

Моему любимому мужу
Ниязу Хаджиевичу Халиту
посвящается

ТАТАРСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ

Краткое историческое обозрение

Спецификой татарского искусства в сравнении с искусством других поволжских народов является то, что основные черты его сложились в условиях кочевого прошлого тюркских предков татарского народа. Именно спецификой кочевой мобильной архитектуры можно объяснить многие распространённые орнаментальные мотивы татарской, а также сельджукской, османской, среднеазиатской, арабской и многих других культур (верёвки, жгуты, плетёнки, узлы, провисающие формы и др.). Кочевому компоненту и его влиянию на развитие национальной традиции в татарской архитектуре до настоящего времени не уделялось ровно никакого внимания, несмотря на прямые указания современников о существовании юрт в татарском быту вплоть до середины 19 в.¹ Однако опыт мировой архитектуры показывает, насколько прочно укоренился в сознании многих народов романтизированный образ их кочевого прошлого и какое огромное значение имели (и продолжают иметь) эти образы в формировании национального стиля.

Всякое искусство отражает мировоззрение создающего его социума, и в народном варианте наиболее направлено к буквальному отражению явлений окружающего мира. Искусство кочев-

ника – это песня степи и движения. Степь – это бесконечные пространства и вечное движение. Движение небесных светил, движение облаков и водных потоков, колыбание ковыля, движение кочевого племени вперёд, к новым горизонтам. В орнаментальном искусстве тюрков мотивы бесконечности и вечного движения постоянны, они опоясывают в виде бордюров любые композиции, а колесо и символ солнца венчают всё. В них мы видим волны на воде и на ковыльном поле, переплетение струй и ползущих растений, кристаллы снега и минералов, луну, солнце, звёзды и кометы. Степь – это бесконечное разнообразие трав и цветов, неисчерпаемый источник вдохновения для художника-орнаменталиста. Мотивы тюльпана, лотоса, ириса и многих других цветов и растений навсегда запечатлелись в сложных переплетениях тюрко-татарских орнаментов. Здесь же и животный мир: орлы, газели, барсы, змеи.

Геометрические орнаменты – одна из главных тем кочевого искусства. Бесконечное многообразие мотивов плетёнки, присущее многим культурам древнего мира, зиждется на искусстве изготовления текстильных, кожаных, камышовых, соломенных, ивовых изделий: прочных, лёгких, красивых. Они и легли в основу знаменитых арабесок, ставших визитной карточкой всего исламского искусства. Геометрические плетёнки, выработанные кочевыми арабами и

¹ Воробьёв Н. И. Казанские татары (этнографическое исследование дооктябрьского периода). – Казань : Татгосиздат, 1953. – С. 158.

доведённые их потомками до совершенства, родили новый жанр орнаментального искусства, основанный на математической гармонии форм и пропорций и обогативший мировое искусство.

Ислам – религия кочевых бедуинов, распространившаяся далеко за пределами их проживания и даже за пределами халифатов. Порождённый культурой и психологией кочевого племени, он оказался близок мировоззрению кочевых тюрков и был ими принят повсеместно и почти без исключений. Исламу присуща рациональная простота обрядов и прямое общение с Создателем всего окружающего мира, величие и бесконечность которого кочевникам известны не понаслышке и мир которых не ограничен стенами домов и городскими укреплениями. Ислам, укоренившийся в сознании и мировоззрении тюрков, органично вплёлся в традиционное степное искусство, обогатив его опытом мировых цивилизаций и сформировав общий условный язык художественных образов, ограничивший буквальную изобразительность и опирающийся на аллегоричные, абстрагированные и формализованные сюжетные композиции. Существенной составляющей исламского искусства стало Слово Божье, материализовавшееся через формы каллиграфического искусства, наряду с искусством арабески ставшее брендом изысканного мира художественной культуры ислама.

Исследования средневековых архитектурных памятников, возведённых предками казанских татар, выявили принадлежность болгарской и золотоордынской школы архитектуры Среднего Поволжья к сельджукскому направлению средневековой мусульманской культуры. Археологические находки и немногочисленные детали, сохранившиеся на памятниках Булгарского городища, дополняют картину среднеазиатскими и иранскими влияниями, говорят о некоторых своеобразных чертах декоративного стиля. Однако вопросам формирования и особенностям развития стилевых качеств и декоративных форм поволжской архитектуры серьёзного значения до сих пор не придавалось.

