

ТАТАРСКАЯ КАЗАНЬ В РИСУНКАХ XVI СТОЛЕТИЯ.

I.

До начала текущего столетия изучение старинных видов Казани ограничивалось рисунками XIX и XVIII веков. Из них древнейшими являлись, насколько нам известно, чертежи 1730 года, изданные Богдановским. В течение последних 30 лет казанские исследователи развили поле своего внимания, использовав рисунки XVII столетия: И. М. Покровский привлек к изучению виды Казани Н. Витзена; в 1906 г. они были воспроизведены в „Известиях“ О-ва Археологии под названием „Древнейшие виды Казанского кремля“. Повидимому, авторам заметки, сопровождавшей эти рисунки, И. М. Покровскому и К. В. Харламповичу, не был известен вид Казани Олеария, воспроизведенный в русском издании Суворина в том же 1906 году. В дальнейшем явилась возможность привлечь к изучению изображения Казани, относящиеся к XVI столетию и воспроизводящие Казань татарской эпохи.

Источниками для изучения изображений татарской Казани являются два памятника:

1) Картина «Апофеоз взятия Казани», хранившаяся в Патриаршей палате в Москве, а теперь в Третьяковской Галлерее. Она была прежде известна под неправильным названием «Церковь Воинствующая». В 1914 году ее издал и описал П. П. Муратов ¹⁾. В 1922 году А. Е. Пресняков правильно определил сюжет картины и дал ей соответствующее наименование ²⁾.

2) Лицевой Летописный Свод, составленный во второй половине XVI века. Он состоял из 10 томов с 16,000 миниатюрами. Один том (IV) утрачен, остальные рассеяны по 3 книгохранилищам: четыре (III, V, VI, IX) в Публичной Библиотеке, два (VII, VIII) в Академии Наук, три (I, II, X) в Историческом Музее. Для нас имеют значение тт. IX („Шумиловская рукопись“, № 232) и X („Синодальный список Царственной Книги“, № 88).

Привлекая к изучению эти памятники, мы прежде всего должны решить вопрос о пригодности их в качестве источников наших сведений о татарском зодчестве. Изображения городов и монастырей на старинных иконах уже давно подвергаются изучению, и никто не сомневается в плодотворности использования их, как исторического источника. Примеры подобного изучения дают изображения Новгорода, Пскова, Хлынова, Троице-Сергиева монастыря и т. д. Миниатюры также дают материал для изучения архитектурных форм, совре-

¹⁾ П. П. Муратов „Два открытия“ (София, 1914, № 2).

²⁾ А. Б. Пресняков „Эпоха Грозного в общем историческом освещении“. Анналы, 1922 г. № 2, стр. 197.

менных художнику. Н. В. Султанов написал специальное исследование «Образцы древне-русского зодчества в миниатюрных изображениях», представляющее для нас исключительный методологический интерес. Исследование было произведено Н. В. Султановым на основании лицевой рукописи «Житие Николая чудотворца», которая принадлежит к той же школе митрополита Макария, как и Лицевой Летописный Свод. Исходя из авторитетного наблюдения А. Е. Викторова, Н. В. Султанов говорит: «По почерку и техническому исполнению рисунков эта рукопись весьма близко подходит к известному синодальному списку «Царственной Книги». Весьма возможная вещь, что обе рукописи—произведение одних и тех же мастеров или, по крайней мере, одной и той же школы». ¹⁾ Н. П. Лихачев подтверждает заключение Н. В. Султанова: «Тесная связь жития Св. Николая чудотворца с лицевыми летописями вне сомнения—это одна и та же работа, одна и та же бумага» ²⁾.

В начале своего исследования Н. В. Султанов говорит об особенностях рисовальных приемов художника—о своеобразных правилах перспективы и т. д. Перечисляя особенности рисунка XVI века, он говорит: «Только принимая в расчет все эти особенные приемы, можно, так сказать, распутать эти миниатюрные изображения и выяснить себе то, что хотел выразить их составитель» ³⁾. Таким образом, устанавливается чрезвычайно важное методологическое обстоятельство—необходимость своеобразного «перевода» условной графики художника на язык подлинных архитектурных форм. Далее, Султанов на ряде ярких примеров реконструирует по рисункам формы церковного зодчества, палат, башен, архитектурных деталей, покрытий, утвари и т. д.

В заключении Н. В. Султанов говорит: «Правдивость архитектурных изображений присуща не только миниатюрам «Жития», но, что для нас еще важнее, и всем другим подобным же миниатюрным изображениям.. Итак, следовательно, на основании сделанных сравнений, мы должны признать, что архитектурные формы «Жития»—формы существовавшие, а не вымышленные... Мы можем смотреть на них, как на превосходный материал, годный для переработки всякому архитектору-художнику, который только сумеет понять и разобрать его! Нетрудно обработать подробности или присочинить какое-нибудь украшение, но трудно выдумать новый мотив!» (стр. 40)—«Между тем в миниатюрных изображениях есть немало новых мотивов, а следовательно мы вправе сказать, что подобные рукописи представляют собою неисчерпаемый источник не только для русской филологии и палеографии, но также и для русского зодчества» (стр. 41).

Выходы, сделанные Н. В. Султановым на основании его исследования, чрезвычайно важны в методологическом отношении. Они устанавливают пригодность подобного материала для изучения архитектурных форм и заставляют нас привлечь к изучению рисунки XVI столетия. Для нас очень важно также то обстоятельство, что «Житие», на основании которого Султанов пришел к своим выводам, тесно связано с теми памятниками, которые нас интересуют.

¹⁾ Султанов „Образцы древне-русского зодчества в миниатюрных изображениях“, стр. 1.

²⁾ Лихачев „Палеографическое значение бумажных водяных знаков“, стр. CLXXIX.

³⁾ Султанов „Образцы древне-русского зодчества“, стр. 9-я.

В дальнейшем мы можем руководиться тем об'емом работы, который был очерчен Султановым: «Все сделанные нами сравнения архитектурных форм имели целью: 1) об'яснить миниатюрные изображения, а 2) показать, что они не выдуманы художником, а верны с натураю» (стр. 39). В этих пределах могут умещаться рамки и тех задач, —которые мы имеем в виду в настоящей работе¹⁾.

Оба памятника (картина «Апофеоз взятия Казани» и «Лицевой Летописный Свод») являются произведениями не только одной эпохи, но и одной среды. Руководителем этой среды был митрополит Макарий—один из видных русских государственных деятелей середины XVI века. Макарий был не одинок—он являлся выразителем определенной общественной группировки. В то время Москва, поглотившая все удельные княжества, делала первые шаги своей великовладческой политики. На смену феодализму пришел торговый капитал, опиравшийся на союз с мелким землевладением, войском и бюрократией нового централизованного государства „всех Руси“. Макарий был ярким представителем этой новой идеологии. Призванный на высшую церковную должность правительством Шуйских, он стал в силу своего положения опекуном и воспитателем малолетнего государя. Свержение правительства Глинских было тем переворотом, который доставил Макарию всю полноту власти: он сделался регентом, немедленно организовал правительство из своих единомышленников и стал энергично проводить свою политическую программу. Новое правительство постаралось унизить феодализм князей и бояр поднятием престижа государя, оно желало также доходных войн, которые доставили бы капиталу рынок сырья и сбыта, а дворянам—новые земли. Осуществляя эту программу, Макарий провозгласил Ивана царем и организовал завоевание сначала Поволжья, а затем Балтийского побережья. Пользуясь своим церковным авторитетом, Макарий энергично пропагандировал завоевательную войну против Казани, как крестовый поход на неверных. Он произносил речи, писал поучения и руководил подготовкой к походу. Как религиозный фанатик, он после взятия Казани приказал разрушить все мечети и хотел обратить всех татар в христианство, но это ему не удалось.

