

---

БЕРНАРД О'КЕЙН

## С ПОЛА МАСТЕРСКОЙ ДО СТЕНЫ ПАМЯТНИКА: ПРАВИЛЬНО ЛИ ВЫЛОЖЕНЫ ПЛИТКИ?<sup>1</sup>

*Есть только одна часть исламского мира, которая, кажется, использовала монтажные метки, чтобы направлять мастеров, работающих с плитками, причем только на плитках, покрытых подглазурной росписью. Речь идет о Хорезме, который в XIV в. находился под контролем Золотой Орды. На отдельных плитках с территории Золотой Орды в России, на некоторых панелях в мавзолее Наджм ад-Дина Кубры в Куня-Ургенче и в мавзолее Алаэддина в Хиве были нанесены отметки в XIV в., и они повсеместно встречаются на зданиях Хивы XIX в. В этой статье проиллюстрированы данные открытия и рассмотрены причины их редкости. Затем обсуждена связанная с ними тема, казалось бы, неправильного размещения или дизайна средневековых плиточных панелей. Сделан вывод, что нумерация плиток четко отражает практику, при которой плиточная панель в натуральную величину сначала окрашивалась на земле, а затем разрезалась для обжига на более мелкие плитки, независимо от симметричного рисунка, который он мог отображать. Возможно, это отражает неуверенность керамистов в способности каменщиков или плиточников правильно размещать даже симметричную облицовку на стене.*

**Ключевые слова:** Хорезм, Золотая Орда, Куня-Ургенч, Хива, изразцовая облицовка, *Cuerda seca*.

---

**С**РЕДНЕВЕКОВАЯ, а затем и исламская архитектура, особенно в Иране, характеризуется разнообразием облицовочных плиток. Есть немало примеров, где мозаика из плиток была изготовлена на месте, но другие были сделаны в мастерской, которая, возможно, находилась очень далеко от объекта. Наиболее очевидным примером такого рода являются кашанские изразцы, которые, за одним исключением<sup>2</sup>, изготавливались только в городе того же названия, но были сделаны для памятников, находящихся на расстоянии более тысячи километров от *Кашана*<sup>3</sup>. Кашанские изразцы были относительно просты в сборке, так как они представляли собой либо надписи на фризах, михрабах (также содержащих надписи и симметричные элементы), либо звездчатые изразцы, размещение которых было произвольным.

Есть только одна часть исламского мира, которая, кажется, использовала монтажные метки, чтобы направлять мастеров, работающих с плитками, причем только на плитках, покрытых подглазурной росписью. Речь идет о Хорезме, кото-

рый в XIV в. находился под контролем Золотой Орды. На отдельных плитках с территории Золотой Орды в России, на некоторых панелях в мавзолее Наджм ад-Дина Кубры в Куня-Ургенче<sup>4</sup> и в мавзолее Алаэддина в Хиве были нанесены отметки в XIV в., и они повсеместно встречаются на зданиях Хивы XIX в.<sup>5</sup> Эта статья продемонстрирует данные открытия и рассмотрит причины их редкости. Затем будет обсуждена связанная с этим тема, казалось бы, неправильного размещения или дизайна средневековых плиточных панелей.

### Мавзолей Наджм ад-Дина Кубра (ок. 1330 г.)

Ибн Баттута посетил Ургенч (который он называл Хорезмом) в начале XIV в. во время правления там Кутлуг-Тимура (1321-1333). Он упоминает святыню Наджм ад-Дина Кубры, как место,

---

<sup>1</sup> Перевод с английского Р.Г. Мурадова.

<sup>2</sup> Ильханидские дополнения на городище Тахт-и Сулейман (*Masuya* 1997: 226).

<sup>3</sup> Например, у святыни Пир Хусейн под Баку, см. наиболее полную публикацию: (*Крачковская* 1946).

<sup>4</sup> Куня, от персидского слова «старый». К сожалению, его транслитерация с персидского на русский и обратно на английский часто приводила к неточной маркировке Куня-Ургенча. Город возник на месте старого Гурганджа, разграбленного монголами. В свою очередь, он был разграблен Тимуром в 1388 г., но несколько раз восстановился, пока правители Хорезма не сделали Хиву своей столицей в XVII веке. Новый Ургенч был основан под Хивой.

<sup>5</sup> Единственная ссылка на них – это краткое упоминание примеров Хивы и Золотой Орды (*Rogers* 2006: 371-372).



Ил. 1. Куня-Ургенч, мавзолей Наджм ад-Дина Кубры (ок. 1330), вид на пештак (фото: Б. О'Кейн).

Ил. 2. Куня-Ургенч, мавзолей Наджм ад-Дина Кубры (ок. 1330), панно на пештаке (фото: Б. О'Кейн).

