее живо. Вместе с тем очевиден интерес к конкретной среде, где происходит действие. Заметны попытки расширить арсенал изобразительных средств, в частности поместить фигуры, предметы, здания хотя бы в условно понимаемом пространстве. Изображение архитектуры отличается наивной тщательностью, сочетание ее форм порой фантастично, но в деталях связано с конкретными андалусско-магрибинскими прототипами: наблюдательные башенки — „мирадоры“, двойные окна, опирающиеся на колонку, рядные решетки — „мушарабийи“, высокие треугольники многоскатных крыш. Массивные тесаные розово-оранжевые или фиолетовые камни кладки моделированы тон в тон и написаны на свету белым и желтым. Однако в изображении архитектуры преобладают жестковатые, словно по линейке прочерченные линии; больше объемности угадывается в позах фигур с их гибкими формами. Особую роль играет движение складок тканей, переданных то более темными, то светлыми нанесенными белыми линиями (напоминающими так называемые „пробела“ в произведениях византийской живописи). Часто складки воспринимаются схематично, подчиняясь определенному орнаментальному принципу. Но все же просторные одежды круглятся на коленях, на сгибах рук, плавно ниспадают с плеч, живописно драпируют фигуры. Впечатление жизненности усиливает отсутствие типичных для иллюстраций „Макам“ нимбов вокруг голов, своеобразного отголоска византийской традиции, призванной подчеркнуть декоративность и округлую обобщенность фигур. Здесь нимбы заменены большими тюрбанами.

Однако наряду с конкретизацией живых деталей в миниатюрах манускрипта „Байяд и Рийяд“ ярко выражена склонность к условному изобразительному языку, символике, к созданию преобразенных форм жизни. Однотипные образы духовно изолированы, при наличии живых жестов связь между фигурами достигается главным образом ритмическим способом. Событийное время вовлекается в план вне-временности. Сюжет изобразительно не драматизирован, само состояние обморока Байяда длительно, как сон или смерть. В ритме, композиции, в самих принципах изобразительности присутствует орнаментальное, геометризованное начало.

Многие мотивы — дворец, дерево, река — имеют понятийный характер или включают второй семантический план: образы воды, сада и

особенно огромной нории как олицетворения круговращения времени, колеса Судьбы.

При современных знаниях науки трудно судить, с какой мерой полноты рассмотренные произведения отразили своеобразные черты западноарабской „школы“ миниатюры. Ее дальнейшее развитие неизвестно. Вероятно, какие-то местные живописные традиции наряду с другим кругом влияний определили характер стенных росписей начала 14 века в небольших жилых зданиях, примыкавших к так называемой „Башне дам“ в гранадской Альгамбре. Дошедшие до нас в виде плохо сохранившихся фрагментов, росписи располагались ярусами и изображали светские и бытовые сцены. Плоскостные и многокрасочные, с применением позолоты, написанные, как и миниатюры, яичной темперой, они отличались небольшими размерами (высота фигурок не превышала 20 см). Известный историк Ибн Халдун указывал на существование росписей в андалусских домах. В Магрибе, по-видимому, такого обычая не существовало.

Сравнительно слабое развитие изобразительной традиции находило выход здесь в бурном развитии декоративного искусства и художественного ремесла, о чем свидетельствуют памятники синтетического архитектурно-орнаментального стиля 14 века. О высоком подъеме творческой активности магрибинских городов повествуют литературные источники. 13 и 14 столетия в истории Магриба заложили прочные традиции художественных ремесел, которые не претерпели резких и существенных изменений до нашего времени. Речь в данном случае может идти только о Марокко, единственной из стран Магриба, не знавшей турецкого господства. Ведущая роль здесь всегда принадлежала Фесу, сохранившему на протяжении веков безупречную репутацию лучшего ремесленного центра средневековой Северной Африки. Своими замечательными изделиями славилась и другие города. В 13 веке чрезвычайно выдвинулся Тунис, в котором был построен крытый сводами рынок. По свидетельству одного из хроникеров конца 14 столетия, большинство жителей Тлемсена жило производством замечательных шерстяных тканей; из них шили мужскую одежду — хаики, бурнусы, ихрамы — и для женщин — одежду кса, драпирующую фигуру. Шерстяные ткани Тлемсена отличалась столь высоким качеством, что охотно скупались на рынках Востока и Запада⁵⁵. Наряду с шерстяными тканями широкое распространение во всем Магрибе получило производство великолепных шелков.

Особую известность в Испании и Магрибе приобрели шелка типа „альгамбра“. Узор их напоминал декоративное убранство гранадского дворца, что и объясняет их название. Virtuозной изощренности здесь достигал геометрический орнамент, возникающий из бесчисленных комбинаций прямых линий. Иногда между полосами вводился либо цветной, либо покрытый стилизованным растительным узором фон и надписи строгим почерком куфи. Цвета фона обычно темные, насыщенные — зеленый, синий, коричневый, на котором особенно красиво смотрится бледно-желтый, красный, белый, синий рисунок.

Целую область производства составляли вышивки золотом и цветными шелками по коже, шерсти, тюлю, шелку. Военные штандарты Маринидов с полигональным ярким узором представляли собой образцы сложнейших вышивок. Выразительность крупного узора, благородство красочных сочетаний отличают шелковое знамя, захваченное испанцами в битве при Саладо (1340 г.). На коричневато-красном прошитом золотом фоне центральное поле занимает орнамент в виде переплетенных больших темно-зеленых кругов, такого же тона широкая кайма с золотой куфической надписью. Обрамления четких прямоугольников композиции и крупные надписи типа картушей вышиты белым.

Производство кож, которое включало более двадцати операций, изделия из резного дерева и меди, разнообразные ювелирные украшения, стеклянные лампы, бронзовые кованые люстры и решетки, плетеные циновки и корзины, керамика, представленная во всем своем богатстве, от архитектурных изразцов до бытовой посуды, — таков далеко не полный перечень предметов, в которых находили применение творческие силы народных мастеров Магриба.

Большая группа керамики связана с изделиями Феса. Еще в 1133 году один из входов мечети аль-Кайравийин назывался „Воротами горшечников“. В начале 13 века в городе существовало сто восемьдесят керамических мастерских. О высоком совершенстве изразцов Феса позволяют судить маринидские медресе. По-видимому, в Таза, Марракеше, Сале существовало также производство керамики, по технике штампованного и прорисованного узора близкой к предшествующему альмохадскому этапу. Однако только мастерские Феса могли создать школу, целое направление в средневековой магрибинской керамике, сохранившее многие свои черты до наших дней. Некоторые жители Феса (называемые фаси) переселились позже в Мекнес и Сафи, спо-

собствуя развитию там гончарного дела. Образцы фесской бытовой керамики, экспонируемые в алжирском Национальном музее древностей, основаны на средневековой традиции. Благородная форма, преимущественно синий или реже коричнево-желтый или зеленый рисунок на белом фоне можно наблюдать в таких типах посуды, как „сахн“ — плоская ваза, „т'обсит“ — тарелка, „мокфийя“ — воронкообразная тарелка, „злафа“ — чаша, „горраф“ — кубок, „жобана“ — супница⁵⁶.

108 Среди изделий из ковanej бронзы особое место занимает уникальная люстра 14 века Большой мечети в Таза. Грандиозны ее размеры — 4 м высоты, 2,5 м ширины. Люстр такого масштаба не знают другие страны арабского средневековья. Однако главное заключается в редкой красоте этого величественного произведения, в его продуманной структуре, пропорциях, характере узора. Люстра имеет конусообразную форму из девяти убывающих сверху ярусов со светильниками. Сооружение покоится на основании, разделенном консолями на ряд насыщенных растительным орнаментом ажурных панно. Каждый из ярусов включает широко расставленные узорчатые вставки в форме удлинённых овалов; в этих частях декор красиво сочетается с гладкими плоскостями металла. У люстры ажурный купол на нервюрах, повторяющий композицию купола 14 века перед михрабной нишей мечети.

Люстра, которая и в настоящее время висит на длинном, затейливо украшенном стержне в мечети Таза, расположена низко от пола. Ее монументальный и изысканный образ привлекателен не только сам по себе, люстра на редкость выразительно вписывается в пространство осевого нефа, контрастируя своей массивностью, цветом, упругим, словно пружинящим ритмом с бесплотной белизной мусульманского храма.

Расцвет художественного ремесла чрезвычайно активизировал жизнь магрибинского города. Мастера многих профессий, которые разделялись по специальным кварталам, группировались в ремесленные корпорации, контролируемые специальным чиновником — „мухтасибом“. Учитывая социальные и экономические факторы, влиявшие на рост ремесленного производства, не следует также забывать, что в данную эпоху идеи суфизма, утверждавшие нравственные и духовные основы ручного труда, оказывали большое воздействие на деятельность этих объединений ремесленников. Города превращались в оживленные огромные торговые центры. Строились специальные

торговые помещения, склады, постоянные дворы и фундуки. Архитектура фундуков принадлежала к дворовому типу сооружений, здания этих своеобразных гостиниц, предназначенных в основном для иностранных купцов, украшались эффектным, решенным в традиционных формах порталом. В Испании и Магрибе воздвигали большие торговые ряды — «кейсарии», которые представляли собой продолговатые крытые залы, разделенные опорами, со входом на короткой стороне, запираемым на ночь. Форма их происходила от римских базилик, а название связывалось с крытым рынком, построенным в Антиохии при Юлии Цезаре и позже названным византийцами „Kesária“. В арабских странах кейсарии, где торговали самыми дорогими товарами, в первую очередь тканями, располагались в центре города, близ Соборной мечети.

Изменчивый, многоликий, красочный город принадлежал живым. За его многокилометровыми стенами хоронили мертвых. На склонах гор, в рощах и пустынных долинах белели куббы, обычно воздвигаемые над могилами святых подвижников, марабутов, покровителей здешних мест. Монархи сооружали для себя и своих многочисленных семейств мавзолей. Этот тип архитектурных сооружений, памятники которого в Магрибе дошли до нас начиная с 14 века, не приобрел здесь, по-видимому, такого значения, как в других регионах мусульманского мира. Такого рода вывод, возможно, обусловлен сравнительно скудным количеством сохранившихся сооружений. Мариниды построили в Фесе на холме аль-Колла традиционные портално-купольные мавзолей (в настоящее время сильно разрушены) и некрополь Шеллу рядом с римской колонией Сала близ Рабата⁵⁷.

Шелла первоначально играла роль укрепленного форпоста, затем, утратив военное значение, включила погребальный комплекс маринидских правителей. При последнем Мариниде, Абуль-Хасане, Шелла была окружена стенами с входными воротами 1339 года. Эта постройка, основанная на альмохадской традиции и сложенная из тесаного камня, что в строительной практике того времени было уже редким явлением, приобрела прихотливый облик. Ее угловые башни завершаются сталактитовыми октогонами с высокими зубцами. Нарядные, богато орнаментированные „шапки“ башен имеют чисто декоративное назначение. Входной портал с подковообразной, с легким стрельчатым изломом аркой покрыт резьбой измельченного и тонкого рисунка. Сам погребальный комплекс был также окружен внутренней

110 стеной. Он состоит из двух небольших мечетей типа молелен, мавзолеев типа кубб, фонтана и бани. Все здания представляют живописные руины. Первая мечеть имеет три продольных нефа — вариант композиции, образцы которого, восходящие к омейядской традиции, встречаются только в Марокко (мечети аль-Кайравийин, аль-Андалу в Фесе). На стене кыблы — михрабная ниша стройных пропорций. Маленький минарет мечети из тесаного камня лишился верхней части и почти не виден. За мечетью расположены квадратные в плане мавзолеи, когда-то крытые, согласно магрибинской традиции, четырехскатными кровлями. Внушительный каменный мавзолей Абуль-Хасана украшен внутри и снаружи скульптурным декором. Северо-восточную часть комплекса занимает другой ансамбль: мечеть-молельня, состоящая из трех частей, двор с прямоугольным изразцовым водоемом и двумя мраморными чашами фонтанов и галерея с тринадцатью камерами, некогда обрамлявшая двор белыми мраморными колоннами. Композицию завершает внешний зал, над ним поднимается небольшой, изящный, покрытый цветными изразцами минарет — одна из 109 главных достопримечательностей Шеллы. Ансамбль иногда называют завией Шеллы, иногда погребальным медресе, где преобладала молитва, уединение, созерцательная медитация, слитность с природой. Вокруг руин разрослись апельсиновые деревья, благоухают цветы, журчит вода в источнике, на вершине минарета аисты свили гнездо. Некрополь Меринидов полон печали и поэзии. Солнечные лучи проходят через тонкие аркады, золотят камни, ложатся теплыми бликами на холодный земляной пол погруженных в сумрак и словно заколдованных пространств разрушенных зданий. Упавшие деревья, огромные серые стволы которых, как тела драконов, обвили руины, вросли в покрытые ярко-зеленым мхом мраморные и каменные надгробные плиты с резным орнаментом и надписями. Здесь невольно вспоминается, что образ руин как символ невозвратного прошлого издавна вошел в андалусскую поэзию, породил жанр поэтических „плачей“, проникнутых скорбной меланхолией. Знаменитый андалусский мистик и поэт Ибн аль-Араби (1165—1240 гг.) спрашивает у птицы: „О чем ты плачешь? На что ты жалуешься?“ „О времени, — отвечает она, — которое прошло и не вернется никогда“.

ИСКУССТВО
СТРАН МАГРИБА
ОТ НАЧАЛА
ЕВРОПЕЙСКОЙ ЭКСПАНСИИ
ДО ЗАВОЕВАНИЯ
НАЦИОНАЛЬНОЙ
НЕЗАВИСИМОСТИ

Культура Магриба на рубеже 15—16 столетий, эпохи ослабления центральной власти и внутренних феодальных междоусобиц, жила достижениями прошлых веков. Вместе с тем наметилась общая тенденция выхода североафриканских государств за пределы устоявшихся исторических связей. Страны Северной Африки не только стали первыми на континенте объектами европейской экспансии, но в той или иной мере оказались вовлеченными в общемировой процесс сложения основ современной колониальной системы. Немалое значение имел тот факт, что именно Португалия и Испания, игравшие первостепенную роль в великих географических открытиях и завоеваниях колониального мира, издавна исторически были связаны с Магрибом и ближе других стран Европы лежали к африканскому побережью. По сравнению с масштабами территориальных захватов пиренейских государств, которые превратились затем в крупнейшие колониальные державы, их североафриканские владения кажутся мизерными, как, впрочем, и сам размах проводимого здесь колониационного движения. Уже к середине 16 века Португалии пришлось отказаться от своих притязаний в Марокко, а интересы Испании сосредоточились в дальнейшем на Новом Свете. Не случайно поэтому период „африканской конкисты“ рассматривается мимоходом в общих трудах по западноевропейской истории. Между тем его значение оказалось немаловажным для судеб народов Магриба, для понимания многих особенностей дальнейшего развития африканской художественной культуры.

Северные области Африки были хорошо известны европейским народам Средиземноморья. В богатых приморских городах располагались колонии купцов из Италии, южной Франции, Каталонии, Сицилии, Кастилии. В 13 веке главным центром европейской торгов-

ли в Северной Африке стал город Тунис, откуда в Европу вывозились ковры, шерстяные ткани, изделия из кожи¹. Особенным влиянием в Магрибе пользовались гемуэзцы, но в 13—14 веках установились оживленные связи с Португалией и Испанией.

Колониальной экспансии Португалии, как известно, первоначально шедшей в южном направлении и увенчанной открытием морского пути в Индию, предшествовал захват ряда марокканских городов на северо-западном побережье Африки. Золота, которого, по словам Ф. Энгельса, „искали португалыцы на африканском берегу“, в Северной Африке не добывали². Но мусульманские государства — сами по себе заманчивые объекты для колониального разбоя — щедро обогащались на монопольном праве посреднической транссахарской торговли золотом и рабами. Они вставали как бы барьером на пути европейцев к фантастическим, по представлениям того времени, золотым запасам Африканского континента. Для португальского и испанского дворянства походы в Магриб явились своего рода продолжением реконквисты, тем более что противником оставались все те же мавры.

Началом португальской колониальной экспансии обычно считается взятие в 1415 году крепости Сеуты. Описание этого богатого города принадлежит португальским хронистам 15 века. Гомиш Эанниш де Азурара, вошедший в историю как летописец принца Энрики Мореплавателя, участвовал в штурме. Согласно его рассказу, Сеута была большим, окруженным стенами городом с подземными цистернами, фонтанами, постоянными дворами и медресе. В окрестностях располагался укрепленный дворец Альхацира, а между ним и городом тянулись обширные сады. При вторжении португальских войск стены были разрушены, деревья вырублены, выломаны наборные потолки и мозаики, мраморные полы разбиты³. Сеута, которая затем на долгие столетия перешла в испанские руки, уже не вернулась к прежнему восточному облику.

В 1471 году португалыцы захватили Арсилу и Танжер (область Танжера называлась „Заморским Алгарви“), затем Санта Круш де Агер (Агадир, 1505 г.), Сафи (1508 г.), Аземур (1513 г.), Мазаган (1514 г.). Завоеванные местности представляли собой лишь опорные пункты португальского владычества, которое ограничивалось сравнительно небольшими территориями. Преобладал характерный для раннего этапа колониальной экспансии неприкрытый грабеж местного населения. Массивные крепости с высокой сторожевой башней

чаще всего воздвигались на берегу моря или реки для защиты главных водных средств сообщения. В мусульманских городах португальцы, как и испанцы, на первых порах использовали для католических служб освященные здания мечетей (в Сеуте, Аземуре). Иногда приходилось ограничиваться скромными капеллами военных крепостей. Сооружались и христианские храмы, как, например, в Сафи, где было образовано епископство. В 1519 году выдающийся португальский зодчий Диогу де Арруда построил здесь собор в так называемом стиле „мануэлино“. Несколько церквей украшали Мазаган, один из главных португальских центров на берегу Атлантики (в 18 веке переименован в аль-Джадиду).

Вторжение иноземцев (в 1497 году испанцы захватили также средиземноморскую крепость Мелилью) и предательская политика Ватассидов (1470—1547 гг.) вызвали в Марокко волну религиозного подъема. Росло влияние религиозных братств, которые объединяли массы. Призванные к власти братством Шадилиа шерифы из рода Са'ди из оазиса Драа стали основателями арабской династии Са'дидов в Марокко (1554—1659 гг.), очистившей свои земли от португальских завоевателей. К тому времени в португальской колониальной державе нарастали признаки упадка. Экономически слабая метрополия, в хозяйстве которой широко применялся дешевый рабский труд, быстро превратилась в государство паразитического типа. Сам характер колониального господства португальцев парализовал экономическое развитие подвластных им земель. В 1578 году в битве при аль-Каср аль-Кебуре марокканцы наголову разбили войска короля Себастьяна, фанатичного юноши, который повел в крестовый поход в Африку цвет португальского рыцарства и был там убит. Победа марокканцев упрочила авторитет саадийского государства, а для Португалии оказалась поистине роковой. Пользуясь прекращением королевского рода, Филипп II, навязав Португалии в 1580 году династическую унию, установил над ней господство Испании.

В более длительных и сложных формах складывалась история испанского вторжения в страны Магриба. Еще задолго до завершения реконкисты рыцарские банды совершали набеги на африканское побережье. По свидетельству одного документа начала 16 века, для обитателей испанских южных городов „походы в Африку, захваты мавританских кораблей, опустошение берберских земель, поселков и деревень является делом привычным. . .“⁴. Такого рода походы под-

держивались королевской властью, которая видела в них своеобразную подготовку для будущих завоеваний. Хотя колониальные интересы Испании и Португалии нередко сталкивались между собой и на африканской почве, испанское государство сосредоточивало основное внимание на средиземноморском побережье Африки. Колониальной агрессии благоприятствовало завершение Реконквисты.

Второго января 1492 года объединенные войска Кастилии и Арагона после двухлетней осады овладели Гранадой. Падение Гранады завершило огромную историческую эпоху в развитии андалусской цивилизации. Для испанского народа она стала последним этапом многовековой освободительной борьбы и вместе с тем открытием целого художественного мира. Поверженная культура превратилась в один из элементов местной традиции, которая питала искусство испанского Возрождения.

Но конкретные результаты гранадской победы привели к жестоким и далеко идущим последствиям. Согласно условиям договора о капитуляции, испанские власти на первых порах обнаружили лояльное отношение к жителям эмирата. Вскоре, однако, вероломно нарушив договор, они стали самым грубым образом притеснять население, ограничивая его свободу, обременяя налогами и насильственно обращая в христианство. Усиление политики религиозной нетерпимости стремительно нарастало, отражая общий реакционный курс испанского абсолютизма. Потоки беженцев устремились в Африку. Но и обращенные в христианство мавры, которые в Испании назывались „морисками“, продолжали подвергаться притеснениям.

В 1568 году в горных районах Гранады вспыхнуло восстание морисков, которое быстро разрослось; восставшие обратились за помощью к правителю Феса. Для подавления восстания испанскому правительству пришлось стянуть в Андалусию крупные военные силы, установить морскую блокаду. Наконец в 1609—1610 годах около пятисот тысяч морисков — искусных ремесленников и трудолюбивых земледельцев — было изгнано из Испании по настоянию светской и духовной знати, которая давно была заинтересована в конфискации их земель и ценностей. Эти известные факты — свидетельство неперестанного эмиграционного движения мавританского населения Испании в страны Магриба, случаи которого, отмеченные нами уже с эпохи раннего средневековья, получили резкий толчок после падения Гранады. В 1501 году в горах Марокко, Алжира и Туниса бежа-

ли тысячи испанских мусульман. Они расселились в основном в прибрежных районах. Благодаря новому притоку беженцев заметно оживилось сельское хозяйство, торговля, ремесленное производство, возникли новые поселения и кварталы городов. Вместе с тем активизировалось и морское пиратство. В условиях турецкой опасности концентрация в Северной Африке значительной массы эмигрантского населения рассматривалась в испанских политических кругах как непосредственная угроза мавританского вторжения. Страх „мусульманской реконкисты“ в ту пору, однако, был сильно преувеличен, им лицемерно маскировались истинные планы испанской короны, стремившейся к захвату побережья Африки от Танжера до Триполи. Организатором агрессии стал кардинал Хименес де Сиснерос. Кастильские войска под предводительством Педро Наварро в 1509—1519 годах завоевали Мерс аль-Кебир, Оран, Беджайю и Триполи. На одном из скалистых островов перед Алжиром Педро Наварро в 1511 году воздвиг крепость Пеньон, пушки которой были нацелены прямо на город. Правители Туниса, Алжира и Тлемсена платили Кастилии дань. Вторжение испанцев чрезвычайно обострило общую ситуацию, оно привело не только к разрушительным походам, но и ускорило появление в данном регионе новых грозных завоевателей в лице турок.

Призвание алжирским правителем Салемом ат-Тсами греческих ренегатов и предводителей турецких пиратов братьев Барбаросса положило начало почти трехвековому владычеству Турции над Алжиром и Тунисом. Только Марокко, единственному из государств арабского мира, удалось сохранить независимость от Османской империи. После гибели старшего из братьев, Гаруджа, Хайрадин Барбаросса, не чувствуя себя достаточно сильным, чтобы противостоять испанцам, признал в 1520 году верховную власть Порты. При помощи турецких янычар он захватил земли к западу вплоть до границ с Марокко и распространил свою власть на восток, свергнув Хафсидов и взяв Тунис, который превратил в одну из своих средиземноморских баз. Испанским войскам, возглавляемым самим императором Карлом V, удалось в 1535 году овладеть городом, а через несколько лет атаковать Махдию и разрушить до основания ее древние укрепления. Тунис несколько раз переходил из рук в руки, пока в 1574 году Ифрикия не стала одной из провинций Османской империи с правившей здесь впоследствии турецкой династией Хусей-

нидов. Экспедиция Карла V 1541 года в Алжир, во время которой буря разметала большую часть его военного флота, окончилась полным провалом.

К тому времени Алжир, где Хайрадин Барбаросса разрушил Пеньон и, соединив острова при помощи дамбы с сушей, положил основание защищенной гавани, превратился в большой укрепленный город с десятью крепостными воротами и фортами вне стен. Вместо 112 старой берберской касбы в 1556 году была построена новая касба, где преобладали дома, второй и третий этаж которых выносились над узкой улицей на мощных деревянных консолях (тип архитектуры, характерный для многих стран Средиземноморья в период турецкого господства).

Самое старое изображение Алжира конце 16 века принадлежит неизвестному европейскому мастеру (1577 г.). Гравюра была широко тиражирована и в 17 столетии подверглась лишь некоторым измене- 111 ниям. Европейские гравюры создают устойчивое представление о красивом светлом городе, окруженном стенами. Эффектный вид на него открывается издали, со стороны моря, откуда он кажется совершенно неприступным.

Город и в самом деле выстоял неоднократные яростные бомбардировки и атаки с моря. Он стал столицей Алжирского регентства (так называли это государство в Европе), которое родилось при Барбароссе и его преемниках и впервые имело ясно очерченные, близкие к современным границы (за исключением Сахары). Став в 1587 году провинцией Османской империи и управляемая наместником (в разные времена называемым бейлербеем, пашой, агой, деем), Алжирия постепенно превратилась в независимое от Турции военно-феодалное государство, правящая верхушка которого безмерно обогащалась морским разбоем. Сюда стекалось из стран Средиземноморья немало авантюристов европейского происхождения, принявших ислам. „ . . . Общество представляло собой помимо этнической пестроты еще и многообразную и причудливую смесь различных систем и уровней социального развития, разных форм отношений производства и собственности“⁵. Одним из главных доходов пиратского промысла была работорговля. В 17 веке в столице насчитывалось тридцать пять тысяч рабов, основную массу которых составляли пленные христиане. Пять тяжелых лет, как известно, провел в алжирском плену Сервантес.

Время это, жестокое, кровавое, цинично-торгашеское, ни в коей мере не может быть романтизировано. Пиратством испокон веков занимались все мореходные народы. Но пиратство никогда не становилось основой длительного процветания, ибо оно разрушало регулярные и устойчивые торговые и экономические связи и в конечном счете пагубно сказывалось на развитии общества. Следует учесть, однако, и другую типичную для всей Берберии сторону этого процесса. Корсарство в данных условиях было не только средством мести христианам, хотя идея мести принимала подчас фанатичные формы. Корсарство представляло собой длительную, уродливо преломленную, негласную и официально необъявленную войну, которую отброшенный к африканским берегам мавританский мир вел с христианской Европой.

Постепенно в эту борьбу вступила Франция. Обладая уже к началу 16 столетия широкими возможностями колониальной экспансии, Франция тем не менее резко отставала от Испании и Португалии. Знаменитый договор 1494 года в Тордесильясе, который делил земной шар между этими странами, не был признан французским государством. С Испанией, своей главной соперницей, Франция боролась повсюду, и в том числе в Северной Африке, препятствуя испанскому влиянию в Тунисе, вступая в дипломатические и торговые отношения с правителями магрибинских княжеств и открыто покровительствуя мусульманским пиратам. С 17 столетия интерес к Берберии заметно усилился. Сведения о далеких „варварских“ землях французское общество черпало из многочисленных, частично оригинальных, частично переводных, сочинений. Они создавались дипломатами, военными, негоциантами, торговцами, географами, путешественниками и монахами орденов тринитариев и мерсенариев, деятельность которых была посвящена выкупу христианских пленных. Литература знакомила с политической организацией регентств Алжира, Туниса, Триполи и империи Марокко, с их экономическим развитием, религией, обычаями, нравами, но особенно часто повествовала об ужасах пиратского плена и деятельности монашеских орденов по освобождению христиан⁶.

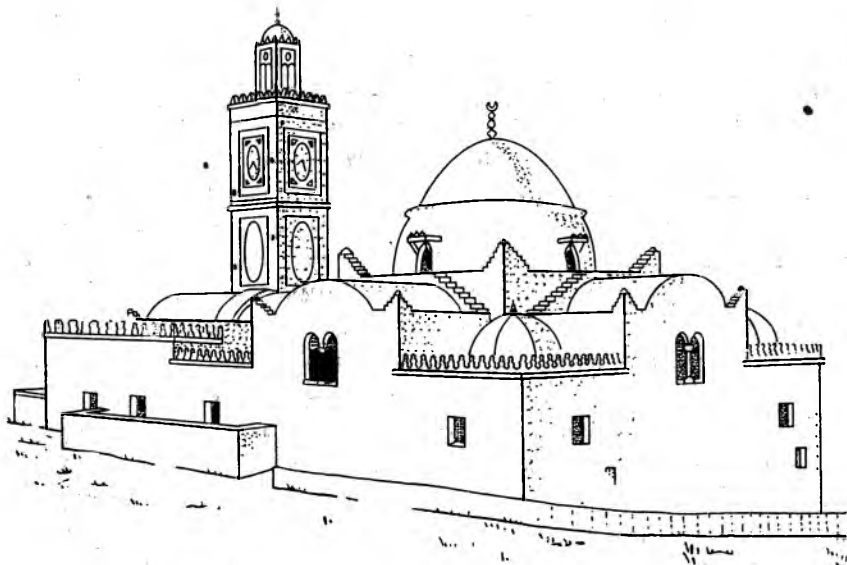
После того как корсары напали на берега Прованса, Людовик XIV трижды посылал эскадру адмирала Дюкена и маршала д'Эстре (1682 г., 1683 г., 1687 г.) для бомбардировок Алжира. Город после третьей экспедиции сильно пострадал, но остался неприступным.

Исторические условия, в которых складывалась в данную эпоху художественная культура берберских государств, помогают наметить в ней несколько слагаемых. Одно из них европейского происхождения. Источники его формирования связаны с общим процессом усиления в рассматриваемый период торговых и культурных связей Магриба со странами Европы, а также с эпопеей африканских походов Португалии и Испании. Для развития искусства эти походы не играли никакой роли. Сохранились остатки геометрически-строгих каменных бастионов, ворот, мраморных и известняковых плит с надписями и изображениями гербов, отмечавших даты возведения крепостей, префектур и тюрем⁷. Свидетельства побед португальского и испанского оружия и сословной спеси дворянства выглядят в Африке совсем чужеродно. Они интересны лишь общей типологией фортификационного строительства, насаждаемого почти одновременно в колониях Нового Света.

Вместе с тем все более усиливалось общение между странами, которое проявлялось в разных формах, от использования труда пленных мастеров различных европейских национальностей до торгового ввоза в Африку итальянских, испанских, французских и голландских изделий: тканей, ковров, посуды, мебели, изразцов, люстр и драгоценностей, а также приглашения к восточным дворам иностранных специалистов. Однако данный процесс, который придал, например, культуре Алжира и Туниса оттенок некоторой эклектической пестроты, не имел все же решающего значения. Более существенным оказалось само турецкое влияние. Процесс „отуречивания“ магрибинского общества обнаруживал немало общих черт и в других странах, находившихся во власти Порты. Он коснулся в основном больших развитых городов средиземноморского побережья Магриба, почти не затронув сельских местностей.

Влияние Турции сказалось в архитектуре, в прикладном искусстве, в новых типах вооружения и городской одежды, в получивших широкое распространение турецких обычаях, как, например, курение табака и питье кофе. Турецкая культура более естественно слилась с местной культурой в Тунисе, чем в Алжире, где ее влияние кажется порой случайным и поверхностным; не даром многие из племен, особенно в Кабилии, не были подчинены туркам. Но даже в Тунисе, где в 18 веке с воцарением династии Хусейнидов возникла известная политическая стабилизация, традиции османского искусства под-

верглись сильному изменению. С одной стороны, здесь привились формы османского зодчества — мечеть с большим центральным полу-сферическим куполом, часто в окружении малых куполов, восьми-гранный минарет с острым конусообразным навершием, чередующаяся черная и белая клинчатая кладка арок, многоцветная изразцовая облицовка. Вместе с тем мечети сохраняли старый принцип планировки молитвенного зала с аркадой на колоннах, а минареты —



Мечеть рыбаков в г. Алжире. 1660 г. Прорисовка

часто свою традиционную магрибинскую композицию в виде квадратной башни, арки — подковообразные очертания. Все здания были небольшими. Свойственные турецкому зодчеству холодноватость, некоторая жесткая „определенность“ образа, придающая ансамблю логическую конструктивность, а узору четкую и суховатую прорисованность, оказались в Магрибе смягченными, приобрели черты более интимной живописности. Среди лучших мечетей нового типа следует упомянуть мечеть Сиди Махрез (ок. 1675 г.) в Тунисе и Мечеть рыбаков (Джама аль-Джаид, 1660 г.) в Алжире.

Особенность мечетей, построенных в „турецком стиле“, состояла в том, что они были центрами ханифитского толка, который пред-

ставлял собой наиболее терпимую к новшествам религиозно-юридическую школу в ортодоксальном исламе, в данном смысле отличную от более ригористического маликизма, как известно, издавна господствовавшего в странах Магриба. В эпоху турецкого владычества ханифизм приобрел официальное значение, его придерживались правящие классы. Но для широких масс ханифитский мазхаб при всем, казалось бы, незначительном отличии от традиционного маликизма, был все же олицетворением чужеземного начала. Возможно, с этим представлением сливался для рядового горожанина и облик некоторых построенных заново в турецком вкусе мечетей, который постепенно (особенно в Тунисе) все сильнее поглощался местной средой.

Влияние османских форм заметно сказалось в области декоративного творчества. Распространение получила изразцовая облицовка с изобразительными мотивами растительного характера. В отличие от андалусско-мавританского круга, где преобладали зиллиджи, основанные на более „индивидуальных“ приемах керамической мозаики, турки принесли в Тунис и Алжир традиции „типовых“ облицовок многоцветными расписными майоликовыми плитками, собранными в панно с крупным цветочным узором. Эти панно покрывали стены от пола до карниза. Но и здесь допускались компромиссные решения. Типична система убранства внутренних дворов завийи Сиди аль-Сахиб в Кайруане (17 в.). Дворы мавританского типа с подковообразными арками на мраморных колоннах покрыты по периметру стен изразцами. Сохранен принцип нижнего изразцового панно геометрического рисунка, выше него расположены панно с изображением ваз с цветами и ваз в нишах прихотливых очертаний. Согласно мавританской традиции, еще выше тянется фриз из резного стука. Каждая из частей декора заключена в рамку из черных глазурованных кирпичиков, благодаря чему вся система приобретает четкую структурность. В изразцах изысканного орнаментального рисунка утомляет некоторая пестрота цвета. Но в целом золотистые стены дворников, блестящие в лучах солнца, с тонким узором теней от арок и колоннады, выглядят весьма эффектно. Турецкие мотивы — изображение ваз с букетами, лодки с косым парусом, как и общие традиции „родосской керамики“, повлияли на развитие бытовой керамики Туниса. Тесно связанная с местным укладом, она быстро приобрела самостоятельный характер и вместе с другими видами прикладного искусства переживала расцвет. На одно из первых мест по оригинальности

изделий выдвинулся маленький тунисский городок Набуль. Мастера художественных ремесел занимали целые кварталы в Сусе и Сфаксе. В самом Тунисе славился товарами крытый сводами знаменитый рынок. Как центры ткачества выделялись остров Джерба и Кайруан, знаменитый своими коврами.

Изделия магрибинских мастеров наряду с привозными изделиями из стран Европы украшали богатые дворцы, загородные виллы турецких правителей Туниса, правящей знати, которые воздвигались местными мастерами нередко при участии итальянских архитекторов. Дворцы алжирских беев находились в Дженине, в верхней части касбы. Перестроенные и испытавшие воздействие поздних эклектических вкусов, дворцовые постройки Туниса и Алжира тем не менее позволяют судить об устойчивых принципах мавританского зодчества как в планировке зданий, так и в системе их декоративного убранства.

Окруженные глухой стеной, дворцы снаружи украшались только красивыми входными арочными порталами. Во всех зданиях внутренние дворы были окружены множеством комнат парадного и жилого характера. В декоре широко применялись резные стукковые панно, расписные деревянные потолки, изразцовые панели, мраморные полы, витражи, зеркала, росписи и т. д. Постройки Туниса (Дар аль-Бей, Дар-Хусейн, Дар бен Абдалла и др.) относятся в основном к 18 веку. Богатые резиденции возводились и в пригородах — дворец Мануба (его садовый павильон „Кубба“ был перевезен в 1901 году в тунисский парк Бельведер), дворец Бардо (по-видимому, от испанского „prado“ — „луг“), превращенный впоследствии в знаменитый во всем Магрибе художественный музей. Среди дворцов Алжира самый старый и гармоничный — Дар Азиза Бей (1551 г.), служивший во время французской оккупации дворцом архиепископа. Особенно хорош двор со стройной двухъярусной подковообразной аркадой на легких витых колоннах, прекрасной деревянной балюстрадой тонкого рисунка и нарядными изразцовыми вставками, которые своим цветом как бы оттеняют основные линии архитектурной композиции. Дворец послужил образцом для более поздних построек данного типа, превосходивших его большими размерами и обилием декора (Дар Хасан-паша 1791 года, так называемый „Зимний дворец“ — резиденция французской администрации, Дар Мустафа-паша 1799 года, а также изящный Дар Бакри, ныне Музей народного искусства). Алжирские дворцы охотно завершались мирадорами, небольшими смотровыми башенка-

ил. 118

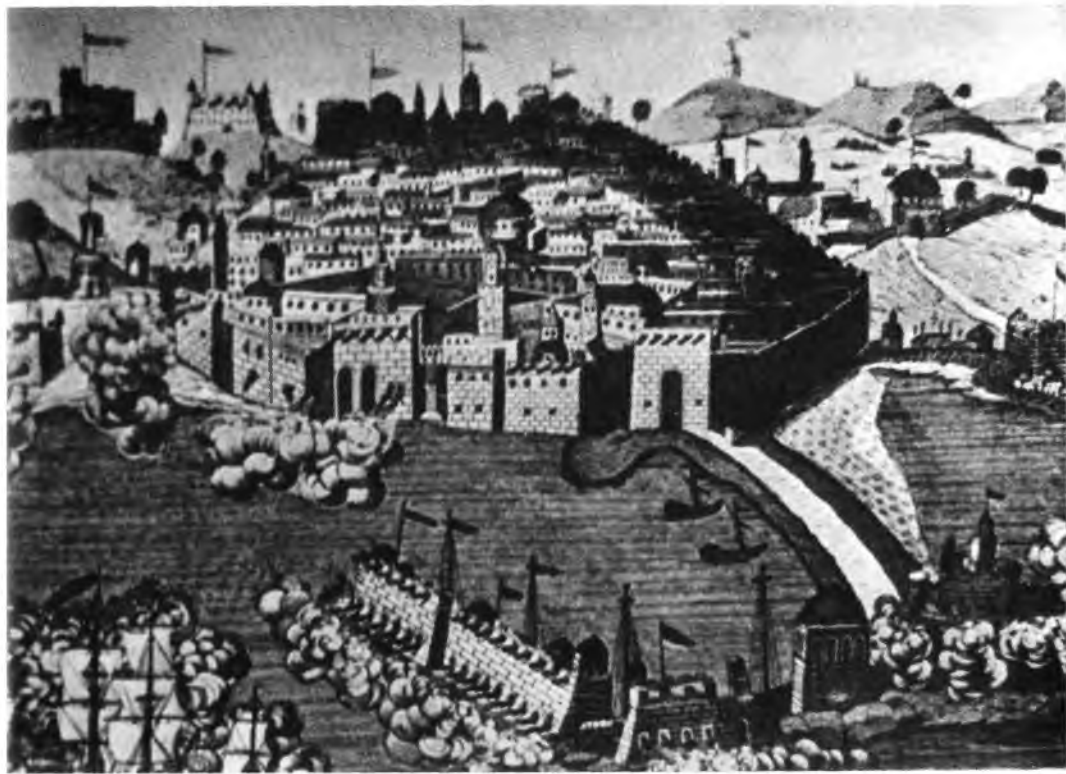
ил. 114,
117

ми, с которых можно было любоваться морем и видом гроздящейся
рядом белой касбы. Привлекательна загородная резиденция 18 века —
115 дворец Бардо, превращенный в 1926 году в Этнографический музей.
О позднем дворцовом строительстве можно судить на основании
дворца последнего бея Константины Ахмада аль-Хаджа (1826 —
116 1835 гг.). Это довольно запутанное сооружение с двумя внутренними
садами и тремя дворами. Его пышное, не безупречное в художествен-
ном отношении убранство включает даже росписи галерей, исполнен-
ные в наивно-лубочной манере алжирским мастером Йусуфом⁸.

Мавританская традиция, которая противодействовала вторжению
в искусство стран Магриба иноземных форм, органически вошла в
формирование их национальных культур. Она сильнее всего проявилась
в искусстве Марокко, ставшем в данный период средоточием
этой традиции, распространяемой на Алжир и Тунис. Вместе с тем
с начала 16 века, после падения Гранады, нарастала вторая волна
мавританского влияния на искусство католической Испании, а через
испанские руки — на искусство ее заокеанских колоний. Многие фор-
мы и мотивы пережили здесь новый и яркий расцвет, о чем свиде-
тельствует, например, жилая и культовая архитектура Кубы 18 и
начала 19 веков, особенно в решении ее интерьеров. Иррационализм
пышных барочных форм, насаждаемых в колониях, уступил место
искусству, проникнутому строгой красотой, приветливостью, поэти-
ческим чувством природы. Крепости Кубы этого периода, где исполь-
зованы многие мавританские строительные приемы и даже формы,
отличаются более „восточными“ чертами, чем ранние собственно испанские сооружения на земле Магриба.