Будучи самым образованным из русских людей своего времени, Макарий большое влияние оказал на умственную жизнь страны. Как представитель нового класса, пришедшего к власти, он постарался придать своим замыслам и новое художественное оформление. Новатор в политике, Макарий оказался и в области искусства большим прогрессистом, проводником западных веяний. По всей вероятности, на развитие этих вкусов оказало влияние его соприкосновение с немецкой культурой в бытность его Новгородским архиепископом. Скорее всего, от немцев Макарий усвоил распространенную в эпоху Ренессанса привычку облекать свои идеи в форму аллегорических изображений. Он любил символику и язык аллегорий так же, как любил пышный этикет и величавые церемонии.

Памятником художественной деятельности митрополита Макария является, прежде всего, роспись Золотой Палаты в кремлевском дворце, известная по

¹⁾ В последнее время применение того же метода мы находим в работе В. Сичинского „Архитектура в стародруках“, Львов, 1925 г.

дошедшему до нас подробному описанию¹⁾). В связи с аллегорической росписью Золотой Палаты стоят иконы западного пошиба, с символическими изображениями, которыми Макарий пытался украсить Успенский собор, но которые встретили упорную оппозицию со стороны консерваторов. Макарию пришлось выдержать борьбу, из которой он вышел победителем, благодаря своему высокому положению. Но в дальнейшем он стал осторожнее и своих опытов в сфере иконописи не повторял. К этому же кругу аллегорических изображений относится картина «Апофеоз взятия Казани», написанная для увековечения этого крупного события. Ближайшую аналогию для этой картины составляет, по нашему мнению, рисунок царского знамени 1560 г., хранящегося в Оружейной Палате²⁾. К той же серии аллегорических изображений принадлежат гербы русских областей, включенные в большую государственную печать, которая наглядным образом возвеличивала царя и принижала феодалов напоминанием о том, что все их уделы принадлежат „великому государю“³⁾. Наконец, тот же язык аллегорий и символизм мы усматриваем в храме Василия Блаженного, которым Макарий еще раз, уже всенародно, увековечил покорение Казани. Есть основание предполагать, что в этом памятнике он постарался воспроизвести архитектурные формы главной казанской мечети и аллегорически перенес ее в Москву.

Параллельно с художественными работами протекала обширная научная деятельность митрополита Макария. В этой области его творчество оставил ряд монументальных трудов. Первый из них—энциклопедический свод древнерусской литературы в виде «Четырех Миней»—преследовал преимущественно религиозные цели и был составлен еще в Новгороде. После переезда в Москву Макарий соединил научные интересы с политическими, и в его литературных предприятиях ясно видна политическая цель. Н. П. Лихачев говорит: «В это время был составлен Государев родословец, в котором показано было, сколь многие потомки царей, владетельных князей и знатных иностранных родов служат великому государю. В это время составлена была и сводная разрядная книга, в которую долженствовали вноситься службы высокопородных холопей государских. К этим годам относится и книга кормленщиков, и, можно думать, проект книги Большого Чертежа. Летописи... конечно, не могли не обратить на себя внимания. Вновь закипела работа и быстро был закончен тот сложный конгломерат, который мы называем Никоновским сводом. На подготовленной этим путем почве в исходе пятидесятых годов возникла мысль об иллюстрированном летописном своде... Летописи человечества от сотворения мира, через книгу Бытия и хронографы, через возможно полный свод старых русских летописей, должны были быть закончены подробным изложением счастливого царствования великого государя-царя и великого князя Ивана Васильевича. И при

¹⁾ С. П. Бартенев „Московский Кремль в старину и теперь“ II, стр. 183—193.

²⁾ Опись Московской Оружейной Палаты, ч. III, стр. 7—10. Рисунки к изданию „Древности Российского Государства“. Отд. III—Л. Яковлев „Русские старинные знамена“: Дополнение—рисунки, табл. III. Москва, 1865 г.

³⁾ „Снимки древних русских печатей“, изд. Комиссии печатания государственных грамот и договоров, вып. I. Москва 1882 г. стр. 18—19.

К статье М. Г. Худякова
табл. I.



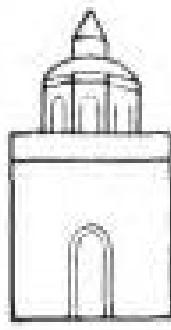
К статье М. Г. Худякова
табл. II.



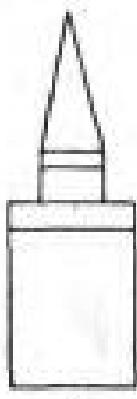
1.



2.



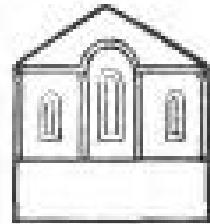
3.



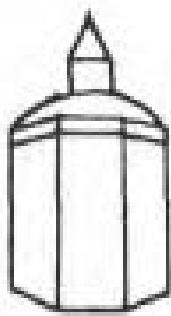
4.



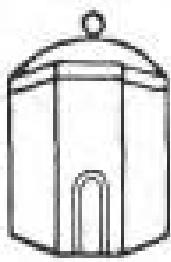
5.



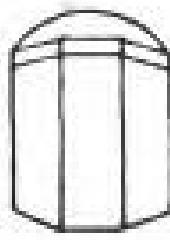
6.



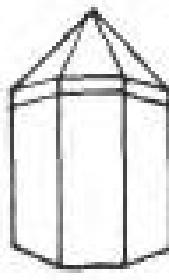
7.



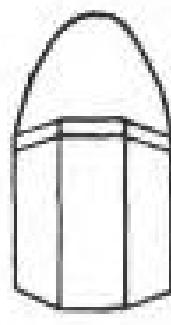
8.



9.



10.