находившееся за пределами города, и где бесплатно предоставлялась еда для путешественников (*Ibn Battuta* 1971: 541-542). Возможно, это было то самое здание, которое сохранилось до наших дней и которое, согласно надписи на пештаке, было построено Кутлуг-Тимуром, правителем города, наместником правителя Золотой Орды Узбек-хана.<sup>6</sup>

Изразцовая облицовка сохранилась в двух частях здания – на пештаке (ил. 1) и на кенотафе во внутреннем купольном помещении. Все плитки подглазурно окрашены, светло- и темно-синие на белом фоне, и часто очерчены черным цветом. Как светло-, так и темно-синие плитки преимущественно с подглазурной росписью, но это максимально использовалось в градуированных оттенках, используемых для цветущего шинуазри на некоторых панелях (ил. 2).

С надписями, которые обеспечивают внутренний порядок, нет необходимости размещать знаки. Также не следует думать, что они необходимы для симметричных панелей. Пештак содержит повторяющийся рисунок на больших шестиугольных плитках, которые не имеют таких надпи-

сей. Однако, мы находим их последовательно используемыми на границе плиток фриза на софите входной арки, которые также обрамляют повторяющийся шестигранный узор (ил. 3).

К сожалению, я не заметил их расположения при посещении памятника, поэтому у меня нет хороших фотографий вблизи, но разрешения все же достаточно, чтобы увидеть, что на прямоугольных пограничных плитках использовалась алфавитная система, состоящая иногда из одиночных (ил. 4 б), а также пар букв (ил. 4 а).<sup>7</sup> Другая подобная пара панелей находится на внутренних сторонах входа под софитом (ил. 5). Здесь я также не имею полного фотографического покрытия (а панели с обеих сторон повреждены и далеко не полные), но некоторые прямоугольные пограничные плитки с левой стороны имеют монтажные метки, в том числе одна из волнистых линий с точкой рядом с ней (ил. 6).<sup>8</sup> Так как прямоугольные пограничные плитки также симметричны, трудно понять, зачем считались нужными мон-

<sup>7</sup> Похоже, что буквы были написаны дважды: одна в меньшем размере на тонкой белой кайме, другая в большем, на бирюзовой кайме.

<sup>8</sup> Из всех фотографий, которые у меня есть, на панели справа не видно следов монтажных меток.

<sup>6</sup> О самом здании см.: (*Мамедов, Мурадов* 2000, 33-39).



Ил. 3. Куня-Ургенч, мавзолей Наджм ад-Дина Кубры (ок. 1330), софит пештака (фото: Б. О'Кейн).



Ил. 4. Куня-Ургенч, мавзолей Наджм ад-Дина Кубры (ок. 1330 г.), деталь софита пештака (фото: Б. О'Кейн).

тажные метки, хотя верно и то, что ширина прямоугольных пограничных плиток не совпадает с шириной шестиугольных плиток внутреннего узора. Однако на левой панели (ил. 5) показан тип ошибки, которой могли бы избежать раскладные знаки. Два фрагмента шестиугольных плиток в верхней середине каждой имеют прямоугольную белую границу, которая внезапно останавливается,<sup>9</sup> а у шестиугольных плиток в верхней левой части и отбитого края нет белой границы, где она должна быть.

Тимпан над входной дверью намного сложнее (ил. 7). На нем изображены замысловатые арабески в низком рельефе, увенчанные арочной кувической надписью.<sup>10</sup> Издалека это выглядит, на

первый взгляд, как сплошная панель; только при более внимательном рассмотрении становится ясно, что она почти полностью состоит из шестиугольных плиток. Нет никакой связи между рисунком и размером или формой плиток. Плитки центрированы с узором вокруг вертикальной оси симметрии. Только плитки, расположенные внизу, не являются шестиугольными, они имеют основание, параллельное нижнему краю, так что они пятиугольны. Вдоль нижней части имеется одна белая рамка, и две, обрамляющие надпись, вокруг арочной верхней секции. На каждой из надписей есть места, не только буквенно-цифровые, но и состоящие из символов, из которых, видимо, использовались два типа.

<sup>9</sup> Можно предположить, что это было сделано преднамеренно, особенно если она была симметричной, но соответствующая панель на противоположной стороне не имеет этой особенности.

<sup>10</sup> *Al-mulk li'llah al-wahid (al)-ittihad wa ta'ala* (?), - перевод: «Высшая власть принадлежит Богу Единственному, Неповторимому, да будет Он велик».



Ил. 5. Куня-Ургенч, мавзолей Наджм ад-Дина Кубры (ок. 1330 г.), деталь внутри левой панели на пештаке (фото: Б. О'Кейн).

Существует пять последовательностей, по одной для нижней каймы, по одной для двух каёмок надписи на правой стороне арки и аналогично по одной для двух каёмок надписи с левой стороны арки. Последовательность начинается в правом нижнем углу, хотя ремесленники решили, что половина плитки в правом нижнем углу будет инициировать только последовательность верхней правой стороны арки (рис. 8).