Судьба Марокко, которое все более обособлялось от других ма-
грибинских стран и замыкалось в своем развитии, способствовала
сложению традиционности в его культуре. Рассматриваемый поздне-
средневековый этап представлял собой в целом очень крупный пласт
художественного творчества; его развитие, подобное ровному и ши-
рокому потоку, почти не знало влияния чужеземных форм. Однако
постепенно что-то гасло, умирало в этом искусстве, оно двигалось
по замкнутому кругу, все больше и больше отставая от духа и требо-
ваний времени.

Вместе с тем искусство Са'дидской династии, изгнавшей, как уже
отмечалось выше, португальцев из своей страны и сумевшей создать
сильное, независимое государство, имело за собой великолепное ху-

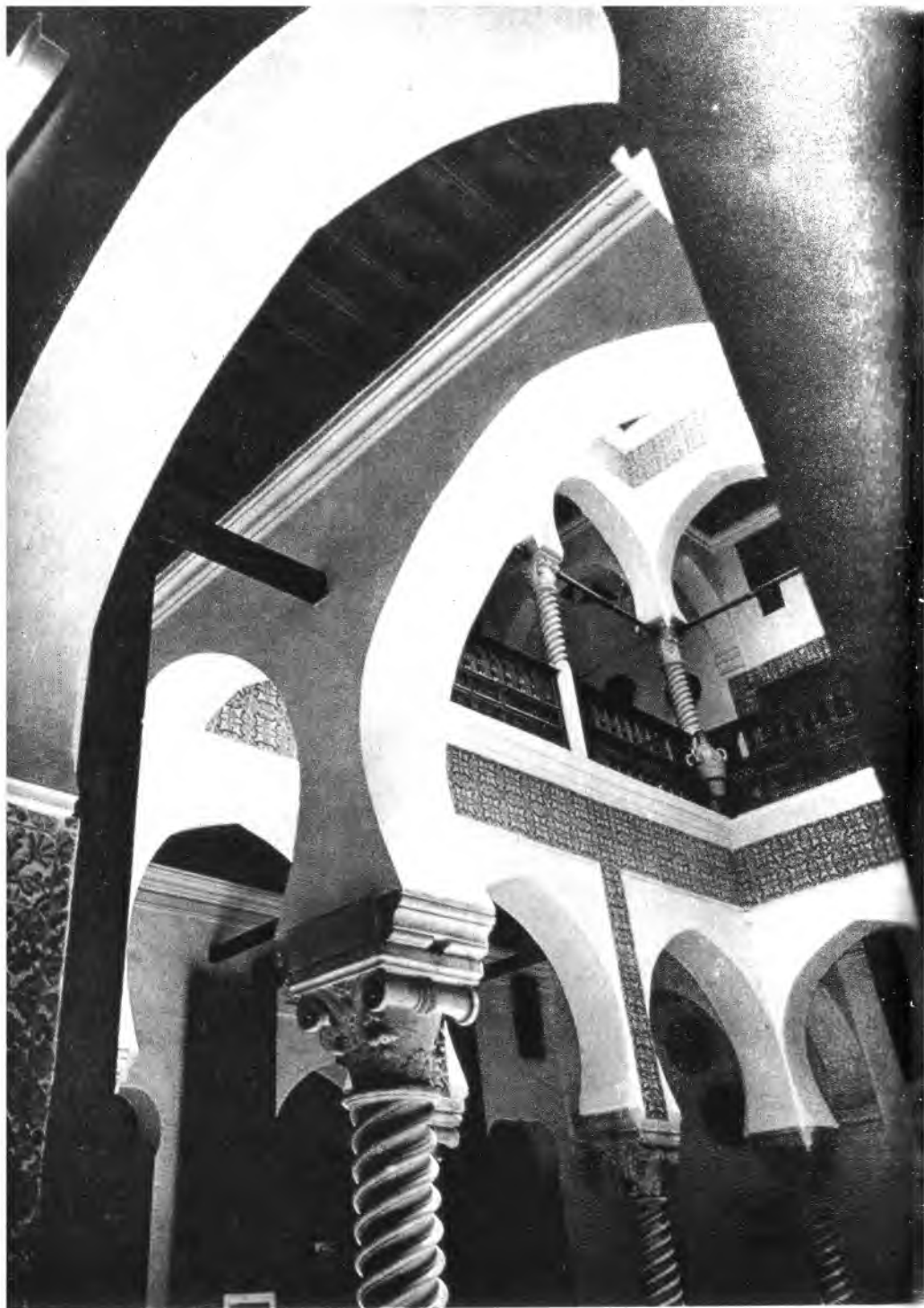


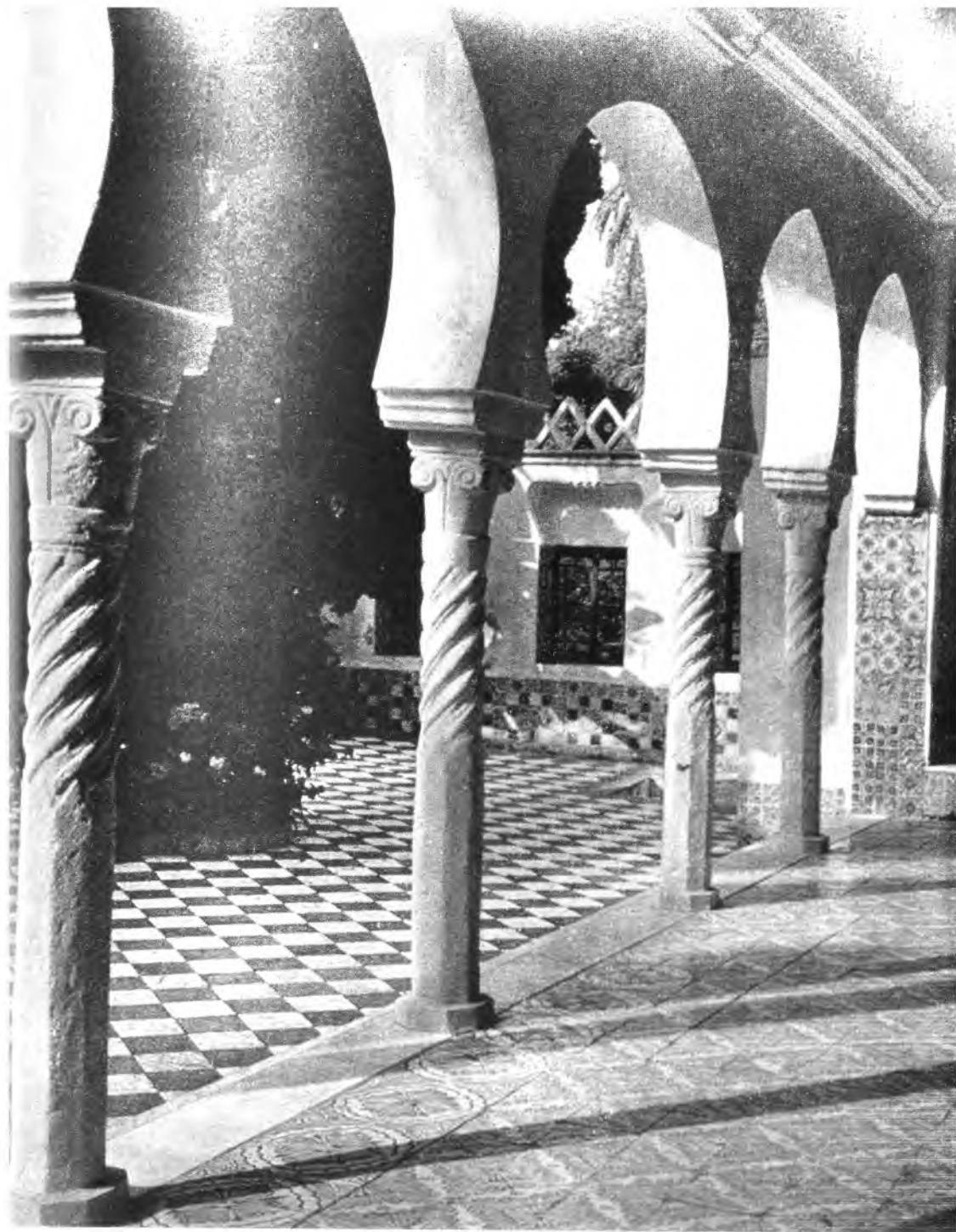
ЕВРОПЕЙСКАЯ ГРАВЮРА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ОСАДЫ АЛЖИРА.
1700 г.



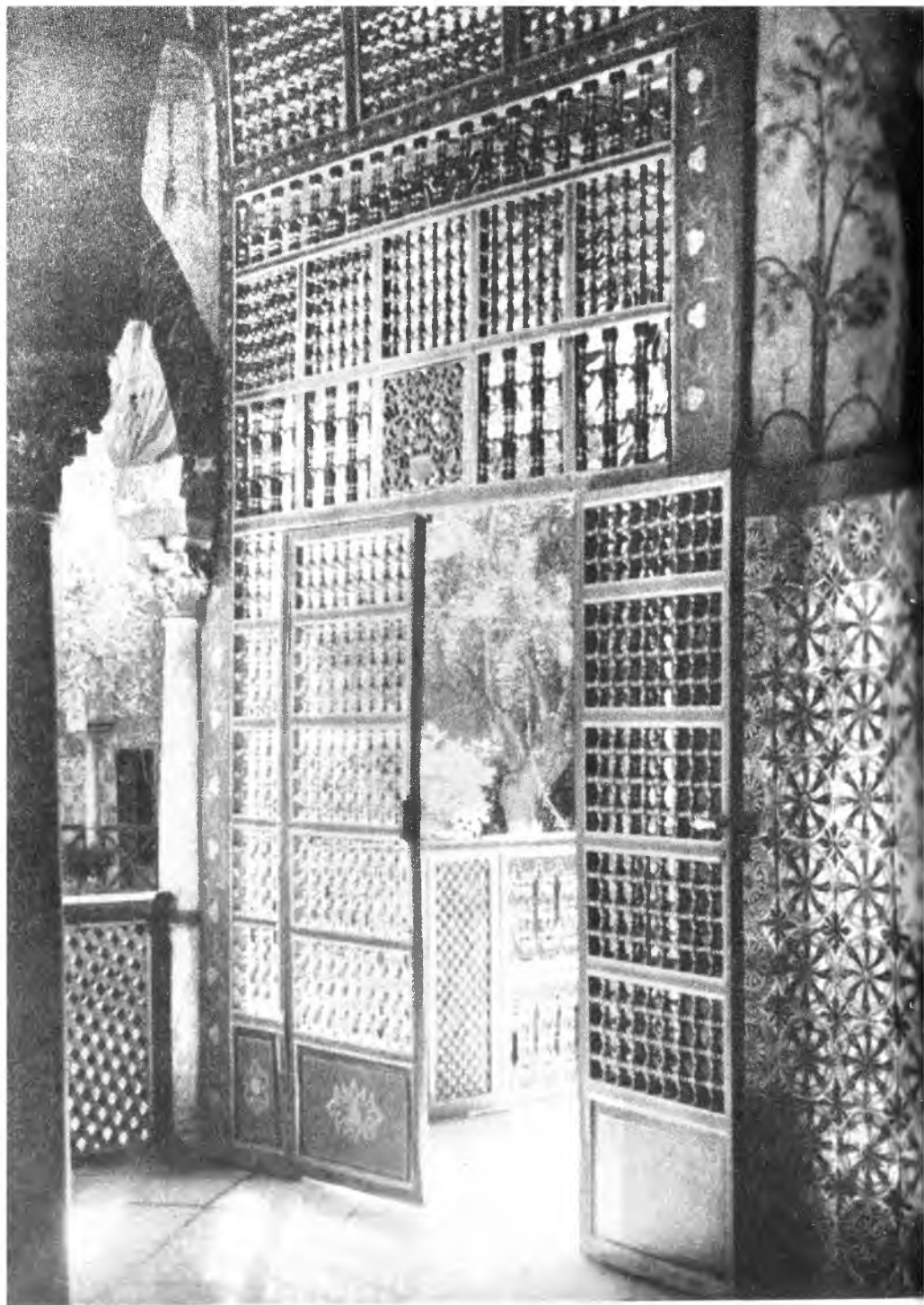


ДВОРЕЦ БАРДО В АЛЖИРЕ.
18 в. Садовый павильон



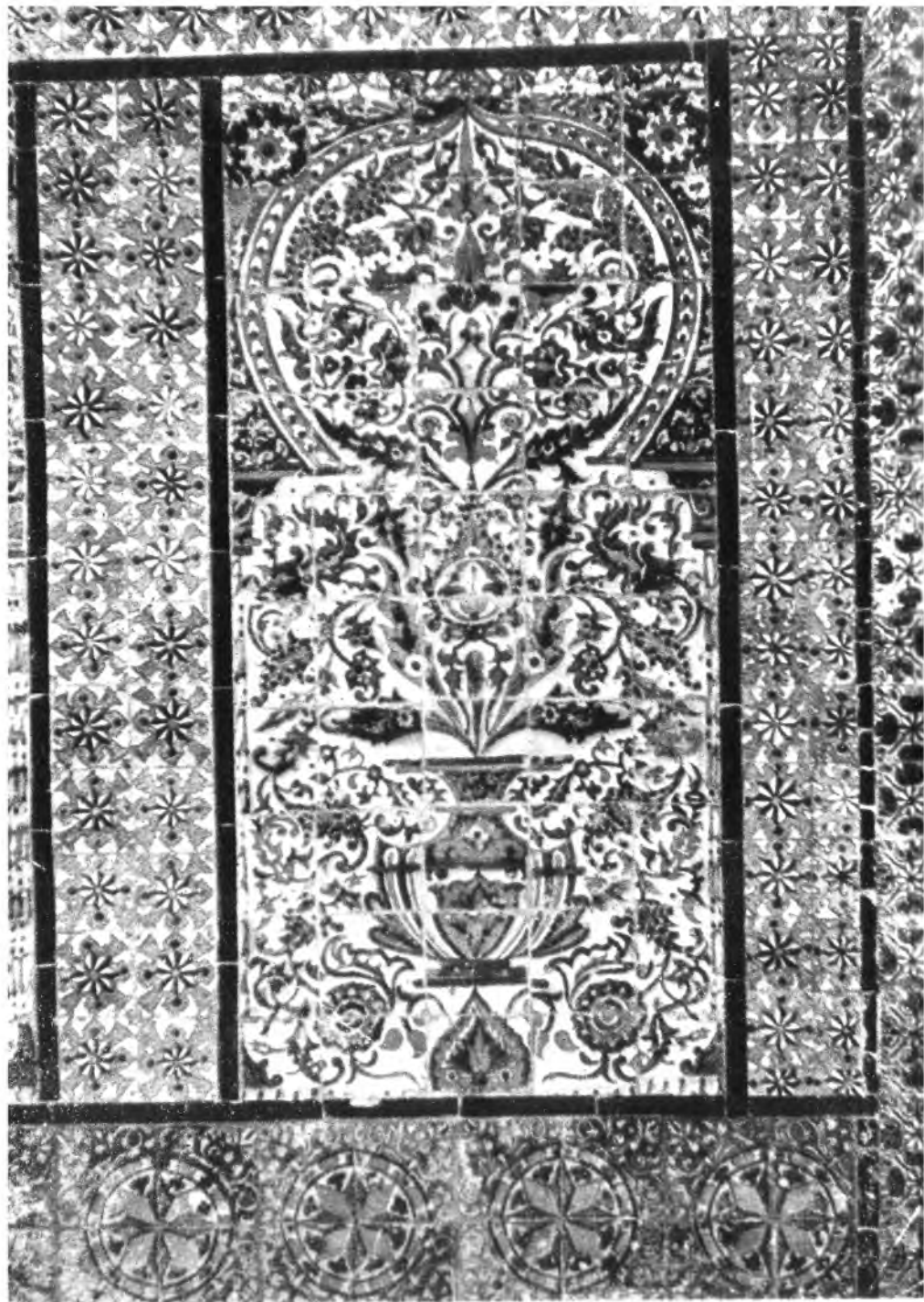


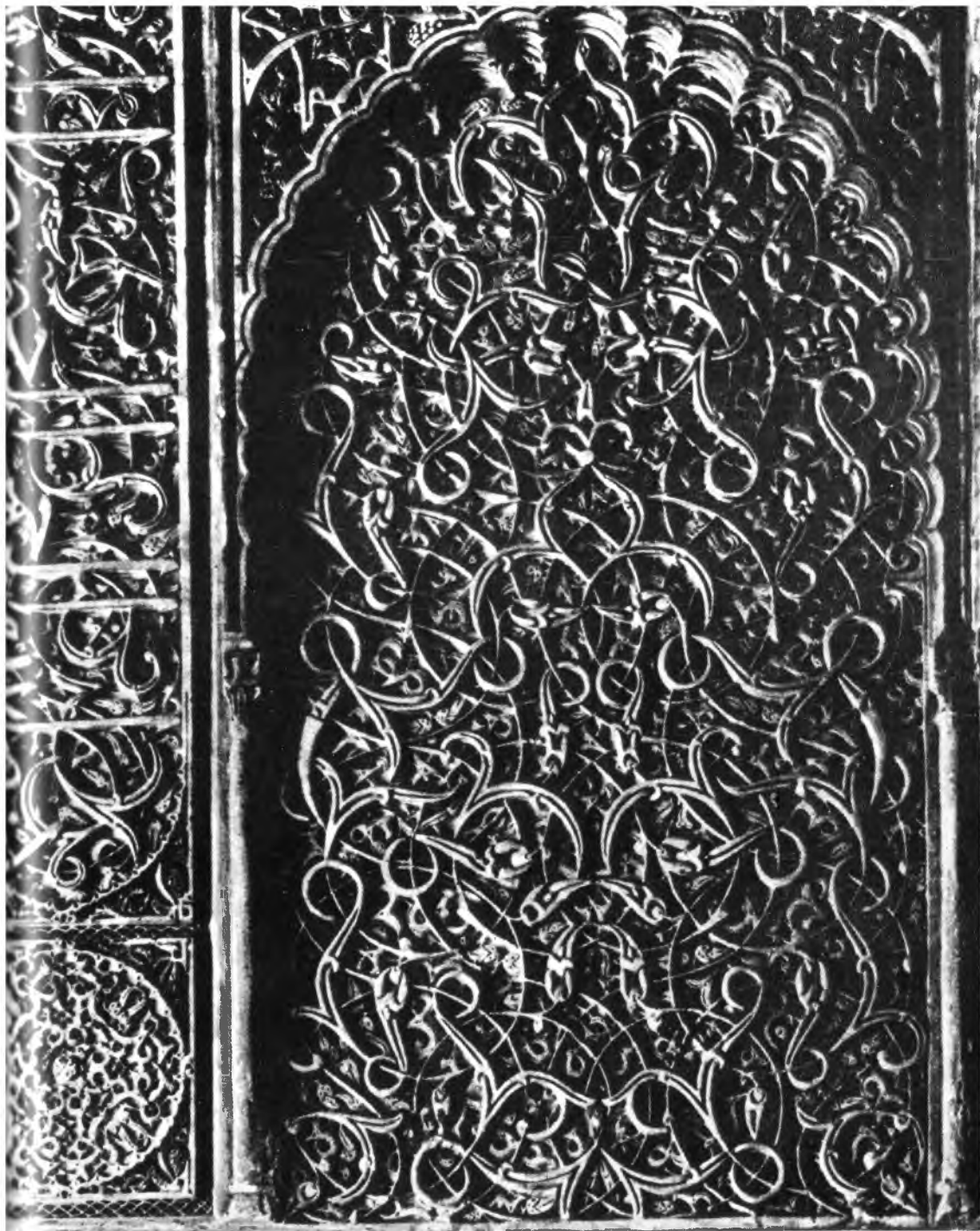
ДВОРЕЦ БАРДО В АЛЖИРЕ.
18 в. Галерея дворца. Фрагмент



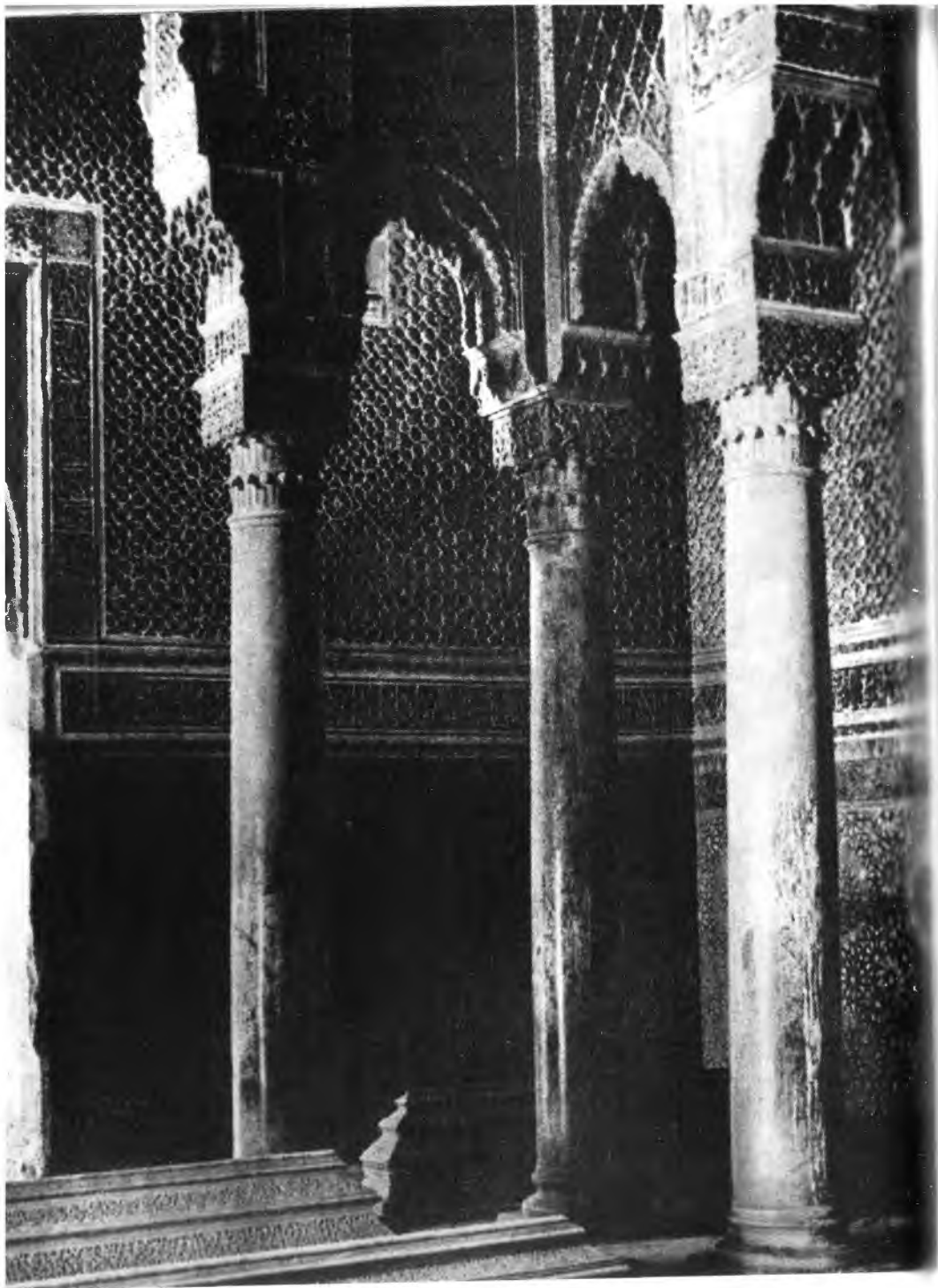


ДАР АЗИЗА В АЛЖИРЕ.
Двор. Фрагмент





МЕДРЕСЕ БЕН ИУСУФ В МАРРАКЕШЕ.
1565 г. Фрагмент декора. Резьба по стуку





МЕЧЕТЬ АЛЬ-КАЙРАВИЙИН.
Двор. Западный павильон. 16 в.





ГОРОД ГАФЗА В ТУНИСЕ.





ЗАГОРОДНАЯ РЕЗИДЕНЦИЯ АЛЬ-МЕНАРА
В МАРРАКЕШЕ.
17 в.

КОНЮШНИ В МЕКНЕСЕ
17 в. Фрагмент



ГОРОД МУЛАЙ-ИДРИС.

Основан в 8 в. На переднем плане — мавзолей Идриса I. 18 в.

дожественное прошлое. Традиции 13—14 веков стали в данный период главными источниками вдохновения и подражания в марокканском обществе. Красноречивым свидетельством служат несколько известных памятников архитектуры Марракеша.

Медресе Бен Йусуф (1565 г.) — самое просторное из всех марокканских медресе — следовало традиции маринидской архитектуры. Своеобразие этого сооружения заключается не только в больших размерах (оно включает сто келий), но и в том, что новые, характерные для эпохи масштабы нашли удачное воплощение в объемно-пространственной композиции здания, в его планировке, в которую помимо главного двора входит еще семь небольших дворов. После медресе Феса трудно поддаваться очарованию других построек подобного типа. Однако медресе Бен Йусуф, гармоничное, какое-то удивительное ясное по настроению, с его изящным декором, занимает достойное место в ряду лучших марокканских медресе. Напротив, некрополь Са'дидов (вторая половина 16 в.) представляет собой редкий тип сооружения мемориального характера. По-видимому, некрополи эпохи Маринидов (Шелла в Рабате, некрополь в Фесе) послужили и здесь исходной точкой, но само решение стало иным. Сочетание монументальных форм, навеянных памятниками более ранних эпох — недаром мавзолеев воздвигнут в Марракеше, не только столице Са'дидов, но и некогда столице Альмохадов, — с изысканными приемами архитектуры 14 столетия придает образу неожиданную остроту.

ил. 119

ил. 120

Два одновременно созданных здания мавзолеев украшены с большой декоративной щедростью, но сам орнамент, дробный и суховатый, несет печать породившего его позднего времени. Однако данное обстоятельство имеет как бы второстепенное значение. Гораздо выразительнее включение некрополя в систему типично марокканских крепостных стен с башнями. Сочетание массивности этих тяжелых объемов розово-золотистого тона и бесплотности плоских, словно врезанных в газон белых могильных плит среди низко подстриженного темно-зеленого кустарника, контраст хрупких интерьеров мавзолеев и геометрически-ясного замкнутого пространства двора-сада, где высокие пальмы так естественно подчеркивают горизонтальную протяженность больших плоскостей стен и царственно смотрятся на их фоне, — все это создает образ возвышенный, как бы отдаленный от мирской суеты и вместе с тем напоминающий о жизни. Не слу-

чайню двумя столетиями позже усыпальница Мулая Исмаила в Мекнесе, построенная его сыном, была основана на сходных принципах. Но здесь сочетание мавзолея и трех суровых внутренних дворов, через которые надо пройти, чтобы приблизиться к гробнице, приобрело еще более контрастные формы, причем сама святыня — мавзолей — стала суше, безжизненнее и анемичнее по сравнению с выразительностью лаконичных дворовых пространств.

Среди многих построек, сооруженных при Са'дидах, фортификационного характера (укрепления Феса, Мекнеса, Рабата) или легких павильонов для омовений, подражавших альгамбрскому „Львиному двору“, во дворе мечети аль-Кайравийин, самым значительным памятником следует признать дворец Бади (1578—1593 гг.) в Марракеше. Путешественники, хронисты описывали необыкновенную красоту его убранства, где применяли облицовки из мрамора и оникса, позолоту капителей, тончайший рисунок изразцовых узоров и деревянных наборных потолков. Дворец украшали стихи, которые были вырезаны в ступе, в мраморе, в дереве, на изделиях керамики. Не только время, но и люди обошлись с дворцом самым жестоким образом. Существовала даже поговорка: „нет в Марокко города, который не получил бы несколько обломков Бади“. Правители новой, сменившей Са'дидов династии Филалидов (с 1667 г.) варварски использовали Бади для своего строительства. Дворец дошел до нашего времени в виде величественных руин.

Как все постройки Марокко, Бади сильно укреплен. Вход в него проходит между двумя рядами стен. Узкий, как в каменном ущелье, затененный проход создает впечатление той внечеловеческой мощи, которая напоминает памятники древних цивилизаций. Центром симметричной композиции служит внутренний двор (135 x 110 м) с большой гладью бассейна (90,4 x 21,7 м), в углах двора расположены бассейны меньшего размера. По сторонам бассейна стояли павильоны, между ними шли галереи. Партеры были засажены декоративными растениями. Красота дворца Бади заключается в чувстве пропорций, связывающем это огромное пространство, четырехугольник стен и очертания бассейнов в единое целое. Покоряет решение всего ансамбля. Зодчество Магриба данной эпохи вступило в качественно новый период своего развития. Тяготение к огромным дворцово-парковым ансамблям вообще характерно для позднесредневекового этапа развития архитектуры мусульманского мира. Оно отличает время сильных

феодалных династий в Иране, в Турции, в Индии эпохи Великих Моголов. Среди арабских стран такой феодальной монархией было Марокко. Не случайно поэтому можно проследить при всем различии решений образные переключки в тенденциях искусства, например, иранских Сефевидов и марокканских Са'дидов, в контрастах монументальности, тяги к грандиозному и одновременно дробности, изысканности изысканных форм, в той атмосфере великолепия, которой был окружен трон этих сравнительно поздних монархических образований. Немало общего существовало и в решении дворцово-паркового ансамбля.

Любовь к садам и большим искусственным акваториям издревле была присуща странам Магриба. Традиционный марокканский „агведаль“ — тип обширного садово-паркового ансамбля, созданный по регулярному плану с прямоугольной сеткой аллей, проложенных среди садов и оливковых рощ, — группировался вокруг искусственного бассейна, огромного резервуара воды для полива растений. С годами сооружение садовых ансамблей приобретало все больший размах и масштабы: заложенный еще при Альмохадах, агведаль Марракеша насчитывал к 19 веку 600 га.

Особенно выразителен получивший оформление в 17 веке ансамбль Менара в Марракеше с двухэтажным кубическим павильоном на берегу водоема (ширина — 180 м) в окружении фруктовых садов. Водоем, заключенный в специальное бетонное ограждение, подобен колоссальному зеркалу. Если принять во внимание исламскую символику, согласно которой водяная поверхность — это отражение неба, низведение небесного верха к земному низу, то трудно найти тому более выразительное воплощение, чем образ Менары, где в плоский ландшафт долины Хауз, окаймленной на юге стеной снеговых вершин Атласа, водоем вставлен как пласт хрустального стекла.

Стремление к ансамблевому решению своеобразно преломилось и на почве градостроительства. Ярким примером здесь служит история Мекнеса, стремительное возвышение которого связано с приходом к власти (1667 г.) новой династии шерифов рода Филали из Тафилалета (называемая также Алаутитской, или Алавитской, династией — в настоящее время правящая династия Марокко).

В 10 веке поселение берберского племени микнаса, пришедшего в плодородную долину уэда Буфекран, затем альморавидская крепость Тагарт, составившая древнее ядро современной медины, Мек-

нес с 1147 года после завоевания Альмохадов приобрел вид настоящего города с крепостными стенами. Эпоха Маринидов оставила в Мекнесе ряд построек, среди них прекрасное медресе Бу-Инания. В 16 веке Лев Африканский описывал Мекнес как красивый город с крепостью, медресе, банями, садами, но все же он продолжал оставаться сателлитом Феса и по сравнению с ним рядовым городом.

После того как трон наследовал второй монарх из Алауитской династии, Мулай Исмаил (1672—1727 гг.), жестокий восточный властелин, которому удалось покорить и объединить страну в своих железных руках, он сделал Мекнес столицей государства, где развил бурную деятельность по его перестройке. Она была продолжена и завершена при его сыне и внуке. Глинобитная стена длиной в сорок километров окружала Мекнес. В юго-восточной части старой Медины на месте снесенного квартала возникла обширная площадь аль-Хадим, которая подходила к парадным воротам Баб аль-Мансур, ведущим в „имперский“ город султана. Грандиозный и сложный комплекс более двадцати дворцовых построек, включавший парадные и хозяйственные помещения, дворы, склады, зернохранилища, конюшни, тюрьму и сады, по своей площади (475 тыс. кв. м) превосходил античный город Волжбилис, расположенный в восемнадцати километрах к северу. В подчинении монарха находилась многотысячная армия из обращенных в ислам черных рабов — абидов. Султан Мулай Исмаил, сам сын черной рабыни, казался европейцам кровожадным варваром. Над фараоническими замашками самодержца иронизировали в научных работах. Идея создания „марокканского Версаля“, где причудливо смешивалось соперничество с Людовиком XIV (со двором которого марокканский двор имел дипломатические связи) и подражание столицам древневосточных деспотий, оказалась опровергнутой самой жизнью: все, что строилось в Мекнесе и что свозилось отовсюду для его украшения, в большинстве своем почти бесследно погибло. И тем не менее трудно преодолеть то чувство невольного восхищения, которое вызывает грандиозность и смелость самого замысла, что можно ощутить даже на примере дошедших до нас фрагментов.

Близ садов — агведаль, заключенных в стены, располагался существующий и поныне прямоугольный бассейн площадью в 4 га. Рядом — руины складов, зернохранилищ и конюшен. Ничто в Мекнесе не производит такого сильного впечатления, как эти хозяйственные постройки. Конюшни, предназначенные для двенадцати тысяч лоша-

дей, представляют собой несколько рядов тяжелых столбов, через которые перекинута мощная арка. По пластической силе, могучему ритму, сверхчеловеческому масштабу эта бетонная розово-золотистая архитектура вызывает в памяти образы императорского Рима.

Репрезентативная тенденция ярко проявилась в городских воротах Мекнеса, его наиболее известных памятниках. Ворота Мекнеса, поздние по времени (конца 17 — начала 18 в.) развивают традицию эпохи Альмохадов.

Самые знаменитые ворота — это уже упомянутые выше Баб аль-Мансур (1732 г.). Памятник, обычно расцениваемый как „парадно-декоративный“, представляет собой довольно противоречивое явление в истории марокканского искусства.

ил. 122

Следует прежде всего отметить, что ворота красивы. Ни одна фотография не может передать, как эффектно они смотрятся на площади аль-Хадим в ярком свете солнца, оно сверкает на изразцах, покрывающих их фасад, подобно сияющему панцирю. Главное здесь — цвет, который не режет глаз, создает мягкую и очень нарядную гамму. Основные элементы „структуры“ выложены узорчатыми вставками из зеленых изразцов, фон же с размещенным на нем золотистым орнаментом плетенки стертого, тусклого сине-фиолетового тона. Светлые обрамления арок и колонны облегчают массив ворот, усиливают праздничный облик всего сооружения. Баб аль-Мансур построены зодчим-христианином (как известно, тысячи пленных христиан томилась в тюрьмах Мулай Исмаила и работали на строительстве Мекнеса), принявшим ислам под именем Мансура. Данному факту не придается особого значения, хотя несомненно памятник — достаточно уникальное явление в традиции знаменитых ворот. Дело не только в том, что в нем нарастают декоративные тенденции. Более важно, на наш взгляд, что зодчий мыслил здесь в большей мере категориями объемно-пластическими, которые он не без мастерства попытался подчинить общей традиционной плоскостной композиции. Противоречий тем не менее преодолеть не удалось. Решая боковые пилоны в форме павильонов со входами, никуда не ведущими, он дополнительно осложнил их форму посредством угловых прямоугольных выступов на больших привезенных из Волюбилиса колоннах античного ордера. Материальность этих дополнительных пространственных элементов усиливает ощущение неорганичности (особенно при точке зрения с угла) всего сооружения в общей массе здания.

Тем более что в старом городе находятся и другие ворота того же времени. Баб аль-Нуар, суховатые по рисунку, могут служить примером рядовой архитектуры, Баб аль-Хамис и Баб аль-Бердаин — на редкость хороши. Их строительство начато в 17 веке.

124

Ворота обозначают парадный въезд в медину с северо-запада, дорога к ним идет слегка в гору. Композиция с двумя башнями-пилонами и сквозной аркой в центре вполне традиционна. Но удачно найденные пропорции и благородное сочетание густо-зеленых изразцов скупого обрамления арки и коричнево-золотого тона стены вновь возвращают нас к строгому языку альмохадской классики. И все же сооружение принадлежит уже другому времени. В нем меньше сурового крепостного характера, в образе преобладает торжественность, „открытость“: ворота ориентированы на вертикаль минарета, в арке голубеет небо.

Постройки Мекнеса при всех художественных недостатках отразили общую тенденцию развития мавританской позднесредневековой архитектуры, в своем роде это феномен запоздалой, но единственной в арабском мире данной эпохи ансамблевой монументальности. Несмотря на большие разрушения и поздние перестройки, облик таких городов, как Мекнес и, разумеется, как Фес, Марракеш и Рабат, позволяет на основе конкретных современных впечатлений составить представление о некоторых принципах урбанизма средневекового арабского Запада. Неоспоримую помощь оказывает знакомство и с другими в той или иной мере дошедшими до нашего времени городами Магриба — кварталами туниССких медин и особенно покоряющими своей первозданностью городами алжирского Мзаба.

* * *

Взросший за последние годы интерес советской науки к социально-экономическим проблемам средневекового города, прежде всего стран Ближнего и Среднего Востока, нашел отражение в ряде общих и более специальных трудов, посвященных истории их развития, идеологии горожан, жизненному уровню, демографическим проблемам⁹.

Вместе с тем исследование в мировой науке образной структуры восточного города, как и градостроительной культуры народов мусульманского мира в целом, еще ограничено узким кругом работ, связанных либо с конкретным историческим регионом, либо имеющих

слишком общий характер. Мало внимания в данном направлении уделено и странам Магриба¹⁰.

Между тем в Северной Африке античная градостроительная система была сметена не менее значительной новой системой мавританского урбанизма. Представление о ней может быть основано только на примере городов позднего средневековья, ибо древний их облик, естественно, не сохранился. Между тем, исходя из глубоко консервативного характера жизненного уклада и топографии в средние века, следует предполагать существование общих черт между городами поздних и более ранних эпох. Тем более наша задача не сводится к воссозданию точного исторического процесса формирования городской структуры, она вызвана стремлением „вписать“ в городскую среду архитектурные стереотипы, рассмотренные на примере знаменитых памятников магрибинского зодчества, и представить себе образ города в единстве его пространственной и объемнопластической композиции. Не претендуя ни на полноту поставленных вопросов, ни на исчерпывающий характер анализа, обратим внимание лишь на некоторые аспекты данной проблемы.

Как и в древние времена, в Северной Африке в эпоху средневековья было воздвигнуто множество городов. Одни из них представляли собой, согласно традиции берберских ксуров, небольшие укрепленные поселения. Другие стали крупными торгово-ремесленными и культурными центрами, вступившими в пору расцвета в 10—12 века. Ряд городов служили значительными портами (Алжир, Тунис, Беджайя, Сус, Сфакс), но основная масса разместилась вдали от берега, нередко имея выходы к морю. Многие города возникли на скрещении важных торговых дорог (Фес, Марракеш, Мекнес, Тахерт, Ашир), отличались удачным стратегическим положением (Кал'а бану Хаммад, Ашир, Таза), большинство же располагалось у крупных уэдов или источников (не случайно поэтому многие поселения начинаются со слова „айн“, что и означает „источник“).

Расцвет и запустение городов, как уже отмечалось выше, были теснейшим образом связаны с судьбами правящих династий. Лишь сравнительно немногим городам удалось перерасти рамки династических резиденций, избежать разрушений, возвыситься и приобрести самостоятельное значение.

На сложение ранних арабских городов несомненное воздействие оказали многие градостроительные традиции. Сама идея четкой

планировки, четырехчастной композиции с выделением дворца или храма в центре восходила к принципам распространенной в древних цивилизациях Азии мистической космограммы вселенной и концепции мировой горы, в эпоху ислама известной как гора Каф, вместе с божественным тронном, божественным пьедесталом и священным деревом, составлявшими главные элементы исламской космологии.

Несомненно, что ранние арабские города отличались простором, пространственностью, ясностью плана. Некоторые из них имели тип укрепленных лагерей (Кайруан), геометрическую планировку в виде прямоугольника (Махдия), круга (Сабра аль-Мансурийя), делились магистралями на четыре части (Сфакс). По мере разрастания и застройки города изменили свой облик, приобретая черты типично средневековой затесненности и замкнутости. В условиях процесса одновременного укрупнения и дробления городской структуры, в меняющемся ритме самой жизни, развития социально-экономических фзкторов старая космологическая символика города не исчезла, но и не играла, по-видимому, уже господствующей роли. Городские ворота могли обозначать части света, а их разное количество обуславливаться символикой чисел, но одновременно и связываться с локальными наименованиями вполне земного, практического характера.