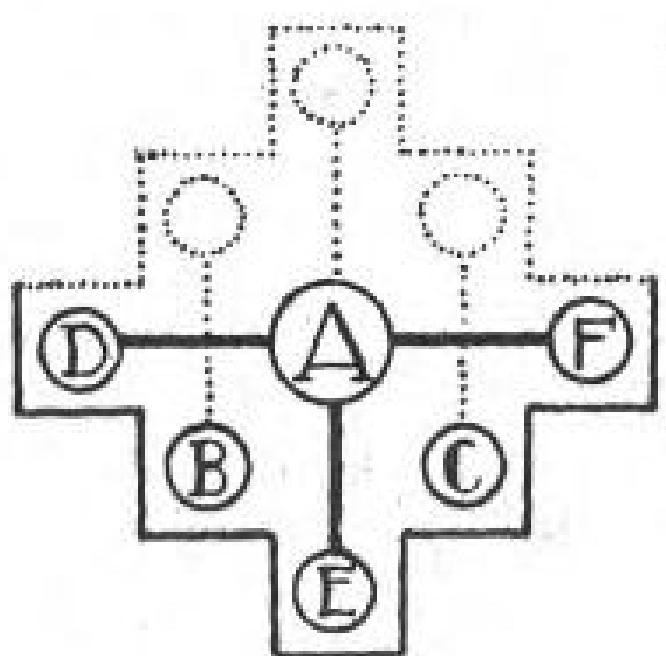


11.

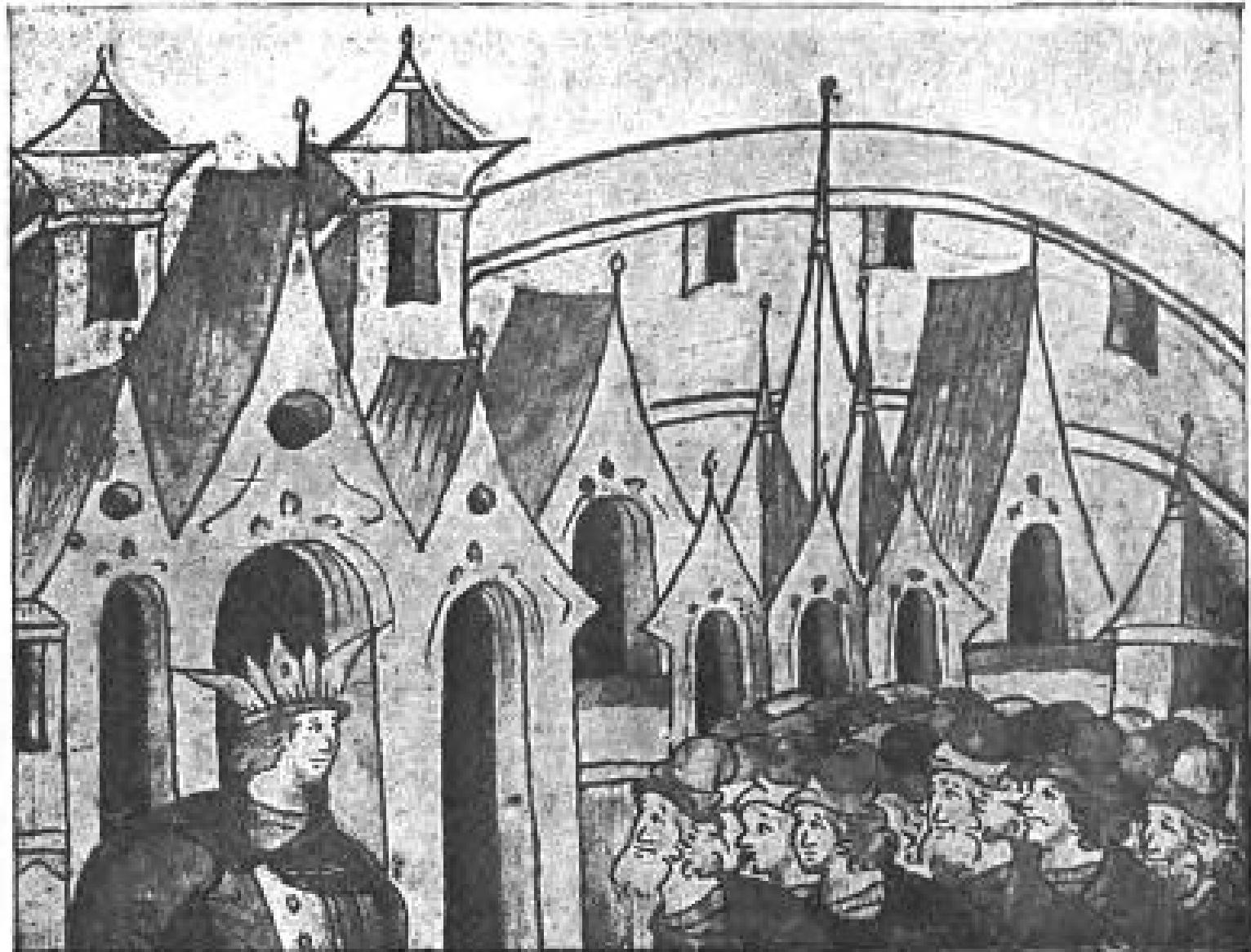
К статье М. Г. Худикова
табл. III, рис. 1 и рис. 2.



К статье М. Г. Худакова
табл. IV, рис. 1 и 2.



К статье М. Г. Худякова
табл. V.



этом рисунков без счета, без конца,—сколько понадобится для лицевого изображения всякого, обратившего на себя внимание, факта!... Самый формат картин был избран больший обыкновенного, самый формат рукописи—двойной, т. е. излюбленный митрополитом Макарием полный, развернутый лист»¹⁾.

II.

В правом верхнем углу картины «Апофеоз взятия Казани» изображена Казань, охваченная пламенем (табл. 1). Город изображен в виде обнесенного стеной многоугольника, остающегося незамкнутым, так как он срезан краем картины. Этот прием расчетан на специальный эффект—дать представление об обширности города, не умещающегося на картине: зритель может мысленно продолжить панораму за пределы поля зрения. Пред нами лишь часть города. Зубчатая стена имеет башни по углам, при чем чередуются друг с другом башни круглые и четырехугольные. На переднем плане городские ворота, проделанные в четырехугольной башне. Внутренность города заполнена тесно скученными постройками, дающими представление о многолюдности населения. На видимом отрезке города, внутри стен, насчитывается 17 зданий, в том числе 4 минарета.

В задачу художника совсем не входило дать точное изображение общего вида Казани. Ему предстояло изобразить покоренную столицу лишь схематически, условно, даже больше того—символически. Поэтому художник умышленно отступает от реальной действительности. Он пишет каменные стены и башни, тогда как татарская Казань была обнесена деревянной стеной. Он намеренно избегает изображений полумесяца на мечетях и минаретах, так как изображение мусульманских религиозных эмблем считалось в то время недопустимым грехом для православного художника, почти инокописца; кроме того, эти эмблемы были бы неуместны на картине религиозного содержания. Наконец, художник произвольно заполняет контуры зданий декоративными элементами, совершенно искусственно распределяя бойницы и окна, снабжая стены узорами, декорируя цоколи и т. д. При этих условиях не приходится искать в изображении Казани реалистической панорамы этого татарского города, но, тем не менее, трактовка каждого здания в отдельности заслуживает большого внимания.

Несомненно, что придворный художник слышал много рассказов о знаменитом городе, имя которого было в то время у всех на устах. По рассказам он так или иначе пытался представить себе этот восточный город. Способ изображения татарской Казани художником «Апофеоза» представляет большой интерес. Как и автор миниатюр «Жития св. Николая», изученных Н. В. Султановым, наш художник не мог сочинить или выдумать новых архитектурных форм, не существующих в действительности. Он пользуется теми образцами, которые он либо видел своими глазами, либо слышал о них по устным описаниям и рассказам. Поэтому отдельные архитектурные формы он передает, в общем, правильно, но компонует из этих элементов совершенно условную панораму, схематическую и символическую. Таким образом, нам приходится рассматривать каждое здание, изображенное на картине, в отдельности.