Сельджукский стиль, придя в Поволжье вместе с монументальной архитектурой ислама, лёг на древнюю кочевую и полукочевую традицию болгар и стал базовым для местной государственной элиты при формировании архитектуры Булгарского государства и Улуса Джучи. Формы сельджукского стиля в архитектуре Среднего Поволжья наблюдаются как в своих стандартных проявлениях (например, дюрбе на Булгарском городище), так и в весьма трансформированных проявлениях (угловые башни мечети Кабир в Булгаре). О татарских архитектурных формах этого направления можно судить по их отголоскам в русской дворцовой и церковной архитектуре 16–17 вв. В их числе характерные приставные фасадные колонны, декоративные колонки с «бусинами», прогнутые (свисающие) контуры арки, ниш и тимпанов и др.

Для раннесельджукского времени (10–11 вв., а порой и вплоть до 13 в.), связанного с первоначальным этапом освоения культуры ислама, характерно применение монохромного типично арабского орнамента в технике резного алебаstra, дерева, кирпича или камня как на фасадах, так и в интерьерах. Кроме этого, существовали интерьерные росписи, затрагивавшие, как правило, потолки и прилегающие к ним элементы (карнизы, фризы, балки, кронштейны и т. д.). Впоследствии каждая культура в рамках стиля вырабатывала собственные формы и разновидности орнамента.

Сложилась такая школа и в Золотой Орде. Сопоставление предметов декоративно-прикладного искусства и архитектурных деталей говорит о существовании в 14–15 вв. своеобразно трактованного орнамента, сохраняющего общность стиля с иными родственными культурами в Средней и Малой Азии, на Кавказе и в Египте, но могущего быть определённым как своеобразное татарское декоративное искусство, татарский стиль орнамента.

К этому времени родились новые региональные либо национальные техники и трактовки раннесельджукских растительных орнаментов. Сохраняя в целом преемственность и основные

качества искусства предшествующей эпохи, они отразили как изменившийся стиль эпохи, так и собственные предпочтения. Орнаментированные детали с Булгарского городища, Нижнего Поволжья, Крыма, Хорезма и др. говорят о единстве золотоордынской художественной культуры и наличии региональных особенностей как в изобразительных мотивах, так и в технике резьбы.

Особый интерес представляет архитектура Золотой Орды, о стиле которой до настоящего времени серьёзного разговора в российской науке не велось. Это огромное государство, объединившее своей властью народы с высокой архитектурной культурой (Хорезм, Булгария, Крым) и граничившее с такими культурными центрами, как Мавераннахр и Иран, просуществовало более 200 лет, из которых весь 14 в. был временем мирного строительства и высочайшего культурного развития. Архитектура Золотой Орды, развивавшаяся на основе сельджукской архитектурной традиции (иранского направления в Хорезме и малоазиатского в Булгарии и Крыму), неизбежно должна была выработать собственный имперский стиль и его региональные трактовки под воздействием своеобразных художественных традиций населявших её народов, природно-географических условий и строительных материалов (Хорезм и Казахстан, Среднее и Нижнее Поволжье, Крым, Северный Кавказ, степная ногайская зона, лесная финно-угорская зона, Приуралье).

Османский стиль, распространившийся в мире ислама с середины 15 в., совпал с кризисом государственности в Золотой Орде и возникновением ряда татарских независимых постордынских государств, в том числе и Казанского Юрта. Казань, возрождавшаяся под управлением сарайских чингисидов великого хана Улуг-Мухаммеда, унаследовала в развитии своего архитектурного облика как булгаро-золотоордынскую традицию, так и наиболее современные для своего времени османские веяния. Об этом говорят многочисленные высококачественные образцы архитектурной резьбы на татарских

надгробиях 16–17 вв., вписывающиеся в рамки османского стиля и однозначно указывающие на приёмы оформления, созвучные турецким. К сожалению, наземных памятников того времени до нас не дошло, и можно лишь предполагать подобные же мотивы в техниках росписи, мозаики, резьбы по дереву и штукатурке, – т. е. так, как это делалось в других странах и сохранилось там на стенах реальных средневековых сооружений. Отголоски этих же и других, неизвестных по средневековым образцам османских мотивов, можно наблюдать и в татарском народном зодчестве 19 в.