Тем не менее нельзя не отметить, что ни одна мировая религия не достигла такой конкретности и „целенаправленности“ в понимании сакрального центра, как ислам с его образом Мекки. Мусульманский город воспринимался современниками в возвышенном плане, многие города считались священными, в Магрибе — это Кайруан, „оплот ислама“, Фес, город потомков пророка. Но европейскому взгляду, воспитанному на эталонах иного градостроительного опыта, затесненные, словно вынесенные из тьмы веков потоком истории мусульманские города казались человеческими муравейниками, воплощением хаотичности, аморфности и „пряной экзотики“. Впечатления такого рода быстро обросли устойчивыми словесными штампами.

Восточный город-медина — целый мир образов, красочных и ритмических созвучий, пластических форм и пространственных планов, статических и динамических сочетаний, контрастов ослепительного света и мрака, удручающей нищеты и сказочного богатства, убогой мишурности и безупречного вкуса — требует постепенного и медленного „вживания“. Неоднозначный и изменчивый и вместе с тем вечный и вневременной, он неудержимо влечет к себе.

В облике восточного города можно обнаружить немало общих черт с городами средневековой Европы. В отличие от системы античного урбанизма с его стремлением к строгой планировке, развернутым ансамблево-пространственным решением, свободным пролетам, широким аркам и открытой перспективе в городах средневековья пространство приобрело, как известно, замкнутый характер, подчиняясь случайному, слитному, живописному принципу застройки и прихотливой конфигурации узких, кривых улиц. Города средневековья представляли собой архитектурное целое, противопоставленное внешней среде и отделенное от нее массивными укреплениями. Внутри них царила особая среда, своеобразная атмосфера „ремесленности“ не столько потому, что улицы служили одновременно центрами торговли и ремесленного производства, сколько в ощущении как бы сотворенного человеческими руками неповторимого уличного интерьера.

Вместе с тем арабская медина во многом отлична от средневекового города Европы. Одна из ее особенностей состоит в том, что пространство города развивается по горизонтали. Немалую роль играет рельеф местности. Так, в Марокко, стране высоких гор, огромных долин, преобладают равнинные города. Самый типичный из них — Марракеш, где весь ландшафт гладкой как стол долины Хауз кажется предназначенным для поселения, протяженного по горизонтали. В то же время в Марокко, как и во всем Магрибе, некоторые города строились на возвышенностях. Таков Мулай-Идрис, тесно и неправдоподобно громоздящийся на двух небольших холмах вокруг усыпальницы Идриса I. Здесь, как и в алжирской касбе, динамика расположенных террасами домов по склону горы словно восполняет то напряжение, которое несет в себе развивающийся в высоту силуэт средневекового города Европы с его активным сочетанием горизонтальных и вертикальных форм. Но в арабских городах, как равнинного типа, так и построенных на возвышенностях, вертикальные акценты в силуэте лишь подчеркивают господствующую систему горизонтальных объемов и подобного ритмического напряжения не возникает. Немалое значение имеет и то, что в них отсутствует „лицевая сторона“; во всех случаях — будь то поселение морского побережья или оазис, династическая столица или просто центр караванной торговли — сохранен принцип „бесфасадности“. Характерно, например, что Рабат и Сале не только защищены от океана глухой стеной,

но и в самых выгодных точках их пространственной панорамы помещены вынесенные, согласно традиции, за пределы крепостных стен огромные мусульманские кладбища. Издали арабский город — скопление низких и одинаковых кубиков-домов с плоскими крышами — образ, одновременно геометрически рациональный и фантастически прозрачный, — не находит аналогий в современном ему европейском урбанизме. Черты несходства проявились и в других аспектах.

В отличие от Западной Европы в мусульманском обществе отсутствовали сословные привилегии, порождавшие автономию городов. В условиях непрестанной борьбы с кочевниками горожане Магриба, как и других регионов Востока, искали защиты у сильной феодальной власти, местопребыванием которой служили города, жившие по нормам мусульманского права. „Мусульманское право не знает города как особого социального организма, в нем нет даже намека на возможность существования какого-то социального правового статуса города. Это не изобретение ислама, он лишь довел до конца тенденцию централизации городской власти, подавления муниципальной автономии, начавшейся в Византии в 4 веке и несомненно существовавшей в сасанидском Иране. Мусульманское право признает лишь один вид организации людей — мусульманскую общину. Государственный аппарат — средство управления ею и покоренными неполноправными общинами иноверцев“¹¹.

Отсутствие городского самоуправления, активной муниципальной организации наложило заметный отпечаток на структуру мусульманского города. Он развивался чаще всего вокруг дворца правителя, цитадели и соборной мечети, а не вокруг той общественной площади, которая в европейских городах формировалась перед собором либо отдельно и независимо перед зданием ратуши. Такого рода двухцентренность усложняла и обогащала композицию города и отражала типичное для средневековой Европы разделение светской и духовной власти, но была немислима на мусульманском Востоке. Хотя площади европейского средневековья отличались чаще всего неправильным и случайным планом, они, как и форумные площади римского времени, становились воплощением разлитого в городской среде общественного начала. Не случайно в эпоху Возрождения роль „главного зала“ в „большом доме“, которым стал ренессансный город, во Флоренции, например, играла средневековая соборная площадь¹².

Арабский город между тем знал, особенно на ранних этапах своего развития, широкие пространства площадей, чей регулярный облик, вероятно, был навеян древними традициями. Однако площади эти — дворцового типа или расположенные перед мечетями — становились в основном средоточием правительственной жизни. С разрастанием и расширением городов масштабы и значение их значительно сократились. Многие из восточных властелинов, как уже отмечалось выше, создавали новые резиденции за пределами городской черты. Вокруг мечетей издавна тесно группировались торговые ряды кейсарий, заполненные самыми дорогими товарами, лавки парфюмеров, ювелиров, бани, богатые постоялые дворы — фундуки. Трактат Ибн Абдуна конца 11 — начала 12 века, повествуя о жизни Севильи того времени, сообщает ряд сведений о старой мечети Абд ар-Рахмана III, небольшое здание которой во время пятничной мольбы уже не могло вместить молящихся, а сам подход к мечети был затруднен, поскольку ее окружали обширные базары с их сутолокой, торговцами, назойливыми нищими и стоянками вьючных животных, что составляло в целом „постоянное стеснение для тех, кто приходил совершать свои благочестивые обязанности“¹³.

В Магрибе, как и в других городах арабского мира, существовали торговые площади, втиснутые в жилую застройку либо вынесенные за пределы стен. Знаменитая площадь Джамма аль-Фна в Марракеше служила не только центром торгового обмена с сахарскими племенами (в давние времена на площади выставляли головы казненных), но и в течение столетий была местом для народных зрелищ под открытым небом, где и по сей день выступают рассказчики, певцы, музыканты, танцоры, акробаты, фокусники, заклинатели змей, дрессировщики голубей, прорицатели, гадалки и просто предприимчивые шарлатаны. Но пространство площади аморфно, никак не организовано, это своего рода огромный пустырь, возникший на окраине медины. Напротив, площадь Гардаи, окруженная аркадой, сформирована окружающими ее зданиями. Замкнутая площадь напоминает открытый внутренний двор в мечети, медресе, фундуке, жилом доме.

Такого рода статичное пространство играет в структуре города пассивную роль. Ее самым активным началом стала улица, главный нерв общественной жизни. С образом улицы сливается представление о городе в целом. Улицы обычно пересекают город из конца в конец, — средоточие торговли и вместе с тем единое русло

движения, предназначенное для пешеходов и верхового транспорта. Отсутствие в странах арабского мира колесных дорог в значительной мере определило характер этого движения, небольшую ширину магистралей, их резкие изломы и повороты. Главные улицы — общее достояние горожан — не разрешалось застраивать, сужать, загромождать выступами домов, засаживать деревьями. Специальный государственный чиновник — „мухтасиб“, который исполнял в городе множество обязанностей, наблюдал за соблюдением порядка и чистоты на улицах. Но внутриквартальные улочки и тупики принадлежали частным владельцам, отличаясь особой причудливостью и произвольностью планировки. Улица полнее всего воплощает идею замкнутости, присущую образу восточного города, отгороженного от внешнего мира, разделенного внутри на изолированные по этническому и производственному признаку кварталы, застроенные слитной линией глухих, обращенных внутрь бесфасадных домов. Сама сеть улиц, зажатых между плоскостями стен, и система тупиков тяготеют к замкнутости. Тупики расположены так, чтобы противостоящие друг другу дома не выстраивались бы на одной оси, а, как и входы в них, были бы немного сдвинуты в сторону, дабы жизнь их обитателей оставалась невидимой и скрытой. В условиях африканского зноя многие улицы закрыты сверху циновками, а некоторые торговые ряды имеют своды. Господствует ощущение интерьерного пространства, по масштабам вполне соразмерного человеку и подчас составляющего вместе со стенами домов общую архитектурную среду, как, например, в мекках Тетуана, Касабланки, Рабата, где от дома к дому перекинута арка-контрфорсы. Нигде, однако, это ощущение не выражено с такой силой, как в почти целиком перекрытых улицах городов Мзаба.

Замкнутый, „коридорный“ облик мекки особенно заметен в пятницу, когда закрыты лавки. Улица с ее мерным ритмом входов-дверей кажется поразительно отчужденной. К вечеру она совсем пустеет. В наши дни мекки освещены электричеством. Но всего несколько десятилетий назад даже главные магистрали при слабом газовом свете были почти темными. Жители Феса носили с собой жестяные, иногда резные, украшенные цветными стеклышками фонари. Маленький герой романа Ахмада Сефриуи, возвращаясь с отцом поздно домой, потрясен видом ночных улиц, которые тонут во мраке и становятся чужими и неузнаваемыми: „Мертвый город оживляли только звуки наших шагов, шорох одежд и учащенное дыхание“¹⁴. В более отдален-

ные времена, когда запирались не только внешние ворота города, но и ворота стен, разделявших его внутренние кварталы, такого рода ощущение было значительно сильнее и тревожнее. При солнечном свете мекка сказочно преображается. Ощущение отчужденности и драматизма уступает место иным, многообразным, богатым и сложным впечатлениям.

Пространство улицы восточного города включает в себя не только архитектурный аспект, оно синтетично и ассоциативно по своему существу. Стремление некоторых современных писателей Магриба персонифицировать и театрализовать это пространство является не модернистским приемом, а в значительной мере данью традиции, ибо для человека Востока улица, то враждебная, то благожелательная, разделяющая с ним радости и горе, издавна была и воплощением самой жизни и непосредственным зрелищным началом.

Среди центров Магриба, где первенствуют старые города Марокко, несомненно самыми поэтичными являются мекки, основанные выходцами из Андалусии. В отличие от алжирской касбы, улицы-лестницы которой напоминают уходящие вниз ущелья, а „плоть“ зданий с их нависающими этажами на мощных консолях приобретает особую архитектурную выразительность, андалусские кварталы Рабата, касбы Удайи, Сале, Феса, Танжера¹⁵, Тетуана¹⁶, Касабланки, Туниса хотя и построены из камня, но кажутся бесплотными, светлыми, радостными. Улицы в них открыты небу, а дома украшены разнообразными порталами, начиная от простых наличников, окрашенных в синие, розовые, зеленые тона, до подражания ордерным формам испанского Возрождения.

ил. 128

ил. 129—
132

ил. 136

Побелка нередко (от дурного глаза) с добавлением синьки придает постройкам впечатление странной, лишенной материальности голубоватой белизны. Блуждание в тихих тупичках Сале, в кварталах белой Удайи, подобно драгоценности, вставленной в оправу тяжелых красновато-оранжевых крепостных стен, создает образ необычной, застывшей на века театральной декорации.

Пространство улицы на первый взгляд не обладает самостоятельной архитектурной ценностью, особенно в отличие от волевого, целенаправленного, организованного пространства городской улицы римского времени. Отличен и темп движения, в котором есть элемент иллюзорной активности: замкнутое ограниченной зоной, оно напоминает движение в лабиринте. Ассоциация подкрепляется и тем,

что архитектурные объемы и формы сходны между собой, строятся на принципах тождества и подобия, а ритмическому строю присуща известная монотонность. Однако возникает и иное впечатление: улица, подобная живому потоку, упорно пробивает себе дорогу среди инертной массы городской застройки. Путь то кажется однообразным, длительным, то приобретает напряженность и прерывистость. Тупики — как бы промежуточная зона между частным владением и главной улицей, владением общим и ничейным, — служат своего рода „цезурами“ в общем темпе движения и одновременно его осложняющими элементами. Если на магистралях, по которым идут люди и двигаются вьючные животные, время отсчитывается в реальном измерении, то в тупиках с их „безличным“ пространством оно словно замирает.

Господствующие в арабском городе пространственно-временные отношения в значительной мере определяют его образную структуру. Они многообразны и неоднозначны, выступая то в объективном виде, то в субъективном преломлении, в пассивных и активных формах, в контрастном сочетании центробежных и центростремительных сил, статичных и динамичных состояний. Но единство образа не нарушается, скрепленное общностью геометрически сходных архитектурных форм.

Непрерывная смена впечатлений — один из решающих факторов эмоционального воздействия образа города эпохи средневековья. В арабском городе шкала этих впечатлений ограничена отмеченной выше однотипностью и в данном аспекте отличается от городов Европы. Характерно, например, что принцип „бесфасадности“ стирает в застройке улиц отчетливую градацию между жилыми домами и постройками дворцового типа, что находит подтверждение и в арабском языке, который словом „дар“ обозначает и дом и дворец. Многочисленные здания квартальных мечетей также включены в слитную застройку улиц, из которых они чаще всего почти ничем, кроме минарета, не выделены. Подобные особенности, свидетельствующие о том, что здание мечети выросло, по-видимому, из традиции молитвенного дома, обнаруживают несходство с культовым зодчеством Европы, где в ансамбле улицы простая приходская церковь представляет собой самостоятельный архитектурно-пластический образ.

Но при однотипности впечатлений восточный город захватывает неисчерпаемостью их вариантных и контрастных решений. Чем мо-

нотоннее тянется улица, тем острее воспринимаются ее резкие изломы, и взгляд с особым вниманием фиксирует новые и неожиданные детали. То это невысокие, встающие на пути минареты, вертикали которых служат главными ориентирами, то нарядные козырьки порталов, покрытые зеленой черепицей, то на расширениях улиц типа крошечных площадей красивые пристенные фонтаны. Фантастическими кажутся участки, защищенные покрытиями от зноя; солнечные лучи, проходя сквозь щели, повсюду рисуют резкие узоры, наполняя пространство дробным золотым мерцанием. А за поворотом неожиданно открывается ликующе яркое пятно неба. На экранах плоских стен—густые тени, которые отбрасывают здания, выступы и навесы. Господствует первый этаж улицы, самая близкая к прохожему зона, область его активного и непосредственного контакта с городской средой¹⁷.

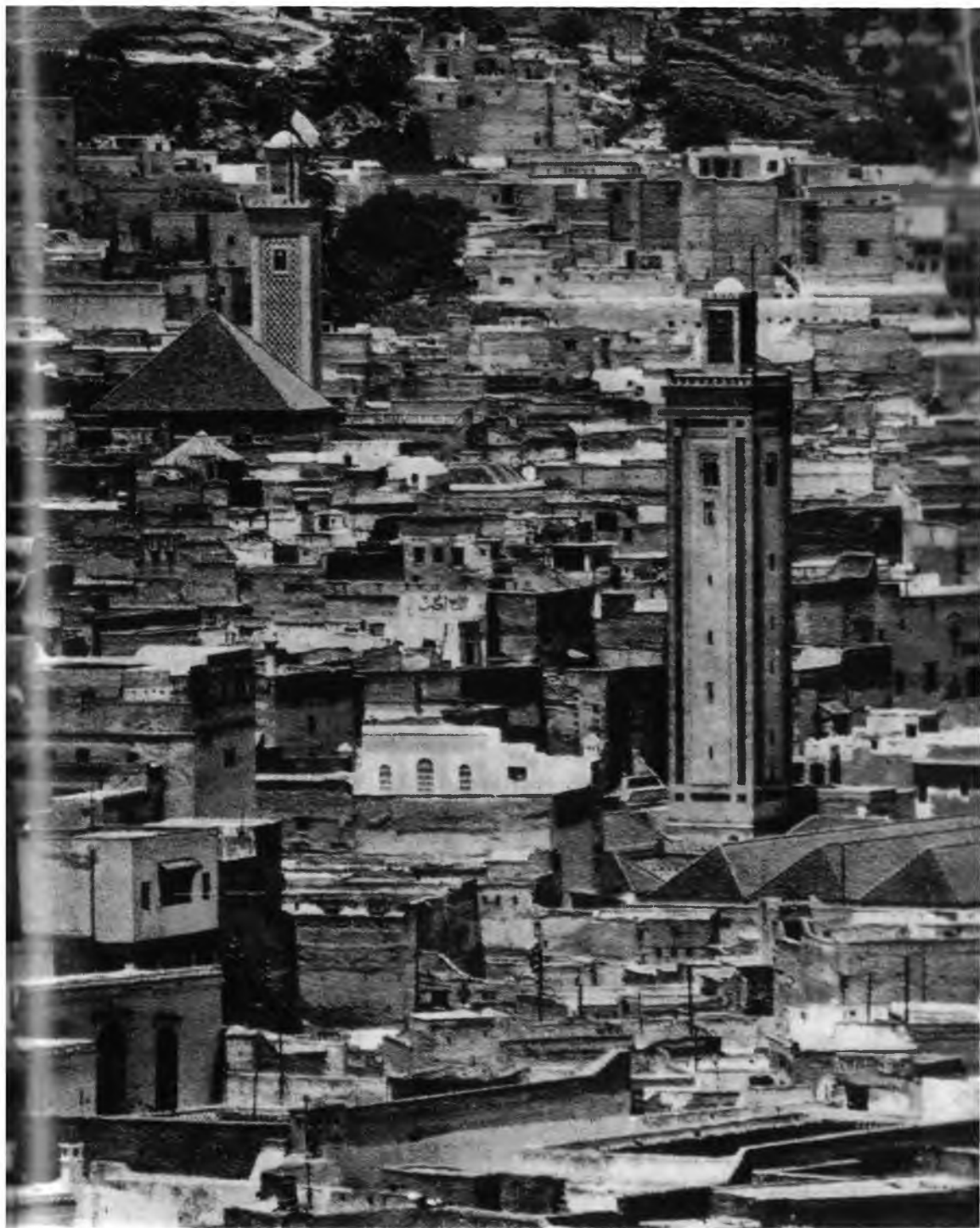
ил. 134

Подобно драгоценным ларцам, распахиваются тяжелые двери домов, за ними расположены помещения лавок и мастерских. Улица как бы расширяется, „впускает“ в себя пространство архитектуры, наполняется красками, звуками, запахами мяты, шафрана, полыни, меда, ладана, разогретого металла. Насыщенность цветом—одна из главных особенностей восточного города. Даже бесплотная белизна мавританских медин, по выражению некоторых авторов, построенных то из „снега“, то из „сахара“, таит множество оттенков. Здесь нельзя обойти молчанием превосходные строки Мопассана, который по дороге из Кайруана в Сус описал куббу в оливковой роще. Анализ красочного строя ее купола—яркое словесное воплощение новых принципов пленэрной живописи импрессионизма, современных и близких писателю. Многообразие оттенков улавливаешь не сразу, отмечает он, „а лишь после того, как ослепленный взгляд привыкнет к ним. . . Чем больше в них всматриваешься, тем ярче они выступают. Золотистые волны текут по этим контурам и незаметно гаснут в легкой сиреневой дымке, которую пересекают местами голубоватые полосы. Неподвижная тень ветки кажется не то серой, не то зеленой, не то желтой. Под карнизом стена представляется мне фиолетовой; я догадываюсь, что воздух вокруг этого ослепительного купола розовато-сиреневый, а самый купол кажется мне сейчас почти розовым, да, почти розовым, когда слишком долго в него всматриваешься, когда из-за утомления, вызванного сиянием его, сливаются все эти тона, такие мягкие и светлые, что они опьяняют глаза. . .“¹⁸.

Красочность толпы на туниССких улицах восхищала Мопассана не только экзотичностью, но и живописной сгармонированностью. В различных типах народных костюмов, по его словам, „играют, наслаиваются друг на друга самые нежные расцветки. Все это розовое, лазоревое, сиреневое, бледно-зеленое, пастельно-голубое, бледно-коричневое, палевое, оранжевое, бледно-лиловое, аспидно-серое. Эта волшебная процессия цветов от самых блеклых тонов до самых ослепительных, но и последние тонут в таком потоке сдержанных тонов, что ничто не кажется резким, нет ничего кричащего, ничто не бьет в глаза. . . “¹⁹.

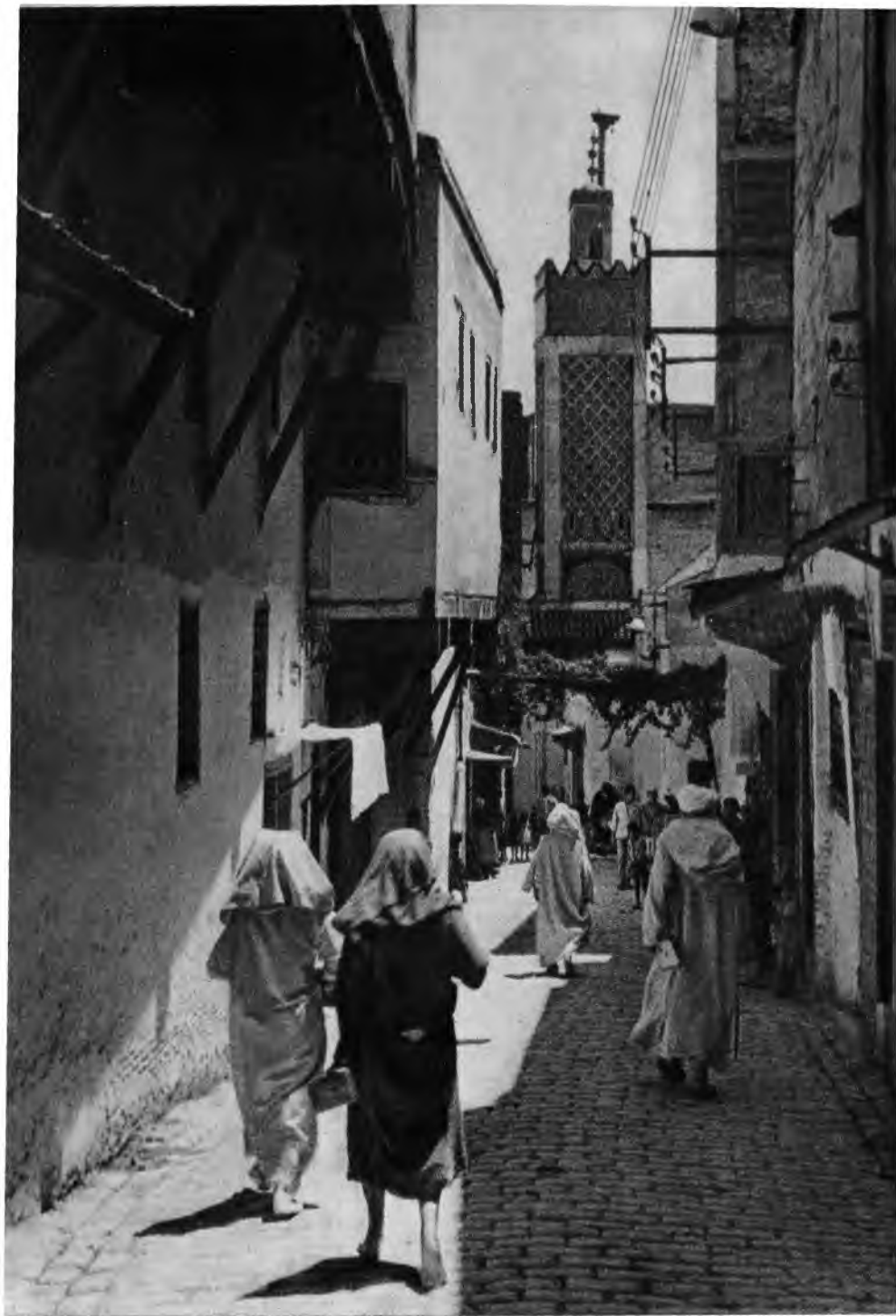
Трудно переоценить значение этих описаний, тем более если учесть, что магрибинский город был увиден писателем почти сто лет тому назад. С тех пор облик его улиц, „светлых коридоров“, значительно изменился.

Помимо господствующей и самой близкой к пешеходу зоны первого этажа в арабском городе существует и условная верхняя зона, „попасть“ в которую можно, поднявшись лишь на крышу одного из зданий или на минарет. Эту зону составляют плоские крыши домов с невысокими парапетами, образующие в целом систему близко сомкнутых открытых террас. Днем здесь царят женщины и дети, после того как спадает зной, семьи коротают на крышах вечерние часы. Сверху черные теснины улиц напоминают разбежавшиеся трещины в пересохшей земле. Когда же улицы закрыты циновками, то ощущение нижней зоны застройки почти исчезает, и образ города строится по условному второму плану. Он также развивается в горизонтальном направлении. Расположение домов создает прихотливую ритмическую композицию из кубических объемов. Высоки лишь некоторые, самые крупные минареты, большинство из них немного превышает „уровень“ зоны. Если общая панорама города вычерчивает жестко-геометрический рисунок, то точка зрения сверху и как бы изнутри архитектурной среды придает городу большую пластичность, согревает его теплом идущей вокруг человеческой жизни. Отсюда раскрывается подчас его „истинная“ цветовая гамма. Следы ветхости, осыпи, потеки, пятна на стенах — все сливается в общий пожухший, мягкий палевый тон, в который изредка вкраплены крупные густо-изумрудные пятна крыш мечетей и медресе и нарядные серебристо-зеленоватые изразцовые столбики минаретов. Вознесенное над сутолокой улиц статичное зрительное восприятие менее контрастно и субъек-



ГОРОД ФЕС.

Основан в 789 г. На переднем плане — минарет мечети ар-Р'зиф



УЛИЦА В ФЕСЕ

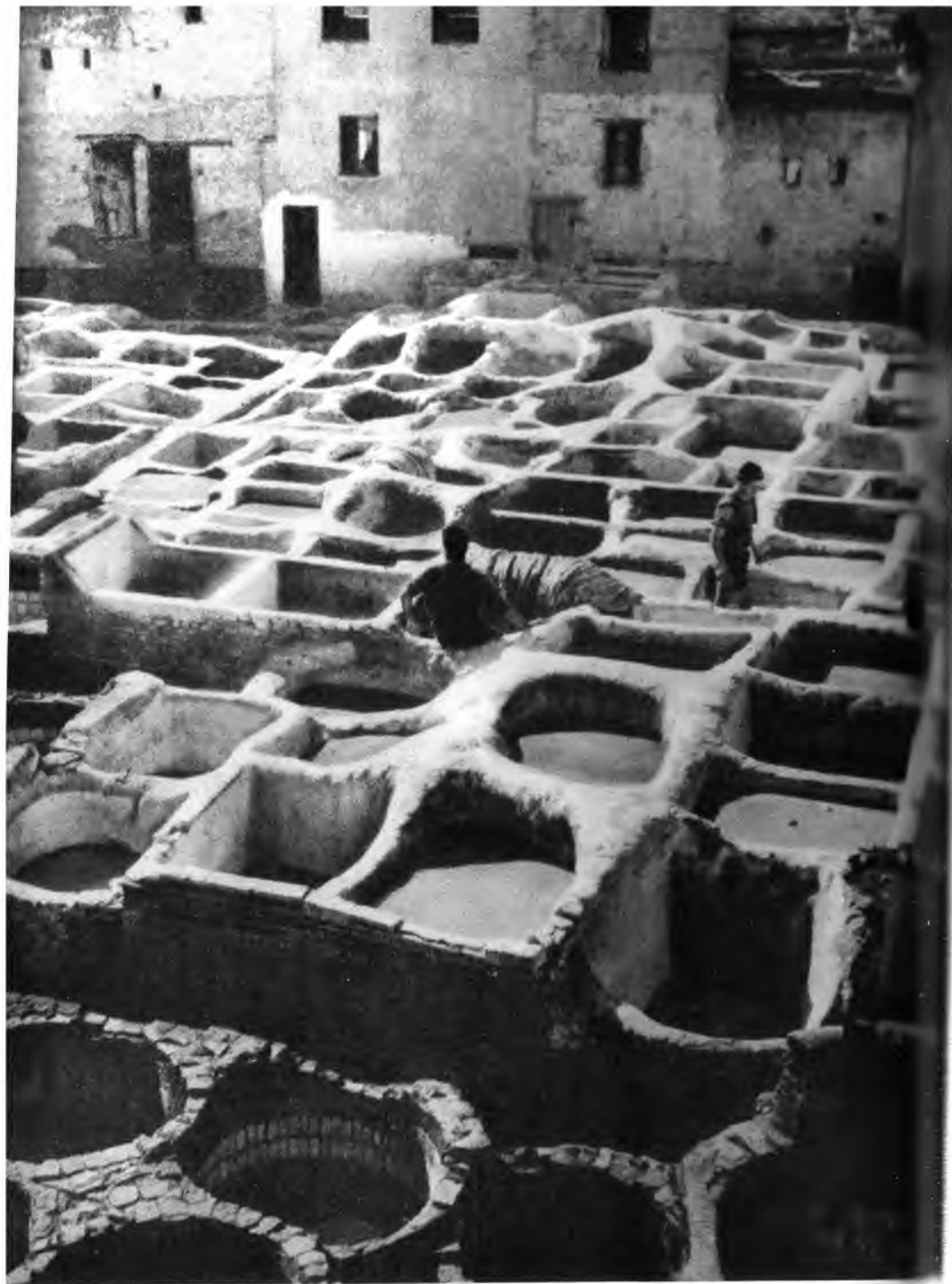


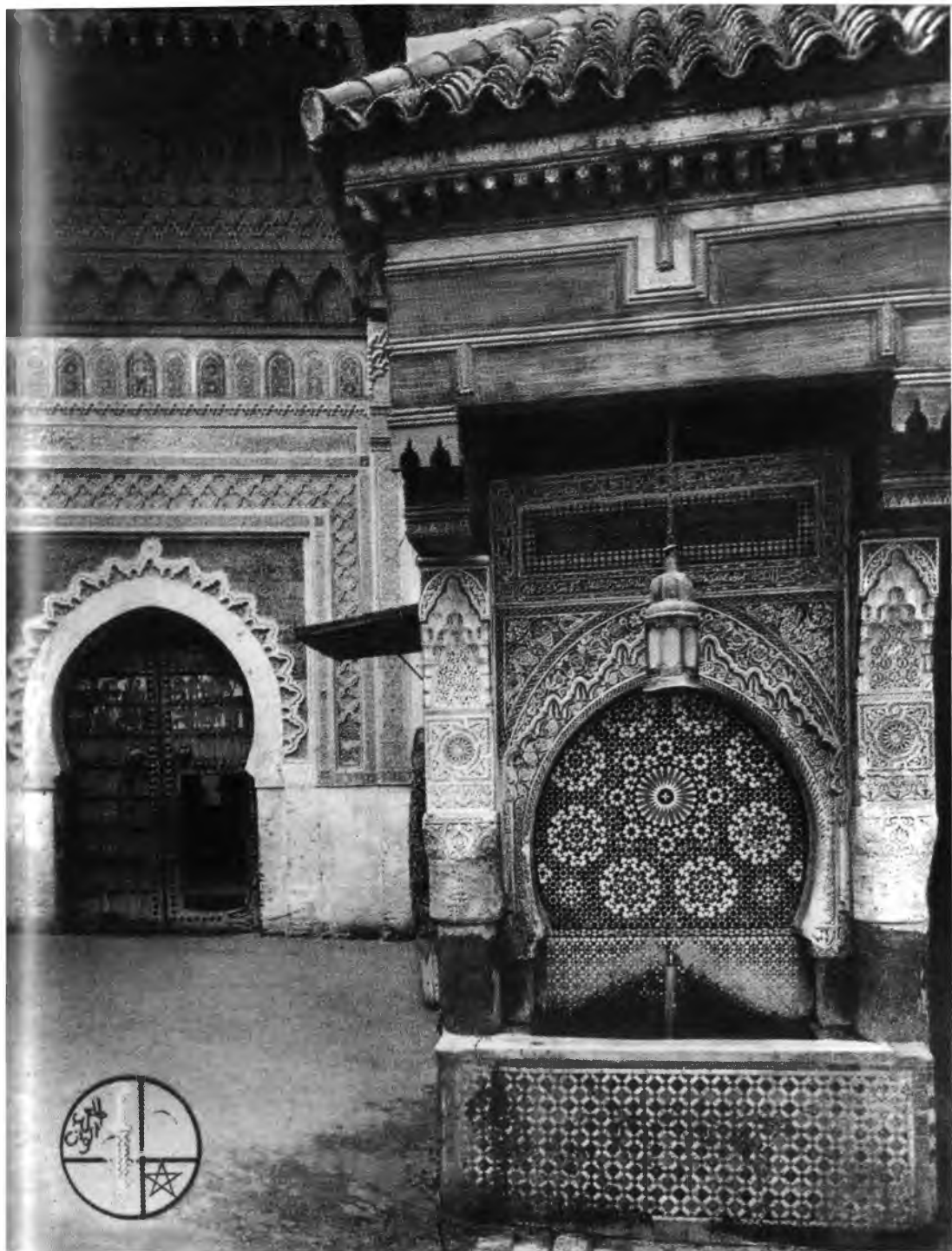
УЛИЦА В ГЕАТЕ





УЛИЦА В КАЙРУАНЕ







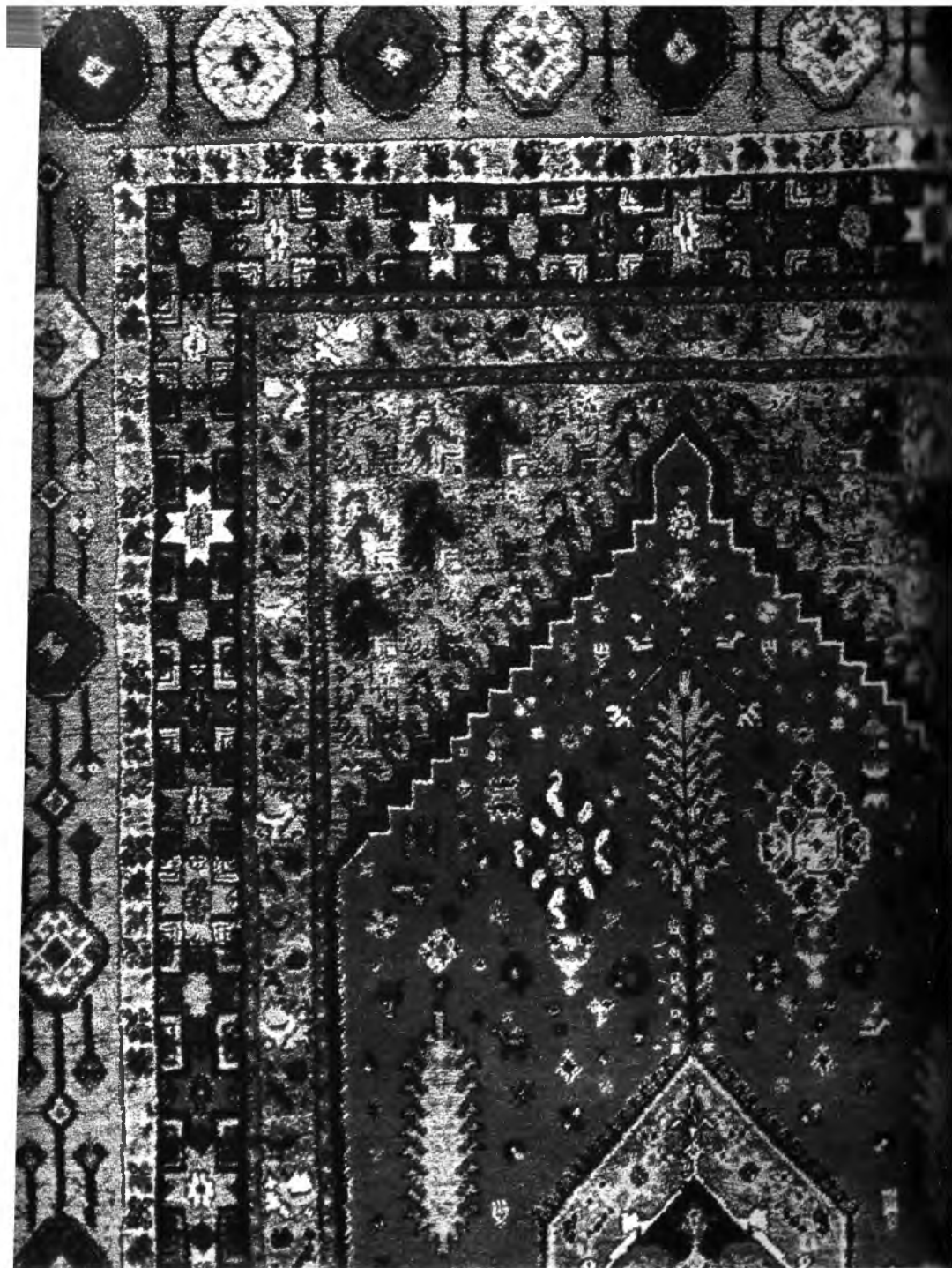


ПОРТАЛ ДОМА В ТУНИСЕ.
Андалусская традиция



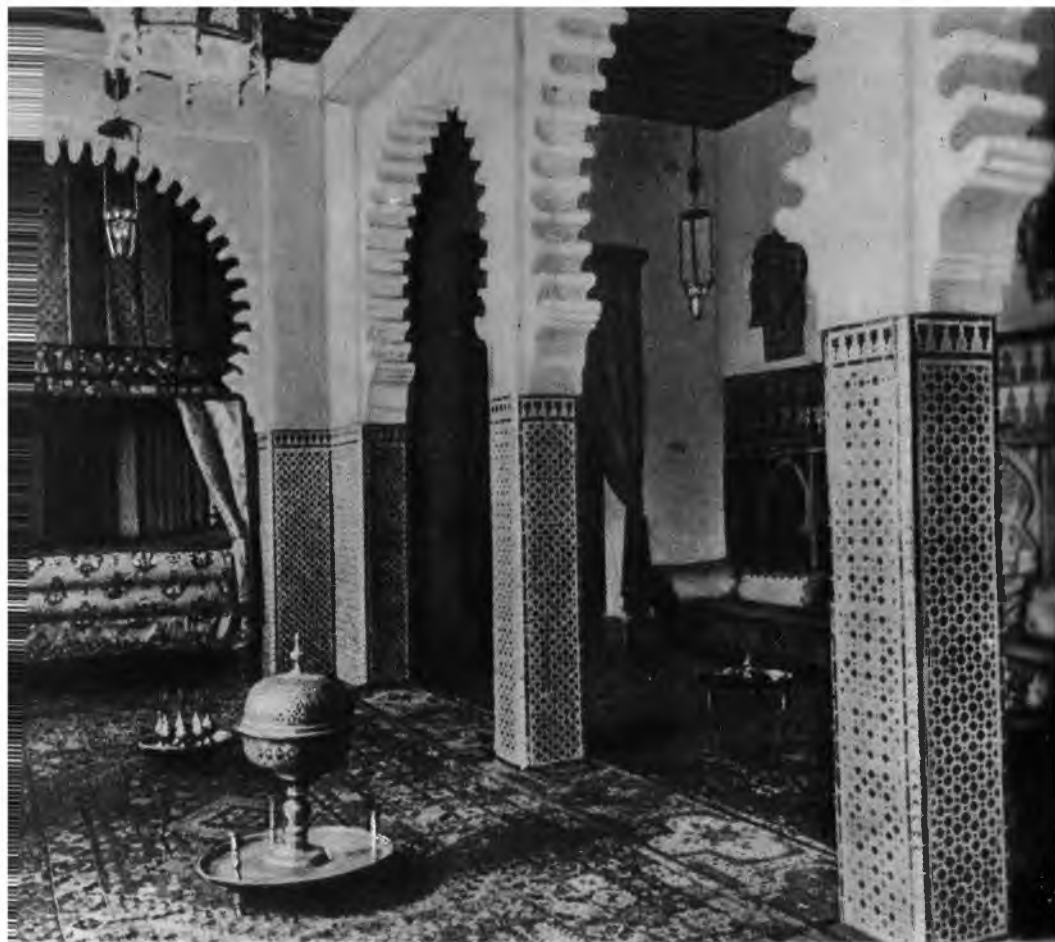


САД ДОМА В ТЕТУАНЕ.
Мавританская традиция





ДАР АЛЬ-БАХИЯ В МАРРАКЕШЕ.
1894—1900 гг. Фрагмент интерьера





МЕДНАЯ ПОСУДА.
Из Алжира



тивно, кажется спокойным и гармоничным. Но и во второй условной, открытой лишь взору пришельца зоне частная жизнь мусульман остается в значительной мере скрытой. Само расположение крыш не допускает бестактного заглядывания в чужие дворы и покои.