¹⁾ Лихачев „Палеографическое значение бумажных водяных знаков“, ч. I, страница CIXXVII—CIXXVIII.

При этом необходимо постоянно применять те своеобразные способы «перевода» художественных приемов автора «Апофеоза» на язык реальных архитектурных форм, о чем говорит Н. В. Султанов. Корректизы, вносимые нами в рисунок художника, сводятся к следующему: 1) мы игнорируем все элементы декоративной обработки зданий, применяемые художником совершенно произвольно (расположение окон и других отверстий, карнизы сложных профилей, зубцы), 2) крутые конструкции, неизменно связываемые автором «Апофеоза» с сегментовидными куполами, необходимо рассматривать как конструкцию в действительности многогранную, так как в булгаро-татарском зодчестве сегментовидные купола всегда опираются на многогранную конструкцию, близкую к круглой.

Принимая во внимание эти поправки, мы приступаем к рассмотрению отдельных зданий, изображенных на картине, и к переводу их на язык реальных архитектурных форм.

Прежде всего, наше внимание привлекают городские ворота, изображенные на первом плане. Прямоугольная башня с карнизом поддерживает второй ярус в виде круглого барабана с сегментовидным куполом, который увенчен вторым меньшим барабаном и шатровым покрытием. Принимая во внимание, что круглый барабан второго яруса передает многогранник, мы видим конструкцию весьма близкую к Черной Палате в Булгаре, лишь с завершением купола маленькой главкой с шатровым покрытием (таб. II, рис. 3).

Другая четырехугольная башня, изображенная на картине, состоит из первого яруса, увенчанного карнизом, и второго яруса, также четырехгранный и увенчанного поверх карниза высоким шатровым покрытием (таб. II, рис. 4).

Из круглых башен прежде всего выделяется угловая, стоящая влево от городских ворот. Она представляет собою следующую конструкцию: на высоком цоколе стоит цилиндрический столп, поддерживающий карниз и покрытый шатром, который на середине своей высоты прорезан низеньким барабаном, не нарушающим, однако, прямолинейных контуров конического покрытия (табл. II, рис. 11).

Башня направо от ворот, видимая лишь наполовину, имеет в общем ту же конструкцию — на высоком цоколе цилиндрический столп, несущий карниз, над которым возвышается второй ярус в виде небольшого цилиндра с коническим куполом (таб. II, рис. 2). Эта конструкция является чрезвычайно близкою к Малому Минарету в Булгаре и к минарету Ханской мечети в Касимове.

Третья круглая башня, изображенная на заднем плане, состоит из широкого цилиндрического сооружения, несущего карниз и покрытого сегментовидным куполом, который увенчен барабаном с невысоким шатром. Переводя эту форму в многогранную, мы получаем конструкцию (таб. II, рис. 7), весьма близкую к дюрбе „Большой Восьмигранник“ в Азизе близ Бахчисарайя, описанному Б. Н. Засыпкиным и У. Боданинским¹). Эта конструкция может служить указанием на то, что в эпоху Гиреев крымские архитектурные формы переносились из Бахчисарайя в Казань.

¹) Б. Н. Засыпкин «Памятники архитектуры крымских татар» (журнал «Крым» 1927, № 2(4), табл. I) и У. Боданинский «Татарские „дурбе“ — мавзолеи в Крыму», Симферополь, 1927, стр. 4.

Внутри города на картине „Апофеоз взятия Казани“ выделяется здание, занимающее центр панорамы и изображающее, по всей вероятности, ханский дворец. Это здание представляет собою круглое двухэтажное здание с большою аркою входа и с сегментовидным куполом, вершина которого увенчана золотым шаром (таб. II, рис. 8). Рассматривая круглую конструкцию как многогранник, мы получаем форму, тождественную с крымскими 8-гранными дюрбе близ Бахчисарайя. Нас не должно удивлять сопоставление дворцового здания с дюрбе, так как известно, что ханский дворец в Казани являлся сложным сооружением—целой системой построек, в состав которой входили каменные палаты и деревянные клети, при чем эти каменные палаты были небольшими зданиями типа бахчисарайских и булгарских дюрбе¹).

Мечети сосредоточены в левой половине панорамы. Здесь изображены 4 шатровых минарета, представляющих собою несомненное сходство с формами деревянного зодчества современных татар. Особенно характерным является минарет около 4-угольной башни—цилиндрическое сооружение с окнами под самым карнизом, увенчанное высоким шатром (таб. II, рис. 5).

Около минаретов и дворца расположены круглые здания с сегментовидными куполами, т. е. постройки типа крымских дюрбе (таб. II, рис. 9). Одно здание того же типа, налево от ворот, имеет невысокий конический купол, передающий, быть может, 8-гранную армянскую форму (таб. II, рис. 10), другое здание, крайнее справа, увенчано параболическим куполом среднеазиатского типа (таб. II, рис. 11).

Чрезвычайно интересно здание на первом плане, направо от ворот. Оно имеет покрытие либо коническое, либо двухскатное с фронтом, при чем покрытие снабжено по фасаду вырезом полуциркульных очертаний. Карниз поддерживается колоннами, из которых две расположены по углам здания, а две поддерживают полуциркульную арку выреза (таб. II, рис. 6). Мы имеем здесь форму, до сих пор бытующую в деревянном зодчестве казанских татар.

Такой же полуциркульный вырез кровли имеется у соседнего здания, которое видно только наполовину. Это здание имеет двухкупольное покрытие колоколообразной формы, но полуциркульный вырез хорошо оттенен, так же как и нависший карниз кровли. Двукратное применение полуциркульного выреза кровли не оставляет сомнения в древности этого архитектурного мотива, до сих пор применяемого в деревянном зодчестве казанских татар.

Панорама татарской Казани замыкается слева постройкой с двускатной кровлей, а на заднем плане подобным же зданием с высокою деревянною крышею.

Суммируя результаты подробного рассмотрения отдельных зданий на картине „Апофеоз взятия Казани“, мы можем наметить среди них следующие типы построек:

- 1) цилиндрические башни типа Малого Минарета в Булгаре и минарета Ханской мечети в Касимове (таб. II, рис. 1—2),
- 2) восьмерик на четверике, увенчанный сегментовидным куполом, типа Черной Палаты в Булгаре (табл. II, рис. 3),

¹) М. Худяков «Очерки по истории Казанского ханства», стр. 259--260.

- 3) четырехугольная двухъярусная конструкция с высоким шатровым покрытием (таб. II, рис. 4),
- 4) шатровые минареты (таб. II, рис. 5),
- 5) купольные многогранные здания типа крымских дюрбе (таб. II, рис. 7—11),
- 6) здания с полуциркульным вырезом кровли по фасаду (таб. II, рис. 6).