Вдоль основания последовательность расположена в алфавитном порядке, чтение справа налево. Буквы, в основном расположенные справа: *алиф*, *бā*, *тā*, *сā* (верхняя точка которой, кажется, затуманена повреждением плитки), *джīm*, *чīm*, *ха*, *дāль* (с точкой внизу), *зāль*, *ра* (с точкой внизу), и *за*. Самая левая плитка, как и справа, не отмечена в этой последовательности, а находится в последовательности для верхней левой каймы арки. Внутренняя арка справа имеет следующую последовательность,<sup>11</sup> идущую снизу вверх: *алиф*, *бā*, *тā*, *сā*

и *джīm* (на одной плитке), *чīm*, *ха*, *дāль* (с точкой внизу), *зāль*, *ра* (с точкой внизу), *за*, и, наконец, такую, разрешение которой недостаточно для того, чтобы четко разобрать.<sup>12</sup>

Внешняя арка справа имеет цифры 1, 2, 3, 4 (по-персидски, а не по-арабски  $\xi$ ), затем цифру, похожую на деформированную четвёрку, затем, что может быть пятеркой с хвостом ниже круга, 6, 7 (с точкой слева), 8, 9, 10,<sup>13</sup> 11 с точкой справа,<sup>14</sup> 12, 13 и 14. Внутренняя арка слева продолжается по другой системе: по краю каймы каждой плитки

<sup>11</sup> Начальный *алиф* на нижней границе находится на левом краю плитки, этот второй *алиф* на той же плитке находится на вертикальной границе.

<sup>12</sup> Это может быть *син* с точкой внизу.

<sup>13</sup> Фигура выглядит как *мим*, но, вероятно, ее следует интерпретировать как фигуру с точкой для ноля, написанного небрежно.

<sup>14</sup> Граница разделена по горизонтали между двумя плитками; число написано на обеих.



Ил. 6. Куня-Ургенч, мавзолей Наджм ад-Дина Кубры (ок. 1330 г.), деталь внутренней левой панели на пештаке (фото: Б. О'Кейн).

рядом с ее совпадением на соседней плитке помещаются два символа. Сверху вниз они представляют собой две точки, линию с крюком, крест, маленький круг с крюком, круг, нижний регистр, квадрат, веточку, треугольник и, наконец, снова крест (ил. 9-10).

Символы на левой стороне внешней арки сложнее классифицировать; они не совпадают ни с парами, ни с теми, которые я распознаю как часть последовательности, например, *абджад*, или с любым другим легкоузнаваемым алфавитом. Один символ похож на букву *шйн*, другой – на цифру 25, третий – на волнистую линию с точкой, которая находится на нижней боковой панели (ил. 9-10). Но последовательность должна была быть очевидной для создателей, поэтому здесь головоломка, ждущая ответа.

В чем причина использования шестиугольной плитки на тимпане? Гексагональные плитки широко использовались до этого в сельджукской Анатолии, в основном для цоколей, а также иногда для куполов и кенотафов.<sup>15</sup> Однако, насколько мне известно, это первый случай, когда они используются для узора, который не повторяется на каждой шестиугольной плитке. Здесь можно, по крайней мере, сказать, что их форма и размеры помогают сделать их соединения менее заметными и, таким образом, создают иллюзию сплошной панели. Более поздние примеры их использования чрезвычайно редки, основными примерами являются плиточные панели *cuerda seca*<sup>16</sup> на дворце Тимура Ак Сарай в Шахр-и-Сабзе, 1379-1396 гг. (ил. 11-12) и в пятничной мечети

Самарканда – Биби-Ханым, 1399-1404 гг. (ил. 13). Панель Биби-Ханым необычна тем, что верхний ряд состоит из прямоугольных плиток, а затем меняется на шестиугольную, что свидетельствует о его все еще экспериментальном характере. По сообщениям, Тимур депортировал мастеров, ответственных за Ак Сарай, из Хорезма в Шахр-и-Сабз (Masson, Pugachenkova 1978: 118), так что, возможно, эта параллель не должна удивлять. Однако в этих более поздних примерах сокрытие швов часто оказывалось менее успешным.<sup>17</sup> Вне всякого сомнения, в этом причина выбора прямоугольных плиток другими или более поздними мастерскими.

### Мавзолей Алауддина, Хива (ок. 1340)

Один лишь изразцовый кенотаф этого памятника датируется XIV веком (ил. 14). Он меньше, но очень похож по форме на кенотаф в мавзолее Наджм ад-Дина Кубры<sup>18</sup>, который был сильно поврежден, когда кирпичный купол над ним рухнул в середине XX в. Несколько фрагментов кенотафа Наджм ад-Дин Кубры сохранились, но ни на одном из них не видно никаких следов монтажных меток.

Однако некоторые из них, безусловно, использовались на кенотафе Алауддина. Моя фотосъемка этих деталей ограничена, поскольку барьер препятствовал доступу посетителей по бокам и сзади кенотафа. Оба кенотафа имеют или имели прямоугольный плинтус с четырьмя панелями с многодольными арками, выгнутыми на длинных сторонах, двумя на более коротких сторонах и двумя остроконечными табутами<sup>19</sup> сверху.

Оформленные в китайском стиле плитки, окружающие многодольные арочные панели, имеют прямоугольную, L-образную (по углам) или T-образную форму (соединяя углы между

<sup>17</sup> Правда, в панели, воспроизведенной на ил. 12, очень заметные швы частично являются продуктом современной реставрации. Тем не менее, для панели квадратной формы с куфи, дизайн которого выполнен под прямым углом, выбор шестиугольной плитки удивляет меньше всего.