Интерьер жилого дома составляет, по существу, третью зону города, одно из важных и самых изолированных слагаемых в формировании его образа. Обособленность жилища от окружающей среды типична для архитектуры эпохи средневековья. Только дворцы Возрождения стали смотреть „открытыми глазами на окружающий мир“²⁰. Малоприметный и „незрячий“ наружный облик восточного дома вырос на основе многовекового, освященного религией и правовыми нормами бытового уклада, вобрал в себя традиции многих древних народов, приемы и формы, приспособленные к местным природным и климатическим условиям. Так, решетки закрывают редкие окна второго этажа, и это не только своего рода образ запрета и преграды, но прежде всего—шторы, защищающие внутренние помещения от солнечного перегрева. Применяемые в городах Магриба ажурные решетки из кованого железа андалусского происхождения.

ил. 135

К этой же традиции восходят и одностворчатые двери, обитые гвоздями, крупные медные шляпки которых образуют строгий, тускло поблескивающий геометрический рисунок. Красивые входы, обрамленные наличниками и нишами, иногда карнизами из изразцов—почти единственные пластические и цветовые акценты на гладких стенах. Каждый вход по-своему индивидуален, форма портала, узор двери в чем-то различны, но в целом их так много, что они создают своего рода обезличенное ритмизированное единство. Вспомним, что сходный принцип лежал в основе ранних арабских мечетей, где среди входов, прорезанных в толще стен, ни один не был выделен в качестве главного. В закрытую дверь надо стучать дверным молотком в виде тяжелого металлического кольца или сердцевидной фигуры. Подобно крепостному коленчатому проходу, „скифа“—прихожая образует излом, благодаря которому посетитель не видит внутренней жизни дома.

Нет необходимости доказывать, насколько разнообразны в Магрибе формы жилища не только в каждой из стран, но и, тесно связанные с природными условиями и местными строительными навыками, в пределах определенных городских и особенно сельских регионов²¹. Тем не менее сам тип магрибинского жилища включает в себе некие

общие черты. Его ведущей особенностью является выделение в планировке дома центрального открытого двора, вокруг которого группируются основные помещения. Они либо просто выходят во двор, либо отделены от него аркадой на столбах или колоннах. Если дом двухэтажный, то галерея, служащая связующим проходом между всеми комнатами, также двухъярусная.

17 Идея внутреннего двора, композиционного и эмоционального центра, который объединяет и связывает многочисленную патриархальную семью, получила цельное художественное воплощение в марокканской и андалусской архитектуре. В постройках этого круга преломились две традиции. Одна из них, обычно называемая традицией Насридов, связана с наследием зодчества Гранадского эмирата; в той или иной мере ее можно проследить в жилищах собственно андалусского типа, сохранившихся в мекнесах Рабата, Сале, Мекнеса. Другая, чисто мавританская традиция восходит к эпохе Маринидов и представлена некоторыми домами Феса. В обоих случаях необходимо учитывать поздние перестройки и напластования времени, особенно в убранстве интерьеров, нередко изменивших свой облик.

Обращаясь к традиционным формам городского марокканского жилища, мы пытаемся восстановить лишь некую общую идеальную „модель“ дома, не ставя своей целью исторически точное исследование какого-либо памятника со всеми его архитектурными деталями и строительными приемами.

Мавританский тип жилища долго жил в католической Испании, особенно в ее южных районах; в историю искусств его внутренний двор прочно вошел под испанским названием „патио“. Традиции мавританского дома были завезены испанцами в их заморские колонии, где они пережили новый и яркий расцвет.

Для жителя Магриба патио — это маленький мирок, где проходит его жизнь, это нечто большее в эмоциональном плане, чем просто необходимая часть жилища. В историческом аспекте образ внутреннего двора с его статичным замкнутым пространством (происхождение перистильного двора, как известно, в Северной Африке относится к доримскому времени) — изначальное звено в цепи развития композиции дворовой мечети, городской площади, а позднее медресе. Сходство между марокканским домом и медресе 14 столетия объясняется общей художественной эпохой их создания. В отличие от медресе атмосфера жилого дома придает пространству двора особое ощущение.

ние интимности и уюта, но и само оно, соразмерное человеку, проникнуто ясным и безмятежным покоем. Господствует гармоничный, созерцательный характер пребывания в этом маленьком, долго хранящем ночную прохладу подобии рая с фонтаном, цветами, синим куполом неба над головой. Традиция сооружения внутренних дворов известна с древности в странах жаркого климата, и арабы не были здесь первооткрывателями. Они сумели, однако, внести в традицию немало поэзии, „одухотворили“ самую идею.

Восприятие внутреннего двора как части введенной в жилище природы находит дальнейшее развитие в тех богатых домах, включающих в себя настоящий сад, называемый по-арабски „ар-риадом“.

ил. 138

Небольшой риад представляет собой прототип огромного дворцового сада — агведаля, которым славились резиденции марокканских султанов. Планировка сада отличается строгой регулярностью и делится на четыре части. Расположенные на торцовых сторонах участка дом и садовый павильон соединены осевой аллеей. Нередко вдоль главной оси идет оросительный канал, а в центре сада на скрещении основных осей находится водоем с фонтаном. Распространена андалусская форма фонтана в виде круглой чаши с низким бортом (араб. „шараб“), позволяющим легко пить воду. Сад вписывается в тесную городскую застройку, лишённую зелени. Глухой четырехугольник стен подчеркивает изолированность этого цветущего оазиса среди пыльного и сжигаемого солнцем города. Но природа в пространстве сада, статичном, упорядоченном, кажется „художественно усмирённой“. Характерно, что участки земли, образующие прямоугольники между пересечениями дорожек, углублены, благодаря чему создается впечатление наложенной на живую природу четкой геометрической сетки, своеобразного жесткого каркаса, которым определен маршрут прогулок, ограниченных в пространстве и времени. Вместе с тем природные формы представлены в своей естественной и дикой красоте. Здесь можно любоваться разнообразием прекрасных фруктовых деревьев и декоративных кустарников, множеством цветов с сильным запахом: розами, лилиями, нарциссами, левкоями; трава намеренно не подстрижена. „Усмирёние“ природы воспринимается лишь как один из аспектов ее бытия, и в целом природа обращена к человеку, щедрa и благосклонна к нему.

В образе мавританского сада обычно справедливо усматривают реминисценции древней космологической символики и мусульманского

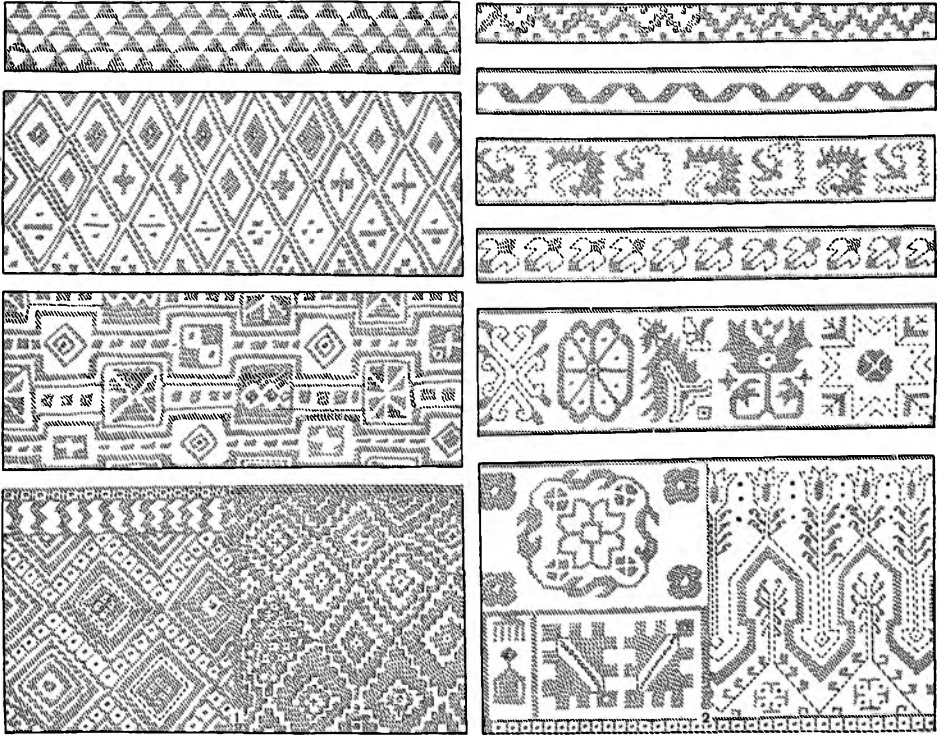
рая. Этот образ, рациональный и одновременно чувственный, весь пронизанный благоуханием и „голосом воды“, но и в чем-то условный и отвлеченный, может служить одним из ярчайших воплощений общей эстетической концепции мусульманского средневековья.

Созерцательный характер образов сада и внутреннего двора раскрывает существенные грани в структуре мавританского жилища, где, естественно, не менее важную роль играет его бытовая сторона, связанная с повседневной жизнью. Парадные, жилые, хозяйственные помещения, которые группируются вокруг патио, при всем разнообразии своих назначений и размеров в общем невысоки и вытянуты в длину. Такого рода особенность „узких“ пропорций — свидетельство того, что помещения сложились как пространства, обрамляющие квадратный двор. На торцовых сторонах расположены ниши-альковы; иногда альков помещен и на длинной стороне главной комнаты, что придает плану Т-образный характер, — исследователи видят в этом воздействие архитектуры Самарры и доисламской традиции.

Составить представление об мавританском интерьере более ранних эпох на материале интерьеров конца 19—20 столетий — задача довольно сложная. Многие в настоящее время может показаться чрезмерным, не отвечающим требованиям безупречного вкуса, особенно в тех зданиях, которые имели дворцовый характер и принадлежали марокканской феодальной знати и крупным правительственным чиновникам. Более строгое и естественное впечатление производят жилища рядовых горожан, но существенные особенности оформления интерьеров с течением времени в них постепенно изменились. Вместе с тем образ марокканского интерьера, лишенный бытовых предметов, кажется лишенным души. В настоящее время самые ценные произведения марокканского, алжирского и тунисского прикладного искусства начиная от более ранних эпох до современности собраны в крупнейших музеях этих стран. Среди них следует назвать музеи Бардо в Тунисе и Алжире, Музей народного искусства, несколько лет тому назад открытый в одном из дворцов алжирской касбы, музей в Кайруане и множество марокканских музеев, которые существуют почти в каждом крупном городе — Фесе, Рабате, Марракеше, Мекнесе, Тетуане, Танжере²².

Шедевры прикладного искусства, от изделий берберов до изошренных образцов городских ремесел — ткани, ковры, вышивки, керамика, ювелирные изделия, костюмы, изделия из кожи и т.д., представлен-

ные на стендах и витринах музеев, производят сильнейшее впечатление. Большинство из этих музеев расположены в старых дворцовых постройках, что, казалось бы, создает возможность восстановить ту естественную связь, которая существовала между архитектурой интерьера и предметами бытового уклада. Однако в условиях музейной



Орнаментальные мотивы ковров Марокко
Слева — берберские ковры; справа — ковры из Рабата

экспозиции подобной связи, разумеется, достичь нельзя, и произведения прикладного искусства живут здесь отчужденно и обособленно. Возможно, поэтому исследователи почти не занимались художественными проблемами средневекового мавританского, как и вообще арабского, интерьера, их особенности чаще всего рассматривались в этнографическом плане. Представление о художественном ремесле стран Востока и особенно искусства Марокко осложнено и еще одним, побочным обстоятельством. В Марокко существует огромная армия

мастеров прикладного искусства. Возрождение и охрана народных ремесел, как известно, одна из задач культурного строительства в развивающихся странах. В марокканских городах (не говоря уже о селах) и сейчас мастера работают так, как работали много веков назад. Зрелище гончарных печей на окраинах Феса и Сафи, где горшечники тут же на глазах изготавливают прекрасные керамические изделия, или знаменитых красилен кож в Фесе и Марракеше, великолепия торговых рядов узорчатых тканей, вышивок, расшитых поясов, шалей — все это удивительные, словно остановленные в потоке времени картины. Но массовый характер продукции как бы стирает неповторимую уникальность старинного предмета, который послужил исходным прототипом для тысячи повсюду возникающих подражаний. Чтобы ощутить строгую продуманность старого марокканского интерьера, необходимо отбросить многие поздние впечатления и попытаться восстановить его общие художественные принципы.

Большое, несколько вытянутое, слабо освещенное пространство интерьера четко обозначено в своих границах не только плоскостями стен, но и системой их декоративного убранства. Система эта, по-видимому, послужила исходным образцом при строительстве медресе и была уже рассмотрена выше. Следует только отметить, что деление декорирующей поверхности на три части, как-то: изразцовый фриз зиллидж, зона резных гипсовых панно, деревянный карниз и потолок, придает жилому интерьеру оттенок холодноватой парадности. Поблескивающий изразцовый фриз и светлые стены — нередко вместо резного орнамента применялась простая побелка — расширяют пространство комнаты. Напротив, потолок не создает впечатления высоты. Намеренно подчеркнут „атектонический“ контраст мавританской архитектуры: более светлое пространство интерьера и венчающий его темный „драгоценный“ потолок. Украшенный резьбой и расписанный красками балочный потолок из дерева, а в случае двускатной крыши (более типичной для андалусской традиции) потолок объемно-пространственной композиции “бершла” — уже известный нам поэтический образ звездного неба, космического шатра, в странах мусульманского средневековья — символ универсума. Сама идея такого покрытия, как бы сгущающего тени, которые нависают над головами людей сумрачной, таинственно мерцающей красками пеленой, тесно связана с общей концепцией арабской архитектуры. Искусство наборных потолков в жилых постройках южной Испании и Северной Афри-

ки достигло высокого совершенства. Потолки такого типа проникли затем в архитектуру испанских храмов, получив распространение в заокеанских колониях. Их широкое применение вошло в явное противоречие с насаждаемой католической церковью модой на барочные иллюзионистические плафоны.

Что же касается мавританского дома, где интерьер по своей природе требует более теплых материалов, создание резных деревянных потолков стало одной из самых его привлекательных особенностей. Цветовая роль потолка в композиции комнаты весьма активна, и более светлые стены служат здесь своего рода нейтральным промежуточным звеном между ее верхней и нижней зоной — средой существования человека и его предметного мира. Выделения того, что условно названо нами „нижней зоной“, не случайно, ибо, как известно, в жилище стран Востока жизнь проходит на полу, поэтому все тяготеет книзу и рассчитано на соответствующий низкий зрительный горизонт. Границы этой зоны обозначает изразцовый фриз, который, подобно единой узорчатой ленте, охватывает пространство комнаты по ее периметру. Нижняя зона насыщена цветом, но, в отличие от темных, мягких, порой неуловимых тонов потолка, здесь господствуют более яркие, звучные, определенные, подчас контрастные краски, среди которых выделяется как самое крупное цветовое пятно — поверхность пола. В интерьере восточного дома, как известно, почти отсутствует мебель. Немногие пристенные шкафы и этажерки расположены в нишах, а в спальне — постель в виде лежащей горки матрасов помещена в альковной нише. Иногда в комнате стоят большие расписные сундуки, в них хранят самые дорогие вещи. Вдоль стен тянутся низкие диваны с подушками. Все предметы тяготеют к стенам, оставляя пространство пола свободным и незагроможденным. Каменный или выложенный керамическими плитками пол в бедных домах покрыт циновками, а в богатых коврами.

Главные центры ковроделия в Тунисе — Кайруан и Бизерта, в Алжире — Джебель Амур и Кал'а бану Рашид, в Марокко — Рабат. Марокканские городские ворсовые ковры известны с конца 17 века. Их тип сложился под воздействием малоазийской традиции ковроткачества, завезенной при турецком владычестве первоначально в Тунис и Алжир, а затем распространенной и в Марокко. Композиция рабатских ковров представляет собой прямоугольное красное, густорозовое или малиновое центральное поле, обрамленное несколькими,

ил. 137,
140

ил. 139

чаще всего тремя полосами бордюра, разными по ширине и узору. Иногда центр ковра занимает крупный медальон, иногда же вся поверхность поля заполнена цветочным орнаментом. Большую роль в узоре играют оттенки синего. Симметричное построение композиции прослеживается четко не только в основных частях и крупных членениях, но и в более мелких элементах рисунка, подчиненных строгой ритмической связи форм. Старые ковры Марокко толще и несколько грубее восточных образцов. Главным мотивом украшений в них является образ прекрасного сада, претворенного то в изображении цветов и деревьев, то в более условном плетении растительного узора, который служит поэтической формулой того же образа. Коврами не только застилали пол, их иногда вешали на стену, ими обычно покрывали пристенные диваны. Образ ковра в интерьере ценностен сам по себе как произведение искусства. Вместе с тем ковер тесно связан с жилым помещением не только как реальная часть быта, но и как эстетический элемент общей структуры интерьера, в которую он входит своей композицией, цветом, масштабом, сочетанием и равновесием темных и светлых масс. Ковер придает внутренней среде здания праздничную, радостную эмоциональность. Однако ковер — лишь один из видов тканых изделий, которым украшен интерьер жилого дома.

Ткачество занимало в средние века главное место среди ремесел, торговля тканями считалась самым благородным видом торговли. Прекрасные ткани, украшавшие жилище, как и искусство одеваться, служили для человека Востока престижной маркой. Имея самое широкое применение в быту, ткачество было вместе с тем связано с некоторыми принципами общей концепции мусульманского мира.

Образ узорчатой ткани, которой маскируют, декорируют поверхность или предмет, — своего рода не менее выразительное зрительное воплощение особенностей эстетической концепции мусульманского мира, как уже отмеченный выше образ ожерелья („множественность в единстве“) или образ ларца („скрытое сокровище“).

Идея покрывала восходит к глубокой древности и в разные эпохи находила разное применение. Одно из них, имеющее смысл буквального одевания здания, воплощено в мекканской Каабе, со времен Аббасидов покрываемой черной тканью с вытканными на ней золотом и серебром словами Корана (такого рода обычай имеет, по-видимому, доисламские, древнесемитские корни, связан с библейским представ-

лением о переносной „скинии собрания“, имевшей вид шатра). У кочевых племен ткани, как известно, с давних времен служили основным строительным материалом, главным средством „архитектуры“ и одновременно выполняли функции защиты и ограждения. Подражание в керамической облицовке тканям и коврам, украшавшим стены и пол в храмах и дворцах, нашло применение еще в архитектуре древней Передней Азии. Мотив изразцового фриза в мавританских постройках одновременно как украшения и ограждения восходит к этой древней традиции. Не случайно там, где отсутствует фриз, стены декорированы в нижней части длинными полосами тканей. Подражание тканям в мавританском зодчестве зашло так далеко, что некоторые из архитектурных форм (как, например, оформление арок и ниш) стали уподобляться свисающим завесам.

Между тем нельзя не учитывать ту особую активную роль, которую в интерьере играли настоящие ткани. Различные по фактуре, по цвету, по типу узора, начиная от тяжелых ковров и полосатых „дерюжек“ — ханбелей до легких драпирующихся шелковых занавесей, пологов и изящных вышитых покрывал, они необычайно оживляли внутренний вид комнаты, придавали ей нарядный и в то же время более интимный, обжитой вид. Они создавали „настроение пространства“, порождаемое, как уже отмечалось выше, полихромией восточной архитектуры²³. В эту атмосферу ненавязчиво и естественно включались немногочисленные предметы, как все предметы средневекового художественного ремесла, имевшие утилитарное бытовое назначение и одновременно художественную ценность как произведения искусства.

С древних времен семейная трапеза была для всех народов священным символом. И поныне ни одно из событий в марокканском быту не обходится без традиционной обильной трапезы („диффа“). Согласно старой арабской традиции, сидели и ели на полу. Объединяющим началом здесь могла служить скатерть, постеленная на ковре или циновках, вырезанный из кожи круг, плита из оникса, а позже низкий столик, чаще круглой формы на трех ножках, который приносят только во время еды. Размеры столиков различны, иногда они могут достигать более метра в диаметре. Столик часто напоминает медный чеканный поднос, поставленный на ножки. Изготовлением столиков из полированной туи с инкрустацией перламутром, черным и лимонным деревом и по сей день славится марокканский город

Эссауира. Хозяйка дома, а возможно, и слуги, которые готовят комнату к трапезе, разбрасывают вокруг объединяющего центра множество разнообразных подушек. Сам жест давно стал традиционным, как традиционно и расположение людей вокруг стола. Но создаваемая в статичном и полупустом пространстве интерьера композиция в значительной мере свободна, случайна и подвижна. Ее могут дополнить большие медные подсвечники, прорезные бронзовые курильницы для благовоний. После завершения трапезы стол и подушки убираются.

Подушки — красочные зримые объемы в пространстве комнаты, разнообразны по размерам и формам. В изголовье постели кладется подушка удобной вытянутой формы в виде валика; на диванах — вышитые подушки обычно четырехугольной формы, в более позднее время получили распространение круглые и квадратные пуфы для сидения (под этим названием они известны в странах Европы), сшитые из черных, белых, коричневых, красных, зеленых, вишневых кусков кожи.

Утварь, которая находится в комнате, доступна для обозрения. Полочки в стенных нишах, расписные деревянные этажерки заполнены в основном посудой, самой красивой и ценной. Наряду с местными изделиями в старых марокканских домах были расставлены привозные европейские изделия. Почетное место занимали настенные часы в футляре; зеркало вставлялось в узорчатую раму из кованого металла. Присутствие в комнате тяжелых и нарядных сундуков служило напоминанием о существовании в доме и недоступных чужому взору сокровищах. В сундуки складывалась главным образом дорогая одежда — расшитые позументом жилеты, вышитые цветами шали, узорные пояса, знаменитые марокканские женские кафтаны из сукна, бархата, атласа, парчи с серебряными или золотыми галунами, „дфины“ — нижние женские платья из прозрачного легкого муслина.

Типичное для архитектуры Магриба сопоставление в интерьере различных материалов с их подчас контрастной фактурой, возможно, вытекало из общих особенностей в понимании самой природы предметного мира, что проявилось нагляднее всего в прикладном искусстве. Каждая из групп — ткани, керамика, изделия из кожи, металла, дерева — жила своей жизнью и вместе с тем дополняла и оттеняла друг друга. Встречающиеся в искусстве стран мусульманского мира попытки „заменить“ один из материалов другим не имели характера

прямой имитации, изделия оставались связанными со спецификой того или иного вида искусства и конкретного материала. История эффектной, словно отливающей металлическим блеском люстровой керамики может служить тому лишним подтверждением. Выразительность материала умело использовалась мастерами художественного ремесла. Иногда это шло по пути выявления его первородной красоты, как, например, в изделиях резного дерева, иногда же сопровождалось введением некоторого преобразующего начала (глазурь, инкрустация и т. д.).

Во время трапезы утварь предстает во всем своем разнообразии. Предметы связаны между собой функционально и вместе с тем образуют художественное единство. Взаимосвязи между ними строятся то на основе сходства, то, напротив, по принципу контраста. Простая глиняная посуда мягких очертаний, в большинстве своем предназначенная для практических целей приготовления пищи, хранения воды и т. д.: кувшины, пиалы, специальные сосуды с крышкой, в которых готовятся национальные блюда — „кус-кус“ и „тажин“, соседствуют с более парадными фаянсовыми узорчатыми изделиями: блюдами, чашками, вазами, чайными сервизами, тарелками, праздничными тамбуринами. Вся керамика с подглазурной росписью (плотные ангобные краски под прозрачной свинцовой поливой). В Марокко керамическое производство издавна сосредоточено в нескольких известных центрах. Это города Фес, Сафи и Мекнес. В Фесе и особенно в Сафи преобладает синий (кобальт) рисунок на белом фоне, но иногда однотонный растительный и геометрический узор бывает зеленым, черным или коричневым. В Мекнесе орнамент более пестрый, с применением лимонно-желтых тонов. Не без пришедшего из восточного Магриба влияния можно встретить на марокканских тарелках изображение лодки со скошенным парусом. В вещах из Сафи сохраняется связь со старой традицией люстровых изделий Малаги. В целом городская керамика Марокко с ее несколько суховатой прорисованностью рисунка представляет собой один из поздних вариантов испано-мавританского стиля, в котором можно обнаружить черты местного бытового уклада. Распространенной во всем Магрибе формой подноса или, вернее, большого фаянсового блюда пользуются, чтобы подать к столу „кус-кус“. Во время торжественных празднеств — „муссемов“ огромнейшие блюда с этим национальным кушаньем в состоянии нести только несколько человек.

С керамической утварью соседствуют изделия из красной и желтой меди: кувшины, большие и малые блюда, подносы, чайники, котелки, изящные графины, сахарницы, флаконы. Создания медников с давних времен пользовались большой популярностью. Медь, которая в странах мусульманского мира к 16 веку почти вытеснила бронзу и своим жарким блеском вносила немало праздничности в атмосферу каждодневного быта, контрастировала с подчас скромной красотой керамических предметов. Ощущению тяжести и „приземленности“ текущей, податливой керамической массы противостоит отточенное искусство обработки металла с его способностью создавать изысканный силуэт и отражать свет. Массивные, крупные формы сосудов и подносов облегчены тончайшей сеткой гравированного рисунка, орнаментальной чеканкой, а инкрустация серебром наполняет их поверхность прихотливой игрой холодных искрящихся бликов. Не следует забывать еще одну группу изделий, материалом которой служит трава альфа. Из нее плетут не только циновки, коврики, веревки, мебель, обувь, сумки, но и красивые орнаментированные корзины и тарелки для хлеба и фруктов, а также высокие конусообразные колпаки для накрывания пищи, украшенные аппликациями из разноцветной кожи и ярким кожаным навершием (так называемые м'каббы).

В создании предметно-материальной среды интерьера, в насыщении его пространства эстетическим и эмоциональным содержанием необходимо учитывать огромную роль освещения, особенно в жилище южных и восточных стран. Помещения магрибинского дома, которые обращены во внутренний двор, не имеют окон, и свет входит в них через открытые резные двери, либо окна закрыты ажурными решетками или деревянными расписными ставнями. В комнатах стоит полумрак, и в этих условиях многое, что при ярком солнце кажется слишком ярким и даже пестрым, неузнаваемо преобразуется. Сама система интенсивно-звучных красок, крупных плоскостей, четких узоров, блестящих поверхностей рассчитана на то, чтобы служить „царству тени“. При слабом свете свечей, керамических ламп с оливковым маслом или свисающих с потолка кованых светильников-люстр комната приобретает и вовсе таинственный вид. Особой, как бы нераскрытой до конца красотой наделены изделия, которые так или иначе включают в себя элементы золота. В призрачном освещении мерцают тяжелые златотканые вышивки, узорочье золотого тиснения кож, тускло переливается парча, вспыхивают нити в шитье одежд.

Подобно маленьким „солнцам“, загораются предметы из меди и латуни, особенно блюда и подносы, исполняющие здесь роль своеобразных рефлекторов. Свет поблескивает на поверхности глазури, в изразцах стен, в складках атласных и шелковых тканей.

Люди естественно „вписывались“ в свободное пространство жилого интерьера, в котором их фигуры, движения, просторные и длинные до земли национальные одежды выглядели значительно. Дом освобождал женщину от ношения обязательной для улицы маскирующей, окутывающей ее ткани („хаик“, „хендира“), он был единственным местом, где мусульманка могла продемонстрировать свой праздничный наряд. Золотые украшения горожанки — разнообразные браслеты, охватывающие запястья рук и щиколотки, ожерелья, кольца, серьги, подвески, диадемы, пояса, цепи, броши, фибулы — отличались роскошью, прихотливым ажурным рисунком, обилием драгоценных камней — изумрудов и рубинов. Распространенные в североафриканских городах нарядные фибулы-застежки („бзимы“) скрепляли женскую одежду на груди и плечах. В витом узоре браслета „солнца и луны“ допускалось сочетание золота с серебром. Достигавшие более двадцати сантиметров подвески, которые обрамляли лицо, уподоблялись как бы сверкающему потоку дробных форм („лампада“). Богатое ожерелье из золотых крупных овальных бус завершалось тремя (тип „тазра“) или семью — девятью (тип „лебба“) подвесками в виде пышных, насыщенных орнаментом розеток. Каждое изделие представляло собой драгоценное произведение ювелирного искусства. Особой известностью пользовались еврейские мастерские Феса и Эссауиры, владевшие в совершенстве техникой филигрании. В ожерельях и кольцах часто можно было встретить стилизованный цветочный мотив „рарнати“, то есть происходящий „из Гранады“. Как в среде берберов, так и в городах ювелирные украшения заключали в себе символику камней, форм, орнаментальных мотивов, служили амулетами, имели охранительный характер. По сравнению с более поздними и нередко банальными образцами древним изделиям была присуща благородная сдержанность строгого крупного узора, связанного с плоскостью и тяготеющего к меньшей ажурности. Ансамбль богатых украшений предназначался для праздничных и торжественных событий²⁴.

С жизнью дома тесно связывалось устройство семейных праздников. Род необычного, сложного, растягиваемого на семь дней ри-

туального и театрализованного действия представляла собой свадьба в городах Марокко. Отметим здесь одну характерную черту. Паланкин для невесты — своего рода пример синтеза архитектурных и прикладных форм. Это маленькое деревянное здание, типичная кубка с четырехскатной крышей, обрамлена деревянной решеткой. На фасаде большая подковообразная арка изысканного очертания, в которой плотно вписываясь в пространство „интерьера“, сидит покрытая с головой идолоподобная невеста, в своих роскошных тяжелых одеждах сама по себе — произведение искусства. Паланкин богато украшен орнаментом, гирляндами жасмина, задрапирован дорогими тканями. В поздних сооружениях появились черты мишурности, но более старые отличаются строгой законченностью стиля.

Ансамблевый характер решения жилого интерьера, объединяющий архитектурное пространство и предметный мир в целостный художественный образ, в значительной мере основан на полном сходстве декоративно-пластических форм и мотивов как в элементах архитектуры, так и в предметах прикладного искусства: Этот устойчивый общий язык, который иногда склонны совершенно ошибочно рассматривать только как средство украшения, возник в результате длительного процесса формирования общей эстетической культуры народа, кристаллизации его художественного идеала, благодаря чему многие мотивы обрели не только силу традиции, но, воспринимаемые в убранстве архитектуры и разнообразных предметов уже как нечто привычное и близкое, стали реальной частью его жизни.

Вторжение французской армии 5 июня 1830 года в Алжир положило начало колониальной эпохе в Северной Африке. Стоявший во главе экспедиционной армии генерал Бурмон считал, что регентство будет покорено менее чем за две недели. Но война в Алжире была для французов и долгой и трудной. Фактически только к концу 1860-х годов страна казалась замиренной. Последовавшее затем в 1881 году завоевание Туниса, которому был навязан режим протектората, закрепило определившуюся к тому времени его полуколониальную зависимость от французского капитала. Подготовленная политикой неравноправных договоров „капитуляций“ борьба между империалистическими державами Европы за подчинение и закабаление Марокко, называемого тогда Шерифской империей, трижды приводила к крупным международным конфликтам. Наконец, в 1912 году на большей части марокканской территории был установлен протекторат Франции, область Риф и земли южного Марокко отданы Испании, а город Танжер с 1923 года получил статус международной зоны.

Своеобразие исторической судьбы Алжира среди других стран Северной Африки состояло не только в том, что Алжир раньше всех стал добычей французского империализма, но и в проводимой здесь колониальной политике ассимиляции, которая в большей мере разрушала традиционную культурную почву. Соответственно возрастала сила сопротивления иноземному гнету, а сам процесс развития колониальной культуры „заморской Франции“ приобрел на редкость наглядный, резкий, как бы обнаженный характер.

Французское завоевание „приблизило“ европейцев к Африке. Сюда устремились многие путешественники, писатели, историки, этнографы, публицисты. Впереди всех, естественно, шла армия. Многие военные умели рисовать, да и в баталиях участвовали известные ху-

дожники, как, например, Александр Жене и Огюст Раффе. Изображались походы, сражения, бивуаки, вновь завоеванные местности. В ту пору французские офицеры довольно откровенно описывали ужасы алжирской кампании. Но литографии в основном восхваляли доблесть французов, солдаты на них героичны и мужественны, а генералы изящны, как балерины. И все же в этих работах угадывается облик алжирской земли, и в своей незамысловатости они выглядели правдивее, чем написанные позже для Версальского музея истории Франции огромные помпезные полотна придворного баталиста Ораса Верне, посвященные штурму Константины в 1837 году и взятию змалы (ставки) эмира Абд аль-Кадира.

Уже в 1833 году У. Уайльд, английский гравер, и Э. Лессор, французский живописец, совершили поездку в Алжир и создали известную серию литографий „Живописное путешествие в Алжирское регентство“. Серия давала представление о городах, природе, бытовом укладе, памятниках архитектуры и типах Алжира. В 1840-е годы во Франции стали выходить иллюстрированные гравюрами книги, в которых описывалась новая страна, сообщались сведения о ее древней истории, излагалась эпопея завоевания²⁵. К столетию захвата Алжира все его изображения в живописи, гравюре и рисунке составили трехтомную „Историческую иконографию Алжира“, изданную в 1929 году.

Вторжение в Северную Африку чрезвычайно усилило интерес к „восточной“ тематике в области французской литературы и искусств. Те, кого обычно зачисляют в разряд ориенталистов, не были однородными. Одни ограничивали свою задачу поверхностным воспроизведением этнографических примет жизни, увлекались анекдотизмом и внешней экзотикой, другие же стремились почувствовать в местной характерности многовековой уклад, естественные для народа устои, достойные уважения.

Истинная заслуга открытия Северной Африки принадлежала выдающимся деятелям французской культуры, художникам и писателям. Каждый из больших французских мастеров — будь то Э. Делакруа, Т. Шассерио, О. Ренуар, А. Матисс или А. Марке — сумели увидеть далекий африканский край глубоко и правдиво, по-своему преломив его образ через призму яркой индивидуальности и темперамента.

Одновременно с завоеванием и колонизацией Алжира и проникновением французов в Тунис шел процесс освоения художественного

прошлого этих стран. Он проявлялся в сложных, длительных и противоречивых формах.

Военное вторжение сопровождалось варварским уничтожением памятников, расхищением ценностей, грабительскими раскопками. Вместе с тем в эпоху европейской экспансии в страны Африки знаменательной приметой времени стала настойчиво внедряться в общественное сознание идея о новом торжестве христианства в Африке, о „возвращении“ после „темных веков“ ислама истинной веры. Уверенные шаги в данном направлении были сделаны миссионерами. Деятельность миссионерской организации „Белые отцы“, основателем которой был архиепископ алжирский и тунисский кардинал Лави-жери, способствовала активному проникновению католицизма в страны Северной Африки.

Католические идеи накладывали заметный отпечаток на характер некоторых исследований. Тем рельефнее на подобном клерикальном фоне выступали достижения науки, развивавшейся своим, буднично-суровым и самоотверженным путем. Среди миссионеров ордена „Белые отцы“ были археологи, в том числе такие выдающиеся, как Альфред Делаттр, чье имя связано с началом наиболее значительных открытий в области карфагенских древностей, с созданием первого в Тунисе археологического музея. Заслуга в изучении древнего Карфагена принадлежала не одному поколению историков, археологов, специалистов по эпиграфике и нумизматике. Но следует воздать должное и исследователям поколения Делаттра. Нельзя обойти молчанием и те усилия энтузиастов — ученых и просто любителей искусства и старины, которые в напряженных условиях колониальной войны стремились собрать, сохранить и систематизировать обнаруженные в Алжире произведения искусства античной и средневековой эпох. Уже в 1852 году возникло „Общество археологии, истории и географии“ Константины, давшее жизнь десять лет спустя музею города. С 1856 года стало существовать Археологическое общество Алжира; оно имело свой печатный орган „Revue Africaine“ (редактор А. Бербрюггер). Общество научных исследований оформилось в Боне (Аннабе) в 1863 году. Географическое общество Орана (1879 г.) включило в себя позже и секцию археологии. История основания музеев городов Алжира, Орана, Тлемсена, Бужи (Беджайи), Шершеля и других центров — свидетельство большой и многообразной работы, которая далеко не всегда встречала поддержку официальных

крутов. Согласно сведениям некоего А. Прадье, в 1875 году обследовавшего „состояние дел“ в области алжирской культуры, основные фонды из Лувра, присылаемые в колонию правительством Франции, состояли из сугубо парадных изображений государственных деятелей и военачальников²⁶.

Весь этот разнохарактерный, противоречивый процесс с его потехами и достижениями, заблуждениями и успехами, с попытками дельцов поживиться за счет художественных сокровищ Африки и одновременно бескорыстным энтузиазмом подлинных ценителей прекрасного составил в конечном счете целую эпоху в исследовании Магриба, заложил фундамент солидных научных знаний.

Согласно доктрине ассимиляции было провозглашено, что отныне „территория Алжира является частью Франции и должна жить с ней одной жизнью“. Развитие культуры колонии включалось в русло французской культуры, происходило в ее формах. Наряду с приезжими из метрополии писателями, поэтами, художниками работали французы — уроженцы самого Алжира. „Туземная“ интеллигенция получала французское образование и постепенно отчуждалась от отечественных традиций. Арабский язык считался здесь языком иностранным. Влияние французского искусства с годами заметно возрастало. В 1881 году была основана в алжирской столице Школа изящных искусств. Шло развитие печатного дела, искусства гравюры, открывались различные салоны, выставки и частные галереи.

Как бы ни казалась порой провинциальной колониальная алжирская живопись, не следует забывать, что здесь работало немало одаренных и честных мастеров, которые любили Алжир, уважали его народ и в меру своих сил стремились правдиво рассказать о нем.

51 Можно назвать имена Андре Сюрета (1872 — 1930 гг.), проведшего большую часть жизни в Северной Африке, создателя строгих рисунков и декоративных полотен (Музей Демахт в Ороне), уроженца Алжира пейзажиста Совэра Гальеро (1914 — 1963 гг.) и принявшего ислам Этьена Дине (1861 — 1929 гг.), творчество которого глубоко чтут в современном Алжире.

Любопытным документом начала 20 века может служить отчет художника А. Александра, написанного в форме докладной записки генерал-губернатору Алжира Ш. Жоннару²⁷. Не выходя за пределы верноподданнического тона, восхваляющего культуртрегерскую политику Франции, А. Александр не в силах был скрыть своего искрен-

него увлечения Алжиром, яркой одаренностью его народа. С большим подъемом написаны строки, посвященные народным ремеслам, выросшим на основе древних традиций, развитому с детства артистизму алжирцев, их чувству прекрасного. Полный наивных иллюзий о возможности сочетать в искусстве колонии европейское и „туземное“ начала, автор протестует против ложных представлений о застое в местной художественной среде и попыток заполнить Алжир индустриальным ширпотребом, заводскими подделками „под Восток“ в ущерб развитию народного творчества. Его беспокоит плохо налаженная система художественного образования с ее сухим, дидактическим академизмом, далекая от реальной жизни, от работы с натуры, слабость художественных кадров как европейского населения колонии, так и самих алжирцев, дети которых в то время могли группироваться лишь в нескольких школах-мастерских под руководством только французских специалистов. Отчет пронизан идеей создания нового самостоятельного искусства, исходящего „из жизни и логики земли“. Одним из радикальных предложений А. Александр считал создание на полуразрушенной мавританской вилле Абд аль-Тиф „алжирской виллы Медичи“ для французских пенсионеров. Ш. Жоннар, известный в ряду алжирских генерал-губернаторов как покровитель словесности и искусства, предложение это принял, и с 1907 года на обновленную виллу, расположенную в пригороде столицы, стали посылаться на несколько лет французские пенсионеры — живописцы, графики, скульпторы, архитекторы. Данное событие рассматривается обычно как поворотный момент в развитии колониального искусства, в котором складывалась самостоятельная школа.

Все это выглядело бы весьма внушительно, если забыть о том, что формирование в Алжире художественной культуры, исходящей „из жизни и логики земли“, происходило не только в значительнейшей мере без участия автохтонного населения страны, но и путем разрушения его национальной культурной традиции. Доктрина ассимиляции не допускала той сравнительно гибкой политики, которая существовала при режиме протектората в соседнем Тунисе, в большей мере сохранявшего связь с арабским миром. Однако это трудное время не может быть решительно перечеркнуто.

Лишь поверхностному взгляду могло показаться, что колониальная экспансия свела на нет существование национальной традиции в странах Северной Африки. Дух сопротивления никогда не покидал

магрибинское общество, проявляясь во всех областях его жизни. Одним из выражений внутренней борьбы стало неустанное желание сохранить первоначальные источники вдохновения. К началу 20 века усилилась борьба народов Магриба за свое освобождение, укрепилось движение национального Возрождения — ан-Нахда. Застывшие, подавленные формы национальной культуры пришли в движение. Фронт духовного сопротивления, глубоко почвенного, еще скрытого, противоречивого, подчас консервативного в своих проявлениях, был уже достаточно широк, но в основных звеньях не однозначен. Некоторые виды творчества, которые противостояли натиску иноземных художественных форм, потерпели поражение. Последствия колониального господства очевиднее всего проявились, естественно, в области архитектуры.