Сравнивая эти конструкции с реальными формами татарского зодчества, мы видим целый ряд параллелей между зданиями на картине „Апофеоз взятия Казани“ и памятниками Булгара, Касимова и Бахчисарайя, а также деревянного зодчества современных казанских татар. Не находит себе параллелей пока лишь одна архитектурная форма—двухкупольное покрытие.

Подводя итоги сделанному анализу, необходимо признать изображение татарской Казани на картине „Апофеоз взятия Казани“ ценным документом для изучения форм татарского зодчества XVI столетия. Подтверждаются наши предположения, высказанные в книге «Очерки по истории Казанского ханства», о сходстве казанского зодчества с болгарской архитектурой: «Зодчество казанцев находилось в тесной связи с архитектурой болгар... казанское зодчество являлось непосредственным продолжением болгарской архитектуры» (стр. 282)... «Казанское зодчество было тесно связано с болгарским искусством предыдущей эпохи» (стр. 283)... «В Казани могли существовать минареты в виде массивных цилиндрических башен» (стр. 284)... «Дворцовые здания и ханские усыпальницы имели сходство с болгарскими и касимовскими» (стр. 284). Устанавливается ряд прочных связей между казанским и крымским зодчеством, чего вполне можно было ожидать на основании тесных сношений между Казанью и Бахчисарайем в эпоху Мухаммед-Эмина и Сафа-Гирея. Наконец, получает подтверждение древность современных форм деревянного зодчества казанских татар. Мысль об этом нами уже высказывалась, когда мы писали, что при воссоздании вида древней Казани приходится пользоваться «путем догадок и аналогий на основании современного зодчества казанских татар»... (стр. 281). Мы утверждали: «Что касается деревянного зодчества, то национальные черты его претерпели мало изменений в течение последних веков» (стр. 285), и на этом основании находили возможным ввести в «Очерки по истории Казанского ханства» описание современных форм деревянной татарской архитектуры (стр. 285—288). Картина „Апофеоз взятия Казани“, как документ XVI столетия, полностью подтверждает существование в татарской архитектуре до русского завоевания таких характерных форм, как шатровый минарет и полуциркульный вырез кровли. При этом отметим одну деталь: шатровые покрытия различных зданий на картине „Апофеоз взятия Казани“, в большинстве случаев, начинаются не от самого карниза, а несколько отступая от него, так что между основанием шатра и карнизом образуется выступ—как бы полицы; эта особенность является чрезвычайно характерной для татарского зодчества и удержалась в нем до настоящего времени.

III.

Лицевой Летописный Свод имеет почти на каждом листе изображение, занимающее большую часть страницы. К этим миниатюрам можно применить ту же характеристику, которая дана Н. В. Султановым по отношению к лицевой рукописи «Житие св. Николая»: «Каждый из рисунков представляет собою

два изображения: изображение историческое, т. е. представление описываемого события в лицах, и изображение архитектурное, т. е. так называемые «аксессуары» или собственно архитектурное поле картины¹⁾. Общий характер рисунка является чрезвычайно условным: фигуры персонажей шаблонны, позы трафаретны, сцены представлены со схематичностью, доходящей до символизма. Столь же условным является и архитектурный пейзаж, ставивший перед художником трудную задачу минимальными средствами передать сюжет данной темы. Лаконичность рисунка в сложных композициях является предельною и только в рисунках «монографического» характера художник позволяет себе некоторую свободу в рисунке.

При огромном количестве рисунков, достигающем в общей сложности 16.000, естественно выработались шаблоны, которые постоянно применяются художником в различных комбинациях. Обычно художник варьирует 5—6 основных элементов. Несмотря на ограниченное количество таких элементов, изобретательность художника неистощима и поразительна, так как общее впечатление от громадного количества миниатюр—бесконечное разнообразие рисунка. Трудно, почти невозможно подобрать тождественные или сходные между собой варианты. Это разнообразие и изобретательность, вместе с композиционным равновесием и выразительностью рисунка, лучше всего свидетельствуют о высоких дарованиях выдающихся художников, работавших над миниатюрами Лицевого Летописного Свода.

На общем фоне шаблонных архитектурных мотивов, комбинируемых художником, время от времени встречаются формы, которые не являются шаблонными, а взятыми из реальной действительности. Таково, например, изображение Успенского собора в Москве, нередко встречающееся на страницах Лицевого Летописного Свода. В изображениях Новгорода можно отыскать, хотя и с трудом, рисунок св. Софии Новгородской. Совершенно отчетливо передает характер крымско-османской архитектуры рисунок минарета в IX томе Лицевого Летописного Свода на л. 464, изображающем Крым.

В IX томе Лицевого Летописного Свода имеется около 40 изображений Казани²⁾. Они начинаются на л. 529—537 (история Мамука), затем встречаются довольно редко (лл. 596, 659 об., 660, 771—772, 805 об. и 806), а затем на лл. 850—883 и 905—924 опять попадаются в большом количестве. Вначале для изображений Казани не было установленного шаблона, но в последних группах рисунков вырабатывается определенный шаблон, согласно с которым и изображалась Казань. Этот шаблон заключает в себе следующие элементы: 1) крепостная стена с круглыми башнями, покрытыми шатрами, 2) городские ворота, 3) внутри города—три здания: с шатром, с коробовым сводом и с плоской кровлею. Большинство этих форм шаблонны и встречаются на страницах Лицевого Летописного Свода постоянно, как обычные элементы при изображении всяких архитектурных пейзажей. Ни круглых башен городских

¹⁾ Н. В. Султанов „Образцы древне-русского зодчества в миниатюрных изображениях”, стр. 2.

²⁾ В настоящее время мы ограничиваем свою работу рассмотрением лишь IX тома Лицевого Летописного Свода, т. е. Шумиловской рукописи. Хранящийся в Москве X том Лицевого Летописного Свода должен дать еще более обширный материал по Казани.

стен, ни зданий с коробовым сводом, ни домов с плоской кровлею нельзя привлечь специально к Казани.

Совершенно иное мы наблюдаем, когда переходим к мотиву шатрового здания внутри города. Это здание постоянно встречается на рисунках Казани: мы видим его на л. 875 об., л. 880, л. 905 об., л. 907 об., л. 909 об., л. 913, л. 914, л. 924 об., л. 935. В редких случаях этот мотив попадает и в рисунок Москвы, но там он совершенно теряется среди иных мотивов, тогда как в изображениях Казани он заметно выделяется и доминирует.

На прилагаемых здесь рисунках (таб. III) мы видим шатровое здание следующей конструкции: широкое здание, покрытое двускатной кровлею, имеет спереди башню, несущую два карниза, сильно выступающих наружу, и увенчанную мощным шатром. На л. 875 об. этот мотив служит иллюстрацией к тексту: «Да и послов своих к великому князю присыпал Мамуша князя Курут князя да Шемердения князя Чюракова», т. е. описываются события 1529 г.—посольство хана Сафа-Гирея в Москву (таб. III, рис. 1). На л. 880 тот же мотив иллюстрирует текст: «И азътороканскіе люди выйдоша противу ихъ изъ града и былъ бои великъ межю обоихъ»—события 1530 года, когда казанцы со своими союзниками сделали вылазку из осажденной русскими Казани (таб. III, рис. 2).