<sup>18</sup> Подобные кенотафы, кажется, были особенностью Хорезма. Еще один относительно полный пример, также выложенный подглазурной плиткой, сейчас находится в Музее исламского искусства в Катаре (Sotheby's 2004, лот 94), но на плитках нет никаких монтажных меток. О других кенотафах *cuerda seca* в Куня-Ургенче см. (Халимов 1982, Kuehn 2007, рис. 9-12 и O'Kane 2009, Рис. 2.19). Майкл Роджерс также отметил двухступенчатые кенотафы у мавзолея Музлум Сулу в Миздахане (Rogers 2006, 370, п. 16, и Якубовский 1930, рис. 9, 12-13).

<sup>19</sup> Табут – погребальный носилки, в данном случае имеются ввиду типичные хорезмские намагильники – сагана. – (Прим. ред.).

<sup>15</sup> Примеры цокольных панелей см. Конья, мечеть Ходжа Ахмеда Факиха, 1222 г., (Meinecke 1976, pl. 24.3); Конья, мечеть Булгур Теккеси, 1240-1250 (Meinecke 1976, pl. 26.3); Конья, тюрбе Сахиб Ата, 1283-1292, (Meinecke 1976, pl. 39.1) (также для кенотафов); для купола: Конья, тюрбе Шейх Алман, 1288 г. (Meinecke 1976, pl. 40.4).

<sup>16</sup> *Cuerda seca* (в пер. с испанского «сухой шнур») – метод, используемый при нанесении цветных глазурей. (Прим. ред.).



Ил. 7. Куния-Ургенч, мавзолей Наджм ад-Дина Кубры (ок. 1330 г.), тимпан над входом (фото: Р.Г. Мурадов).



Ил. 8. Куния-Ургенч, мавзолей Наджм ад-Дина Кубры (ок. 1330 г.), деталь справа внизу над тимпаном над входом (фото: Б. О'Кейн).



Ил. 9. Куня-Ургенч, мавзолей Наджм ад-Дина Кубры (ок. 1330 г.), деталь в левом верхнем углу тимпана над входом (фото: Б. О'Кейн).

двумя многодольными арочными панелями). Таким образом, на маленьких сторонах кенотафа расположены четыре L-образные, две T-образные и три прямоугольные панели. Между всеми этими плитками есть двенадцать смежных соединительных швов. На каждом из этих стыков имеются соответствующие метки. Для левой многодольной панели они идут по часовой стрелке сверху: черта, круг, линия, пересекаемая тремя меньшими, два набора из двух параллельных штрихов, две в формы головастика и три овала (ил. 15). Правая многодольная панель, идущая сверху по часовой стрелке, имеет крест, прожилку, линию, пересекаемую двумя меньшими, три параллельные линии, линию, прикрепленную к полукругу, и две параллельные линии.

Похоже, гончары сделали еще одно различие, чтобы устранить ошибки при сборке. На короткой стороне, видимой для меня, все отметины на белой границе. На длинных сторонах кенотафа, с ограниченных точек зрения, которые были мне доступны, все метки, кажется, сделаны на смежной бирюзовой кайме, которая примыкает к утопленным многогранным арочным панелям. Это позволяло, не опасаясь перепутать эти две,

повторно использовать символы, найденные на белой кайме на коротких сторонах, такие как три параллельные линии (ил. 16).

### Золотоордынские плитки (XIV век)

На золотоордынских городищах было найдено несколько фрагментов плиток, главным образом из Болгара, которые очень похожи на предыдущие примеры в Куня-Ургенче и Хиве (ил. 17)<sup>20</sup>. Два воспроизведенных здесь имеют похожую отделку под китайскую глазурь. Один из них имеет се на белой кайме, другой – смесь знаков, которая, кажется, также повторялась на внешней бирюзовой кайме<sup>21</sup>. На территории Золотой Орды было несколько печей<sup>22</sup>, но с учетом масштаба и каче-

<sup>20</sup> Я очень благодарен Розалинд Хэддон за то, что она поделилась своими фотографиями и информацией об этих плитках. В более ранних публикациях (Воскресенский 1967; Fyodorov-Davydov 1984; Крамаровский 2005) отмечены монтажные метки, но без упоминания параллелей.

<sup>21</sup> Подобный фрагмент плитки с подглазурной росписью в стиле китайской посуды из Болгара (Носкова 1976, рис. 6.1), кажется, имеет несколько монтажных меток, хотя низкое качество иллюстрации делает это сомнительным.



Ил. 10. Куня-Ургенч, мавзолей Наджм ад-Дина Кубры (ок. 1330 г.), деталь слева внизу от тимпана над входом (фото: Б. О'Кейн).



Ил. 11. Шахрисябз, дворец Ак-Сарай (1379-1404), Деталь элементов мозаики *cuerda seca* на входе (фото: Б. О'Кейн).





Ил. 12. Шахрисабз, дворец Ак-Сарай (1379-1404), Деталь плиток cuerda seca на входе (фото: Б. О'Кейн).