Общий процесс проникновения европейского капитала в Африку, коренным образом менявший ее лицо, совмещал промышленную эксплуатацию природных ресурсов с активной сельскохозяйственной колонизацией. Захват плодородных земель подорвал традиционный уклад магрибинской деревни, усилил аграрное переселение и способствовал неравномерности размещения и разрастания основных центров экономической жизни, куда устремились потоки безземельных крестьян. Быстрый рост нескольких густонаселенных городов — эта типичная особенность развивающихся стран — наглядно проявился на примере Магриба. Интенсивность данного явления, его протяженность во времени зависели от конкретных исторических условий. Хотя французское господство в Алжире было очень долгим, темп роста городов, которые находились в руках военного ведомства и играли роль укрепленных лагерей для размещения гарнизонов, оказался более замедленным. В Тунисе уже к концу 1860-х годов благодаря предоставленному турецким султаном иностранцам праву приобретать земли в провинциях Османской империи европейские предприниматели стали скупать лучшие участки, а также получать концессии на строительство железных и шоссейных дорог, морских портов, промышленных зданий. Империалистическая колонизация Марокко осуществлялась, как известно, значительно позже, но отличалась при этом ускоренными темпами и большим размахом, чем в других странах Магриба. Сам процесс урбанизации проявился здесь с особой наглядностью. Первый этап этого процесса, который в Марокко обычно связывают с деятельностью в 1913 — 1923 годах группы фран-

цузских архитекторов во главе с Анри Простом, а в Алжире и Тунисе обозначают условно концом 19 — началом 20 столетия, характерен активным строительством новых городов в формах современной им европейской архитектурной эклектики. В городах пробивались широкие, прямые улицы, оформлялись площади нередко со статуями и обелисками в центре, возводились архитектурные сооружения нового типа: префектуры, ратуши, соборы, банки, мосты, вокзалы, почты, театры, музеи, отели. ил. 146, 147

А. Прост и его группа, приглашенные генеральным резидентом Марокко маршалом Лиоте, явились создателями европейских кварталов в старых марокканских городах Фесе, Мекнесе, Рабате, Марракеше. С 1914 года начались обширные работы по планировке Касабланки, которая быстро превращалась из заштатного небольшого поселения в крупнейший торгово-финансовый и промышленный центр страны. Новое градостроительство, проходившее под наблюдением специального совета из представителей военных и гражданских ведомств и лично самого маршала Лиоте, отличалось индивидуальными особенностями решения плана в каждом из исторически сложившихся центров.

Основная тенденция градостроительства в Марокко состояла в разграничении городов на европейскую и „туземную“ части, как бы на два разных мира, которые, при сохранении торговых и коммуникативных связей, не должны были смешиваться. Такого рода разграничение помогло в той или иной мере сохранить почти не тронутым европейским вторжением позднесредневековый облик марокканских медин. В ряде городов Туниса (чаще всего случайно) удалось также уберечь древнее ядро. В гораздо большей степени отпечаток колониальной архитектуры лежал на городах Алжира. Возникшие первоначально как укрепленные форты, французские военные поселения в Алжире имели регулярную планировку с шахматной сеткой кварталов и прямоугольной площадью. Пространство центральной мощной площади часто засажено по периметру пальмами, со зданием муниципалитета или военной префектуры на одной из сторон и на востоке — небольшим однонефным храмом, над его фронтоном возвышается башенка-колокольня. Таков, например, Арзёв, в недавнем прошлом — скромный рыбацкий поселок в окружении виноградников, ныне — крупнейший центр нефтехимической промышленности Алжирской Республики с одним из самых больших в мире заводов по

сжижению газа. „Типовой“ и оборонительный характер колониальной архитектуры можно заметить в истории самого города Алжира, который лишь к середине 1890-х годов смог выйти за пределы старых стен²⁸. Рост города в южном направлении, неоднократные проекты по его перестройке, в значительной своей части неосуществленные, создание магистралей в условиях горного рельефа, связанных лестницами и расположенных параллельно друг другу, сооружение, наподобие улицы Риволи, уличных аркад, обращенных к морю, использование старых дворцов и мечетей турецкого времени, а затем строительство зданий нового типа — все это составляет длительную историю Алжира, который вступил в пору своего подъема в середине 1890-х годов, став крупным торговым и финансовым центром. Особый, южно-французский облик улицам Алжира придают белые четырех-пятиэтажные доходные дома со сплошной линией балконов и лепными украшениями. Известный русский естествоиспытатель и путешественник П. А. Чихачев писал в 1877 году: „Сходя с парохода и осматриваясь, все еще думаешь, что находишься в Европе, точнее во Франции. Эта иллюзия не рассеивается и когда видишь восточные костюмы. . . В современной части города можно иногда вообразить, что не французы приехали к арабам, а как раз наоборот, арабы приехали навестить французов“²⁹. „Маленьким Парижем“ прозвали и Оран, второй по значению алжирский город, основной массив застройки которого (Верхний город) относится к 1880 годам³⁰.

В первые годы 20 века в колониях стала распространяться „восточная“, подражательная архитектура. Исходные рубежи данной тенденции обозначены началом 19 столетия, эпохой увлечения европейского общества ориенталистикой. Процесс проникновения восточных форм в европейскую художественную среду посредством прикладного искусства, в элементах оформления интерьеров, в реальной практике зодчества оказался значительно сложнее, чем это недавно еще казалось. Но одновременно многое несло неизгладимую печать времени, пошлых буржуазных вкусов. Некоторые здания в городах Европы, начиная от ресторанов до солидных банков, оформлялись в виде вычурных „восточных“ дворцов, курорты украшались экзотическими виллами, бары и кафешантаны носили звучное название Альгамбры.

Под флагом возрождения арабских традиций такого рода бутафорская архитектура проникла в африканские страны, захватив в основном строительство общественных, административных зданий и богатых

резиденций. „Неомавританский“ стиль, или как его иногда называют по-французски стиль „мореск“, оказался на редкость живучим, способным к модернизации приемов строительной техники и широкому распространению. С самого начала своего возникновения „мореск“ дискредитировал представление о принципах средневекового мавританского зодчества. В городах Алжира даже эклектическая застройка в виде античных „храмов“ выглядела более корректно, чем странные громоздкие полумечети-полудворцы, сохранившие чисто европейские основы плана и объемно-пространственной композиции, но обильно украшенные куполами, арками, ажурными решетками и пестрыми изразцами. Не случайно воздвигнутые по инициативе уже известного нам генерал-губернатора, эти здания были объединены под ироническим названием „стиля Жоннара“. С большим основанием представление о „неомавританском“ стиле применимо к архитектуре Марокко. В отличие от Алжира и Туниса, где долгие годы господствовала городская застройка, подражавшая европейским историческим стилям, здесь, в условиях более поздней колонизации, строительство сразу приобрело „восточный“ оттенок. Ряд обстоятельств был тому причиной. Немалую роль, особенно во внешних проявлениях, играла более осторожная политика протектората, которая декларировала „невмешательство“ в условия жизни местного населения, проявляя внимание к его устоям и художественным традициям. Вместе с тем огромное наследие мавританской культуры в ее почти не тронутым внешним влиянием формах составляло в этой стране живую и зримую реальность. Существовала и целая армия мастеров, передававших из поколения в поколение навыки строительного дела и приемы декоративного искусства. Несомненное значение имели вкус и художественный такт группы А. Проста. Некоторые из архитектурных решений следует признать сравнительно удачными, особенно в строительстве Касабланки, как, например, планировка и застройка при участии местных мастеров расположенного на юго-востоке квартала новой медины (архитекторы А. Лапрад, П. Кадет и другие) или ансамбля бывшей площади Лиоте (современная площадь Объединенных наций, архитектор Г. Гупиль). Тем не менее сочетание благоприятных обстоятельств не привело все же и в марокканской архитектуре к высоким художественным результатам, что объясняется прежде всего искусственным характером насаждаемого стиля, вторичностью его эстетического воздействия, по существу, далекого от исходных про-

тотипов. Сильнее оказалось стремление к стилизаторству, к безжизненному воспроизведению внешне понятых декоративных мотивов.

Второй этап урбанизации стран Магриба, связанный с достижениями мировой архитектуры, с передовыми методами строительной техники и применением железобетона, отличается условными хронологическими рамками. Становление этапа может быть обозначено 50-ми годами нашего столетия, хотя о его проявлениях в практике североафриканского зодчества следует говорить начиная с конца 1930-х годов. Развитие данного этапа не завершено, оно происходит в новых исторических и социальных условиях и в наши дни.

Для многих известных зодчих Франции работа в Северной Африке стала почвой приложения творческих сил, поиском разнообразных пространственных и пластических решений. В истории архитектуры 20 века „североафриканская глава“ занимает достойное место.

Начало нового этапа магрибинского градостроительства связано с именем Ле Корбюзье, который много лет работал в Алжире, с 1930 года он состоял членом комиссии по планировке города. Ле Корбюзье создал семь проектов его генеральной реконструкции — воплощение идеи Лучезарного города, предусматривающего для каждого жителя „небо, море, горы, которые будут видны из окон домов и создадут для их обитателей благодатную и жизнерадостную картину“³¹. Из самых смелых африканских проектов Ле Корбюзье осуществленным оказался наиболее скромный — маленькая вилла в Карфагене (1928 г.), решенная в духе ясного геометризма, который был характерен для творчества мастера в 1920-е годы. Чрезвычайно интересен проект пятнадцатипятиэтажного Делового центра в алжирском Картье де ла Марин (1938—1942 гг.), зодчий ввел солнцезащитные устройства в виде системы лоджий, пластически выделенной на фасадной стене. Замыслы Ле Корбюзье получили развитие в работах его учеников, оказали заметное влияние на последующее строительство в Северной Африке, откуда французские мастера привозили в метрополию принципы „архитектуры солнца“.

В годы после второй мировой войны в странах Магриба возобладало направление европейского функционализма, один из пионеров которого в Алжире до 1961 года был ученик Ле Корбюзье Пьер-Андре Эмери. Жилищным строительством в Алжире занимался и видный французский архитектор Бернар Зерфюсс, хотя его основная деятельность в странах Магриба больше всего связана с Тунисом, где он

работал в период между 1942—1954 годами. Во время второй мировой войны тунисские города и селения сильно пострадали, новые кварталы Сфакса лежали в развалинах. Восстановительное строительство приобрело массовый характер, оно осуществлялось руками тунисских мастеров, из подручных материалов, с широким использованием местных традиций. Б. Зерфюсс возглавлял в Тунисе большую группу французских мастеров, а возведенные им здания—колледж Садики, госпиталь, офтальмологический центр, ипподром—отличаются функциональной оправданностью архитектурных форм, строгой ясностью объемно-пространственных решений.

Градостроительство в странах Магриба между тем встречало немало трудностей. Сооружение новых современных зданий сопровождалось не только конкурентной борьбой различных строительных организаций, спекуляцией земельными участками, множеством препятствий, чинимых частными домовладельцами, но и катастрофическим разрастанием трущоб, которые окружали новые города подобно уродливым болезненным наростам. Проблема бидонвилей, где расселилась пришедшая беднота, стала одной из социальных и экономических проблем магрибинской урбанизации.

Ее противоречия и контрасты, успехи и просчеты наглядно проявились в Марокко, где ярким примером может служить Касабланка, архитектурный облик которой насчитывает всего несколько десятилетий своего существования³². В 1916 году здесь были построены доки братьями Перре, а уже к концу 1960-х годов касабланский порт общенационального и международного значения принял на себя около трех четвертей всего марокканского морского грузооборота. История бурного роста Касабланки отразила вызванную колонизацией неравномерность размещения основных центров экономической жизни страны, сдвинутых в основном к побережью Атлантики. Эти густонаселенные города-порты стали в 1930—1940-х годах главным объектом притяжения для основной массы мигрантов из сельских местностей. Характерный для Марокко широкий размах внутренней миграции в свою очередь способствовал резкой диспропорции в экономическом и культурном развитии различных областей. Вместе с тем промышленное развитие городов отставало от темпа их роста, и пришедшая беднота составила здесь армию безработных, которая расселилась по городским окраинам в бидонвилях. Контраст жалких трущоб и роскошных буржуазных кварталов—общеизвестная при-

мета капиталистического мира — приняла поистине вопиющие формы в больших колониальных городах. Нигде в Северной Африке этот контраст не кажется столь разительным, как в лежащей у океана Касабланке с ее белыми свободно стоящими небоскребами, великолепными виллами, цветущими парками, широкими проспектами, обсаженными аллеями могучих пальм.

После провозглашения независимости марокканское государство ищет пути решения проблемы бидонвелей. Некоторые мероприятия, как, например, воздвижение традиционной глухой стены, закрывающей со стороны океанской автострады бидонвили Рабата, пресловутая „стена позора“ в Касабланке, несерьезны и временны. Гораздо перспективнее создание в больших городах новых жилых зон, оборудованных электроосвещением, водопроводом и застроенных небольшими домами, куда переселяют обитателей трущоб. Необходимо, однако, признать, что первые шаги в развитии массового жилого строительства были сделаны французскими архитекторами, которые работали в Марокко еще в 1950-е годы. Некоторые из них (Ж. Кандилис, В. Бодянский, Ж. Шемино) участвовали в создании так называемого „мусульманского жилища“.

Принципы „международной“ архитектуры, насаждаемой вопреки местной традиции и своеобразию местных природно-климатических условий, как известно, с трудом приживались во многих странах. „Холодная пустыня домов-чудовищ вытесняет традиционные наши жилища“, — с горечью писал известный самоанский писатель Альбер Вендт, представитель далекой Океании³³. С особой остротой данная проблема встала в странах арабского мира с их устойчивыми, санкционированными религией традициями бытового уклада. Замкнутый характер жизни мусульман, основным центром которой служит пространство внутреннего открытого двора, подсказал французским архитекторам, работавшим в Марокко, идею сотовой структуры здания, состоящего из изолированных объемных блоков-квартир, каждая из них включает защищенный от посторонних взоров двор, высотой в два этажа (жилые дома Касабланки 1952—1954 гг.). Однако во многих отношениях оказалось эффективнее строительство более дешевых небольших домов, где претворялась модернизованная объемно-пространственная композиция мавританского жилища. Следует подчеркнуть, что послевоенное развитие функционального и рационалистического направления в мировой архитектуре (что не исключало и на

почве Африки поисков формально понятых экстравагантных решений, а также типичного для местных условий эклектического стилизаторства) находило известное созвучие в принципах традиционной массовой народной магрибинской архитектуры. Сближал строгий лаконизм образа, воздействующего четкими ритмическими композициями из кубических объемов, горизонтальными плоскостями стен и крыш, скупостью убранства редкими, но выразительными пластическими мотивами. Отливка небольших зданий в бетоне усиливала впечатление ясного геометризма силуэта, монументальной весомости и простоты, столь присущее классическим эпохам в зодчестве Магриба.

Особое внимание, которое привлекает развитие колониальной архитектуры в странах Северной Африки, не случайно. С древних времен архитектура была в арабском мире главным всеохватывающим видом пластического творчества. Остальные его виды служили обогащением, синтетическим дополнением образа, воплощавшего общую эстетическую концепцию эпохи. Колониальная экспансия, в значительной мере разрушив традиционную структуру мусульманского города, принесла в страны Африки архитектуру иного исторического этапа, с иной идеологией и строем и совершенно новыми стереотипами зданий. Попытки подражания внешним формам, по существу, уничтоженных национальных стереотипов оказались бесплодными. Единственной областью, сохранявшей живое, творческое начало, оставалась народная архитектура. Факт этот отражает общую закономерность в истории мировых колонизаций. На магрибинском материале он служит лишним раз подтверждением характерного для зависимых стран явления, в которых под гнетом колониализма разрушались в первую очередь элитарные слои культуры, в то время как ее низовой, массовый, еще во многом средневековый пласт концентрировал в себе неизрасходованный заряд огромного внутреннего сопротивления. Не случайно перед лицом вторжения в страны Магриба иноземных художественных форм роль главных „форпостов“ играли области творческой деятельности, которые создавались народом: устное творчество и связанные с ним народный театр, музыка, песни, а также архитектура жилища и художественное ремесло. Своего рода „становым хребтом“ сопротивления стало устное народное творчество, что в высшей мере типично для всех стран арабского мира, где с древности было развито преклонение перед словом, воплощавшим

для людей разных эпох (вплоть до наших дней) основные духовные ценности. Силу несломленной традиции и свежесть образа сохраняли художественные ремесла, которые продолжали жить не столько в старых городских центрах, сколько в сельских местностях, в среде оседлых и кочевых берберов.

Рассматривая „фронт сопротивления“ в целом, нельзя не заметить, что полнота национального художественного самосознания находила выражение в проявлениях общей самобытной эстетической концепции народа, его ощущении красоты, гармонии, ритма и красочного богатства мира. Такого рода целостность художественного сознания, которая образует единство, черпая импульсы из различных сфер творческой деятельности, составляла существо синтетической средневековой арабо-мусульманской культуры и в конечном счете питала живую традицию искусства на всех этапах его развития. Но собственно пластическая традиция в области живописи и скульптуры, где господствовало не изобразительное, а орнаментально-декоративное начало, оказалась слишком слабой и небоеспособной перед натиском западных художественных форм. Вместе с тем в условиях колонизации, которая разрушала традиционный уклад мусульманской жизни, приводила к значительным сдвигам в общественном сознании, консервация на средневековом уровне этой исчерпавшей себя системы опровергалась движением самой жизни. Вставала задача создания нового искусства, активно познающего окружающий мир и место в нем человеческой личности. Для стран, исповедующих ислам, данная проблема приобрела характер коренного художественного переворота и одновременно стала длительным процессом овладения новыми формами образности. Неоценимое значение имели богатый опыт, огромное художественное наследие и живая творческая практика передового искусства европейского Запада. Нередко восприятие западного влияния ограничивалось чисто внешним подражанием. Но сам факт проникновения в эти страны с их еще средневековой системой образов, новых форм реалистической изобразительности и незнакомой доселе техники масляной живописи на холсте, обогатившей мир великими завоеваниями, был исторически прогрессивен и необходим.

Особенности данного процесса, в котором обращение художников стран Азии и Африки к опыту передового искусства эпохи часто отягощалось некритическим усвоением приемов нарождавшегося модернизма, неоднократно исследовались в нашей печати.

Следует добавить, что в искусстве Магриба положительные и отрицательные стороны процесса европеизации проявлялись с разной степенью активности в каждой из стран, но особенно остро — в Алжире, где с начала 20 века возникла тенденция к эстетической автономии „евроалжирской“ культуры, носителями которой были, разумеется, не сами алжирцы, а европейцы, уроженцы колонии. Проблема „алжеранизма“ приобрела с 1920-х годов особую актуальность в области литературы, но не прошла мимо и изобразительного искусства, в котором постепенно сложилась самостоятельная школа.

К тому времени в магрибинской живописи появились художники-автохтоны. Некоторые из них учились в Европе, выставлялись в Париже и других европейских городах. И все же это были одиночки, чьи произведения не определяли лица отечественного искусства.

В условиях непрерывного роста антиколониального движения в художественной культуре Северной Африки продолжали зреть силы сопротивления. Даже в области живописи, казалось бы, целиком находившейся в европейских руках, назревало стремление найти „выход“ к национальным источникам вдохновения. Поиски шли разными, неравноценными, порой окольными путями. В связи с этим нельзя обойти такое явление, как творчество алжирцев — братьев Расим, знаменательное в целом для стран Магриба как попытка возрождения традиционных форм средневековой миниатюры.

Первоначальное образование братья Расим получили у своего отца и дяди, которые иллюминировали старые рукописи. Омар специализировался в основном в этой области, Мухаммед Расим пошел дальше и, работая в жанре собственно миниатюры, создал в Алжире школу этого вида искусства. Он оставил многих учеников, и традиции его искусства живут и поныне в алжирской живописи³⁴.

Творчество Мухаммеда Расима обычно рассматривается как одно из звеньев отвлеченного и внеисторического процесса развития „восточной миниатюры“. Станным образом забывают, что он жил не в 16 веке, а был нашим современником (Мухаммед Расим погиб семидесяти девяти лет в 1975 году), много путешествовал по Европе, изучая в музеях Франции, Испании и Великобритании знаменитые иллюстрированные манускрипты, пользовался большой прижизненной славой и был единственным алжирским мастером, которому в 1933 году присудили Большую художественную премию Алжира, утвержденную только для французских живописцев. Произведения Мухаммеда

Расима несут сильный отпечаток породившего их времени, личности художника, его противоречивых исканий. Связанное канонами миниатюры Ирана и Малой Азии, наследием каллиграфии и изощренной орнаментики, искусство Мухаммеда Расима обнаруживает уверенное владение секретами мастерства. Его работам чужда холодная заученность приемов, манерная стилизация. Художник живет в мире созданных им образов, полный подчас редкой для человека 20 века наивной любви к ним. На основе опыта, знаний, безупречного владения техникой орнаментального рисунка (что составляет основную силу его дарования) он пытается воссоздать сказочно преображенный мир миниатюры и ввести в нее элементы реальности. В этих поисках далеко не все безусловно. Особенно уязвима тенденция соединить традиционные изобразительные приемы и некоторые формы европейского искусства. Не случайно менее всего удачны персонажи миниатюр. Призванные создать впечатление жизненных типов, они подчас не свободны от трафаретной „восточной“ красоты. Искусство Мухаммеда Расима в известной мере перекликается со стилем „мореск“, хотя в своей основе, исходящее из местной среды, оно более органично, более тесно связано с традицией. И все же трудно отрешиться здесь от ощущения своеобразного запоздалого эксперимента, в своем роде уникального для стран Магриба, где не существовало развитой сюжетной миниатюры. Творчество Мухаммеда Расима и его последователей не смыкалось с произведениями живописцев, которые работали в европейской манере и искали вдохновения в образах родной земли.

Активный интерес к национальной тематике — общее и закономерное явление в процессе становления молодых школ стран Африки, Азии и Латинской Америки в настоящее время. Но данное явление, которое охватывает все виды творчества и основывается на историческом опыте национальных культур разных континентов, формируется уже в колониальную эпоху, резко усиливаясь с подъемом освободительного движения. То, что может быть названо „местной темой“ в литературе, театре, музыке, кино, изобразительном искусстве развивающихся стран, требует всестороннего анализа. Здесь сложно переплелись между собой идеи патриотизма, тесно связанные с ростом самосознания нации, представление о самобытности искусства и радость „освоения“ окружающей жизни с ее характерными, неповторимыми чертами, особенно очевидная в тех школах, где искусство впер-

вые оказалось приобщенным к новому языку изобразительности. Обращение к реальности отличается разными аспектами восприятия, от жанрово-бытовых, этнографически-описательных до усложненно-символических. Поэтическая настроенность сменяется юмором, повествовательность — обезличенной декоративностью, грубоватая фольклорная непосредственность — надуманностью ритмических построений. Множественность, пестрота изобразительных и выразительных решений объединяются общей художественной концепцией, в основе которой лежит приятие, утверждение народной жизни, национальной характеристики. Образный строй произведений, выполненных в данной концепции, несет в себе созерцательное, внесоциальное, бесконфликтное, устойчивое начало.

На определенном этапе развития колониального искусства стран мусульманского мира такого рода концепция стала в нем ведущей и, по-видимому, необходимой. Изобразительная живопись нового типа развивалась в этих странах в результате стремительного рывка, оторвавшись от средневекового уровня, но не окончательно порвав в чем-то связывавшие их внутренние нити. В основе своей гармоничное восприятие реальности, воплощенное в ритмизированной, красочной, подчеркнута декоративной форме, отвечало не только традиционному мироощущению общества, но и на определенном этапе развития его художественному видению, которое непрестанно „замутнялось“ потоком новых иноземных форм. Вместе с тем нельзя не учитывать их сильнейшего воздействия на характер исканий местных мастеров, еще только постигавших окружающий мир; в своей трактовке „местной темы“ они нередко сбивались на путь формалистического стилизаторства, фальшивой эстетизации действительности и откровенного снобизма. Подобная ложная тенденция представителей культуры зависимых или уже освободившихся стран в поисках национального самовыражения изображающих „самих себя“ в экзотическом свете, — тенденция, навязанная колониалистским сознанием, сохраняет актуальность и на современном этапе.

Между тем среди художников Магриба, которые обратились к национальной тематике, можно отметить немало ярких дарований. В Марокко — это Хасан аль-Глауи, один из крупнейших живописцев страны, а также Мулай Ахмад Идрисси, Ахмад Луардири, художница Мариам Мезиан. В плеяде талантливых алжирских живописцев привлекают работы пейзажиста-самоучки Хосина Бенабурры, испытыв-

шего влияние Р. Дюфи. Бенабурра (1896—1960 гг.) писал виды алжирских городов, залитые светом улочки, белые плоские дома, нарядные площади, просторы неба и далекого моря, писал словно с птичьего полета, в упрощенной графической манере, но так легко, изящно и как-то по-своему радостно, что его красочные и вместе с тем конструктивные полотна создают образ безмятежной, наивно-прекрасной родной земли.

В Тунисе особенно известна семья живописцев аль-Турки, глава которой Яхья аль-Турки создавал пейзажи, жанровые сцены, изображения народных праздников. Его старший сын, Зубейр аль-Турки, — один из самых крупных представителей искусства современного Магриба.

Зубейр аль-Турки (род. в 1924 г.) получил первоначально художественное образование в Школе изящных искусств города Туниса, а затем до 1959 года учился и работал в Швеции. Его дарование как выдающегося рисовальщика раскрылось в графической серии, посвященной старому Тунису („Tunis naguere et aujoud'hui“). Вместе с художником мы как бы совершаем путешествие по восточному городу, заглядываем в его тихие улочки, лавки, кофейни, мечети, наблюдаем сценки на базаре, у брадобрея, в мусульманской школе, религиозные процессии, игроков в шахматы, уличных музыкантов, предсказателей судьбы и ворожей, портных и вышивальщиц, почтенных горожан, томных красавиц. Но художник не ограничивается задачей бытописательства, он стремится создать образ этой уходящей страны жизни, проникнутый (как и сопровождающий рисунки написанный им текст) чувством грусти и мягкой иронии. При разнообразии зарисовок господствует „однотипность“ видения. Обычно довольно крупные две или три фигуры представлены на переднем плане, детали интерьера, бытовой среды показаны суммарно, нередко намеком. При всей живости красноречивых жестов, точно найденных поз и характерном, слегка утрированном облике персонажей все изображение подчинено общему замкнутому движению изысканных линий. Четкий и одновременно гибкий рисунок составляет основу и по-своему монументальных живописных работ аль-Турки с их большими плоскостями цвета. Он обращается к тому же кругу тем, уделяя вместе с тем внимание портрету, натюрморту, пейзажу. Как живописец Зубейр аль-Турки сформировался под влиянием фовизма, сохранив при этом несомненные восточные корни³⁵.



НАБЕРЕЖНАЯ НА АРКАДАХ В АЛЖИРЕ

ПЛОЩАДЬ 1 НОЯБРЯ 1954 Г. В ОРАНЕ



5, 147

МОСТ СИДИ М'СИД В КОНСТАНТИНЕ.
1912 г.

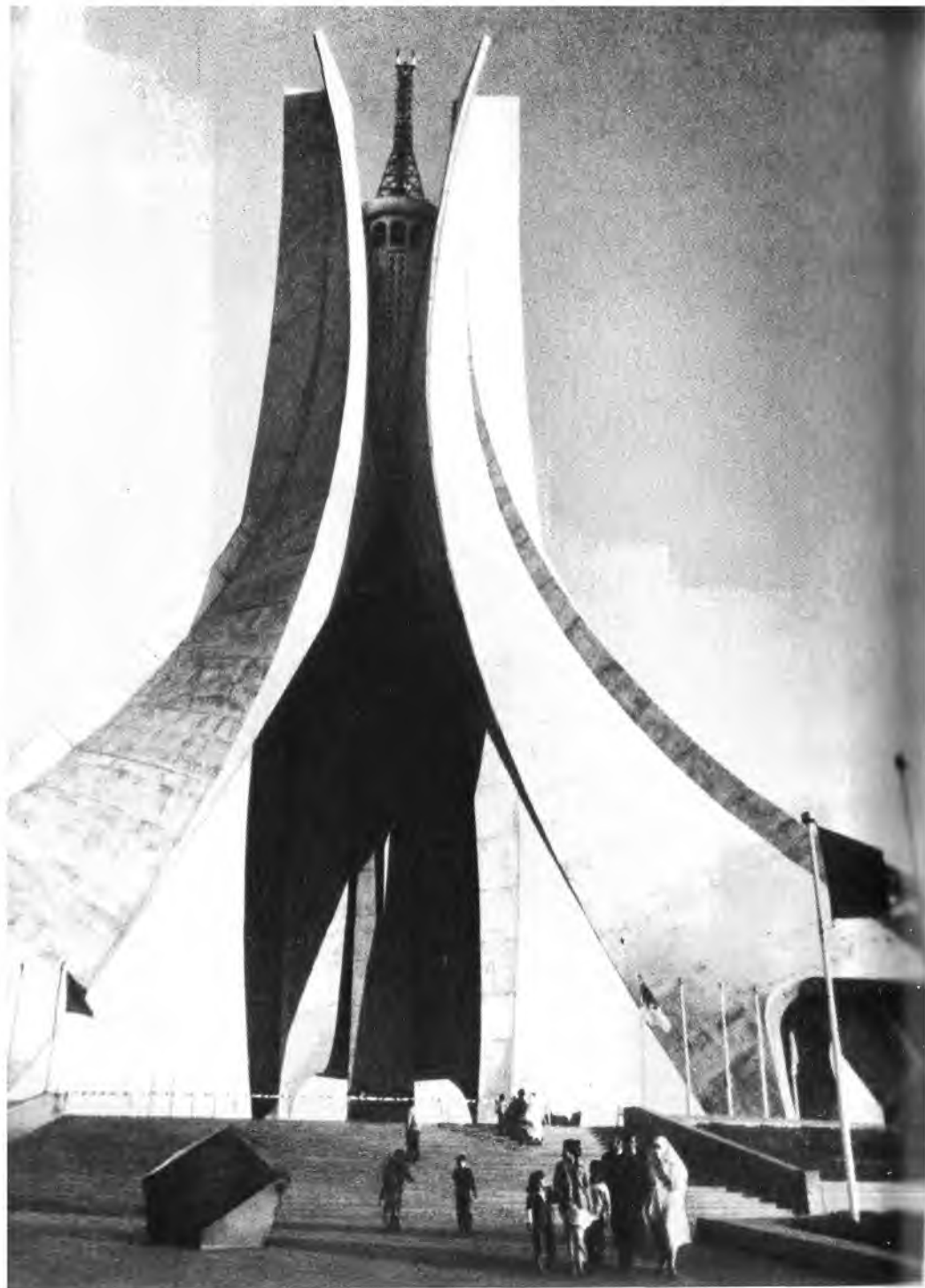


МОСТ СИДИ РАШИД В КОНСТАНТИНЕ.
1912 г.



Ф. ПУЙОН. ТУРИСТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
В ТИПАСЕ.
1960-е гг.

ТУРИСТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
СИДИ ФРЕДЖ БЛИЗ АЛЖИРА.
1970-е гг.





ГОСТИНИЦА ДЮ ЛАК В ТУНИСЕ
1970-е гг.



Ж. Ф. ЗЕВАКО. БОЛЬНИЦА В БЕН ШЛИМАНЕ.
1960-е гг.

КАСАБЛАНКА. ДЕЛОВОЙ ЦЕНТР



Ж. Ф. ЗЕВАКО, Ж. КАНДИЛИС. ЖИЛОЙ ДОМ В КАСАБЛАНКЕ.
1960-е гг.

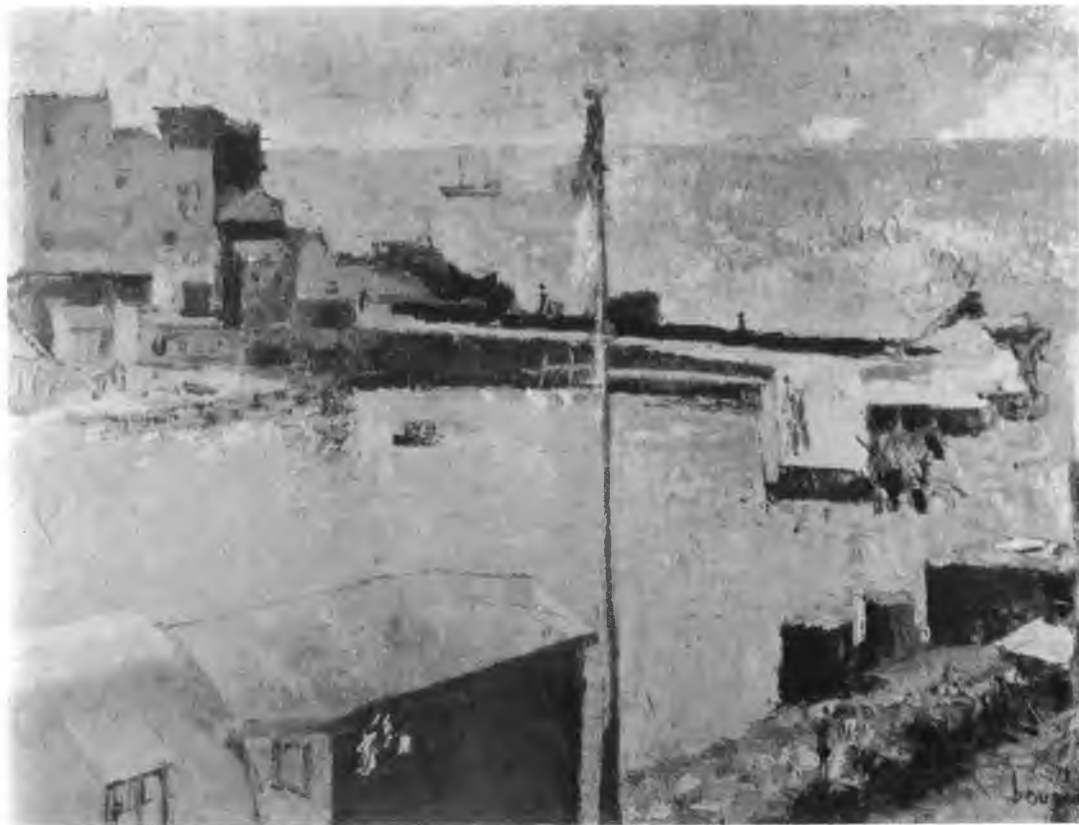


М. РАСИМ. БУКЕТ.
Миниатюра



*М. РАСИМ. ГАЛЕРА ПЕРЕД АЛЬ-ДЖЕЗАИРОМ.
Миниатюра*







3. ТУРКИ. МАТЬ И ДИТЯ



З. ТУРКИ. У ПРЕДСКАЗАТЕЛЯ СУДЬБЫ.
Рисунок из серии
„Тунис вчера и сегодня“



А. СЮРЕДА. ПОРТРЕТ ШЕЙХА.
Рисунок. Оран, Музей





М. МЕЗИАН. ЖЕНЩИНЫ РИФА.
1963 г.



М. САРГИНИ. НАТЮРМОРТ.
1960-е гг.



Творчество художников поколения аль-Турки сложилось уже в первые десятилетия независимого развития Туниса и других североафриканских стран. В условиях общего подъема освободительного движения, после второй мировой войны охватившего страны Азии, Африки и Латинской Америки, в начале 1956 года произошло восстановление мирным путем государственного суверенитета Туниса и Марокко. 1 ноября 1954 года в различных районах Алжира боевые отряды Фронта Национального Освобождения атаковали гарнизоны колониальных войск. Антиколониальное восстание переросло в антиимпериалистическую национальную демократическую революцию. Героическая борьба алжирцев (1954—1962 гг.) находилась в центре внимания мировой общественности, ее поддерживали социалистические страны, народы мира, рабочий класс, Коммунистическая партия и вся прогрессивная Франция. Победа Алжирской революции нанесла решительный удар по позициям колониализма и империализма на Африканском континенте, открыла путь борьбы за социальное освобождение, за проведение коренных социально-экономических и культурных преобразований.

Прошедшие годы свидетельствуют, что, несмотря на огромные трудности и сопротивление реакционных кругов, страны Северной Африки достигли первых успехов по преодолению экономической и духовной отсталости, развития национальной культуры. Результаты этих достижений, которые можно обнаружить повсюду, представляют собой материал для специального рассмотрения. Отметим лишь несколько моментов.

Панорама художественной жизни современного Магриба, основанная на общности культурно-исторической традиции, складывается из многих сходных черт. Вместе с тем процесс культурного строительства отражает коренное различие в общественном строе и социальном уровне развития каждой из стран. В конкретной практике культурных преобразований особый интерес представляет опыт Алжирской Народной Демократической Республики. Выявление этих общих и несхожих, индивидуальных, но еще формирующихся особенностей составляет одну из главных трудностей в оценке художественных явлений в развивающихся странах.

Позитивные результаты культурного строительства в Магрибе можно проследить в нескольких направлениях. Прежде всего в области народного просвещения. Начиная от борьбы с неграмотностью боль-

шинства населения, задача состоит в повышении общего культурного уровня народа, подготовки национальных кадров специалистов во всех областях знания. Здесь немалую роль играет расширяющаяся система университетского образования, организация разветвленной сети библиотек и культурных центров в отдаленных местностях, а также перестройка и активизация музейной работы, обращенной к массам. Развернутое на новой социальной основе строительство жилых домов, школ, больниц, стадионов, театров, кино, спортклубов, курортных центров особенно рельефно на примере Алжира. Широкий размах строительства ставит своей целью не только преодоление тяжелого жилищного кризиса, но и создание для народа принципиально новых условий жизни, что нагляднее всего проявляется в практике так называемых социалистических деревень, которые воздвигаются там, где несколько лет назад была каменистая пустыня, и представляют собой современные комплексы добротных индивидуальных домов и общественных сооружений: среди них наряду с мечетью строится школа, больница, почта, библиотека, кино, здание для проведения общественных собраний. Порожденные аграрной революцией, эти благоустроенные поселки, призванные со временем стать главной опорой сельского хозяйства республики, олицетворяют для вчера еще бесправного и безземельного крестьянина коллективный уклад жизни.

Меняют свой облик и многие города Алжира и других стран Магриба. В них растут жилые кварталы, воздвигаются современные здания. В недавнем прошлом маленькие захолустные селения становятся крупными промышленными центрами. Сооружаются эффектные туристические комплексы. Постепенно формируются кадры молодых магрибинских зодчих. Приглашаются и приезжие мастера; значительную помощь в строительстве оказывают архитекторы и скульпторы из социалистических стран. Своеобразной вехой в развитии архитектуры Алжира стало сооружение в 1974 году огромного университетского ансамбля в Константине по проекту лауреата Международной Ленинской премии Оскара Нимейера. Выдающийся бразильский зодчий испытал от работы в Алжирской Республике большое удовлетворение. Отмечая господство творческой силы в развивающихся странах, он писал: „Если в этих странах нет передовой техники, не хватает квалифицированной рабочей силы, то они зато полны порыва и вдохновения, желания утвердить свою волю к созданию нового, что, на мой взгляд, важнее всего“³⁶.

Большим вниманием в современном Магрибе окружено народное творчество. Выявлению талантов способствуют многочисленные, периодически проводимые фестивали музыкантов, певцов, танцоров, сказителей, выставки (иногда постоянные) изделий художественного ремесла. Организуемые в центральных городах и отдаленных районах такого рода народные смотры пользуются успехом, привлекают все больше участников, в том числе и из-за рубежа. Развивается работа по сохранению и изучению различных форм фольклора. В алжирской Большой Кабилии существует в настоящее время более двадцати центров народного творчества и кооперативных объединений художественных промыслов. Они призваны стимулировать дальнейшее развитие промыслов и готовить новые кадры³⁷. За последние годы несомненными достижениями отмечено творчество магрибинских писателей, поэтов, музыкантов, актеров. Ряд принципиально важных побед одержали представители киноискусства Магриба на международных кинофестивалях. В каждой из его стран работает много живописцев, скульпторов, графиков, часто устраиваются коллективные и персональные выставки их произведений. В Алжире, в городе Сук-Арас проводятся национальные и международные фестивали пластических искусств. И все же изобразительный фронт—один из самых трудных участков в общей картине развития национальной культуры в странах Магриба.