В шатровом здании татарской Казани на лл. 875—935 IX тома Лицевого Летописного Свода нетрудно узнать изображение татарской мечети, отличающейся от современной формы деревянной мечети лишь тем, что минарет у нее находится над входом, а не в центре здания. Самый минарет передан весьма характерными чертами. Мы видим между окнами и шатром два выступающих наружу карниза, при чем нижний карниз перекрыт особой крышею, как видно по ее окраске; шатер на л. 875 (таб. III, рис. 1) имеет ясно выраженные полицы при основании, что составляет также одну из характерных особенностей татарского зодчества.

Второй архитектурный мотив, имеющийся на рисунке татарской Казани и не встречающийся в изображениях других городов,—это трехкупольное здание на л. 879 об. Этот рисунок (таб. IV, рис. 1) является иллюстрацией к тексту: «И царь казанской Сафакирей и со всеми казанскими людьми и к ним же прииде из Нагай Мамай мурzin сын большой со многими людьми да Яглыч князь со многими людьми»...—описываются события 1530 года, осада Казани русскими, продолжение которой на л. 580 мы уже приводили (таб. III, рис. 2). Трехкупольное здание, изображенное на рисунке, увенчано не закомарами, а полусферическими куполами, которые художник снабдил полукруглыми окошками спереди. Для того, чтобы реально представить эту конструкцию, нужно развернуть ее вширь, так как художник слишком сжал ее с боков. В расширенном виде эта конструкция является совершенно реальной и является аналогичной такому многокупольному сооружению, как Белая Палата в Булгаре.

Наконец, на л. 805 об. мы встречаем еще одно здание татарской Казани, представляющее совершенно исключительный интерес. Рисунок служит иллюстрацией к тексту о поставлении Шах-Али на ханство в 1519 году: «Они же еха в Казань по великаго князя приказу. Посадиша Шигалея царя на царство апреля» (таб. V). Архитектурный пейзаж изображает внутри городских стен дворец с тремя фронтонами и двускатными кровлями; позади дворца возвышаются

два парных минарета с очень низенькими шатрами; направо два здания с двускатными кровлями и между ними, на переднем плане,—замечательное здание необычайной конструкции. Трехчастный фасад покрыт как будто пофронтонно, но скатов крыш не видно; в пролетах между тремя частями фасада возвышаются сзади два симметричных шатра, а сзади них в середине возвышается еще один, наиболее высокий шатер. Возникает вопрос, какая пространственная конструкция была передана этим плоскостным изображением. Несомненно, что это—многоглавое здание с несколькими шатрами. Рассмотрение рисунка убеждает нас в том, что мы имеем дело с перспективным изображением, в котором не все части конструкции видны: некоторые из них скрыты частями здания, выступающими вперед. Если мы попытаемся представить план здания, которое изображено, то никак нельзя ограничиться видимой на рисунке стороной конструкции. Принимая в расчет только то, что дано на рисунке, пришлось бы представить здание трехугольное в плане и ступенчатое по конструкции, постепенно возвышающееся к своему узкому концу. Совершенно ясно, что такая однобокая конструкция не могла существовать в действительности и что она должна иметь симметричную обратную сторону, на перспективном рисунке не изображенную.

Рисунок л. 805 об. дает достаточно данных для реконструкции плана этого здания. На рисунке изображено 6 вышек. Шатровой характер трех из них, находящихся на заднем плане, не возбуждает никаких сомнений. Три передние можно принимать за фронтоны, однако отсутствие на рисунке боковых скатов пофронтонных покрытий заставляет нас отказаться от такого предположения и видеть в них тоже шатры. Большой, самый высокий шатер (A) занимал, несомненно, центр здания. Впереди его помешались несколько раздвинутые в стороны два средних шатра (B и C), в перспективе вырисовывавшиеся между тремя меньшими шатрами переднего плана, которые, при минимальном количестве конструктивных элементов, должны располагаться по углам всей конструкции (D, E и F). Проектируя симметрично обратную сторону, скрытую от зрителя на рисунке, мы получаем конструкцию с 8 шатрами вокруг центрального, самого высокого шатра (таб. IV, рис. 2).

В этой конструкции нельзя не узнать мечеть Кул-Шерифа с ее 8-ю минаретами, о которых сохранилось предание, записанное знаменитым татарским историком Марджани. Рисунок на л. 805 об. Шумиловской рукописи (IX тома Лицевого Летописного Свода) подтверждает наше прежнее предположение о том, что мечеть Кул-Шерифа имела конструкцию, сходную с храмом Василия Блаженного¹). Подлинный рисунок XVI столетия доказывает справедливость предания, записанного Марджани.

Конструкция мечети с 8 башнями в классической мусульманской архитектуре встречается только в Индии, где мы имеем 9-купольные мечети в Лукнове и Хозангабаде²). В джайнском искусстве конструкция с 9-куполами также существовала в северной Индии. Наиболее законченное выражение этой кон-

¹⁾ М. Худяков „Очерки по истории Казанского ханства“, стр. 291—292.

²⁾ Кн. Г. Г. Гагарин „Происхождение пятиглавых церквей“, таб. 2 и 3.

структуре дает храм в Кантонуггуре, на границе с Непалом¹). Характерную особенность индийских построек с 9 куполами составляет расположение куполов по диагоналям квадратного плана. Как мусульманские, так и джайные 9-купольные здания в Индии относятся к одной и той же эпохе и сосредоточены в одном (северном) районе. Время их сооружения—эпоха Великих Моголов. Храм в Кантонуггуре построен в 1704—1722 годах, мечети в Лукнове и Хозангабаде также в XVIII веке, мавзолей в Ульваре—в конце XVIII века. Таким образом, мы не можем связывать мечеть Кул-Шерифа в Казани с 9-купольными постройками Индии, которые принадлежат к более поздней эпохе.

План мечети Кул-Шерифа достаточно выясняется из сопоставления рисунка на л. 805 об. Шумиловской рукописи и храма Василия Блаженного. Мечеть, ориентированная на юг, была обращена к странам света углами, и ось здания проходила по диагонали. При таком плане мечеть состояла из целой системы уступов, придававших ей исключительную живописность. Мы не знаем, каков был внешний вид здания, так как конструкция и покрытия башен Василия Блаженного и на рисунке Шумиловской рукописи различны: башни Василия Блаженного восходят к цилиндрическим каменным башням типа Малого Минарета в Булгаре, тогда как в миниатюре Шумиловской рукописи мы видим шатровую постройку, связанную с деревянным зодчеством казанских татар. В классическом мусульманском искусстве неизвестен план мечети с осью, расположенной по диагонали здания. Скорее всего прототип такой конструкции со многими минаретами можно искать в деревянном зодчестве казанских татар, в котором имеются кресчатые планы домов, перекрытые пофронтонно. Таким образом, мы должны предполагать довольно сложное происхождение мечети Кул-Шериф, воспроизведившей в камне кресчатый план и шатровые формы татарского деревянного зодчества.

IV.