ства работы в Куня-Ургенче и процветания города в XIV в., отмеченного Ибн Баттутой, – наиболее вероятный кандидат на центр производства подглазурных плиток, найденных там, находился в Хиве и Болгаре. В противовес этому можно было бы утверждать, что тогда у них было бы наименьшая потребность в размещении знаков, но этому, в свою очередь, можно противопоставить доказательства из Хивы XIX в.

### Хива XIX века

Хотя апогей Хивы был в XVII в., она пережила возрождение при правителях XIX в., кунградских ханах. Они расширили свои владения на юг до Мерва в современном Туркменистане, и отту-

да совершали частые набеги на удерживаемый Каджарами Хорасан. Их территория сократилась после 1873 г., когда город был оккупирован русскими войсками, и ханы были вынуждены подписать обременительный мирный договор<sup>23</sup>. Чрезвычайное число зданий, сохранившихся с этого периода, в основном украшенных изразцами с подглазурной росписью, свидетельствуют о процветании города. Как отметил Майкл Роджерс, ханы возродили культ Наджм ад-Дина Кубры, а также возвели пристройку к святыне Алауддина в Хиве, поэтому неудивительно, что есть стилистические связи между плитками тех ранних памятников (Rogers 2006: 369-70). Что еще удивительнее, это то, что практически вся моза-

<sup>22</sup> Краткий обзор см.: (Haddon 2012: 41).

<sup>23</sup> Более полное описание см. (Rogers 2006: 363-368. Для зданий см. (Маньковская, Булатова 1978 и Маньковская 1982).



Ил. 13. Самарканд, мечеть Биби-Ханум (1399-1404), деталь плиток *cuerda seca* со стороны входа в айван (фото: Б. О'Кейн).

ика имеет монтажную маркировку. Первым, кто заметил это и связал их с плитками Болгара, похоже, был Майкл Роджерс (Rogers 2006: 371).

Самые амбициозные схемы были найдены в цитадели. Там приемная (*кўрنيшихана*) (1254 / 1838-1839)<sup>24</sup> и летняя мечеть (1815-1842) имеют очень большие поверхности, облицованные

плитками на плоских боковых стенах с тщательно продуманными комбинациями арабесок и геометрических узоров (ил. 18). Прямоугольные плитки выложены рядами, и каждый ряд пронумерован справа налево, начиная справа внизу. На боковой стенке приемной нумерация меняется чуть более чем на половину; нижний ряд достигает значения чуть выше 1092 с одной точкой слева, а ряд выше снова начинает число с единицы, но на этот раз с двумя точками слева от номера (ил.

<sup>24</sup> Дата указана цифрами на левой стене зала.



Ил. 14. Хива, мавзолей Алаэдина (ок. 1340), кенотаф (фото: Б. О'Кейн).

19). Система нумерации также немного нетрадиционна: сначала кажется, что цифра пять, а именно маленький кружок, фактически равна нулю, а пятерка последовательно пишется во всех памятниках Хивы XIX в. как символ, напоминающий палку для игры в поло, обычно крючком внизу слева (ил. 19), а иногда справа внизу (ил. 21).

Хотя рисунки симметричны, места, где были вырезаны плитки, не соответствуют какому-либо регулярному разделению рисунка. Это относится ко всем плиткам XIX в. в Хиве.

Например, возьмите вертикальную панель с внешней стороны медресе Мухаммеда Амин-хана (1851-1855). Горизонтальные деления (отмеченные красным на ил. 20) могли бы быть легко смещены, чтобы соответствовать делениям рисунка, но, очевидно, это не беспокоило мастеров; проще было пронумеровать плитки и, таким образом, обеспечить правильное размещение.

На пазушных панелях ряды были вытянуты по горизонтали, охватывая обе стороны арки, и нумерация снова началась снизу справа. Однако, на пазухе фасада медресе Мухаммеда Рахим-хана (1871 г.) (ил. 21), похоже, что-то пошло не так с нумерацией. Числа здесь имеют крест справа, над или под числами. Плитка № 9 не имеет креста; это замена плитки. Но последовательность начинается неожиданно после 12 с следующей плитки слева. Другая аномалия видна в верхнем ряду, где используются две замещающие плитки из другой системы нумерации, с номерами 36 и 37 (без крестика) вместо 40 и 41.

Как ни странно, нумерация не обязательно была полной гарантией от неправильного размещения. На пазухе из медресе Аллакули-хана (1834-1835) (ил. 22) плитка № 42 в правом верхнем углу имеет каёмку, намного более широкую, чем каёмки плиток под ней. В результате плитки



Ил. 15. Хива, мавзолей Алаэдина (ок. 1340), деталь кенотафа (фото: Б. О'Кейн).

Ил. 16 Хива, мавзолей Алаэдина (ок. 1340), деталь кенотафа (фото: Б. О'Кейн).



Ил. 17. Плитка из Болгара, Казанский национальный музей (Фото: Р. Хэддон)



Ил. 18. Хива, цитадель, приемная (1254 / 1838-1839) (фото: Б. О'Кейн).