Нельзя не видеть те противоречия, сложности, ошибки, нераскрытые возможности и внутренние разногласия, которые сопутствуют становлению молодого искусства. На коллективных выставках соседствуют произведения, не только не равноценные по художественному уровню, но и выполненные в демонстративно разных манерах. Следование традиционным приемам не исключает откровенного подражания модернистским образцам, а добросовестное изучение натуры—выхода за пределы всякой изобразительности. Переживаемый живописью всех независимых стран период свидетельствует о напряженных, активных, подчас еще не осознанных до конца исканиях, вырастающих нередко из одних и тех же корней, питающих в молодых государствах и другие виды национального творчества. Однако за внешней хаотичностью, за пресловутой „болезнью роста“ угадываются контуры общих закономерностей развития.

Процесс духовной деколонизации во многом зависит от всесторонне продуманной программы культурного строительства. За пос-

ледние годы одной из важных задач марксистской науки стала разработка теории развития освободившихся стран. Видное место здесь занимают вопросы культурной революции. Несомненным вкладом служат исследования, посвященные особенностям и типологической общности становления современных национальных литератур в различных регионах Азии и Африки. Такого рода проблематика приобретает в настоящее время не менее актуальный характер в применении к области изобразительного искусства. Исследование сложного комплекса вопросов, связанных с осмыслением и обобщением закономерностей формирования различных видов пластического творчества в развивающихся странах, требует усилий специалистов разного профиля, а также обращения к широкому опыту советского многонационального искусства. Нам представляется необходимым выделить здесь несколько общих вопросов.

Один из конфликтов колониального общества, как известно, проявляется в антагонизме традиционной местной культуры и насильственно насаждаемой культуры колонизаторов. В эпоху завоевания независимости данный конфликт отходит на второй план, оттесненный другой и весьма острой конфликтной ситуацией между „старым“ и „новым“. Из сферы взаимоотношений между колонией и метрополией „узел противоречий“ оказывается в значительной мере перенесенным в лоно внутреннего созревания собственно национальной культуры. Противоречие между „старым“ и „новым“ и в самом деле пронизывает жизнь развивающихся стран, особенно тех, где еще сильна власть архаических религиозных и общественных институтов. В художественном мышлении народа, в творческой практике мастеров культуры данный конфликт выступает в сложных и неоднозначных формах. Само понятие нового не всегда связано с представлением о передовых тенденциях, которые коренным образом ломают старые устои, а нередко—с ложно и наивно понятой „современностью“ как совокупностью внешне воспринятых модных приемов. Столкновение „старого“ и „нового“ не обладает равной силой социального звучания в различных областях творчества. В лучших произведениях литературы и киноискусства, стремящихся отразить жизнь в полноте, эта тема приобретает подчас политическую направленность. Борьба против гнета цепких вековых предрассудков прошлого и одновременно осознание мучительных противоречий нового общества, которое сбросило иго колониализма, но еще не завоевало подлинной социальной

и духовной свободы, придает образам литературы оттенок внутреннего драматизма. С позиций суровой, неприкрашенной правды представители передового кино пытаются поднять актуальные политические, социальные, религиозные и нравственные проблемы, еще далеко не решенные в их странах. Но изобразительное искусство занимает в данной ситуации нередко позицию „невмешательства“.

Такого рода позиция вызывает критические замечания тех исследователей, которые хотят найти в произведениях молодых художественных школ остроту социального звучания, актуальность тем и вообще более приближенную к реальности глубину содержания. В известной мере упреки эти справедливы. Вопрос о целях и задачах изобразительного искусства в общей программе культурного строительства независимых стран волнует самих художников, широкие круги общественности. Красноречив опыт работы Союз за пластических искусств Алжира, за недолгую, но бурную историю своего существования превратившегося ныне в боевую творческую организацию.

Алжирская революция провела резкий рубеж между прошлым и настоящим, обозначив совершенно новую эпоху в истории национальной культуры. Многие ее деятели были участниками освободительной войны и для многих годы Сопrotивления стали решающим фактором духовного развития.

В 1963 году открылась первая выставка живописи независимого Алжира, на основе которой несколькими месяцами позже возник Союз пластических искусств (UNAP). Основной вопрос сводился к борьбе за новые средства выразительности, к поискам тех форм искусства, которые были бы понятны массовому зрителю и вместе с тем имели бы эстетическую ценность. С момента своего возникновения UNAP был призван объединить мастеров разных поколений и творческих позиций. Но уже в середине 1960-х годов обозначился раскол художников на фигуративистов и абстракционистов, который сопровождался горячими спорами и резкими внутренними разногласиями. Между тем перед Союзом вставало немало ответственных задач и одна из главных состояла в необходимости живого и непосредственного контакта со зрительской аудиторией, в расширении сферы своей деятельности в области архитектуры, монументальных и прикладных форм искусства, промышленности, пропаганды.

Победа революции утвердила в алжирской культуре большую патристическую тему. Острое ощущение связи с родной землей, восхи-

щение подвигом народа неразрывно переплетались с пережитой трагедией, горечью утрат. Как писал поэт Даниэль Амран: „Семь лет войны будут долго жить в наших глазах и нашей улыбке“. Вместе с тем стремительный характер преобразований, достигнутых Алжирской Республикой, ее успехи, динамизм новой жизни потребовали иных эмоциональных звучаний и образных решений.

Трудности, вставшие перед молодым искусством Алжира, оказались огромными. Дело, разумеется, не в тех просчетах и заблуждениях, которые сопутствуют его формированию (хотя их тоже, как мы убедимся в дальнейшем, не следует сбрасывать со щитов), и не в том, что ряд живописцев старшего поколения замкнулся в аполитичной элитарности. Трудности эти имеют исторически закономерный, объективный характер. В силу ряда обстоятельств молодое искусство освободившихся стран не в состоянии сразу достичь такой степени зрелости, чтобы овладеть образным отражением действительности, перейти от внешних наблюдений явлений реальности к их глубокому обобщению, осознать всю сложность выдвинутых жизнью проблем. Критические замечания кажутся здесь подчас излишне поспешными, ибо сам переход развивающихся стран к новой культуре — это многогранный, объективно-исторический процесс, который не может быть завершен во всем объеме в короткие сроки.

В странах арабо-мусульманской культуры существуют в данном вопросе свои особенности. Для художников этого региона, впервые постигающих столь усложненные эпохой духовные лабиринты человеческой личности, передача резкой дисгармоничности образов, страдания, драматических коллизий действительности дается с большим трудом, требует тех изобразительных и выразительных средств, которые не соответствуют им еще в значительной мере традиционному мироощущению. „Конфликтная тема“ (название столь же условное, как и „местная тема“) входит в их творчество первоначально как нечто чужеродное. Для ее решения художники сплошь и рядом используют из арсенала модернистских течений необычные активно-выразительные образные приемы. Следует сразу оговорить, что подражание языку сюрреализма в странах мусульманского Востока — явление сравнительно редкое, поскольку глумливый, циничный дух сюрреализма с его тяготением к осязательно-чувственной передаче предметного мира этой культуре не только чужд, но и враждебен. Не случайно сюрреалистические „цитаты“ выглядят здесь беспомощ-

но и наивно. Гораздо сильнее распространено подражание экспрессионизму.

Такого рода заимствования, которые то ориентированы на более прогрессивные художественные явления, то, напротив, имеют характер чисто формальной и эфемерной новизны, типичны в целом для изобразительного искусства развивающихся стран. Вместе с тем стремительный характер формирования национальных культур, в сжатые сроки вынужденных наверстывать „упущенное“ и приобщаться к опыту современности во всем противоречивом многообразии ее проявлений, придал данному процессу особые черты. Художники часто с гордостью говорят о существовании в искусстве их молодых государств различных, соперничающих друг с другом направлений. Между тем не следует отождествлять естественную для определенного периода развития хаотичность выбора тех или иных приемов с наличием окончательно сложившихся творческих индивидуальностей и художественных направлений, предполагающих известную программность. Молодые же мастера, искусство которых подчас некритически и жадно усваивает многое, а сам процесс приобщения к модным, непрестанно возникающим течениям проходит ускоренным темпом, часто настолько сливают разные формы и приемы, что они теряют свои ясно обозначенные особенности. Многое отсекается, видоизменяется, обуславливается местной средой, традициями, наконец, своеобразием психологического и эстетического национального склада. Обычно приходится говорить поэтому лишь о тенденциях, проявлениях, чертах экспрессионизма, примитивизма, фовизма, сюрреализма и т. д. Даже абстрактное искусство, сильная волна которого прокатилась в 1960-х годах по многим развивающимся странам, зачастую не выступает в чистых формах, за исключением живописцев, живших в Европе. В целом же в произведениях местных мастеров, не получивших специального образования — а таких пока большинство, — абстрактные формы с легкостью переходят в изобразительные или, трансформируясь в орнаментальный узор, становятся воплощением каких-то фольклорных, сказочных, символических народных представлений. Присущая странам Востока декоративная природа художественного видения служит неким объединяющим началом пестрых и порой случайных подражаний, затрагивающих в основном область форм.

Обращение художников молодых государств к модным течениям буржуазного искусства — в значительной мере дань ложно понятой

„современности“. Однако сама практика подобного широкого заимствования резко расходится с основными позициями исходного конфликта культур колонии и метрополии, еще не снятого „с повестки дня“. Не менее странно выглядят заимствования и на фоне усилившихся в настоящее время попыток подвергнуть отрицанию все художественное наследие европейского Запада как производное буржуазной культуры колонизаторов. Данная тенденция подкрепляется абсолютизацией отечественного наследия, культурной ценности его прошлых эпох. Начальные предпосылки возникновения такого рода тенденций легко объяснимы: в них отразились и протест против насильственного насаждения европейских форм, и тяга народа к реабилитации своего исторического и художественного прошлого. Но в современном преломлении обе тенденции, и та, которая несет отпечаток нигилизма левацкого толка, и та, что быстро смыкается с идеей расовой „исключительности“, а в Африке — с доктриной пресловутого негритюда, становятся вольно или невольно идеологическим оружием националистических кругов. Нет необходимости доказывать, насколько идеи традиционализма и национальной „исключительности“ сковывают прогрессивное развитие общества, препятствуют процессу социальной и духовной деколонизации, уводят развитие искусства от решения насущных проблем современности. Не случайно в роли защитников такого рода концепций выступают идеологи неокOLONIALИЗМА.

Круг рассмотренных вопросов подводит нас к одной из наиболее острых проблем, стоящих перед искусством развивающихся стран, — к проблеме отбора и использования национальных традиций. Проблема эта нуждается во всестороннем специальном рассмотрении как в общем теоретическом аспекте, так и на основе изучения конкретного художественного материала того или иного региона.

В тех странах, где, как в Алжире, национальная культурная почва подверглась в колониальную эпоху сильному разрушению, создание новой современной культурной традиции приобретает особую актуальность, но сам вопрос о традициях еще во многом неясен и спорен.

Как известно, существуют не только разные традиции, но и разные аспекты восприятия традиций, то в стремлении выразить через раскрытие характерных черт многовекового уклада подлинно самобытные, достойные уважения особенности жизни и мироощущения своего народа, то в плане косного, противостоящего прогрессу традиционализма, нередко мистифицирующего прошлое.

В Магрибе бытует тенденция абсолютизировать „вечное“ берберское начало; источники вдохновения здесь ищут в геометрической стенной живописи многих домов Кабилии, в символике берберского прикладного искусства и цветовой гамме ковров. Как и в других регионах арабского мира, традиция „искусства ислама“ признается в отечественном наследии одной из главных. Сторонники абстракционизма используют довольно старую и ложную точку зрения о прямой связи между средневековой орнаментикой и современными абстракциями. Более трезво оценивается традиционное искусство миниатюры.

В современной алжирской живописи это искусство является устойчивым и стилистически четким направлением. В традиции братьев Расим работают мастера разных поколений. В Национальной школе изящных искусств существует отделение, где учатся старинному искусству миниатюры, орнамента, каллиграфии. Как и прежде, направление продолжает существовать изолированно. Для алжирских живописцев совершенно ясно, что искусство миниатюры, окруженное почтительным вниманием, должно быть сохранено, но в поисках новых путей развития национальной культуры оно никак не может стать их живой традицией. Подобной справедливой точке зрения сопутствуют, однако, другие крайности.

Общая тенденция развивающихся стран направлена к тому, чтобы увидеть воплощение своего национального величия в древних художественных цивилизациях, некогда возникавших на их землях. Для Магриба эта задача осложнена тем, что с древнейших времен культура Северной Африки развивалась на сложнейшем субстрате различных, сменявших друг друга иноземных цивилизаций, из которых в художественном отношении одной из самых значительных была эпоха римского владычества. Тем не менее в Тунисе возникла концепция „карфагенизма“, по-видимому, в чем-то отвечающая националистическим устремлениям тунисской буржуазии. Для Марокко характерен своеобразный культ средневековой монархической государственности с его вековыми художественными устоями. Казалось бы, в Алжире, с древних времен страны динамичной истории, такой проблемы не существует. Между тем раздаются настойчивые голоса, призывающие признать великим алжирским наследием знаменитые неолитические росписи Тассили, на которые должны ориентироваться современные мастера. Это выглядело бы несерьезно, если бы за такого рода расуждениями не стояла бы общая ложная, игнорирующая огромный

временной разрыв антиисторическая тенденция. Столь же творчески бесплодны попытки теоретически обосновать модернистические искания, как прямо вытекающие из стилистики фольклора, средневекового орнамента или первобытной символики. Просчеты и заблуждения молодых школ в значительной мере состоят в непонимании существа национальной культуры, которая развивается вместе с развитием нации и, включая в себя элементы мирового гуманистического наследия, взаимодействует с лучшими созданиями общечеловеческого художественного творчества. Создание новой, подлинно современной традиции не имеет ничего общего ни с националистической ретроспекцией минувших древних эпох, ни с фетишизацией старой этнографической культуры. Условием расцвета искусства освободившихся стран является их широкий „выход в мир“, преодоление национального и религиозного изоляционизма, ибо, как известно, лучшее, что создается каждым народом, составляет часть великого интернационального целого.

Нет необходимости доказывать, насколько огромное международное значение имеют ленинская теория культурной революции и успешный опыт ее осуществления в СССР особенно для стран, избравших социалистическую ориентацию.

Принятая в результате всенародного референдума в июле 1976 года Национальная хартия не только закрепила политические и социально-экономические завоевания Алжирской Республики, но и официально провозгласила целью народа построение социализма. Созданные материальные предпосылки в промышленности и сельском хозяйстве (индустриализация, аграрная реформа) помогают успешному осуществлению культурной революции. Учредительный конгресс художников Алжира, который открылся 20 августа 1976 года в городе Скикда, был посвящен теме „Пластические искусства и освободительная борьба“ и ознаменовал собой новый ответственный этап в развитии искусства Алжира, призванного активно и всесторонне служить общенародным целям Алжирской революции, идейному обогащению, нравственному и эстетическому воспитанию масс⁸³. Напряженная деятельность Союза пластических искусств за последние годы была направлена к этой цели. В сложных условиях внутренних разногласий, неизбежных ошибок и несомненных достижений руководство Союза и его актив добились единства в понимании общих целей и усиления авторитета организации, особенно в среде молодых худож-

ников, значительно пополнивших ее ряды. Нет необходимости представлять себе, однако, что искусство Алжира, стоящее в начале процесса культурной революции, переживает одни триумфы. Неопытность, излишняя поспешность и упрощенная прямолинейность в оценке некоторых важных явлений, в том числе реалистического наследия, а с другой стороны, попытки некоторых художников броским политически-агитационным сюжетом прикрыть свое непонимание художественно-образной сущности искусства или просто недостаточность профессионального мастерства — все это реальные и зримые помехи на пути его развития. Они возникают не стихийно и случайно, а отражают общие объективно-исторические закономерности определенного этапа формирования молодых художественных школ. Как бы ни был труден этот этап, алжирские художники сумеют его, несомненно, успешно пройти. Залогом служит проверенный временем опыт нашего искусства и та огромная творческая сила, которая одушевляет созидательную деятельность народов, обретших свободу.

В 1981 году в Алжире состоялся I Национальный конгресс архитекторов.

Естественно то внимание, которое в странах Магриба уделяется поощрению и развитию художественных ремесел. За последние годы в Марокко, например, общее руководство исследовательских и учебных центров художественных промыслов осуществляется специальным государственным секретариатом, оказывающим финансовую помощь производственным и сбытовым объединениям ремесленников и организующим их выставки в стране и за рубежом.

Искусство развивающихся стран сближает не только черты общности в самом процессе его становления, но главное те единые художественно-общественные задачи в борьбе за национальное возрождение, мир и социальный прогресс, воплощенные в индивидуальном своеобразии искусства каждой из стран. Следование модернистским направлениям, которые уничтожают или в лучшем случае беспощадно нивелируют это своеобразие, способно только разъединить молодые национальные школы. Напротив, создание в сфере художественного творчества самобытных национальных произведений объединяет народы, идущие в конечном счете к одной цели.

Широкое исследование искусства стран Магриба сквозь века открывает исключительно богатую область искусства, создающую сложную картину столкновения и взаимодействия на африканской земле

различных цивилизаций, культур, традиций Востока и Запада, переплетение проблем антиковедения, африканистики, востоковедения. Естественно, что всесторонний анализ историко-художественного процесса с его подчас разнонаправленным характером явлений должен объединить усилия многих специалистов. Но несомненно одно: великие цивилизации, через горнило которых прошла Северная Африка, заложили мощный пласт культурных и художественных ценностей в истории ее народов. Наследие этих народов заслуживает самой высокой оценки как с точки зрения его своеобразия, так и с позиций его включенности в общую эволюцию мировой культуры, где оно составляет одно из необходимых звеньев.

ПРИМЕЧАНИЯ
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ
УКАЗАТЕЛЬ

ПРИМЕЧАНИЯ

ОТ АВТОРА И ВВЕДЕНИЕ

- ¹ Тунис (справочник). М., 1978, с. 274.
- ² *Camon Aznar J.* Temas de estetica musulmana. — Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islamicos en Madrid. Madrid, 1954, p. 139.
- ³ *Kühnel E.* Islam. Encyclopedia of World Art. Vol. 8. 1963, p. 331. *Massignon L.* Opera minora. Vol. 3. Beirut, 1963.
- ⁴ Одна из основополагающих статей Л. Массиньона опубликована в 1921 году. См.: *Massignon L.* Les methodes de realisation artistique des peuples de l'Islam. — „Syria“. Vol. 2, fasc. 2, p. 152—157. Эта статья переведена на русский язык и включена в сб. „Арабская средневековая культура и литература“. М., 1978, с. 46—59.
- ⁵ См.: *Сагадеев А. В.* Очеловеченный мир в философии и искусстве мусульманского средневековья (по поводу одной типологической концепции). — В кн.: Эстетика и жизнь. Вып. 3. М. 1974, с. 453—488.
- ⁶ См.: *Papadopoulo A.* Estetique de l'art musulman. La peinture. Vol. 1—4. Lille, 1974; *Idem.* L'Islam et l'art musulman. L'art les grandes civilisations. Paris, 1976. Упомянутая первая работа — главный труд А. Пападопуло, его докторская диссертация. Красноречив сам факт, что французский исследователь рассматривает проблемы исламской эстетики целиком на материале миниатюры, того искусства, которое в свое время Л. Массиньон не считал „собственно мусульманским“.
- ⁷ Например, в кн.: *Ardalan N., Bakhtiar L.* The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture. Chicago, London, 1973.
- ⁸ *Батунский М. А.* Ислам. — БСЭ. Изд. 3-е. Т. 10, с. 484.
- ⁹ *Лихачев Д. С.* Повтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. М., 1971, с. 82.
- ¹⁰ *Беленицкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г.* Средневековый город Средней Азии. Л., 1973, с. 281.
- ¹¹ Коран. Пер. и комм. Ю. И. Крачковского. М., 1963. Приложение, с. 657, 666.
- ¹² *Dalu J., Michell G.* The Art of Islam. An exhibition. The Hayward Gallery. London, 1976.
- ¹³ *Аверинцев С. С.* Слово и книга. — „Декоративное искусство“, 1977, № 3, с. 41.
- ¹⁴ Сочетание этих сторон в христианском богослужении отмечено Д. С. Лихачевым. См.: *Лихачев Д. С.* Указ. соч., с. 39.

- ¹⁵ *Фильштинский И. М., Шидфар Б. Я.* Очерк арабо-мусульманской культуры. М., 1971, с. 225.
- ¹⁶ *Шидфар Б. Я.* Образная система классической арабской литературы (VI—XII вв.). М., 1974, с. 100.
- ¹⁷ Там же, с. 60.
- ¹⁸ *Рифтин Б. Л.* Типология и взаимосвязи средневековых литератур (вместо введения) — В кн.: Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974, с. 10.
- ¹⁹ *Полевой В. М.* Искусство Греции. Средние века. М., 1973, с. 121.
- ²⁰ *Фильштинский И. М., Шидфар Б. Я.* Указ. соч., с. 226.
- ²¹ *Дмитриева Н. А.* Изображение и слово. М., 1962, с. 185.
- ²² *Меу А.* Мусульманский Ренессанс. М., 1966, с. 213, 218.
- ²³ *Куделин А. Б.* Классическая арабо-испанская поэзия. М., 1973, с. 120.
- ²⁴ *Шидфар Б. Я.* Указ. соч., с. 185.
- ²⁵ *Фильштинский И. М., Шидфар Б. Я.* Указ. соч., с. 234.
- ²⁶ *Grabar O.* The Formation of Islamic Art. New Hawen and London, 1973, p. 177—179.
- ²⁷ *Ремпель А. И.* Искусство Среднего Востока. М., 1978, с. 32.
- ²⁸ *Меу А.* Указ. соч., с. 365.
- ²⁹ *Grabar O.* Architecture and Art.—In: The Genius of Arab Civilization. Source of Renaissance. London, 1976, p. 84.
- ³⁰ Указание на двойную структуру образа в поэзии Низами см.: *Бертельс Е.* Великий азербайджанский поэт Низами. Баку, 1940, с. 130—131.
- ³¹ *Шидфар Б. Я.* Указ. соч., с. 190.
- ³² *Энгельс Ф.* Родина Зигфрида. Статья была написана Ф. Энгельсом в 1840 г. Приводим цитату целиком: „Греческая архитектура отражает в себе светлое веселое сознание, мавританская — печаль, готическая — священный экстаз; греческая архитектура — это яркий солнечный день, мавританская — освещенные звездами сумерки, готическая — утренняя заря“. *К. Маркс и Ф. Энгельс.* Соч., т. III. М. — Л., 1938, с. 63.
- ³³ *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств. Т. 1. М. — Л., 1948, с. 249.
- ³⁴ *Сагадеев А. В.* Указ. соч., с. 459.
- ³⁵ *Сеффриуи Ахмад.* Ларчик чудес. Пер. с франц. М., 1970, с. 37.
- ³⁶ Там же, с. 43.
- ³⁷ Там же, с. 107.
- ³⁸ См.: *Шидфар Б. Я.* Указ. соч., с. 216.
- ³⁹ *Уотт У. М., Какиа П.* Мусульманская Испания. Пер. с англ. М., 1976, с. 183.

ИСКУССТВО ПЕРИОДА
АРАВСКИХ И БЕРБЕРСКИХ
ДИНАСТИЙ. 8—11 ВЕКА

- ¹ См.: *Marçais G.* L'Architecture musulmane d'Occident, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile. Paris, 1954; *Idem.* L'art musulman. Paris, 1962; *Terrasse H.* L'Art hispano-mauresque des origines au XIII siècle. Paris, 1932.
- ² См.: *Lézine A.* Architecture de l'Ifrikiya. Recherches sur les monuments aghlabides. Paris, 1966; *Golvin L.* Essai sur l'architecture religieuse musulmane. Vol. 3. Paris, 1974; *Hill D., Golvin L.* Islamic Architecture in North Africa. London, 1976.
- ³ Искусству стран арабского Запада посвящено множество капитальных научных исследований зарубежных специалистов (ряд из них упомянут в настоящих примечаниях). Следует отметить, что в этой обширной литературе определенное место заняли труды, написанные исследователями стран Магриба и посвященные развитию национальной

истории и культуры. См.: *Бенабдела А.* Сведения о марокканской цивилизации (на араб. яз.). Рабат, 1963; *Benabdellah A., Zbiss S. M.* A travers les monuments musulmans de Tunisie. Tunis, 1963; *Laroui A.* Histoire du Maghreb. Un essai de synthèse. Paris, 1970; *Benchekroun M. B. A.* Le milieu marocain et ses aspects culturelles. Rabat, 1970; *Bourouiba R.* L'art religieux musulman en Algérie. Alger, 1973; *Sijilmassa M.* Les art traditionnels au Maroc. Paris, 1974; *Bendchenhou A.* La dynastie almoravide et son art. Alger, 1974 и другие. Художественный материал средневекового Магриба органично вошел в такие обобщающие серийные издания, как *Propylaen-Kunstgeschichte*. Bd. 4. — *Sourdel Thomine J., Spuler B.* Die Kunst des Islam. Berlin, 1972; *History of World Architecture*. — *Hoag J. R.* Islamic architecture. New York, 1975; *L'art et les grandes civilisations*. — *Papadopoulo A.* L'Islam et l'art musulman. Paris, 1976. Среди работ обобщающего характера следует отметить книгу Р. Ландау. См.: *Landau R.* Afrique mauresque. Paris, 1968. К сожалению, в литературе популярного характера, предназначенной для самого широкого читателя, возобладали во многом устаревшие, традиционные точки зрения на средневековое искусство стран Магриба. Нередко понятие мавританского искусства здесь исчерпывается в основном памятниками мусульманской Испании. См.: *Talbot Rice D.* Islamic Art. London, 1965; *Otto Dorn K.* L'art de l'Islam. Paris, 1967; *Grube E. G.* The World of Islam. London, 1967; *Rogers M.* The Spread of Islam. London, 1976. Исследование средневекового искус-

ства стран Магриба не привлекало до сих пор специального внимания советской науки. Посвященные этому искусству главы обзорного характера составляют часть общих трудов: *Всеобщей истории искусств*, т. 2, кн. 2-я. М., 1961; *Краткой художественной энциклопедии*, в томах, посвященных Алжиру, Тунису и Марокко (Т. 1. М., 1962; Т. 2. М., 1965; Т. 4. М., 1978); *Всеобщей истории архитектуры* (Т. 8. М., 1969; следует подчеркнуть, что в главе «Архитектура Магриба» В. Л. Ворониной впервые в нашей литературе наиболее полно систематизирован и охарактеризован материал средневекового магрибинского зодчества). Искусство Магриба рассматривалось в книгах: *Веймарн Б. В., Кантерева Т. П., Подольский А. Г.* Искусство арабских народов (средневековый период). М., 1960; *Воронина В. Л.* Народное жилище арабских стран. М., 1972; *Веймарн Б. В.* Искусство арабских стран и Ирана. М., 1974; *его же.* Искусство Египта и Магриба в эпоху средневековья. — В кн.: *Искусство народов Африки*. М., 1975. Некоторым проблемам современного развития архитектуры и искусства Алжира, Туниса и Марокко посвящены статьи: *Воронина В. Л.* Климат и архитектура Северной Африки. — «Архитектура и строительство Узбекистана», 1966, № 8, с. 46—52; *ее же.* Школьные здания в Северной Африке. — Там же, 1976, № 2, с. 30—32; *Кантерева Т. П.* У художников Алжира. — «Искусство», 1973, № 1, с. 56—61. В 1961 г. вышел сборник «Культура современного Алжира». В 1986 г. вышел первый том фундаментального двухтомного энциклопедического справочника «Африка», в 1987 г. — второй.

- ⁴ См.: *Marçais G. Tihert — Tagdemt. Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman. Vol. 1. Alger, 1957.*
- ⁵ *Семенова Л. А. Из истории фатимидского Египта. Очерки и материалы. Переводы: Происхождение династии (Ибн Давадари). М., 1974, с. 158.*
- ⁶ Город Фес (Фас) состоит из разновременных частей: Фес аль-Бали, или Старый Фес, медина, основанная в 789 г., лабиринт узких, тесно застроенных извилистых улиц заключен в стены, восходящие к 12 в. с воротами 14 в. (Баб Декакен и др.), позднейшими (Баб Джеллуд 1911—1912 гг., украшены изразцами), и объединяет две исторически сложившиеся с 9 в. части на востоке и западе реки Фес, кварталы андалусцев и кайруанцев. Мечети: аль-Кайравийин, или Карауин (мечеть Кайруанцев — старейший мусульманский университет — основана около 859 г., достройки 10, 12 и 17 вв.), аль-Андалу (мечеть Андалусцев, основана в 860 г., перестроена в 1203—1207 гг., ее особенность — продольное расположение нефов, портал с глубоким деревянным карнизом восходит к 13 в., современная реставрация, минарет 956 г., резной минбар 980 г.), Шраблийин (1342 г., восстановлена в 1792—1823 гг., минарет над входом), завийя и мавзолей Мулай Идриса (17—19 вв.), ряд знаменитых медресе 13—17 вв. с богатым резным стукковым и деревянным декором и цветными изразцами, фонтан Неджарин, украшенный изразцами, и одноименный фондук; дворцы 19—20 вв. — Дар Бата, Дар аль-Бейда; вне стен на севере и юге — бурджи (бастионы), 1582 г., в северном — Музей оружия. На юге на холме аль-Колла некрополь Маринидов (13—14 вв.). Вторая часть Фес аль-Джаид (Новый Фес) основан в 13 в., окружен крепостными стенами с башнями (ок. 1276 г.); мечети: Большая мечеть (1276 г., 1395 гг.), Джами аль-Хамра (1339 г.), аз-Зхар (1357 г.), медресе (1320 г.), королевский дворец Дар аль-Махзен (конец 13 в., основные перестройки 17—18 вв.). К северу от Феса аль-Джаида прямоугольная касба Шерарда (1670 г.). Современный город развивается с 1916 г. в юго-западном направлении, к востоку — пригородная зона с виллами и садами. Фес — крупнейший в Марокко центр художественных ремесел: керамики (сохранились и работают поныне керамические печи в квартале андалусцев), кож (старые красильни), вышивок, тканей, ковров, изделий из дерева, металла, ювелирных украшений. В Дар Бата — Музей марокканского искусства. См.: *Le Tourneau R. Fes avant le Protectorat. Casablanca, 1949; Idem. Fes in the Age of the Merinides. Norman, 1961; Burchardt T. Fes, Stadt des Islam. Olten, 1960; Terrasse Ch. Medersas du Maroc. Paris. 1927; Maslow B. Les mosques de Fes et du Nord du Maroc. Paris, 1937; Terrasse H. La mosquee al-Caraouiyin à Fes. Paris, 1968; Gandio A. Fes. Joyau de la civilisation islamique. Paris, 1982.*
- ⁷ *Меу А. Указ. соч., с. 387.*
- ⁸ Основную часть Кайруана составляет медина с узкими улицами, застроенными линией узких, побеленных плоскострельных домов, включающая рынки приблизительно в том виде, в котором они существовали в 18 в. В большей части медина сохранила ограждающие ее зубчатые

стены из кирпича с круглыми контрфорсами (761 г., возобновление в 11, 13, 18 вв.). Главная достопримечательность города — мечеть Сиди Окба, ставшая на протяжении веков местом мусульманского паломничества. Другие памятники: Джами Тлета Бибана (Мечеть Трех дверей), внутри перестроенная, но интересная своим прекрасным фасадом, давшим ей название. Воздвигнута в 866 г. выходцем из Андалусии Гайруном аль-Маарифи (ремонтирована в 15 в., минарет 1440 г.). Фасад мечети украшен резным каменным орнаментом, состоящим из трех фриз, двух эпиграфических (куфический шрифт), между ними — фриз с растительными и геометрическими мотивами. Самая старая завийя медины Кайруана — Сиди Абид аль-Гайрани (14 в.). За пределами городских стен расположены другие завийи: Сиди аль-Сахиб, где на месте древнего мавзолея сподвижника пророка Абу Зама'а аль-Балавви возведено в 17 в. ныне существующее здание, богато украшенное резьбой по стучу и изразцами; к 19 в. относится завийя Сиди Амор Аббаса с куполами. У Тунисских ворот находится так называемый бассейн Аглабидов (9 в.), огромный каменный водоем с отстойником. К западу и северо-западу разместились предместья Кайруана. Новый город растет к югу. Кайруан издавна крупнейший в Тунисе центр художественного ремесла. Первоклассные изделия собраны в Музее исламского искусства. В окрестностях Кайруана археологические раскопки обнаружили остатки резиденций: Сабры-Мансурийи (основана в 947—948 гг.), Аббасийи (Каср аль-Кадим, основана

в 801 г.), Раккады (основана в 876 г.). См.: *Saladin H. Tunis et Kairouan*. Paris, 1908; *Sebag P. La grande mosquée de Kairouan*. [Album]. Paris, 1963; *Hill D., Golvin L. Op. cit.*

- ⁹ Жюльен Ш.-А. История Северной Африки. Алжир, Тунис, Марокко. От арабского завоевания до 1830 г. Пер. с франц. Т. 2., М., 1961, с. 57.
- ¹⁰ Старые здания в настоящее время подвергаются непрерывному обновлению. В интерьерах многих мечетей Туниса и Алжира впечатление нарушается дешевой покраской опорных столбов, иногда безвкусной имитацией росписей на архивольтах арок, современными люстрами.
- ¹¹ В науке существуют ставшие традиционными вехи строительства кайруанского памятника: первоначальное здание мечети Сиди Окба, построенное из сырцового кирпича, отличалось скромными размерами и, возможно, напоминало ранние мечети Фустата, Куфы и Басры. В 695 г. мечеть была перестроена, но только между 724 и 743 гг. здание приобрело окончательные свои размеры; по традиционной версии тогда же был воздвигнут минарет. В 774 г. мечеть подверглась сильной реставрации, а затем была разрушена (за исключением михраба и минарета). Новая перестройка здания датируется 836 г., в 862 г. к нему были добавлены арочная галерея во дворе, новый купол, известный как Баб аль-Баху, михраб с изразцами и мимбар. Остальные пристройки и ремонты — ок. 1025 г., 1294 г., 1618 г.
- ¹² Если принять высказанную за последние годы точку зрения тунисского исследователя А. Лезина, то следует вообразить себе, что первоначальный облик фасада 836 г.,

- когда мечеть была заново перестроена аглабидским эмиром Зийадаталлахом, был стройнее, выше, пропорциональнее, его аркада шла не по столбам, а по колоннам; купол (воздвигнутый несколькими столетиями позже и реставрированный в 19 в.), отсутствовал. Не было тогда и нартекса, который возник в результате углубления зала в 862 г. на две траверсы, и нефы свободно открывались во двор. Однако вопрос о формах этой южной стороны двора (и одновременно фасада молитвенного зала) еще не решен окончательно в науке. Несомненно только то, что колонный зал в значительной мере сохранил свои древние формы. См.: *Lézine A. Architecture de l'Ifriquiya.*
- ¹³ См.: *Golvin L. Essai sur l'architecture . . .*, p. 213—246.
- ¹⁴ *Marçais G. L'art musulman*, p. 46.
- ¹⁵ См.: *Marçais G., Poinssot D. Objets kairouanais. Vol. 1—2. Paris, 1948—1952.*
- ¹⁶ См.: *Zbiss S. M. La grande Mosquée (Zitouna) à Tunis. Paris, 1953.*
- ¹⁷ См.: *Lézine A. Sousse, les monuments musulmans. Tunis, [s.a.]*; *Idem. Deux villes d'Ifriquiya: Sousse, Tunis. Études d'archéologie, d'urbanisme, de démographie. Paris, 1971.*
- ¹⁸ Город Монастир расположен на восточном побережье Туниса, на месте финикийского поселения, а затем римского города Руспина. Его название, возможно, произошло от большого монастыря, воздвигнутого когда-то первыми христианами Северной Африки. Особое значение город приобрел после арабского завоевания как один из первых военных форпостов защиты Ифрикии с моря. Сохранились городские стены с двумя воротами 13 в.
- В касбе 10 в. (поздняя перестройка) сооруженный в 796 г. рибат (сохранилась его старая юго-восточная часть: семинефная мечеть с михрабом в укрепленной стене, круглая сторожевая башня на квадратном основании). Восходящая к 9 в. Большая мечеть, к 10—11 вв. — мечеть Саида. К югу от города — остатки второго рибата (9 в.). Новые кварталы Монастира, курортного города, родины бывшего президента Тунисской Республики Х. Бургибы, застроены эффектными современными зданиями (Зал конгрессов, мечеть, отели, международный аэропорт).
- ¹⁹ Тунис (справочник), с. 51.
- ²⁰ *Чураков М. В. Хариджитское движение и восстание шиитов в Магрибе. — „Палестинский сборник“. М. — Л., 1965, вып. 13 (76), с. 133.*
- ²¹ *Семенова Л. А. Указ. соч., с. 108.*
- ²² См.: *Lézine A. Mahdiya. Recherches d'archéologie islamique. Paris, 1965; Idem. Mahdiya. Tunis, 1968.*
- ²³ *Семенова Л. А. Указ. соч.;* Переводы: обращение Муизза к шейхам кутамитов (Макризи, Иттиаз, с. 137—138), с. 164.
- ²⁴ См.: *Marçais G., Golvin L. La grande Mosquée de Sfax. Tunis, 1960; Zbiss S. M. La coupole Aghlabide de la grande Mosquée de Sousse. Tunis, 1963; Lézine A. Sousse, les monuments musulmans. Tunis, 1968.*
- ²⁵ См.: *Berhem M. Van. Sedrata. Un chapitre nouveau de l'histoire l'art musulman. Compagnes de 1951 et 1952. — „Art Orientalis“ 1, 1954, p. 156—172.*
- ²⁶ *Grabar O. The formation of Islamic Art, p. 132.*
- ²⁷ См.: *Marçais G. L'art chrétien d'Afrique et art berbère. — Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman. Vol. 1.*

- ²⁸ См.: *Marcier M.* La civilisation urbaine au Mzab. Alger, 1932; *Roche M.* Le M'Zab. Architecture ibadite en Algérie. Paris, 1970.
- ²⁹ См.: *Golvin L.* Le Maghrib Central a l'époque des Zirides. Paris, 1957; *Idem.* Recherches Archéologiques à la Qal'a des Benu Hammad. Paris, 1965; *Bedjaia.* Alger. 1970.
- ³⁰ См.: *Bedjaia.* Madrid, 1970.
- ³¹ *Куделин А. Б.* Указ. соч., с. 129—170.
- ³² *Hamann R.* Geschichte der Kunst. Bd. 2. Berlin, 1955, S. 620.
- ³³ См.: *Lévi-Provençal E.* Histoire de l'Espagne musulmane. Vol. 1. Paris, 1944, p. 371.
- ³⁴ *Куделин А. Б.* Указ. соч., с. 167.
- ³⁵ Архачные изваяния львов 11 в. были перенесены в Альгамбру из старого мавританского дворца, который находился в квартале Аль-байсин; мраморная, расположенная над львами чаша, украшенная стихами поэта Ибн Зумрука, датируется 14 столетием.
- ³⁶ См.: *Ettinghausen R.* Painting of the Fatimid Period; a Reconstruction. — „Ars Islamica“, Vol. 9. 1942, p. 113; *Idem.* Arabische Malerei, Geneva, 1962.
- ИСКУССТВО СТРАН МАГРИБА
ЭПОХИ РАСЦВЕТА
КОНЕЦ 11 — 14 ВЕК
- ¹ См.: *Terrasse H., Hainaut J.* Les arts décoratifs au Maroc. Paris, 1925.
- ² См.: *Paris A.* Documents d'architecture berbère. Paris, 1925; *Montagne R.* Villages et kasbas berbères. Paris, 1930; *Jacques-Meunié D.* Sites et forteresses de l'Atlas. Paris, 1931; *Idem.* Greniers-citadelles au Maroc. Vol. 1—2. Paris, 1951; *Probst E.* Maroc. Pays de casbahs. Lausanne, 1956; *Marçais G.* L'art des berbères. Alger, 1956; Maroc, terre aux ailes de sable. Casablanca, 1969; *Wrage W.* Die Strasse der Kasbahs. Leipzig, [б. г.].
- ³ См.: *Васильев А. А.* Ремесла горных народов Алжира. — „Декоративное искусство СССР“, 1981, № 10, с. 25—27.
- ⁴ *Семенова Т. С.* Народное искусство и его проблемы. М., 1977, с. 33.
- ⁵ См.: *Moreau J. B.* Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne. Alger, 1976.
- ⁶ *Меу А.* Указ. соч., с. 361.
- ⁷ См.: *Marçais G.* Les bijoux musulmans de l'Afrique du Nord. Alger, 1958, p. 17.
- ⁸ См.: *Camps-Farber H.* Les bijoux de Grande Kabylie. Paris, 1970.
- ⁹ *Коран. М.*, 1963. с. 279.
- ¹⁰ *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII века. Л., 1973, с. 65.
- ¹¹ Фрагменты здания дворца, среди них маленькую дворцовую мечеть с михрабной нишей и куполом, можно увидеть на месте, другие фрагменты находятся в Археологическом музее Мадрида.
- ¹² *Альтамира-и-Кревеа Р.* История Испании. Т. 1. М., 1951, с. 144.
- ¹³ См.: *Уотт У. М., Кахиа П.* Указ. соч., с. 99—100.
- ¹⁴ *Леви-Провансаль Э.* Арабская культура в Испании. Пер. с франц. М., 1967, с. 21.
- ¹⁵ *Лихачев Д. С.* Указ. соч., с. 22.
- ¹⁶ В Тлемсене от римской Помарии сохранились скупые архитектурные фрагменты и латинские надписи, от мечети Агадира (ныне пригород) минарет 13 в. До нашего времени дошли редкие фрагменты крепостных стен с семью воротами (11—12 вв.). В центре города расположены знаменитая Большая мечеть 12 в. с квадратным минаретом 1236 г., трехнефная мечеть Сиди бель Хасан (1296—1297 гг.). „Мешуар“ — цита-