Пред нами прошел целый ряд архитектурных форм, из которых одни тесно связаны с памятниками Булгара, другие—с Крымом, третий—с деревянным зодчеством казанских татар. В искаженной передаче русских художников-иконописцев мы узнаем знакомые формы, напоминающие Малый Минарет, Черную Палату, дюрбе, шатровые минареты, дома с полуциркульными вырезами кровель, наконец—легендарную мечеть Кул-Шерифа с восемью минаретами. Все эти формы не случайно нашли себе место в рисунках русских мастеров XVI столетия. Очевидно, они соответствовали реальным формам, существовавшим в действительности. Во всех этих сооружениях виден один общий стиль, которого нельзя было выдумать и который соответствует стилю татарской архитектуры. Пред нами начинает воскресать если не подлинный облик погибшей татарской Казани, то хотя бы общий характер татарского зодчества эпохи Казанского ханства. Художники, современные покорению Казани, сумели достаточно отчетливо передать этот общий характер татарского зодчества.

Подтверждается наше предположение о сходстве каменной архитектуры татарской Казани с памятниками Булгарского и Касимовского зодчества. Но-

¹) J. Fergusson «History of Indian and Eastern Architecture». London, 1876, стр. 467, рис. 263 и рис. перед заглавным листом; мавзолей раджи Бактавара в Ульваре, стр. 474, рис. 267.

ым, неизвестным ранее фактом является присутствие крымских элементов в искусстве татарской Казани. Но еще более важным считаем мы то обстоятельство, что теперь подтверждается древнее происхождение современного деревянного зодчества казанских татар. На рисунках XVI столетия мы видим типичные минареты с шатровым покрытием, здесь имеется также дом с колоннами и полуциркульной аркою в кровле—форма, которую многие исследователи считали за позднюю, заимствованную от русских в эпоху «ампира».

Как из картины «Апофеоз взятия Казани», так и из миниатюр Лицевого Летописного Свода с несомненностью вытекает, что характерный тип минарета, свойственный национальному зодчеству казанских татар, уже существовал в XVI веке. Целый ряд доводов говорит за то, что пестро раскрашенный 8-гранный минарет с шатровым покрытием, столь часто встречающийся в деревянных мечетях, вовсе не является воспроизведением в дереве каменной цилиндрической формы, но имеет самостоятельное происхождение; этот тип распространен на широком пространстве, от Карина до Астрахани и от Касимова до Оренбурга. Когда и где он сложился? В лесной полосе тяжелые срубы русских деревянных церквей с грубыми шатрами имеют мало общего с легкими беседками татарских минаретов. Это препятствует нам искать прототип минарета в шатровых церквях, сохранившихся в северных лесах. Мы полагаем, что в деревянном зодчестве казанских татар можно различать два составных элемента—1) простейшую конструкцию „клетью“, которая могла быть заимствована татарами в эпоху их расселения в лесной полосе и перехода от кочевого быта к оседлому; эта конструкция деревянных срубов вероятнее всего заимствована татарами у коренных жителей Поволжья—местных финнов, среди которых расселялись татары; 2) приносные элементы, сообщающие татарскому зодчеству черты своеобразного стиля—шатровые вышки минаретов, ярусность крыш, яркую полихромность раскраски; эти элементы имеют декоративный характер и должны считаться более поздними по времени своего вхождения в татарское зодчество. Эти приносные декоративные элементы уводят нас далеко на восток.

Нельзя не заметить, что существуют значительные точки соприкосновения между татарским зодчеством и китайской архитектурой. Характерные полицы при основании шатра, составляющие неотъемлемую принадлежность татарского зодчества, дают тот же эффект, как и загибы крыш в китайском искусстве. В. В. Егерев впервые обратил внимание исследователей на другую характерную особенность татарского зодчества—ярусность крыш, перекрывающих трижды выступающие карнизы минаретов деревянных мечетей¹). Эта особенность также составляет принцип китайской архитектуры, в которой, по словам В. В. Згуры, „движение по вертикали задерживается крышами, венчающими каждый этаж, и потому строится рядом маленьких всплесков“²). Наконец, татарские постройки сближаются с китайскими отсутствием прямолинейности и преобладанием живописности в плане и массах.

¹⁾ Это ценнейшее наблюдение было указано В. В. Егеревым в прениях по докладу Худякова «Деревянное зодчество казанских татар» в Обществе Татароведения в Казани в 1923 году.

²⁾ В. В. Згура «Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе». Москва, 1929. Стр. 17.

Родину татарского деревянного зодчества или, вернее, того декоративного стиля, который составляет отличительную черту татарского зодчества, нужно искать, по нашему мнению, там, где сложилось степное искусство монгольских дацанов и калмыцких хурулов. Наиболее близкую аналогию татарскому зодчеству составляет калмыцкая архитектура. К сожалению, из русских исследователей очень немногие занимались калмыцким искусством. И. А. Житецкий издал описание двух хурулов. В 1885 году архитектор В. В. Суслов обратил внимание на калмыцкое зодчество: совершая научную поездку по Волге, он достиг Астрахани и здесь «прежде всего воспользовался случаем ознакомиться с бытом и с монастырскими постройками калмыков»¹). В. В. Суслов дал описание и планы 2 хурулов и фасад одного из них—Тюменевского, построенного в XVIII веке и являющегося наиболее интересным.

Хотя калмыцкие хурулы являются довольно поздними постройками, но все же в них видны черты старинных традиций, придающих им определенный, строго выдержаный и своеобразный стиль. С татарским искусством калмыцкое зодчество сближается следующими чертами: 1) кресчатым планом некоторых зданий²); 2) многоглавостью сооружений, напр. Тюменевский хурул в Хошутовском улусе имеет 4 башни, Дунду хурул в Мало-Дербетовском улусе—4 или 5 башен³); 3) легкой надстройкою в виде застекленной вышки, возвышающейся поверх кровли, чем калмыцкие хурулы отличаются от монгольских дацанов и сближаются с китайскими зданиями; И. А. Житецкий говорит, что «чаще всего только одна *верхняя часть постройки отвечает религиозным требованиям ламаистов*, а вся остальная ничем не разнится от обыкновенного жилого здания»⁴)—таким образом, легкая надстройка является как раз наиболее характерной чертой для калмыцкого зодчества; 4) яркой полихромией раскраски «в азиатском или восточном вкусе»⁵).

Калмыцкое зодчество является одним из ответвлений китайской архитектуры. К этому же кругу монголо-китайского искусства принадлежит, в своей основе, и татарское деревянное зодчество.

Татарское зодчество, в его целом об'еме, распадается на две главные ветви, имеющие каждая особый стиль. Это—1) каменная архитектура, представленная ярче всего памятниками Булгара и Касимова, и 2) деревянное зодчество, бытовавшее у казанских татар до настоящего времени. Происхождение обоих ветвей различно. Каменная архитектура ведет свое начало от классического мусульманского искусства и является отраслью персидского зодчества. Из круга арабско-персидской культуры пришли на Волгу каменотесное искусство, точные способы вычислений, математические приемы кладки, персидские изразцы и т. д. Посредствующим звеном являлся Хорезм, через который шли торговые сношения с IX вѣка. Деревянное зодчество имеет

¹) В. В. Суслов «Заметки о калмыцких и древне-русских постройках» (Очерки по истории древне-русского зодчества. СПБ. 1889. Стр. 55, табл. VI, рис. 1, 2 и 6).