Стиль татарских орнаментов в том виде, каком мы сейчас их воспринимаем в окончательном варианте, в большой степени сложился под воздействием именно османской культуры, что однозначно говорит об общей культурной ориентации народа в эту сторону. Османские мотивы прослеживаются во всех областях художественной культуры уже начиная с 15–16 вв., и их след читается даже в архитектуре 18 – начала 20 в., несмотря на полную утрату к этому времени средневекового монументального наследия этой эпохи и затруднённости контактов с турецким миром на всех уровнях вплоть до 2-й половины 19 в. Из этого возможно сделать вывод, что османский стиль стал национальным в эпоху Казанского государства и воспринимался таковым и последующими поколениями казанцев, воспроизводившими его мотивы как элементы традиционной культуры¹.

Собственно архитектурно-декоративных деталей османского стиля, украшавших средневековые здания наших предков, практически не сохранилось. Тем не менее орнаментальные мотивы, применявшиеся в татарской архитектуре того времени, нам во многом известны. Это прежде всего каменная резьба надгробий, сохранившая достаточно много разнообразных орнаментов, позволяющих изучить эту сторо-

¹ *Халит Н., Альменова-Халит Н.* Стили и формы средневековой архитектуры Казани. – Казань : Татар. кн. изд-во, 2013. – С. 222.

ну декоративного искусства. Здесь мы находим много параллелей и буквальных клонов турецких образцов, но есть и оригинальные мотивы, развивающие собственные традиции орнамента в русле османского стиля. Разумеется, никто не придумывал специальных орнаментов для надгробных камней: это были те же архитектурные детали, адаптированные под соответствующие объёмы. Сопоставляя их с реальными образцами на стенах сохранившихся (к сожалению, не у нас) зданий, несложно представить их архитектурные прототипы в резьбе, росписи или изразцовой мозаике. Несомненно, подобные же узоры покрывали поверхности стен, архитектурных деталей или предметов интерьера. Каменная резьба донесла до нас лишь одну из многообразных техник исполнения, но по её образцам мы можем судить о стилевых качествах поволжского архитектурного орнамента и его своеобразии. Его мотивы могли быть геометрическими (плетёнки, меандры, розетки, гирехи и др.), растительными, эпиграфическими и, возможно, зооморфными. Техника исполнения могла быть пластической (резьба, литьё, узорная кладка) или плоскостной (изразцы, росписи, мозаика), монохромной или многоцветной. Сам орнаментальный мотив или сюжет, запечатлённый в каменной резьбе татарского надгробия, таким образом, мог воплощаться в архитектурных средневековых сооружениях в рамках стиля разнообразными способами и в различных элементах фасадного или интерьерного декора, наглядные примеры чему можно найти в сохранившихся сооружениях за пределами Татарстана. Сопоставляя орнаментальный мотив с примерами из османской архитектуры, есть реальная возможность выйти на обоснованные реконструкции средневековых архитектурных элементов и у татар Поволжья.

Татарский архитектурный орнамент периода барокко и классицизма следует рассматривать в контексте двух основных стилистик того времени: в западной и татарской традиционной.

Орнаменты в западной стилистике в основе своей обычно являются прямыми заимствованиями из арсенала художественных средств со-

ответствующих стилей, но при этом имеют ряд правил построения:

1. Орнаментальные мотивы имеют чёткую композицию и обычно играют вспомогательную роль в оформлении стены, лишь подчёркивая некоторые важные элементы фасадов и интерьеров.

2. Соблюдается ряд ограничений, связанных с мусульманской идеологией художественной культуры, принявшей у поволжских татар Нового времени крайне ортодоксальный характер, т. е. полностью исключаются антропоморфные и зооморфные мотивы.

3. Среди многообразных тем и мотивов преимущественно выбираются те, которые имеют прототипы в средневековом орнаменте либо употребляются в родственных культурах: османской, крымско-татарской и др. Интересной иллюстрацией сказанному могут послужить лепные потолки Апанаевской мечети¹.

4. В канву европейской стилистики вписываются декоративные мотивы и детали, заимствованные из традиционного татарского или мусульманского орнамента. Эти детали могут быть стилизованы в соответствующем духе либо являться прямыми цитатами из средневекового традиционного орнамента.