Ил. 19. Цитадель, приемная (1254 / 1838-1839), деталь боковой стены (фото: Б. О'Кейн).  
Цифры в нижнем ряду справа налево 1087-1090; в верхнем ряду 12-15.

с номерами 42-47 не совпадают с рисунком в нижнем ряду. Только слева от плитки в центре сверху (№ 49), рисунок верхних рядов снова совпадает.<sup>25</sup>

Особенно выдающийся пазух найден на внешней стороне медресе Мухаммеда Амин-хана (1851-1855) (ил. 23). На трех плитках номер не виден, вероятно, из-за налёта грязи. Но ясно, что числа в этом случае были размещены вверх ногами, причем нумерация начиналась справа вверху и продолжалась слева внизу. Другими словами, мастер пронумеровал плитки, как обычно, но панель была на земле, в натуральную величину с полностью нарисованным рисунком, и для него не имело значения, на какой стороне арки он стоял. Это не облегчило жизнь рабочим, которые монтировали плитки, и, вероятно, поэтому этот метод настолько редок, но, что очень важно, он говорит нам о том, что мы имеем дело с полноразмерным рисунком на непрерывной основе, готовой для резки на более мелкие кусочки для обжига.

Этот метод объяснил бы некоторые из различных подходов к вырезанию даже шаблона, который повторяется несколько раз. Например, в комплексе Мехмеда I в Бурсе (Зелёная мечеть и мавзолей, 1421 г.) монохромно глазурованные панели имеют медальоны *cuerda seca*. В каждом случае, хотя медальоны в мечети были идентичны друг другу (а медальоны в мавзолее также идентичны друг другу), они были разрезаны на плитки для обжига разными путями (ил. 24-25). Мало того, ни одно из делений не отражало симметричного рисунка плиток.

Когда рисунок уже сделан в натуральную величину, тогда, хотя может быть и полезно разрезать плитки при делении рисунка, в этом нет необходимости. Например, изникские мозаичные панели, хотя обычно симметричны относительно вертикальной оси, не одинаково нарисованы и окрашены с каждой стороны. В то время как шаблон из чертежной мастерской, возможно, имел одну сторону, перевернутую для того, чтобы сделать симметричный узор, на практике гончары допускали небольшую свободу действий, заметную только при внимательном осмотре, при рисовании и окраске отдельных элементов, таких как листья и цветы. Даже по строго симметричному геометрическому рисунку, такому как на тимпане у входа в мавзолей султана Селима II в соборе Св. Софии в Стамбуле (1577 г.) плитки были обрезаны не точно по симметрии от вертикальной оси, а слегка слева от нее (ил. 26). Иногда встречаются и более странные ошибки при переносе рисунка на плитки.

Одним из лучших образцов плиток в комплексе Мехмеда I в Бурсе является *cuerda seca* на михрабе в мавзолее. Однако при тщательном рассмотрении часть его дизайна свидетель-

<sup>25</sup> Эта пазуха также имеет неправильную последовательность внизу. Она начинается с 1 в нижнем правом углу, 2 в нижнем левом углу, с ячейки без номера во втором правом, затем с 5 во втором левом, после чего последовательность продолжается в обычном режиме.

Ил. 20. Хива, медресе Мухаммадамин-хана (1851-1855), панно (фото: Б. О'Кейн)  
Красные линии добавлены, чтобы показать плитки.