²) Мефодий (Львовский). «Калмыцкие хурулы», Ставрополь. 1895. Стр. 36.

³) И. А. Житецкий. «Очерки быта астраханских калмыков». Москва. 1893. Табл. XI, рис. 65 и 64.

⁴) И. А. Житецкий. «Очерки быта астраханских калмыков», стр. 57.

⁵) Мефодий (Львовский). «Калмыцкие хурулы», стр. 10.

также, в своей основе, иноzemное влияние, но оно идет не из Персии, а из Китая. Посредствующим звеном для этого влияния служила Монголия, переживавшая расцвет своего могущества в эпоху Чингиз-хана, в XIII в.

В эту эпоху китайские влияния широкой струей проникали в Поволжье, как видно из находок китайских зеркал (в Центральном Музее Татарской Республики имеется коллекция китайских зеркал из Булгара), фарфора¹), ювелирных изделий²) и т. д. Проф. Б. П. Денике отмечает целый ряд китайских влияний на персидскую миниатюру XIII—XIV столетий. В своей книге «Искусство Востока» он говорит: «Монгольская эпоха характеризуется усилением китайского влияния. Существовали в это время тесные связи между Туркестаном и Китаем. Вместе с монголами пришло в Персию много китайцев: инженеров, ученых, астрономов и художников, проводивших в Персии начала китайской культуры»³). Мартин и Э. Кюнель отмечают влияние китайских образцов на персидские. Китайские рисунки были довольно обычны в Персии в ту эпоху. Академик В. В. Бартольд в лекциях по археологии Средней Азии поставил вопрос о китайском влиянии на мусульманское искусство в области архитектуры. Он сообщает, что дальневосточные элементы в постройках уже обнаружены, но сведения о них в литературе еще почти не затронуты. Китайское влияние оказывается в изразцах некоторых мавзолеев группы Шах-и-Зинда в Самарканде, где имеются рисунки цветов и птиц в китайском стиле; в развалинах ханаки Тюрабек-ханым в Ургенче найден изразец с лицевым изображением монгольского типа⁴). В. В. Бартольд считает признаком китайского влияния на мусульманскую архитектуру то различие, которое наблюдается между самаркандскими и западными (напр., испанскими) мусульманскими изразцами: в Самарканде рисунок каждого изразца представляет только деталь общей композиции, тогда как в Испании каждый изразец—отдельное целое, имеющее законченный рисунок. Это различие связано с влиянием Китая на мусульманское искусство Средней Азии.

В XIII веке в Монголии господствовал китайский стиль, который дал здесь, как можно думать, два ответвления. Одна ветвь получила выражение в архитектуре народов монгольского племени—халхасов, бурят и калмыков. Другая ветвь воплотилась в зодчестве турецких народов—башкир и татар. Типичным проявлением монгольского зодчества являются буддийские монастыри, а татарского зодчества—мусульманские мечети. Эпохой формирования деревянного татарского зодчества с его стилистическими особенностями мы считаем XIII—XIV века, эпоху оживленного торгового обмена между Поволжьем и Китаем.

¹) М. Г. Худяков. «Китайский фарфор из раскопок 1914 г. в Болгарах». (Известия Об-ва Арх., Ист. и Этн. при Казанском Университете, том XXX, вып. I, стр. 117—120).

²) Ф. В. Баллод. «Приволжские Помпеи». Москва. 1923. Стр. 95—96, рис. 30—31. В Центральном Музее Татарской Республики в Казани имеется золотой перстень с изображением дракона (колл. А. Ф. Лихачева, из Булгара). См. А. Ф. Лихачев «Бытовые памятники Великой Булгарии», стр. 24.

³) Б. П. Денике. «Искусство Востока». Казань. 1923. Стр. 59..

⁴) К числу китайских влияний на персидские изразцы можно, по нашему мнению, отнести также изразец из Увека, воспроизведенный в книге Ф. В. Баллода «Приволжские Помпеи», таб. 31.

Исключительную роль в деле формирования татарского деревянного зодчества сыграли, по нашему мнению, те купцы турецкого племени и мусульманской религии, которые составили экономическую основу территориальных завоеваний Чингиз-хана. В. В. Бартольд говорит: «В эпоху появления монголов мы видим в руках мусульманских купцов даже торговлю Китая с кочевыми народами /Монголии.../. Оживлением торгового и культурного обмена (после монгольского завоевания) вполне воспользовались только мусульмане»¹). В лекциях по истории Туркестана В. В. Бартольд сообщает, что от образования Монгольской империи больше всего выиграли мусульманские купцы, и без них не могла бы быть образована Монгольская империя. Они были культурными советниками при дворе Чингиз-хана еще в то время, когда он был в Восточной Монголии и не выходил за ее пределы. Мусульманские купцы стали главными финансовыми чиновниками и правителями областей в империи Чингиз-хана. Расцвела караванная торговля и возникли новые города. Разрушенные во время завоевания города быстро оправились от погрома»².

Татарское зодчество имеет ярко выраженное классовое происхождение. Оно возникло, сформировалось и распространялось в богатой, наиболее обеспеченной среде купцов и торговцев. Соответственно двум главным направлениям татарской торговли, мусульманские купцы приносили на Волгу художественные влияния из двух различных стран: персидское из Хорезма и китайское из Монголии. Как мы уже сказали, Персия дала татарам каменную архитектуру, Китай—деревянное зодчество. В обоих случаях мы имеем дело не с крестьянским искусством, а с произведениями городских и сельских богачей—баев, которые являлись проводниками иноземных и вообще культурных влияний в народные массы. Татарский стиль зодчества нашел себе выражение в мечетях и богатых домах, так как бытовал в среде баев и биков, которая также оставила в татарских селениях многочисленные памятники в виде кладбищенских плит с надгробными надписями. Как татарские бай были связаны прочными нитями с миром среднеазиатского и дальневосточного торгового капитала, так и татарское зодчество было соединено с тем же миром. Классовый характер татарского зодчества выясняется совершенно определенно, и главное значение в создании татарской архитектуры имела не крестьянская, а купеческая среда.

Несмотря на сильную зависимость от иноземных влияний, нельзя, однако, сказать, чтобы татарское деревянное зодчество слепо следовало за китайским искусством. Черты самобытности в нем все-таки проявились: мы видим их в своеобразных шатровых покрытиях минаретов. Легкие вышки калмыцких хурлов и китайских зданий никогда не имеют тех стройных, высоких шатров, которые так характерны для татарского зодчества. Эту форму мы должны считать местной, татарской, развившейся самостоятельно и вовсе не свойственной искусству других турецких народов.

М. Г. Худяков.

¹) В. В. Бартольд «История изучения Востока в Европе и России», изд. 2. Лгр. 1925. Стр. 60.

²) Лекция В. В. Бартольда по истории Туркестана в Лгр. Институте Живых Восточных Языков 31 октября 1925 г.