5. Зачастую в композиции орнамента применяется характерный для мусульманского стиля приём, когда при общей симметричности сторон (осевая или центричная симметрия) либо ритмичной повторяемости элементов правая и левая половины (сегменты), либо повторяемые элементы нюансно отличаются друг от друга, создавая живописную картину. Именно такой подход наблюдается в оформлении фасадов и интерьеров мечети Марджани. Здесь мы видим не повторяющий друг друга рисунок капителей на фасадных пилястрах, так же как и лепной

¹ Лепнина не сохранилась, но чёткая фотография, опубликованная П. М. Дульским, позволяет сделать качественную реконструкцию рисунка плафона (*Дульский П. М. Западная культура и барокко в Казани / Старая и новая Казань / под ред. С. П. Сингалевича. – Казань : Изд. Акад. центра Татнаркомпроса, 1927*).

пальметты на тимпанах наличников.¹ Богатая лепнина потолков молельного зала в полной мере отражает этот принцип. Неизвестный архитектор, строя композицию оформления plafонов, намеренно отклонил от осей симметрии сегменты центрального барочного картуша, а заполняющие их растительные мотивы как будто «гуляют», словно трава на ветру.

Орнаменты в традиционной татарской стилистике могут являться прямыми цитатами из прошлых стилей либо быть несколько аранжированными в современном духе.

Среди традиционных орнаментов можно видеть отголоски нескольких эпох: кочевой, сельджукской, золотоордынской и османской, а также их смесь как результат постепенной эволюции стиля в разные эпохи. Иногда их сложно различить между собой, поскольку ковровые, плетёные или войлочные узоры кочевого стиля могли воспроизводиться, скажем, в сельджукском стиле в каменной резьбе, а в османском – в изразцовой мозаике или настенных росписях, в своеобразной манере отражая технику обработки материала. В Новое время эти мотивы воспроизводились в деревянной резьбе и мозаике, штукатурной лепке, изразцах и т. д.

Однако это не объясняет появление мотивов, довольно близко воспроизводящих барочные и классицистические явления, распространённые в современной архитектуре османов. Здесь явно не обошлось без прямых заимствований с памятников Стамбула или опосредованных, через Бахчисарай. Так или иначе, в Казани можно наблюдать настойчивое стремление держаться не просто в русле консервативной традиции, а творчески её развивать, опираясь как на опыт Российской империи, так и родственных культур за пределами последней. При этом татарская архитектура обладала собственным художественным

стилем, не имеющим прямых аналогий где бы то ни было, и могущим быть определённым как татарский. Он включал в себя традиционную типологию, планировочные принципы, композиционные типы, элементы художественного образа, целый набор оригинальных декоративных элементов традиционного происхождения. Всё это могло оформляться в одной из модных западных стилистик (барокко или классицизм), либо выдерживаться в рамках традиционного татарского стиля, существовавшего параллельно с ними.

Татарский архитектурный орнамент периода историзма и эклектицизма следовал общим закономерностям развития стилевых концепций того времени как в Европе (в т. ч. и в России), так и в мусульманском мире, лидером которого оставалась Османская империя. Повсюду в этой части света возобладал романтический подход к собственной истории и стремление поднять пласты «золотого века» собственной культуры, изучить архитектурно-художественные традиции и применить их в современной архитектурной практике. Мощный импульс историзма породил несколько различных направлений в российской культуре, в том числе и тех, которые стремились изучить тюрко-исламские влияния в русской архитектуре. Объективно сложилась ситуация, в которой вольно или невольно осваивались именно те мотивы, что сформировали постзолотоордынскую русскую культуру, сложившуюся на базе освоения татарской традиции². Декоративные элементы русского узорочья, вновь вошедшие в арсенал художественно-образных средств нового русского стиля, во многом были не просто созвучны внутреннему миру татар, но просто являлись частью их собственной традиции и поэтому легко входили в номенклатуру декоративных мотивов нового татарского стиля.

¹ При реставрации 1970-х гг. лепка была выполнена по одному стандартному образцу, однако ранние фотографии показывают, что на разных наличниках рисунок пальметт различался.

² См. *Халит Н., Альменова-Халит Н.* Стили и формы средневековой архитектуры Казани. – С. 252–282.