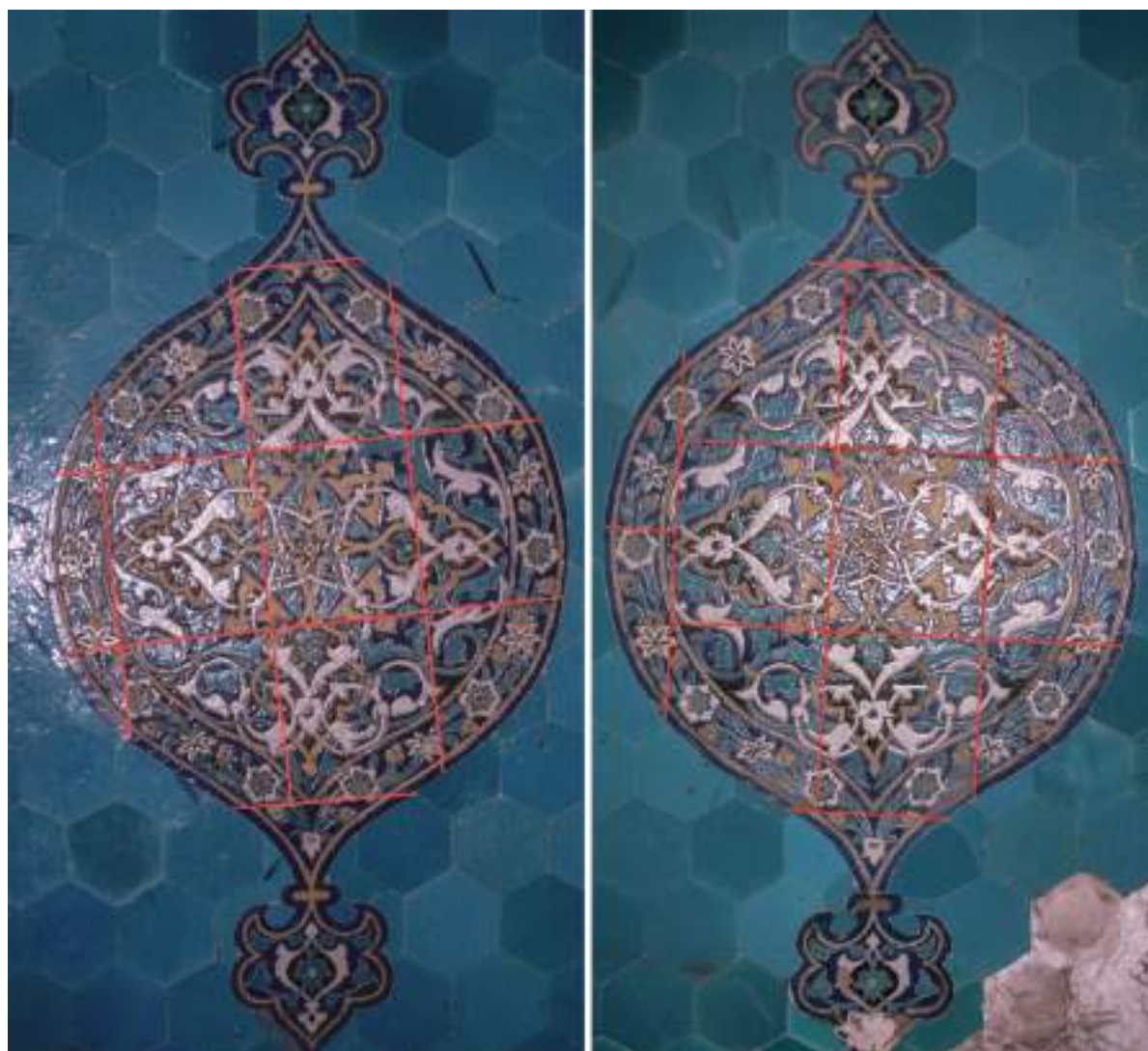
Ил. 21. Хива, медресе Мухаммедрахим-хана (1871), пазух над аркой (фото: Б. О'Кейн). Номера оригинальных плиток отмечены желтым цветом; замен в оранжевом. Красные линии добавлены, чтобы показать плитки.



Ил. 22. Хива, медресе Аллакули-хана (1834-1835), пазух над аркой (фото: Б. О'Кейн). Красные линии добавлены, чтобы показать плитки.



Ил. 23. Хива, медресе Мухаммеда Амин-хана (1851-1855), пазух над аркой (фото: Б. О'Кейн).  
Красные линии добавлены, чтобы показать плитки.



Ил. 25. Бурса, Зелёный мавзолей (1421 г.), деталь панели *cuerva seca* (фото: Б. О'Кейн).  
Красные линии добавлены, чтобы показать плитки.





Ил. 24. Бурса, Зелёная мечеть (1421 г.), панель *cuerda seca* (фото: Б. О'Кейн). Красные линии добавлены, чтобы показать плитки.



Ил. 26. Стамбул, собор Св. Софии, мавзолей султана Селима II (1577 г.), тимпан над входом (фото: Б. О'Кейн). Красные линии добавлены, чтобы показать плитки.

ствует от отсутствие регистрации (ил. 27). Точно так же в облицовке *cuerda seca* залов, примыкающих к кибле купольного зала крупнейшей мечети Исфахана, у большей части дизайна вокруг якобы симметричной центральной оси плохо с регистрацией (ил. 28). Частично это может быть связано с реставрацией (где, как можно было бы подумать, следовало также проявлять интерес

к соблюдению первоначального проекта), но уж точно не со всем этим.

На двух тимпанах мечети Уч Шерефели в Эдирне (1438-1447) есть аномалии среди подглазурных окаймляющих плиток (ил. 29). Эти тимпаны находятся во дворе и являются единственными двумя оригинальными, оставшимися в этой области. В каждом тимпане бросаются в глаза три плитки



Ил. 27. Бурса, Зелёный мавзолей (1421 г.), деталь *cuerda seca* на михрабе (фото: Б. О'Кейн).

белого, а не голубого цвета. Другие элементы дизайна и цвета точно соответствуют друг другу, поэтому здесь явно не реставрация. Трудно придумать какую-либо вескую причину, по которой возникла такая ошибка или почему ее не стали исправлять, когда она была замечена. Возможно, затраты на замену плиток считались более значимыми, чем смущение из-за ошибок.

### Выводы

Несмотря на размеры и сложность плиточных панелей, используемых в разных частях исламского мира, только некоторые из тех, которые известны в Хорезме, имеют монатжную маркировку. Такие знаки, вероятно, были наиболее полезны, когда мастерская находилась далеко от памятников, где должны были быть использованы плитки. Тем более удивительно, что в Хиве, кроме самого города, нет ни одного кандидата на место изготовления такого количества плиток для памят-

ников XIX в. Точно так же наиболее вероятным местом для изготовления другой группы, то есть Хорезма XIV в., является самый процветающий город того периода, Куня-Ургенч, где расположен мавзолей Наджм ад-Дина Кубры, демонстрирующий самое обширное применение таких плиток в средневековье.