дель и дворец правителей, восходящий к 12 в. и позднее сильно перестроенный (сохранились две башни, остатки крепостных стен и водоема). Несомненный интерес представляют мечеть и мавзолей Сиди Брахим (1358 г.), баня красильщиков (12 в.), цистерны (14 в.). На окраине Тлемсена-завийи Сиди аль-Халлауи (1358 г.), аль-Эюббад (мечеть, 1339 г.), медресе 1347 г., мавзолей Сиди бу Медина (1361 г.), фрагменты дворца середины 14 в. (реставрация). На западе Тлемсена — руины маринидского города-лагеря аль-Мансуры (начало 14 в.). Археологический музей в мечети Сиди бель Хасан содержит коллекцию античного и средневекового искусства. См.: *Marçais G. Tlemsen. Paris, 1950; Idem. Algérie medievale. Monuments et paysages. historique Paris, 1957; Barges H. Tlemsen. Paris, 1959; La wilaya de Tlemsen. Madrid, 1970.*

- ¹⁷ Марракеш обнесен стенами с прямоугольными в плане башнями и воротами, включает медину, касбу и дворцы с садами и водоемами. Медина неправильной конфигурации (в поперечнике ок. 2500 м) с кварталами, прорезанными лабиринтом узких извилистых улиц с постройками из красноватой глины. К главной площади — Джамма аль-Фна (длина 150 м, ширина 100 м) прилегают базары. Основные памятники медины: купольный павильон для омовений Кубба аль-Баруддийин (первая половина 12 в.), мечети: аль-Кутубийя (бетон, камень, кирпич, первоначально построена в 1147 г., вторично — в 1158 г., завершена в 1196 г.; 90—92 × 57—66 м, с квадратным минаретом, 1184—1199 гг., высота 67,5 м, сторона — 12,5 м), Бен Салих с минаретом (1331 г.),

Баб Дуккала (1557 г.), аль-Муассин (1563 г.), медресе Бен Юсуф (1565 г.); завийя Сиди бель Аббес аль-Сабти (16 в.), Сиди бен Слиман аль-Язули (16 в.); дворец Бахия (1894—1900 гг.) с садом; фонтаны. К медине с юга примыкает касба с памятниками: Баб Агвенау (12 в.); мечеть (1197 г., 77 × 70 м, 5 дворов) с минаретом, украшенным резьбой и изразцами; некрополь династии Са'дидов (2-я половина 16 в.); дворцы: Бади (1578—1593 гг. в руинах), Дар аль-Махзен (конец 19 в.) с садом. К юго-западу от медины — комплекс 17 в. аль-Менара с водоемом, павильоном и садом, к востоку — сад-агведадь. Современный город основан в 1913 г. к западу от медины. Музей марокканского искусства расположен во дворце Дар ас-Саид конца 19 в. См.: *Terrasse H., Basset H. Sanctuaires et forteresses almohades Paris, 1932; Terrasse H., Deverdun G. Recherches archéologiques à Marrakech. Paris, 1952. Meunié J., Terrasse H. Nouvelles recherches archéologiques à Marrakech. Paris, 1957; Deverdun G. Marrakech des origines à 1912. Vol. 1—2. Rabat, 1959—1966.*

- ¹⁸ Недрома город, расположенный на востоке Алжира, сохранил средневековые мечети: Джамма аль-Каддарин (возможно, восходит в 9 в., поздние перестройки); Большая мечеть (конец 11 — начало 12 в.), близкая Большим мечетям Алжира и Тлемсена как один из типичных памятников культового зодчества времени Альморавидов. От легкой резиденции правителей Тлемсена, восходящей к 13—15 вв., сохранились остатки глинобитной касбы.
- ¹⁹ См.: *Meunié J., Terrasse H. Op. cit.*
- ²⁰ См.: *Terrasse H. La Mosquée al-Qaraouiyyin à Fes. Paris, 1968.*

- ²¹ *Ibid.*, p. 34.
- ²² Жюльен Ш.-А. Указ. соч., с. 131.
- ²³ Там же, с. 137.
- ²⁴ Terrasse H. L'art hispano-mauresque, p. 274.
- ²⁵ Жюльен Ш.-А. Указ. соч., с. 156.
- ²⁶ См.: Terrasse H., Basset H. Op. cit.
- ²⁷ Значение Рабата, пережившего расцвет при Альмохадах, значительно упало в правление Маринидов, столицей которых стал Фес аль-Джадид (Новый Фес). Своим возрождением Рабат обязан беженцам с Пиренейского полуострова, часть которых в 1610 г. обосновалась в касбе Удайя, другие же образовали Новое Сале (современная медина Рабата), названного так в отличие от Старого Сале, соседнего города на правом берегу реки Бу-Регрег. В 1627 г. оба центра образовали корсарскую «Республику Бу-Регрег», грозившую морской торговле стран Европы. В 1666 г. первый из династии Алауитов султан Мулай ар-Рашид захватил устье Бу-Регрега, а его сын Мулай Исмаил подчинил своей власти пиратскую республику. В 19 в. Рабат был провозглашен наряду с Фесом, Марракешем и Мекнесом имперским городом, в 1912 г. при французском протекторате стал административным центром страны. С 1956 г. столица королевства Марокко. Исторический центр Рабата — касба Удайя, крепость 12—17 вв., на скале в устье Бу-Регрега обнесена зубчатой стеной (бетон) с прямоугольными башнями и воротами из красного песчаника с резным орнаментом. Удайя включает кварталы узких улиц с побеленными домами андалусского типа, мечеть (1150 г.), сад в андалусском стиле (19 в.) и Музей марокканского искусства. В 1185—1189 гг. Рабат получил очертания неправиль-

ного четырехугольника (площадь ок. 418 га), обнесенного с юга и запада стеной (длина 5253 м) с воротами. Внутри укреплений 12 в. — андалусская медина 17 в. и меллах (еврейский квартал), а также значительная часть города 20 в. (застройка начата с 1912 г.) — административного и делового центра со зданиями почтамта, вокзала подземной железной дороги (проходит под городом в туннеле), театра Мухаммеда V (1962 г.), ратуши, государственных учреждений, банков, отелей, контор торговых и транспортных агентств, магазинов, кафе, кинотеатров и т. п. Старый и новый города отделены внутренней стеной 17 в. В юго-западном углу нового города — большое огороженное стеной пространство королевской резиденции с парадной площадью Мешуар и дворцом Дар аль-Махзен (ок. 1775 г., с перестройками), к которому с севера примыкает мечеть ас-Сунна (1785 г., перестроена в 19 в.). На юге — грандиозная неоконченная мечеть Хасан (12 в., камень, кирпич, бетон, общая площадь 26000 кв. м.) с квадратным минаретом «Башня Хасан» (не окончен, тесаный камень, резной орнамент), на южной стороне этого комплекса расположен мемориальный ансамбль Мухаммеда V (мавзолей, мечеть, музей, 1962—1971 гг., бетон; вьетнамский архитектор Во Тоан; руководитель декоративных работ — резной мрамор, стук, дерево, изразцы, росписи — марокканский мастер Бен Абдель-Крим). За стенами город разросся в юго-западном направлении — жилые дома, виллы, сады, широкие прямые магистрали, стадионы, Опытный сад, университет (1957 г.). На юго-востоке, за стенами города, отделенная от него магистралью

- шоссе — крепость и некрополь Маринидов Шелла. См.: *Caillé J. La ville de Rabat jusqu' au protectorat français. Vol. 1—3. Paris, 1949; Terrasse H., Basset H. Op. cit.*
- ²⁸ Пугаченкова Г. А. Зодчество Центральной Азии. XV век. Ведущие тенденции и черты. Ташкент, 1976, с. 25.
- ²⁹ Таза, берберское укрепление Микнаса-Таза (8 в.), расположенное между хребтами Эр-Риф и Средний Атлас, издавна играло важную стратегическую роль как форпост, охраняющий долину Гарб. Его расцвет связан с 12 в., когда Альморавиды построили вокруг медины крепостной вал (1192 г.) и Большую мечеть (ок. 1135 г.). В 1291 г. мечеть была расширена к югу и украшена резным стуком, наборными потолками, знаменитым ажурным куполом на нервюрах перед михрабом, бронзовыми светильниками. В 17 в. мечеть расширена к северу. Минареты аль-Андалу и Сиди Аззур (12—13 вв.). Новый город к северу от медины. См.: *Terrasse H. La Grande mosquée de Taza. Paris, 1943.*
- ³⁰ *Hill D., Golvin L. Op. cit.*
- ³¹ См.: *Grabar O. The Formation of Islamic Art, p. 125.*
- ³² *Ibid., p. 119—120.*
- ³³ См.: *Caillé J. La Mosquée de Hassan à Rabat. Vol. 1—2. Paris, 1954.*
- ³⁴ См.: *Vo Toan. Le mausolée Mohammed V. Casablanca, 1976.*
- ³⁵ Город Сале, расположенный на правом берегу реки Бу-Регрег, возник на основе берберского поселения 10 столетия. В средние века играл важную роль как главный порт западного побережья Марокко. В начале 17 в., заселенный беженцами с Пиренейского полуострова, стал называться Старым Сале в отличие от Нового Сале (современная мекка Рабата). В 1627 г. вошел в корсарскую „Республику Бу-Регрег“. До настоящего времени Сале в значительной мере сохранил свой средневековый облик: крепостные, увенчанные зубцами стены 14 в. из красноватой глины с многочисленными башнями и воротами (самые ранние — каменные Баб аль-Мриса 1260 г.), лабиринт узких улочек медины с низкими побеленными стенами домов, архитектурные памятники: Большая мечеть (11 в., перестроена в 12 в.), медресе Абуль-Хасан (основано в 1340 г.), завийя ан-Нусак 14 в. См.: *Terrasse H. Portes et l'arsenal de Salé. — „Hespéris“, 1922; Meunié J. La Zaouiat en-Noussak, une fondation mérinite aux abords de Salé. Mélanges d'histoire et archéologie de l'Occident musulman. Vol. 2.*
- ³⁶ См.: *Architecture of the Islamic World. London, 1978.*
- ³⁷ См.: *Terrasse H. La céramique hispano-maghrébine du XIII siècle d'après les fouilles du château de L'Ain Chaboula (Dchira). — „Hespéris“, XXIV, 1937, p. 13—18.*
- ³⁸ См.: *Buhrmann A. Le Maroc dans les „Nibelungen“. — „Hespéris“, XXIV, 1937, p. 47—54.*
- ³⁹ *Жюльен III.-А. Указ. соч., с. 191.*
- ⁴⁰ См.: *Benchekrout M. B. A. Op. cit.*
- ⁴¹ См.: *Marçais G. Les Arabes en Berbérie du XIe au XIVe siècle. Constantine, Paris, 1913.*
- ⁴² См.: *Benchekrout M. B. A. Op. cit., p. 146.*
- ⁴³ *Ibid., p. 135.*
- ⁴⁴ См.: *Berthier P. Les anciennes sucreries du Maroc et leurs réseaux hydrauliques. Rabat, 1966.*
- ⁴⁵ См.: *Marçais W. et G. Les monuments arabes de Tlemsen. Paris, 1903;*

- Lézine A.* Notes tlemceniennes. Le mocalla de Monsourah. — Notes d'archéologie algérienne. 1962—1965, Paris, p. 3—9.
- ⁴⁶ См.: *Benchekroun M.B.A.* Op. cit., p. 86.
- ⁴⁷ *Мопассан Ги де.* Бродячая жизнь. — Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 9. М., 1958, с. 80.
- ⁴⁸ См.: *Terrasse Ch.* Medersas du Maroc. Paris, 1927.
- ⁴⁹ См.: *Marçais G.* Remarques sur l'esthétique musulmane. Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman. Vol. 1.
- ⁵⁰ См.: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
- ⁵¹ См.: *Халидов А. Б.* Книжная культура. — В кн.: Очерки истории арабской культуры V—XV вв. М., 1982.
- ⁵² См.: *Габриэли Ф.* Основные тенденции развития в литературах ислама. — В кн.: Арабская средневековая культура и литература. М., 1978, с. 24.
- ⁵³ См.: *Papadopoulo A.* Esthétique de l'art musulman. Vol. I.
- ⁵⁴ *Ibid.*, Vol. II, p. 868.
- ⁵⁵ См.: *Ricard P.* Le travail de la laine à Tlemsen. Alger, 1913.
- ⁵⁶ См.: *Golvin L.* La céramique musulmane d'après les collections du Musée Stéphane Gsell. Alger, 1957.
- ⁵⁷ См.: *Basset H., Levi-Provençal E.* Chella, une nécropole mérinide. Paris, 1923.
- ИСКУССТВО СТРАН МАГРИБА
ОТ НАЧАЛА ЕВРОПЕЙСКОЙ
ЭКСПАНСИИ ДО ЗАВОЕВАНИЯ
НАЦИОНАЛЬНОЙ НЕЗАВИСИМОСТИ
- ¹ Тунис — столица Тунисской Республики, заселен в глубокой древности, в 7 в. завоеван арабами и отстроен заново. Средневековый город вытянут овалом с севера на юг. Жилая застройка медины состоит из плоско-кровельных двухэтажных белых домов, образующих вдоль узких улиц сплошную стену с редкими выпуклыми ажурными решетками окон и входными проемами (иногда арочными), выкрашенными в голубой цвет. На улице Андалусцев, заселенной в 17 в. выходцами из Испании, входы украшены скульптурными порталами. От стен медины (9, 13—14 вв.) сохранились каменные ворота Баб аль-Джадид (1276 г.) и Баб аль-Манара (13 в.); на западе — остатки стен касбы. В центре медины — Джамии аз-Зайтуна („Мечеть оливы“, камень, основана в 732 г., перестроена в 856—863 гг., поздние добавления: колонный зал в 15 нефов, купол 9 в., призматический минарет перестроен в 1894 г.). Другие мечети Туниса: аль-Каср (ок. 1106 г., перестройки: минарет 1647 г., мечеть касбы (после 1228 г.), аль-Хауа (или Тауфик, 1249 — 1277 гг.), аль-Халик (1375 г.), Юсуф Дей (1616 г. восьмигранный минарет, медресе 1677 г.), многокупольная двухэтажная Сиди-Махрез (ок. 1675 г.); завийя Сиди аль-Джалази (15 в.), дворцы 18—19 вв.: Дар аль-Бей, Дар-Хусейн и др. (украшены резным стуком, деревом, мрамором, росписями, изразцами, черно-белая кладка аркад). Купольные мавзолеи: Бану Хорасан (1093 г.), мавзолей Хусейнидов (18 в.). К жилым кварталам медины примыкают базары, восходящие к 13—14 вв. (Сук аль-Кмаш, Сук аль-Аттарин), 17 в. (Сук ат-Трук, Сук аль-Шешья), крытые цилиндрическими сводами с квадратными окнами. Вокруг медины с востока, юга и севера — кварталы новой застройки: почтамт (1893 г.), католический собор (1882 г.), городской

театр (начало 20 в.), госпиталь (1940 г.; французский архитектор Б. Зерфюсс). Прямоугольная сетка улиц нового города пересекается главными магистралями-бульварами (проспект Х. Бургибы и др.). На северо-западе — обширный комплекс университета (1960-е гг.; Б. Зерфюсс, немецкий архитектор В. Гропиус), включающий Национальный технологический институт, построенный в 1968 г. советскими архитекторами В. С. Поповым и А. В. Мочаловым, факультет естественных наук (тунисский архитектор Т. Хаддад) и другие здания. Олимпийский комплекс со стадионом на 45 тысяч зрителей, с крытым бассейном и круглым спортивным залом (Н. Паскалев, Н. Чинев). Отели: „Африка“ (1966 г.; О. К. Какуб), „Дю Лак“ в форме трапеции, поставленной на узкое основание (1970-е гг.). Застройка Туниса ведется по проекту 1962—1963 гг. (Л. Тонев и другие). На севере города зеленый массив расположенного на холме парка Бельведер (1896 г., 100 га) с павильоном „Кубба“ (1750 г., в 1901 г. перевезен сюда из загородного дворца Мануба 18 в., украшен резьбой по стуку, изразцами и витражами). Канал конца 19 в. соединяет порт Туниса с аванпортом Хальк-аль-Уэд. Комплекс зданий аэропорта Тунис—Карфаген (1972 г.). Национальный музей Бардо (в загородном дворце Бардо 18—19 вв.), Музей исламского искусства, основанный в 1900 г. во дворце Дар Хусейн. К северо-западу, на скалистом мысу расположен живописный мавританский городок Сиди бу Саид, в древности северное предместье Карфагена. См.: *Saladin H. Op. cit.; Revault Jr Palais et demeures de Tunis (XVI et XVII siècles)*. Paris,

1967; *Idem. Palais et demeures de Tunis (XVIII et XIX siècles)*. Paris, 1971; *Lézine A. Deux villes d'Ifriqiya Sousse, Tunis*. Paris, 1971; *Driss A. Trésors du Musée National du Bardo*. Tunis, 1960; *Mosquées de Tunisie*. Tunis, 1973.

² *Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч. Изд. 2-е, т. 21, с. 408.

³ См.: *Picard R. Etudes sur l'histoire des portugais au Maroc*. Coimbra, 1955.

⁴ *Альтамира-и-Кревеа Р.* Указ. соч., с. 433.

⁵ *Ланда Р. Г.* Борьба алжирского народа против европейской колонизации (1830—1918). М., 1976, с. 48.

⁶ См.: *Livres français des XVII et XVIII siècles concernant les Etats barbaresques. Régences de l'Alger, de Tunis, de Tripoli et Empire de Maroc*. Par E. Ronard du Gard. Paris, 1911.

⁷ Несомненный интерес с исторической и художественной точки зрения представляют те немногочисленные произведения искусства, в которых отразились эпизоды колониальной экспансии Испании в Северную Африку. Отметим лишь два примера: построенная в 1504 г. в Толедо для кардинала Сиснероса так называемая Мосарабская капелла, которая примыкает к собору, украшена редким для Испании типом живописи, а именно стенными росписями (1509—1511 гг.), автор которых — Хуан де Боргонья (1470—1536 гг.), уроженец Франции, проработавший в Испании почти сорок лет. Прощедший итальянскую школу, Боргонья принес в Испанию традиции живописи флорентийского кватроченто. Одна из его фресок изображает взятие Орана в 1509 г. испанскими войсками во главе с кардиналом Сиснеросом.

В зале Карла V в севильском Алькасаре находится серия огромных шпалер фламандской работы 1554 г. с изображением туниской кампании императора. Из двенадцати композиций не все сохранились; особенно известна последняя из них, посвященная штурму Туниса.

- ⁸ История Константины, древней Цирты, столицы Нумидийского царства, восходит к 3—2 вв. до н. э. Свое новое название Константина получила в 313 г. В долгой и сложной истории города решающий этап развития связан с арабским завоеванием. При турецком господстве Константина стала центром „бейлика“, управляемого беем, последний из которых — Ахмад аль-Хадж — оказал жесточайшее сопротивление французским войскам. Они взяли Константину только в 1836 г. Историческое ядро Константины включает старый арабский город с кривыми улочками и касбой турецкого времени, а также мечети: Большая мечеть (вероятно, основанная в 11 в., сильно перестроена в 18—20 вв., фасад современный; сохранились колонны, капители с деревянными импостами, михраб 1135 г., четыре двери 13 в.), Сук аль-Газаль (1730 г., при французах была превращена в собор), Сиди Лахдар (1743 г.), Сиди аль-Кеттани (1776 г.), Дворец бей Ахмада аль-Хаджа (1826—1835 гг.). Новый город 19—начала 20 в. с элементами регулярной планировки многоэтажными домами и мостами через ущелье реки Рюммель; мост аль-Кантара (первоначально античный, неоднократно перестраивался в 1792 г., 1863 г., середине 20 в., железо, длина 128 м), Сиди Рашид (1912 г., каменный виадук на 27 арках, длина 247 м), висячий

мост Сиди Мсид (1912 г., длина 168 м, высота 175 м до дна ущелья; инженер Арноден). По краю плато на северо-западе города расположены бульвары. В 1974 г. начато строительство университета (бразильский архитектор О. Нимейер). Музей, основанный в 1862 г. (бывший Музей Гюстава Мерсье, здание 1930 г.), содержит коллекцию археологического материала, средневекового искусства, живописи и графики 19—20 вв.

- ⁹ Лавров В. А. Градостроительная культура Средней Азии. М., 1950; Беленицкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г. Средневековый город Средней Азии. Л., 1973; Большаков О. Г. Средневековый арабский город. — В кн.: Очерки истории арабской культуры V—XV вв. М., 1982, с. 156—214.
- ¹⁰ См.: *Marçais G. Urbanisme musulman. Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman.* Paris, 1958.
- ¹¹ Беленицкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г. Указ. соч., с. 322.
- ¹² Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М., 1970, с. 40.
- ¹³ *Lévi-Provençal E. Séville musulmane au début du XII siècle.* Paris, 1947, p. XV.
- ¹⁴ *Сефруци Ахмад.* Указ. соч., с. 50—51.
- ¹⁵ Танжер (арабск. Танжа), порт в Гибралтарском проливе, расположен на месте древнего Тингиса, основанного финикийцами в 1 тыс. до н. э. Памятники медины: крепостные стены и касба (17 в.), Большая мечеть (1634 г., реставрация 1920 г.), рынок „Малый Сокко“, дворец Дар аль-Махзен (1732 г., реставрация 20 в.). Рыночная площадь „Большой Сокко“ — на юго-западе медины.

- К югу и юго-востоку от медины — новый город с административными и коммерческими зданиями, отелями и пляжами. Во дворце Дар аль-Махзен — Музей древностей и народного искусства (основан в 1932 г.).
- ¹⁶ Тетуан (арабск. Тетван) в основном застроен в 17 в. Стены медины с башнями и касба восходят к началу 15 в. (достройка 17—18 вв.). Большая мечеть, дворец 17 в. (реконструкция 1948 г.). В 1921 г. основан Археологический музей. В 1940 г. — музей марокканского искусства. В окрестностях раскопками обнаружены остатки пунического города Тамуды (2 в. до н. э.), разрушенного римлянами в 40—42 гг. н. э.
- ¹⁷ См.: *Бохов А. В., Юдинцев В. В.* Первый этаж города. — „Декоративное искусство СССР“, 1976, № 6.
- ¹⁸ *Мопассан Гиде.* Указ. соч., с. 134—135.
- ¹⁹ Там же, с. 88—89.
- ²⁰ *Гидеон З.* Пространство и время в архитектуре. М., 1973, с. 69.
- ²¹ См.: *Воронина В. Л.* Народное жилище арабских стран. М., 1972.
- ²² См.: *Richard P.* Corpus des tapis marocains. Vol. 1—4. Paris, 1923—1924; *Poinssot L., Revult J.* Tapis tunisiens. Vol. 1—2. 1937, 1950; *Golvin L.* Les arts populaires d'Algérie. Vol. 1—2. Paris, 1949—1955; *Idem.* Aspects du l'artisanat en Afrique du Nord. Paris, 1956; *Idem.* Les tapis du Musée Stéphane Gsell. Alger, 1958; *Marrokos Handwerkkunst.* Casablanca, 1958; *L'artisanat tunisien.* — „Afrique“, 1964, № 40., p. 34—37, *Paccard A.* Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture. Vol. 1—2, 1981.
- ²³ *Bunper Б. Р.* Статьи об искусстве. М., 1970, с. 450.
- ²⁴ См.: *Bešāncenot J.* Bijoux arabes et berbères du Maroc. Casablanca, [s. a.];
- Sugier C.* Symboles et bijoux traditionnels de Tunisie. Tunis, [s. a.]
- ²⁵ Среди ранних изданий следует упомянуть книгу А. Бербрюггера с рисунками А. Жене. См.: *Berbrugger A.* Voyage pittoresque en Algérie ou recueil de vues costumes et portraits. Paris, 1838.
- ²⁶ См.: *Pradier A.* Notes artistiques sur Alger. Paris, 1875.
- ²⁷ См.: *Alexandre A.* Réflexions sur les Art et les Industries d'Art en Algérie. Alger, 1907.
- ²⁸ Алжир — современное арабское название аль-Джазаир — столица Алжирской Народной Демократической Республики. Название „аль-Джазаир“ произошло от небольшого прибрежного архипелага и означает „острова“. Основан в 10 веке на месте финикийского поселения, а затем римского порта Икозиум. Алжир живописно расположен у залива, среди зелени садов и парков. Главные магистрали проходят с севера на юг, параллельно заливу; улицы, расположенные на разных уровнях, соединяются лестницами. Особой художественно-исторической ценностью отличается ансамбль касбы турецкого времени, построенной в 1556 г. на месте старой берберской крепости. Новый город вырос вокруг старого, частично вытеснив его. Из памятников мавританского искусства сохранились Большая мечеть Альморавидов (1096 или 1097 гг.; 11-нефный молитвенный зал продолжен тройными галереями на восточной и западной сторонах внутреннего двора; подковообразные и поперечные многолопастные арки зала опираются на столбы крестчатого сечения, в северо-восточном углу — призматический минарет 1323 г.; галерея на фасаде — 19 в.) и

мечеть Сиди Рамдан (минарет в центре стены с михрабом, предположительно конца 12 — начала 13 в.). В остальном здании старого Алжира построены в османский период, в принципах турецкого зодчества: мечети — аль-Битчинин (1622 г., во французский период превращена в собор, ныне снова мечеть; 8-гранный купол, купольные галереи), „Рыбаков“ (основана в 1660 г., михраб, украшенный мозаикой, мраморный минбар), Кечава (возможно, основана в 1612 г., построена в 1794 г., во французский период превращена в кафедральный собор), Джамии Сафир (основана в 1534 г., заново построена в 1826 г.); завийя Сиди Абд ар-Рахман ат-Талаби (архитектурный культовый комплекс; мавзолей, вероятно, построен после 1648 г.; погребальная камера переделана в мечеть с михрабом, украшенным турецкими изразцами, в 1969 г. перекрыта 8-гранным куполом); в верхней части касбы цитадель, в 1816—1830-е гг. — резиденция алжирского дея (ведется реставрация); дворцы — Дар Азиза Бей (заложен в 1551 г., перестраивался; в 1838—1862 гг. — епископский дворец, ныне Бюро туризма), Дар Хасан-паша, или „Зимний дворец“ (1791 г. бывш. резиденция французского генерал-губернатора), Дар Мустафа-паша (1799 г.), Дар Бакри, Дар аль-Хамра (18 в.) и др. На холмах, в окружении садов — резиденции алжирских беев 18 — начала 19 в. На одном из холмов (Сан Этьен) в 1558 г. был заложен храм Богоматери Африканской в ложновизантийском стиле. В неомавританском стиле в начале 20 в. построены почта, префектура, Летний дворец. Здания 1930—1950 гг.: Дом прави-

тельства (1930 г., Гьошен, братья Перре), высотные жилые дома „Аэробита“ (22 этажа, П. Бурлье, Л. Микель и другие), Лафайет (высота 75 м., М. Соливер, А. Казале), Дом радио и телевидения (П. Турнон, М. Жоли), аэровокзал (М. Латюйер, Ди Мартино). В 1958—1961 гг. в центре города возведен из бетона собор Сакре Кер (инженер П. Сарже, скульптор Этьен-Мартин), в 1965 г. — Дворец народа (египетский архитектор М. Мусá). На холме аль-Биар в 1982 г. поставлен монумент „Борцу за независимость“. Алжир — город многих музеев: в парке Свободы — Национальный музей древностей и мусульманского искусства, во дворце Бардо 18 в. — Национальный музей Бардо (первобытная история, этнография, коллекции африканского искусства, собрание народного декоративно-прикладного искусства), Музей изящных искусств (здание 1930 г., в Опытном саду, архитектор П. Гион), включающий богатое собрание французского искусства и современных мастеров живописи, скульптуры и графики Алжира, Музей народного искусства во дворце аль-Бекри в касбе и др. В 1972 г. основан Музей революции. См.: *Esquier G. Alger et sa région. Grenoble, 1957; Musée d'Algérie. Vol. 1—2. Alger, 1973; Sidi Baghli M. El Djezair. Madrid, 1974; Dokali N. Les mosquées de la période turque à Alger. Alger. 1974.*

²⁹ Чухачев П. Испания, Алжир, Тунис. М., 1975, с. 74.

³⁰ Оран основан в 903 г. выходцами из Андалусии. Один из главных центров торгового обмена между мусульманской Испанией и странами Магриба. Порт Орана привлекал к себе, особенно в 12 в., купцов из Марселя,

Пизы, Генуи, Венеции и городов Каталонии. После падения Гранадского эмирата наступил упадок города, пиратство заменило регулярные торговые связи. В 1509—1791 гг. Оран был захвачен испанцами, затем с 1792 г. стал центром турецкого „бейлика“, в 1831 г. завоеван Францией. Рано выдвинулся в качестве главного экономического и культурного центра алжирского Запада. Оран расположен в морской бухте, ограниченной на западе зеленым массивом Мюрджарджо. Архитектурный облик города складывался под воздействием арабо-мавританских, испанских (крепость Санта Крус 16 в., реставрация 1854—1886 гг. с церковью Богоматери начала 16 в., поздние перестройки квартала Ла Бланка, арочные ворота 16—17 вв. с испанскими гербами, фонтан, мемориальные подписи — ныне в Музее города), турецких (две мечети и минарет 18 в., фрагменты дворца бея) и особенно активных французских традиций: планировка центра города с системой проезжих бульваров, обсаженных деревьями, тип жилой архитектуры, строительство общественных зданий в русле эклектических стилей конца 19—начала 20 в.: ратуша (1882—1885 гг.), опера (1906 г.) — ныне на площади 1 ноября 1954 г., в центре которой мраморный переделанный в 1969 г. обелиск с рельефными изображениями Абдель Кадира; кафедральный собор, вокзал (1913 г., часовая башня в виде минарета), музей Демахт (1930 г.). В 1950-е гг. Оран застраивается многоэтажными жилыми и административными зданиями, за годы независимости превратился в университетский город, крупный культурный центр АНДР. Музей состоит из

разделов природоведения, археологии, этнографии, нумизматики и раздела изобразительного искусства. См.: *Lespès R.* Oran. Paris, 1938.

- ³¹ *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века. Пер. с франц. М., 1970, с. 123.
- ³² Касабланка выросла из заштатного поселения, которое возникло в 16 в. близ руин разрушенного в 1468 г. португальцами древнего города Анфа. Развитие Касабланки началось с 1914 г. Старая медина с крепостными стенами, примыкающая к порту, стала ядром, вокруг которого полукольцом разросся современный город с прямыми улицами, площадями, бульварами и многоэтажными зданиями: гостиница „Либерте“ (1950 г., архитектор Л. Моранди), пятиэтажная церковь Сакре Кер с двумя башнями (1930—1952 гг., архитектор П. Турнон, П. Буске; железобетон, витражи), Махакмапаша (1941—1952 гг., архитектор П. Кадет, ложномавританский стиль, подражающий дворцу Альгамбра в Гранаде), театр, почтамт, ратуша на площади Объединенных наций (архитектор Г. Гупиль) с фонтаном цветомузыки. На юго-востоке города выросла новая медина, на юго-западе — кварталы богатых villas и пляжи.
- ³³ „Курьер Юнеско“, 1976, март, с. 4.
- ³⁴ См.: Mohammed Racim miniaturiste algérien. Introd. Sid A. Baghli. 1971.
- ³⁵ См.: *Turki Z.* Tunis naguère et d'aujourd'hui. Tunis, 1960; *Krajny M.* Zoubeir Turki. Praha, 1963.
- ³⁶ *Нимейер О.* Архитектура и общество. М., 1975, с. 180.
- ³⁷ См.: *Васильев А. А.* Указ. соч., с. 27.
- ³⁸ См.: *Толстой В. П.* У алжирских художников. Об Учредительном конгрессе художников АНДР. — „Искусство“, 1977, № 8, с. 53—54.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

РИСУНКИ В ТЕКСТЕ

БАССЕЙН АГЛАВИДОВ В КАЙРУАНЕ
Ок. 862 г. План (на с. 49)
МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Заложена в 670 г., полностью
перестроена в 862 г., пристройки
11—18 вв. План (на с. 54)
МУХАММЕД ИБН АЛЬ-КАЙСИ
Медная люстра эмира аль-Муизза ибн
Бадиса. Первая половина 11 в.
Высота 1,18 м, диаметр 0,445 м.
Тунис. Музей Бардо (на с. 64)
РИБАТ В СУСЕ
Заложен в 780 г., добавления 17
и 18 вв. Минарет 821 г. Прорисовка
(на с. 68)
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В МАХДИИ
916 г. План (на с. 74)
ДВОРЕЦ В АШИРЕ
936 г. План (на с. 82)
КАЛ'А БАНУ ХАММАД
1007—1152 гг. План (на с. 91)
МИНАРЕТ В КАЛ'А БАНУ ХАММАДЕ
Начало 11 в. Прорисовка (на с. 93)
ДАР АЛЬ-МАНАР В КАЛ'А БАНУ
ХАММАДЕ
11 в. Аксонометрия (на с. 94)
ДВОРЦОВЫЙ КОМПЛЕКС ДАР АЛЬ-БАХР
В КАЛ'А БАНУ ХАММАДЕ
11 в. План (на с. 95)
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В АЛЖИРЕ
1096 г. План (на с. 132)

КУББАТ АЛЬ-БАРУДИЙИН В МАРРАКЕШЕ
Начало 12 в. Прорисовка (на с. 137)
МЕЧЕТЬ АЛЬ-КАЙРАВИЙИН В ФЕСЕ
Заложена в 859 г., перестройка
1135 г. и позднее. План (на с. 138)
МИХРАБНАЯ НИША МЕЧЕТИ
АЛЬ-КУТУБИЙЯ В МАРРАКЕШЕ
Прорисовка (на с. 140)
БАБ АР-РУАХ В РАБАТЕ
12 в. План (на с. 150)
МЕЧЕТЬ АЛЬ-КУТУБИЙЯ
В МАРРАКЕШЕ
1153—1196 гг. План (на с. 152)
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В ТИНМАЛЕ
1153 г. План (на с. 153)
МЕЧЕТЬ И МИНАРЕТ ХАСАН
В РАБАТЕ
Заложены в 1195 г., строительство
не завершено. План (на с. 165)
МЕДРЕСЕ ВУИНАНИЯ В ФЕСЕ
1355 г. План (на с. 191)
МЕЧЕТЬ РЫБАКОВ В г. АЛЖИРЕ
1660 г. Прорисовка (на с. 221)
ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
КОВРОВ МАРОККО
(на с. 245)
ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ТАБЛИЦАХ
1
МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Заложена в 670 г., полностью
перестроена в 862 г., пристройки
11—18 вв. Общий вид. Аэрофотосъемка.

2
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Минарет. Середина 8 в.

3
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Вид с минарета на аркаду юго-восточной стороны двора.

4
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Галерея нартекса. Фрагмент.

5
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Галерея нартекса. Фрагмент.

6
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Молитвенный зал. Фрагмент.

7
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Молитвенный зал.

8
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Михрабная ниша. 862 г.

9
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Купол аль-Баху перед михрабной нишей. Фрагмент. 862 г.

10
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Михрабная ниша. Фрагмент.
Резьба по мрамору. 862 г.

11
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Фрагмент минбара. Резьба по дереву.

12
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Минбар. Резьба по дереву. 862 г.

13
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Капитель колонны.

14
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Купол аль-Баху. 862 г.

15
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Купола 9—13 вв.

16
мечеть ТРЕХ ДВЕРЕЙ В КАЙРУАНЕ
Фасад. Заложена в 866 г., ремонтирована в 15 в.

17
БАССЕЙН АГЛАБИДОВ В КАЙРУАНЕ
Фрагмент. 9 в.

18
РИБАТ В СУСЕ
Фрагмент. Заложен в 780 г., добавления 17, 18 вв. Минарет 821 г.

19
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В СУСЕ
Заложена в 850 г., расширена в 10 и 17 вв. Северо-восточная часть двора.

20
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В СУСЕ
Фрагмент молитвенного зала.

21
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В МАХДИИ
Заложена в 916 г., расширена в 11 в. Портал. Реставрация 1961—1965 гг.

22
РЕЛЬЕФ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЦАРЯ И МУЗЫКАНТА
Из Махдии. Мрамор. 10 в.

23
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В СФАКСЕ
Заложена в 840 г., расширена в 988 г. Минарет. 9 в.

24
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В СФАКСЕ
Куфическая надпись на фасаде. 9 в.

25
мечеть СИДИ ОКБА В КАЙРУАНЕ
Максура. Фрагмент верхней части.
Резьба по дереву. 1022—1023 гг.

26
УСЫПАЛЬНИЦА-МЕЧЕТЬ СИДИ ОКБА В ТАХУДА
Фрагменты двери. Резьба по дереву. 11 в.

27
ДЕКОРАТИВНАЯ ПАНЕЛЬ ИЗ СЕДРАТЫ
Фрагмент. Резьба по стуку.

- 10—11 вв. Алжир. Национальный музей древностей.
28
ДЕКОРАТИВНАЯ ПАНЕЛЬ ИЗ СЕДРАТЫ
Фрагмент. Резьба по стуку.
10—11 вв. Алжир. Национальный музей древностей
29
ГАРДАЯ
Основана в 1058 г. Вид города
30
МЕЛИКА
Основана в 1017 г. Аэрофотосъемка.
31
ГАРДАЯ
Улочка, идущая к мечети.
32
ГАРДАЯ
Улочка со сводами.
33
БАНУ ИЗГЕН
Основан в 1321 г. Вид города.
34
МЕЧЕТЬ НА КЛАДБИЩЕ
БЛИЗ БАНУ ИЗГЕНА
Молитвенный зал.
35
ДВОРЕЦ МОРЯ (ДАР АЛЬ-БАХР)
В КАЛ'А БАНУ ХАММАДЕ
Фасад. 11 в. Современная реставрация.
36
КАМЕННЫЕ ВОДОСТОКИ
С ИЗОБРАЖЕНИЕМ РЫБ
Из Кал'а бану Хаммада. 11 в. Алжир, Национальный музей древностей.
37
КАМЕННЫЙ ЛЕВ
Украшение фонтана из Дворца Маяка (Дар аль-Манар) в Кал'а бану Хаммаде. 11 в. Алжир, Национальный музей древностей.
38
БЕРБЕРСКАЯ КАСБА В ДОЛИНЕ ДАДЕС
Фрагмент декора.
39
БЕРБЕРСКАЯ КАСБА ЮЖНОГО МАРОККО
40
КАСБА ВЕНХАДДУ ВЫСОКОГО АТЛАСА
41
БЕРБЕРСКАЯ КАСБА АНТИ-АТЛАСА
42
ТКАНЬ ИЗ ГАФЗЫ
Современная работа.
43
БЕРБЕРСКАЯ КЕРАМИКА
Из Кабилии. Современная работа.
44
КУВШИН
Из Кабилии. Современная работа. Собственность автора.
45
НОЖНОЙ БРАСЛЕТ
Из Кабилии. Серебро, эмаль, кораллы. Диаметр 10,6 см, высота 9,6 см, вес 296 г.
46
ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ
Из Кабилии. Серебро, эмаль, кораллы. Алжир, Национальный музей древностей.
47
УЛОЧКА, ПРИМЫКАЮЩАЯ К БОЛЬШОЙ МЕЧЕТИ В ТЛЕМСЕНЕ.
48
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В ТЛЕМСЕНЕ
Молитвенный зал. Фрагмент. 1135 г.
49
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В ТЛЕМСЕНЕ
Купол перед михрабом. Фрагмент. 1136 г.
50
КУББАТ АЛЬ-БАРУДИЙИН В МАРРАКЕШЕ
Фрагмент. Начало 12 в.
51
МЕЧЕТЬ АЛЬ-КАЙРАВИЙИН В ФЕСЕ
Заложена в 859 г., перестройки 1135 г. и позднее. Двор.
Вид с минарета.
52
МЕЧЕТЬ АЛЬ-КАЙРАВИЙИН В ФЕСЕ
Бронзовая дверь погребальной мечети. Фрагмент. 12 в.