Нумерация плиток Хивы четко отражает практику, при которой плиточная панель в натуральную величину сначала окрашивалась на земле, а затем разрезалась для обжига на более мелкие плитки, независимо от симметричного рисунка, который он мог отображать. Возможно, это свидетельствует о неуверенности керамистов в способности каменщиков или плиточников правильно размещать даже симметричную облицовку на стене. В других частях исламского мира гончары, как правило, вырезали плитки по линиям симметричного узора, но нерегулярные и непоследовательные деления плиток, встречающиеся на некоторых других памятниках, также лучше всего объясняются разрезанием неразделенной панели.





Ил. 29. Эдирне, мечеть Уч Шерефели (1438–1447), Подглазурная роспись тимпанов во дворе (фото: Б. О'Кейн).

Ил. 28. Исфахан, Мечеть Имама (1611-1630), деталь мозаики из  *cuerda seca*  (фото: Б. О'Кейн).

**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ  
СПИСОК**

- Воскресенский* 1967 – *Воскресенский А.С.* Полихромные майолики золотоордынского Поволжья // *СА*, 1967, № 2, С. 79-90.
- Крачковская* 1946 – *Крачковская В.А.* Изразцы мавзолея Пир-Хусейна. Тбилиси: Изд-во Ан ГрузССР, 1946.
- Крамаровский* 2005 – *Крамаровский М.* Золотая Орда как цивилизация // *Золотая Орда. История и культура*. СПб.: Славия, 2005. С. 13-165.
- Мамедов, Мурадов* 2000 – *Мамедов М.А., Мурадов Р.Г.* Гургандж. Архитектурный путеводитель. Istanbul, UNDP, 2000.
- Маньковская* 1982 – *Маньковская Л.Ю.* Хива. Музей под открытым небом. Заповедник Хорезмского зодчества. Ташкент. Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма. 1982
- Маньковская, Булатова* 1978 – *Маньковская Л.Ю., Булатова В.А.* Памятники зодчества Хорезма. Ташкент: Изд-во им. Гафура Гуляма. 1978.
- Носкова* 1976 – *Носкова Л.М.* Мозаики и майолики из средневековых городов Поволжья // *Средневековые памятники Поволжья*. М.: Наука, 1976. С. 7-37.
- Пилявский* 1974 – *Пилявский В.И.* Куня-Ургенч. Л.: Стройиздат, 1974.
- Халимов* 1981 – *Халимов Н.Б.* Надгробие XIV века из Куня-Ургенча // *СА* 1981, № 2. С. 298-299.
- Якубовский* 1930 – *Якубовский А.Ю.* Городище Миздахан // *Записки Коллегии востоковедов при Азиатском музее Академии наук СССР*. Вып. 5. Л.: 1930. С. 551-581.
- Fyodorov-Davydov* 1984 – *Fyodorov-Davydov, G.A.*, tr. H.B. Wells. The Culture of the Golden Horde Cities. British Archaeological Reports International Series, 198. Oxford, 1984.
- Haddon* 2012 – *Haddon, R. W.* Unravelling the Enigmatic Fourteenth-Century Mamluk and Mongol Fine Wares: How to Solve the Problem // *Islamic Art, Architecture and Material Culture: New Perspectives*, ed. Margaret S. Graves. Oxford: 2012. P. 39-51.
- Kuehn* 2007 – *Kuehn S.* Tilework on 12th to 14th Century Funerary Monuments in Urgench (Gurganj) // *Arts of Asia* 37.2, P. 112-129.
- Masson, Pugachenkova* 1978 – *Masson, M.E., Pugachenkova G.A.*, tr. J.M. Rogers. Shakhri Syabz pri Timure i Ulug Beke (“Shahr-i Sabz from Timur to Ulugh Beg”) — I // *Iran. Journal of the British Institute of Persian Studies*. Vol. XVI (1978). P. 103-126.
- Masuya* 1997 – *Masuya, Tomoko.* The Ilkhanid Phase of Takht-i Sulaiman. PhD. dissertation, New York University.
- Meinecke* 1976 – *Meinecke M.* Fayencedekorationen seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien. *Istanbul Mitteilungen*, 13 (Tübingen).
- O’Kane* 2009 – *O’Kane, B.* The Appearance of Persian on Islamic Art, Biennial Ehsan Yarshater Lecture series, 4. New York: Persian Heritage Foundation, 2009.
- Rogers* 2006 – *Rogers, J.M.* Nineteenth Century Tilework at Khiva,” in Doris Behrens-Abouseif and Stephen Vernoit (edd.), *Islamic Art in the Nineteenth Century: Tradition, Innovation and Eclecticism* (Leiden and Boston). P. 363-385.
- Sotheby’s.* 2004. *Arts of the Islamic World*. 28 April. London.