- 1
Мечеть Аль-Кайравийин в Фесе
Галактитовый центральный
юд. Фрагмент. 1-я половина
2 в. Реставрация 1950 г.
- 4
Мечеть Аль-Кайравийин в Фесе
Галактитовый центральный
вод. Фрагмент.
- 5
Орота Касбы Удайя в Рабате
Вид со стороны города. 12 в.
- 6
Аб Ар-Руах в Рабате
Фрагмент. 12 в.
- 7
Орота Касбы Удайя в Рабате
Вид со стороны Касбы.
- 8
Большая мечеть Альмохадов
в Тинмале
1153 г.
- 9
МАРРАКЕШ
Стены старого города. 12 в.
- 60
МАРРАКЕШ
Стены старого города. 12 в.
- 61
МАРРАКЕШ
Общий вид города.
- 62
МАРРАКЕШ
Общий вид города.
- 63
Мечеть и минарет Аль-Кутубийя
в Марракеше
1153—1199 гг.
- 64
Мечеть Аль-Кутубийя в Марракеше
1153—1196 гг. Вид с минарета.
- 65
Мечеть Аль-Кутубийя в Марракеше
Молитвенный зал.
- 66
Мечеть Аль-Кутубийя в Марракеше
Сталактиты свода.
- 67
МИНАРЕТ МЕЧЕТИ АЛЬ-КУТУБИЙЯ
В МАРРАКЕШЕ
Фрагмент западного фасада.
1184—1199 гг.
- 68
МЕЧЕТЬ И МИНАРЕТ ХАСАН В РАБАТЕ
Заложены в 1195 г., строительство
не завершено.
- 69
МИНАРЕТ (БАШНЯ) ХАСАН В РАБАТЕ
Фрагмент.
- 70
КОЛОКОЛЬНЯ ЛА ХИРАЛЬДА В СЕВИЛЬЕ
1190 г. Перестройка 1568 г.
- 71
ШТАНДАРТ АЛЬМОХАДОВ
Шелк, вышивка. До 1212 г. Уэска
(Испания), собор.
- 72
МИНАРЕТ АГАДИРА В ТЛЕМСЕНЕ
13 в.
- 73
МЕЧЕТЬ СИДИ БЕЛЬ ХАСАН
В ТЛЕМСЕНЕ
1296—1297 гг. Михрабная ниша.
Фрагмент.
- 74
МЕЧЕТЬ СИДИ БЕЛЬ ХАСАН
В ТЛЕМСЕНЕ
Наборный потолок.
- 75
МЕЧЕТЬ ЛАГЕРЯ МАНСУРА
В ТЛЕМСЕНЕ
1303—1306 гг. Минарет.
- 76
МЕЧЕТЬ ЛАГЕРЯ МАНСУРА
В ТЛЕМСЕНЕ
Входная арка минарета. 1303—1306 гг.
- 77
БАБ АЛЬ-МРИСА В САЛЕ
1260 г.
- 78
КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ
Усыпальница Сиди бу Медина 1361 г.
- 79
КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ
14 в. Фрагмент

- 80
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В ТАЗА
Купол перед михрабной нишей. 1292 г.
- 81
КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ
Фрагмент. Справа — мечеть. 1339 г.
- 82
КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ
Фрагмент.
- 83
КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ
Портал мечети. Фрагмент. 1339 г.
- 84
КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ
Портал мечети. Фрагмент резьбы
по стуку.
- 85
КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ
Молитвенный зал мечети. Фрагмент.
1339 г.
- 86
КОМПЛЕКС АЛЬ-ЭЮББАД В ТЛЕМСЕНЕ
Михрабная ниша мечети. Фрагмент.
1339 г.
- 87
МЕЧЕТЬ СИДИ АЛЬ-ХАЛЛАУИ
В ТЛЕМСЕНЕ
1358 г. Портал.
- 88
МЕЧЕТЬ АЛЬ-АНДАЛУ В ФЕСЕ
Портал. Фрагмент. 13 в., современная
реставрация.
- 89
МЕДРЕСЕ САХРИДЖ В ФЕСЕ
1323 г. Двор. Фрагмент.
- 90
МЕДРЕСЕ АТТАРИН В ФЕСЕ
1325 г. Двор. Фрагмент.
- 91
МЕДРЕСЕ АТТАРИН В ФЕСЕ
Двор. Фрагмент.
- 92
МЕДРЕСЕ АТТАРИН В ФЕСЕ
Фрагмент декора. Резьба по стуку.
- 93
МЕДРЕСЕ АТТАРИН В ФЕСЕ
Двор. Фрагмент.
- 94
МЕДРЕСЕ АТТАРИН В ФЕСЕ
Двор. Фрагмент декора. Резьба
по стуку.
- 95
МЕДРЕСЕ АТТАРИН В ФЕСЕ
Двор. Фрагмент декора. Резьба
по стуку.
- 96
МЕДРЕСЕ АТТАРИН В ФЕСЕ
Двор. Фрагмент декора.
Изразцы.
- 97
МЕДРЕСЕ БУ ИНАНИЯ В ФЕСЕ
1355 г. Двор. Фрагмент.
- 98
МЕДРЕСЕ БУ ИНАНИЯ В ФЕСЕ
Двор. Фрагмент.
- 99
МЕДРЕСЕ БУ ИНАНИЯ В ФЕСЕ
Двор. Фрагмент.
- 100
МЕДРЕСЕ БУ ИНАНИЯ В ФЕСЕ
Астрономические часы.
Фрагмент.
- 101
МЕЧЕТЬ АЛЬ-КАИРВИЙИН В ФЕСЕ
Двор. Фрагмент. 14—16 вв.
- 102
ФРОНТИСПИС КОРАНА
Из Валенсии. 1128 г. Стамбул. Библи-
отека университета.
- 103
ИЗОБРАЖЕНИЕ ГЕРКУЛЕСА, СОЗВЕЗДИЯ
СЕВЕРНОГО ПОЛУШАРИЯ
Миниатюра к „Книге неподвижных
звезд“. Из Сеуты. 1224 г. Ватикан.
Библиотека.
- 104
ИСТОРИЯ БАЙЯД И РИЙЯД
Миниатюра. Конец 13 в. Ватикан,
Библиотека.
- 105
ИСТОРИЯ БАЙЯД И РИЙЯД
Миниатюра. Конец 13 в. Ватикан,
Библиотека.

- 106
ИСТОРИЯ БАЙЯД И РИЙЯД
Миниатюра. Конец 13 в. Ватикан,
Библиотека.
- 107
ШЕЛК „АЛЬГАМБРА“
Фрагмент.
- 108
БОЛЬШАЯ МЕЧЕТЬ В ТАЗА
Бронзовая люстра. Фрагмент. 14 в.
- 109
НЕКРОПОЛЬ МАРИНИДОВ В ШЕЛЛЕ
14 в. Минарет.
- 110
НЕКРОПОЛЬ МАРИНИДОВ В ШЕЛЛЕ
14 в. Поминальная мечеть. Фрагмент.
- 111
ЕВРОПЕЙСКАЯ ГРАВЮРА С ИЗОБРА-
ЖЕНИЕМ ОСАДЫ АЛЖИРА
1700 г.
- 112
КАСБА В АЛЖИРЕ
Улица.
- 113
ДВОРЕЦ БАРДО В АЛЖИРЕ
18 в. Садовый павильон.
- 114
ДАР АЗИЗА В АЛЖИРЕ
16 в. Двор. Фрагмент.
- 115
ДВОРЕЦ БАРДО В АЛЖИРЕ
18 в. Галерея дворца. Фрагмент.
- 116
ДВОРЕЦ БЕЯ АХМАДА АЛЬ-ХАДЖА
В КОНСТАНТИНЕ
1826—1835 гг. Фрагмент. Резные
деревянные решетки-мушарабийи.
- 117
ДАР АЗИЗА В АЛЖИРЕ.
Двор. Фрагмент.
- 118
ИЗРАЗЦОВЫЕ ПАННО
Из Туниса. 18 в.
- 119
МЕДРЕСЕ БЕН ИУСУФ В МАРРАКЕШЕ
1565 г. Фрагмент декора. Резьба
по стуку.
- 120
МАВЗОЛЕЙ С'АДИДОВ В МАРРАКЕШЕ
2-я половина 16 в. Фрагмент.
- 121
МЕЧЕТЬ АЛЬ-КАЙРАВИЙИН
Двор. Западный павильон. 16 в.
- 122
БАБ АЛЬ-МАНСУР В МЕКНЕСЕ
1723 г.
- 123
ГОРОД ГАФЗА В ТУНИСЕ
- 124
БАБ АЛЬ-БЕРДАИН В МЕКНЕСЕ
17 в.
- 125
ЗАГОРОДНАЯ РЕЗИДЕНЦИЯ АЛЬ-МЕНАРА
В МАРРАКЕШЕ
17 в.
- 126
КОНЮШНИ В МЕКНЕСЕ
17 в. Фрагмент
- 127
ГОРОД МУЛАЙ-ИДРИС
Основан в 8 в. На переднем плане —
мавзолей Идриса I. 18 в.
- 128
ГОРОД ФЕС
Основан в 789 г. На переднем плане —
минарет мечети ар-Р'зиф.
- 129
УЛИЦА В ФЕСЕ
- 130
УЛИЦА В РАБАТЕ
- 131
УЛИЦА В РАБАТЕ
- 132
УЛИЦА В КАЙРУАНЕ
- 133
КРАСИЛЬНИ В ФЕСЕ
- 134
ФОНТАН НЕДЖАРИН В ФЕСЕ
- 135
ОКОННАЯ РЕШЕТКА ДОМА В ТУНИСЕ
Андалусская традиция.

- 136
ПОРТАЛ ДОМА В ТУНИСЕ
Андалусская традиция.
- 137
ДАР АЛЬ-МАХЗЕН В ТАНЖЕРЕ
1732 г. Двор.
- 138
САД ДОМА В ТЕТУАНЕ
Мавританская традиция
- 139
КОВЕР ИЗ РАБАТА
Фрагмент.
- 140
ДАР АЛЬ-БАХИЯ В МАРРАКЕШЕ
1894—1900 г. Фрагмент интерьерера.
- 141
ИНТЕРЬЕР ДОМА
Тетуан, Музей марокканского
искусства
- 142
МЕДНАЯ ПОСУДА
Из Алжира. Алжир, Национальный
музей древностей
- 143
КЕРАМИКА МАРОККО
- 144
НАБЕРЕЖНАЯ НА АРКАДАХ В АЛЖИРЕ
- 145
ПЛОЩАДЬ 1 НОЯБРЯ 1954 г. В ОРАНЕ
- 146
МОСТ СИДИ М'СИД В КОНСТАНТИНЕ
1912 г.
- 147
МОСТ СИДИ РАШИД В КОНСТАНТИНЕ
1912 г.
- 148
Ф. ПУЙОН. ТУРИСТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
В ТИПАСЕ
1960-е гг.
- 149
ТУРИСТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС СИДИ ФРЕДЖ
БЛИЗ АЛЖИРА
1970-е гг.
- 150
М. КОНЕЧНЫ. МОНУМЕНТ БОРЦУ
ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ В АЛЖИРЕ
Фрагмент. 1982 г.
- 151
ГОСТИНИЦА ДЮ ЛАК В ТУНИСЕ
1970-е гг.
- 152
Ж. Ф. ЗЕВАКО. БОЛЬНИЦА В БЕН
ШЛИМАНЕ
1960-е гг.
- 153
КАСАБЛАНКА. ДЕЛОВОЙ ЦЕНТР
- 154
Ж. Ф. ЗЕВАКО, Ж. КАНДИЛИС.
ЖИЛОЙ ДОМ В КАСАБЛАНКЕ
1960-е гг.
- 155
М. РАСИМ. БУКЕТ
Миниатюра.
- 156
М. РАСИМ. ГАЛВРА ПЕРЕД АЛЬ-ДЖЕ-
ЗАЙРОМ
Миниатюра.
- 157
Б. ЙЕЛЛЕС. ДЕВУШКА С ЦВЕТАМИ
1958 г.
- 158
М. БУЗИД. АЛЖИРСКИЙ ПЕЙЗАЖ
- 159
З. ТУРКИ. МАТЬ И ДИТЯ
- 160
З. ТУРКИ. У ПРЕДСКАЗАТЕЛЯ СУДЬБЫ
Рисунок из серии „Тунис вчера
и сегодня“.
- 161
А. СЮРЕДА. ПОРТРЕТ ШЕЙХА
Рисунок. Оран, Музей.
- 162
Д. БЕН АБДАЛЛАХ. ЖАНРОВАЯ СЦЕНА
- 163
М. МЕЗИАН. ЖЕНЩИНЫ РИФА
1963 г.
- 164
М. САРЦИНИ. НАТЮРМОРТ
1960-е гг.
- 165
СОВРЕМЕННАЯ ТУНИССКАЯ КЕРАМИКА
И РЫБА-ТАЛИСМАН
Собственность автора.
- 166
СОВРЕМЕННАЯ ТУНИССКАЯ КЕРАМИКА
Собственность автора.

УКАЗАТЕЛЬ

- Аббадиты, династия**
 127
- Аббасиды, династия**
 11 53 71 87 89
- Аббасий (Каср аль-Кадим)**
 49 291
- Абд аль-Ваиды, династия**
 171 178 181
- Абд аль-Кадир**
 256
- Абу аль-Мумин**
 142 143 148 152
- Абд ар-Рахман III**
 72 103
- Абд ар-Рахман ас-Суфи**
 200
- Абу Абдаллах**
 71
- Абу Джафар аль-Муктадир**
 128
- Абу Закария Йахья**
 171
- Абу Инан**
 175 191
- Абу Йазид**
 76
- Абу Йакуб Йусуф I**
 145
- Абу Йусуф Йакуб аль-Мансур**
 103 144 148 162 164
- Абуаль Хасан**
 209
- Аверинцев С. С.**
 20 287
- Аверровс см. Ибн Рушд**
- Агадир (в Марокко)**
 214
- Аглабиды, династия**
 48—50 52 60 67 70 71 101 303
- Аземур**
 214 215
- Азия**
 36 43 268 270 273 276
- Азия Малая**
 270
- Азия Передняя**
 249
- Азия Средняя**
 187
- Азия Центральная**
 184 199
- Азурара Г. Э. де**
 214
- Айт-Баха, область**
 115
- Аларкос**
 143 162
- Алауитская (Алавитская) династия**
 115 226—228 295
- Аледо, крепость**
 125
- Александр А.**
 258 259
- Алжир**
 7 9 10 12 24 47 84 87 89 111
 122 125 128 130 166 216—224
 247 255 256 258—261 263 264
 269 273 275 277 278 280 282
 283 289 291
- Алжир, город**
 82 87 89 117 121 125 131 132
 143 171 194 217—219 221 223
- 231 244 257 262 264 300 301
 303 308 309; рис. на с. 132 221
 111—115 117 144 149 150
- Музей изящных искусств**
 301
- Музей народного искусства**
 223 244 301
- Музей революции**
 301
- Национальный музей древностей и мусульманского искусства**
 121 208 301
- Национальный этнографический музей Бардо**
 117 224 301 142
- Алжирия см. Алжир**
- Алжирская Народная Демократическая Республика**
 273 282 300 302
- Алжирское регентство см. Алжир**
- Али**
 172
- аль-Алия**
 47
- Алпатов М. В.**
 35 288
- Альгамбра**
 35 98 102—104 177 186 188
 206 226 262 293
- Алькала де Гуадайра**
 148
- Альмерия**
 125
- Альморавиды, династия**
 11 12 109 124—126 128—131
 138 141—143 145 175

- Альмохады, династия
11 12 90 109 131 140 142—148
153 157 162 164 167—171 175—
177 181 183 225 227 228 295
- Альтамира-и-Кревеа Р.
128 293 298
- Альфонсо VI
125
- Альфонсо VIII Кастильский
143
- Альфонсо X
162
- Амаргу, крепость
130
- Америка Латинская
270 273
- Аммельн, оазис
115
- Амран Д.
278
- аль-Андалус см. Андалусия
- Андалусия
10 44 56 57 63 125—130 134
135 162 164 171 173 175 178
216 237 291 301
- Аннаба
84 257
- Анти-Атлас
112 115 305 41
- Антиохия
209
- Анфа см. Касабланка
- Аравия, Аравийский полу-
остров
17 22 47
- Аравия Саудовская
116
- Арагон
216
- Арзёв
261
- Арсила
214
- Арноден
299
- Арруда Д. де
215
- Атлантический океан
43 79 143
- Атлас Высокий
109 111 112 115 119 124 158
227 305 40
- Атлас Средний
111 112 116 119 296
- аль-Аттиф
88
- Африка, Африканский кон-
тинент
7 9 12 43 45 48 50 67 69 71 79
109 111 112 120 123—125 168
175 213—217 220 255 257 258
260 268 270 276 280
- Африка Римская
8 10 11 43 104 166
- Африка Северная
9 11 43 44 46 47 56 62 67 69—
72 79 83 102 109 110 117 118
120 128 145 146 166 172—174
176 178 206 213 214 217 219
231 242 246 255—259 264 266
267 269 281 283 292 298
- Ашир
76 81 82 89 90 95 99 105 136
231 303; рис. на с. 82
- Багдад
11 60 65 77
- Бадахос
125
- Баджа, область
46
- Баллара
91
- аль-Банна
176
- Бану Гуд, род
128
- Бану Изген
88 305 33 34
- Бану марин см. Мариниды,
династия
- Барбаросса Гарудж
217
- Барбаросса Хайрадин
217 218
- Барка, мыс
144
- Басра
291
- Батунский М. А.
287
- Беджайя
89 90 97 98 102 105 120—122
142 143 217 257
- аль-Бейдак
97
- Бейлье Л.
92
- Беленицкий А. М.
287 299
- Бен Абдаллах Д.
309 162
- Бенабдела А.
288
- Бен Абдель-Крим
295
- Бенабурра Хосин
271 272
- Бени Снус, долина
185
- Бентович И. Б.
287 299
- Бенхадду (Айт Бенхадду)
115 305 40
- Бен Шлиман
309 152
- Берберия
219
- Бербрюггер А.
84 257 300
- Бертельс Е.
288
- Бертье П.
175
- Берхем М. ван
86
- Бизерта
247
- Бискра
85
- Бланше Г.
86 92
- Бодянский В.
266
- Боков А. В.
300
- Большаков О. Г.
287 299
- Бон см. Аннаба
- Боргонья Х. де
298
- Брусса
149
- Бужи см. Беджайя

- Бузид М.
309 158
- Булуггин ибн Зири Йусуф
81 82
- Бумальн
115
- Бу Нура
88
- Бургиба Х.
292
- Бу-Регрег, река
148 167 168 170 295 296
- Бурлье П.
301
- Бурмон
255
- Буске П.
302
- Буфекран, река
227
- Валенсия
125 174 195 307
- Васильев А. А.
293 302
- аль-Васити Йахья
202
- Ватассиды, династия
215
- Ватикан. Библиотека
200 202 308 103—106
- Веймарн Б. В.
289
- Великие Моголы
227
- Великобритания
269
- Вена. Национальная библиотека
200
- Вендт А.
266
- Венеция
302
- Верне О.
256
- Версаль
77
- Музей
256
- Вида Дж. де ла
202
- Византия
24 57 234
- Виппер Б. Р.
300
- Волюбилис
47 228
- Воронина В. Л.
289 300
- Восток Ближний
230
- Восток Древний
77
- Восток Средний
69 230
- Габриэли Ф.
198 199
- аль-Газали
97
- Гальеро С.
258
- Гана
82
- Гарб, долина
296
- Гардая
88 305 29 31 32
- Гафза
305 42 123
- Генуя
144 302
- Гибралтар, Гибралтарский пролив
44 128 147 162 299
- Гидеон З.
300
- Гион П.
301
- Гиппон Регий
84
- Глауа, племена
119
- аль-Глауи Хасан
271
- Гольвейн Л.
44 81 92
- Гомара Али
162
- Горайн, гора
90
- Грабар О.
30 87 156 157
- Гранада, Гранадский эмират
98 125 171 174 178 216 224 253
- Гропиус В.
298
- Гупиль Г.
263
- Гуревич А. Я.
297
- Гьошен
301
- Дадес, долина
305 38
- Дадес, река
115
- Дамаск
52 53 202
- Данилова И. Е.
299
- Дар аль-Хамра
167
- Делакруа Э.
256
- Делаттр А.
257
- Дения
125
- Десю-Ламарр
47
- аль-Джадида
214 215
- аль-Джазаир см. Алжир
- Джазури
104
- Джаухар
79
- Джебель Амур
247
- Джебель Маадид, гора
90
- Джерба, остров
223
- Ди Мартино
301
- Дине Э.
258
- Дмитриева Н. А.
288
- Дози Р.
124
- Драа, оазис
215

- Дшира, крепость
170
- Дюкен
219
- Дюфи Р.
272
- Европа Западная
30 33 43 145 223 233 234 250
262 269 279 280
- Египет
11 17 18 43 53 57 58 71 72 79
80 82 83 85—87 89 105 156 184
- Египет Древний
113
- Жене А.
256 300
- Жоли М.
301
- Жоннар Ш.
258 259
- Жюльен Ш. А.
143 147 172 291
- Завила
73
- аль-Заллака
125
- аз-Захра
103
- Зевако Ж.
309 152 154
- Зерфюсс Б.
264 265 298
- Зийадаталлах
292
- Зириды, династия
82—87 90 102
- Зири ибн Манад
76 81
- Ибн Абдун
235
- Ибн Азиз, мастер
105
- Ибн аль-Араби
210
- Ибн Ахмад Аглаб Ибрахим
48
- Ибн Басо Ахмад
162
- Ибн Давадари
47
- Ибн Джафар Кудам
26
- Ибн Зийяд Тарик
43 44
- Ибн Зумрук
293
- Ибн Йасин Абдаллах
124
- Ибн Йусуф Али
128 129 131 136
- Ибн аль-Кайси Мухаммед
64 65 303; рис. на с. 64
- Ибн Нусейр Муса
43 44
- Ибн Рушд
145
- Ибн Ташфин Йусуф
124 125 128—131
- Ибн Тумарт
98 122 142—146 148 152 154
- Ибн Туфейль
145
- Ибн Фадль аль-Умари
175 183
- Ибн Халдун
90 171 176 206
- Ибн Хамдис
102 104
- Ибн Хаммад
89 90
- Идрис ибн Абдаллах (Ид-
рис I)
47 48 233
- Идрис II
47
- Идрисиды, династия
47 48 79
- Иерусалим
52
- Икозиум см. Алжир
- Имитер
115
- Индия
22 201 214 227
- Ирак
17 18 47 53 57 58 71 77 87
105 198—200 202
- Иран
187 189 227 234 270
- Иседратен см. Седрата
Испания
9 10 12 17 44 56 71 72 82 83
101 102 105 120 125 126 128
129 130 134 142—144 146 162
164 170 195 198 215 216 219
220 224 242 246 255 269 289
297 298 301 306
- аль-Исфакхани
199
- Италия
48 213
- Ифрикия
10 11 43 46 48 50 55 57 63 69
70 81—83 85 87 90 100 101 125
135 143 146 155 156 159 171
174 178 217
- Йеллес Б.
309 157
- Йусуф, мастер
224
- Кабилия Большая и Малая
46 111 116 117 120 122 220
275 281 305 43—46
- Кавказ Северный
116
- Кадет П.
263 302
- Казале А.
301
- Каим (Абуль Касим)
73 74
- Каир (аль-Кахира)
53 71 77 79 82 86 105
- Кайруан
43 45 47—51 53 54 57 62 65 66
69 71 75—77 79 83 90 101 138
194 222 223 232 239 247 290
291 303 304 309; рис. на с. 49
54 1—17 132
- Музей исламского искус-
ства
244 291
- Какба П.
38 288 293
- Кал'а Аби Тавил см. Кал'а
бану Хаммад
- Кал'а бану Рашид
247
- Кал'а бану Хаммад
89—97 99 102 104 106 130 159

- 231 305 309; рис. на с. 91 93—
95 35—37
- Камон Аснар Х.
14
- Кандилис Ж.
266 309 154
- Кан-Фарбер Х.
120
- Каптерева Т. П.
289
- Карл V
76 217 218
- Карфаген
8 43 57 69 257 264 298
- Касабланка
236 237 263 265 266 302 309
153 154
- Касир, мастер
105
- аль-Каср аль-Кебир
215
- Кастилия
125 171 213 216 217
- Каталония
213 302
- Катеб Ясин
24
- Кахина
43 91
- Келаа М'Гуна
115
- Китай
201
- Конечны М.
309 150
- Константина
87 89 143 224 256 257 274 299
308 309 116 146 147
- Музей (бывш. Музей Гюстава Мерсье)
299
- Кордова, Кордовский эмират, Кордовский халифат
9 47 48 53 72 78 79 103 125—
128 135 139 141 142 159 162
164 174 193 195 200
- Косейла
43
- Крачковский Ю. И.
287
- Куба
224
- Куделин А. Б.
288 293
- Куфа
291
- Кюнель Э.
14
- Лавижери
257
- Лавров В. А.
299
- Ланда Р. Г.
298
- Ландау Р.
289
- Лас Навас де Толоса
170 174
- Латюйер М.
301
- Лев Африканский
194 228
- Леву-Провансаль Э.
293
- Лезин А.
44 291
- Ле Корбюзье
264
- Ленинград. Институт востоковедения Академии наук СССР
201
- Леон, королевство
125
- Лессор Э.
84 256
- Ливийские царства
8 9
- Лиоте
261
- Лихачев Д. С.
127 129 287 293
- Луардири Ахмад
271
- Людовик XIV
219 228
- аль-Маарифи Кайрун
291
- Мавретания, Ливийское царство
9
- аль-Магриб аль-Акса (Дальний Магриб) см. Марокко
- аль-Магриб аль-Аусат (Центральный Магриб)
10 47 79 86 100 130 143
- Мадинат аз-Захра
77 78 103 126 169
- Мазаган см. аль-Джадид
- Майорка, остров
126
- аль-Макризи
79
- Малага
125 251
- аль-Мансура
181 182 185 294 306 75 76
- аль-Мансур (династия Фатимидов)
76
- Мансур, мастер
229
- аль-Мансур ибн ан-Насир
102
- Мариниды, династия
171 172 174 176 181 183 186
194 225 228 295 296
- Марке А.
256
- Маркс К.
288 298
- Мармуша, племена
119
- Марокко
7 9 10 12 39 46 82 109 111
114 115 122 124 126 128 130
141 143 148 151 159 164 169—
172 174 175 177 206 210 213
215—217 219 224 226 227 233
237 245 247 248 251 255 260
261 263 265 271 273 281 284
289 290
- Марракеш
12 115 124 128 130 135 137
140 141 143 147 148 149 152
153 156—159 169—171 175 186
194 207 225—227 231 233 235
244 246 261 294 303 306 308
309; рис. на с. 137 140 152 50
59—67 119 120 140
- Музей марокканского искусства
244 294
- Марса аль-Хараз
122

- Марсе В.
182
- Марсе Ж.
44 47 63 88 110 111 120 140
174 182 189
- Марсель
301
- Массиньон Л.
14 15 36 287
- аль Мас'уди
119
- Матисс А.
256
- Матмата
111
- Махдия (аль-Махдия)
73—79 81 86 90 95 96 130 143
184 217 232 303 304; рис. на с.
74 21 22
- Медеа
82
- Медина
23 61 143 192
- Мезиан Мариам
271 310 163
- Мекка
21 23 52 192 193 232
- Мекнес
179 186 191 226—228 230 231
242 244 251 261 295 308 124
126
- Музей марокканского
народного искусства
244 294
- Мелика
88 305 30
- Мелилья
215
- Менье Ж.
136
- Мерс аль-Кебир
217
- Месопотамия Древняя
113
- Мец А.
26 29 48 288
- Мзаб
88 111 236 29—34
- М'зила
90
- Микель Л.
301
- Микнаса-Таза см. Таза
- Миляна
82
- Минорка, остров
126
- Монастир
67 292
- Мокнин
120
- Монреаль
111
- Мопассан Г. де
186 239 240 300
- Моранди Л.
302
- Мочалов А. В.
298
- аль-Муизз ибн Бадис
64 65 89
- аль-Муизз (династия Фатимидов)
71 77 80
- аль-Мукаддаси
77
- Мулай-Идрис.
47 233 308 127
- Мулай Идрисси Ахмад
271
- Мулай Исмаил
226 228 229 295
- Мулай ар-Рашид
295
- Муминиды, династия
143 144
- аль-Мутамид
125—127
- Мухаммед, пророк
23 172 192
- Мухаммед V
164 165
- Мюрджарджо, гора
302
- Набуль
223
- Наварро П.
217
- ан-Насир Хаммадид
91
- ан-Насирия см. Беджайя
- Насриды, династия
178 242
- Недрома
125 130 142
- Нимейер О.
274 299 302
- Нумидийское царство
299
- Нун, река
144
- Океания
266
- Оксфорд. Бодлеянская
библиотека
200
- Омейяды, династия (Испания)
52 82 89 125 127 134 164 165
- Омейяды, династия (Сирия)
47 52 77 87 98 157
- Оран
125 171 179 217 257 262 298
301 302 309 145
- Музей (бывш. музей
Демахт)
258 302 309 161
- Орес, хребет
76 90
- Осман
195
- Османская империя см.
Турция
- Палестина
17
- Пападопуло А.
14 15 202 287
- Париж
200 201 269
- Лувр
258
- Национальная библиоте-
тека
200 201
- Паскалев Н.
298
- Перре, братья
265 301
- Пиза
144 302
- Пиренейский полуостров
9 44 125 126 129
- Пеньон, крепость
217 218

- Подольский А. Г.
289
- Полевой В. М.
24 288
- Помария
124 293
- Попов В. С.
298
- Португалия
213—216 219 220
- Прадье А.
258
- Прованс
219
- Прост А.
261 263
- Пугаченкова Г. А.
296
- Пуйон Ф.
309 148
- Рабат (Рабат аль-Фатх)
148—151 157 158 164 165
167—169 181 182 194 209 225
226 230 233 236 237 242 244
247 261 266 295 303 306; рис.
на с. 150 165 245 55—57 68
69 130 139
- Музей марокканского
искусства
244
- Раккада
49 71 72 77 101 291
- Расим Мухаммед
269 270 309 155 156
- Расим Омар
269
- Раффе О.
256
- Ремпель Л. И.
288
- Ренуар О.
256
- Рифтин Б. Л.
288
- Риф, Эр-Риф
116 255 296
- Руспина см. Монастир
- Рустамиды, династия
47 70 71 87
- Рюммель, река
299
- Сабра аль-Мансурийя
77—81 83 84 232 291
- Сагадеев А. В.
14 36 287 288
- Саграхас см. аль-Заллака
- Са'диды, династия
215 224—227
- Сала
209
- Салакта
55
- Салдая см. Беджайя
- Сале
148 167 168 174 183 186 190
191 207 233 237 242 296 307 77
- Сале Новый см. Рабат
- Сале Старый см. Сале
- Самарканд
189
- Самарра
53 77 87 244
- Санта Круш де Агер см.
- Агадир
- Сарагоса
125 128 142
- Саргини М.
310 164
- Сарже П.
301
- Сасаниды, династия
77
- Сафи
207 214 215 246 251
- Сахара
71 86—88 111 115 170
- Сахель
67 68
- Себастьян, король
215
- Севилья, Севильский эмират
125—127 147 148 157 158 162
174 183 235 305 70
- Седрата
71 86—89 27 28
- Семенова Л. А.
290 292
- Семенова Т. С.
117 293
- Семрир
115
- Сенегал
126
- Сенегал, река
124
- Сервантес
218
- Сетиф
143
- Сеута
82 200 201 214 215 308
- Сефевиды, династия
227
- Сефриуи Ахмад
37 236 288 299
- Сиджилмаса
46 71 79 82 115 124
- Сиди бу Медина
183
- Сиди бу Саид
298
- Сиди Фредж
309 149
- Сирия
17 53 57 87 157 198
- Сиснерос Х. де
217 298
- Сицилия
48 83 95 102 213
- Скикда
282
- Скура
115
- Соливер М.
301
- Средиземноморье
117 121 144 218
- СССР
282
- Стамбул. Библиотека
университета
195 307 102
- Судан Западный
47 82 179
- Сук-Арас
275
- Сус
50 55 67 68 85 120 143 223
231 239 303 304; рис. на
с. 68 18—20
- Сус, река
112 115
- Суфетула
43 57

- Сфакс
50 85 95 159 223 231 232 265
304 23 24
- Сюрета А.
258 309 161
- Таграрт (Мекнес)
227
- Таграрт (Тлемсен)
124
- Таза
147 152 159 183 207 208 231
296 307 308 78 108
- Таза, ущелье
179
- Такербуз, гора
91
- Тамуда
300
- Танжер (Танжа)
46 214 217 237 244 255 299
300 309 137
— Музей древностей и на-
родного искусства
144 299 137
- Тапарура см. Сфакс
- Тарри
86
- Тарудант
115
- Тасгимут, крепость
130 131
- Тассили
281
- Таурирт
115
- Таурирт Мимун
120
- Тафесара
185 186
- Тафилалет, оазис
115 179 227
- Тафраут
115
- Тахерт (Тагдемт)
47 71 86 194
- Тахуда
85 305 26
- Тенес
125
- Террасс А.
44 142 147
- Тетуан (Тетван)
236 237 244 300 309 138
— Археологический музей
300
— Музей марокканского
искусства
144 300 138 141
- Тиарет см. Тахерт
- Тиддис
117
- Тизнит
115 120
- Тингис см. Танжер
- Тинмаль
143 147 152—154 156 171
303; рис. на с. 153 58
- Типаса
309 148
- Титтери, хребет
81
- Тифултут
115
- Тлемсен
124 130 131 134 135 141 143
147 171 175 179 181 183—185
194 206 217 257 293 294 306
47—49 72—76 79—87 121
— Археологический музей
180 294
- Тлетарани
185 186
- Толедо
81 125 298
- Толстой В. П.
302
- Тонев Л.
298
- Тордесильяс
219
- Триполи (Ливия)
143 217 219
- Триполитания
12 143
- от-Тсами Салем
217
- Тунис
7 9 10 67 84 111 112 120 174
177 195 216 217 219 220
222—224 247 255 256 259—261
263—265 272 273 281 289
291 292 308
- Тунис (Тунус), город
43 49 65 66 69 74 78 143 159
175 194 206 214 217 221 223
231 237 244 272 297—299
309 135 151
— Национальный музей
Бардо
65 75 78 223 244 298 303;
рис. на с. 64 22
— Музей исламского искус-
ства
298
- Тунисская Республика
292 297
- аль-Турки Зубейр
272 273 309 159 160
- аль-Турки Яхья
272
- Турнон П.
301 302
- Турция
121 217 218 220 227
- Уайльд У.
84 256
- Уарзазат
115 119
- Уарзенис
125
- Убайдаллах аль-Махди
71 73
- Уилили см. Волюбилис
- Уотт У. М.
38 128 288 293
- Уоска
306
- Фатима
70
- Фатимиды, династия
11 70—73 76 79 81 82 85 86
89
- Фес (Мадинат аль-Фас)
47 48 77 79 115 121 124 130
131 137 138 140 147 156 169
174—176 179 183 186 191 194
206 207 209 210 216 225 226
228 230 231 236 237 242 244
246 251 253 261 290 295 303
306—309; рис. на с. 138 191
51—54 88—101 121 125 126
128 129 133 134

- Музей марокканского искусства
244 290
Фес аль-Бали см. Фес
Фес аль-Джадид см. Фес
Фес, река
Филали, Филалиды см.
Алауитская (Алавитская) династия
Филипп II
77 215
Фильштинский И. М.
287
Флоренция
234
Франция
48 213 219 255 256 258 264
269 273 298 302
Фредж, река
90 95
Фустат
78 291
Хаддад Т.
298
аль-Хадж Ахмад
224 299
Хадрумет см. Сус
Хайдаран
90
Халидов А. Б.
297
Хаман Р.
103
Хамза Буира
90
Хаммадиды, династия
90 92 97 102—106 142
аль-Харири
193 199 201—203
Харун ар-Рашид
47
Хасана род
48
аль-Хатиб
176
Хатива
174 194
Хауз, долина
Хафсиды, династия
171 178 217
Хиджаз
47
- Хишам
46
Ходна, хребет
76 89 90
Хунейн
179
Хусейниды, династия
217 218 220
Цирта см. Константина
Чинев Н.
298
Чихачев П. А.
262 301
Чураков М. В.
292
Шадилиа, братство
215
Шассерио Т.
256
Швеция
272
Шелиф, долина
179
Шелла
209 210 225 296 308 109 110
Шемино Ж.
266
Шерифская империя см.
Марокко
Шершель
119 257
Шидфар Б. Я.
287 288
Шишауа, селение
111 119
Эль-Джем
111
Эмери П. А.
264
Энгельс Ф.
35 214 288 298
Эно Ж.
110 111
Эрики Мореплаватель
214
Эрнан Р.
162
Эрфуд
115
- Эскориал
77
Эссауира
250 253
д'Эстре
219
Этьен-Мартин
301
Юдинцев В. В.
300
Юлий Цезарь
209
Ягморассан
171 179
Alexandre A.
300
Ardalan N.
287
Baghli Sid A.
302
Baghli Sidi M.
301
Bakhtiar L.
287
Barges H.
294
Basset H.
294—297
Benabdellah A.
289
Benachenhou A.
289
Benchekroun M. B. A.
289 296 297
Berbrugger A.
300
Berhem M. van
292
Berthier P.
296
Besancenot J.
300
Bourouiba R.
289
Buhmann A.
296
Burchardt T.
290

- Caillé J.
296
- Camon Aznar J.
287
- Camps-Farber H.
293
- Dalu J.
287
- Deverdun G.
294
- Dokali N.
301
- Driss A.
298
- Esquier G.
301
- Ettinghausen R.
293
- Gandio A.
290
- Golvin L.
288 291—293 296 297 300
- Grabar O.
288 292 296
- Grube E. G.
289
- Hainaut J.
293
- Hamann R.
293
- Hill D.
288 296
- Hoag J. R.
289
- Jacques-Meunié D.
293
- Krajny M.
302
- Kühnel E.
287
- Landau R.
289
- Laroui A.
289
- Lespès R.
302
- Lézine A.
288 292 297 298
- Lévi-Provençal E.
293 297 299
- Marçais G.
288 290—294 296 297
- Marçais W.
296
- Marcier M.
293
- Maslow B.
290
- Massignon L.
287
- Meunié J.
294 296
- Michell G.
287
- Montagne R.
293
- Moreau J. B.
293
- Otto Dorn K.
289
- Paccard A.
300
- Papadopoulo A.
287 289 297
- Paris A.
293
- Picard R.
298
- Poinssot D.
292
- Pradier A.
300
- Probst E.
293
- Revault J.
298
- Revult J.
300
- Ricard P.
297
- Richard P.
300
- Roche M.
293
- Rogers M.
289
- Ronard du Gard E.
298
- Saladin H.
291 298
- Sebag P.
291
- Sijilmassa M.
289
- Sourdel Thomine J.
289
- Spuler B.
289
- Sugier C.
300
- Talbot Rice D.
289
- Terrasse Ch.
290 297
- Terrasse H.
288 290 293—296
- Tourneau R.
290
- Turki Z.
302
- Vo Toan
296
- Wrage W.
293
- Zbiss S. M.
289 292

ТАТЬЯНА ПАВЛОВНА КАПТЕРЕВА
ИСКУССТВО СТРАН МАГРИБА
СРЕДНИЕ ВЕКА
НОВОЕ ВРЕМЯ

РЕДАКТОР Е. В. НОВИКОВА
ХУДОЖНИК А. М. ЮЛИКОВ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР А. Б. КОНОПЛЕВ
ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Н. И. НОВОЖИЛОВА
КОРРЕКТОР Т. М. МЕДВЕДОВСКАЯ

И. Б. № 2536

СДАНО В НАБОР 29.01.86.

ПОДПИСАНО К ПЕЧАТИ 02.03.88. А 09181.

ФОРМАТ ИЗДАНИЯ 70×90^{1/16}

БУМАГА ДЛЯ ТЕКСТА ТИПОГРАФСКАЯ № 1
ДЛЯ ИЛЛЮСТРАЦИЙ МЕЛОВАННАЯ

ГАРНИТУРА БАННИКОВСКАЯ, ПЕЧАТЬ ВЫСОКАЯ
УСЛ. ПЕЧ. Л. 35,1. УСЛ. КР.-ОТТ. 79,85.

УЧ.-ИЗД. Л. 34,868. ИЗД. № 20785.

ТИРАЖ 10 000. ЗАКАЗ Т2381. ЦЕНА 5 Р. 20 К.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО», 109003.

МОСКВА, СОБИНОВСКИЙ ПЕР., 3.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ТИПОГРАФИЯ № 3

ГОЛОВНОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ ДВАЖДЫ

ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

ЛЕНИНГРАДСКОГО ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ

«ТИПОГРАФИЯ ИМЕНИ ИВАНА ФЕДОРОВА

СОЮЗПОЛИГРАФПРОМА

ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ КОМИТЕТЕ СССР

ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ, ПОЛИГРАФИИ

И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ

191126 ЛЕНИНГРАД

ЗВЕНИГОРОДСКАЯ УЛ., 11