

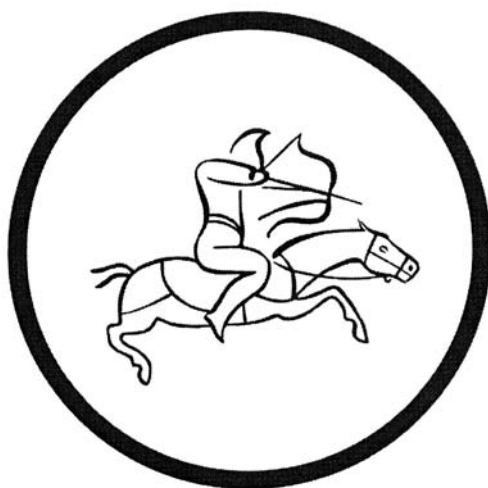
Академия наук Республики Татарстан
Институт истории им. Ш.Марджани
Национальный центр археологических исследований им. А.Х.Халикова

АРХЕОЛОГИЯ ЕВРАЗИЙСКИХ СТЕПЕЙ

Выпуск 15

Н.Ф. Лисова

**ОРНАМЕНТ ГЛАЗУРОВАННОЙ ПОСУДЫ
ЗОЛОТООРДЫНСКИХ ГОРОДОВ
НИЖНЕГО ПОВОЛЖЬЯ**



Казань – 2012

Серия «Археология евразийских степей»
Выпуск 15

Утверждено к печати Ученым советом
Института истории им. Ш.Марджани АН РТ

Научные редакторы:

кандидат исторических наук *И.Л. Измайлов*
кандидат исторических наук *В.Ю. Коваль*

Рецензенты:

кандидат исторических наук *Л.Л. Галкин*
кандидат исторических наук *Е.А. Айбабина*
кандидат исторических наук *Е.М. Пигарев*

Редакционный совет серии:

Ситдиков Айрат Габитович (Казань) – сопредседатель, *Хузин Фаяз Шарипович* (Казань) – сопредседатель, *Артемьева Надежда Григорьевна* (Владивосток), *Афанасьев Геннадий Евгеньевич* (Москва), *Байпаков Карл Молдахметович* (Алматы, Казахстан), *Белорыбкин Геннадий Николаевич* (Пенза), *Боталов Сергей Геннадьевич* (Челябинск), *Волков Игорь Викторович* (Москва), *Гмыря Людмила Борисовна* (Махачкала), *Евглевский Александр Викторович* (Донецк, Украина), *Кляшторный Сергей Григорьевич* (С.-Петербург), *Кызласов Игорь Леонидович* (Москва), *Мухамадиев Азгар Гатауллович* (Казань), *Мыц Виктор Леонидович* (Симферополь, Украина), *Нарожный Евгений Иванович* (Армавир), *Овсянников Владимир Владиславович* (Уфа), *Руденко Константин Александрович* (Казань), *Савинов Дмитрий Глебович* (С.-Петербург), *Табалдиев Кубатбек Шакиевич* (Бишкек, Киргизия), *Татауров Сергей Филиппович* (Омск), *Тихонов Сергей Семенович* (Омск), *Тишкин Алексей Алексеевич* (Барнаул), *Фодор Иштван* (Будапешт, Венгрия), *Худяков Юлий Сергеевич* (Новосибирск).

Лисова Н.Ф. Орнамент глазурованной посуды золотоордынских городов Нижнего Поволжья. Серия «Археология евразийских степей». Выпуск 15. – Казань: Институт истории АН РТ, 2012. – 184 с. + 24 с. цв. вкл.

Монография Н.Ф.Лисовой является комплексным исследованием орнамента на бытовой глазурованной керамике Золотой Орды. В работе рассмотрены этапы культурного развития золотоордынских столиц, изучены вопросы, связанные с проблемой технологии художественного гончарного ремесла, подробно проанализированы особенности орнаментации, характерные элементы, мотивы и композиция орнамента, а также взаимодействие орнамента и формы сосудов. Выявлены аналогии золотоордынского орнамента в других странах, определены типы влияний и его стилистические особенности.

Книга адресована археологам, историкам, искусствоведам, студентам исторических и художественных вузов, музейным работникам и краеведам.

ISBN

ОТ РЕДАКТОРОВ

Улус Джучи (или Золотая Орда) является важной страницей истории не только татарского народа, но и подлинное достояние всей Евразии. В свое время это было могущественное и процветающее государство, правители которого вершили судьбы своих подданных и определяли направление развития политики Старого Света. Оно было создано в ходе стремительного завоевания и также погибло в ходе многочисленных внешних и внутренних вооруженных конфликтов. Во многом благодаря этому в глазах многих современников и потомков это государство предстает воинственным и агрессивным, настоящим наследником воинственных держав Центральной Азии. Все действительно так. Война и политика – неотделимая часть любого средневекового общества. В мире, где миром правили воинские сословия, иначе и быть не могло.

Но это, к счастью, не вся история и даже далеко не вся правда о средневековой культуре Поволжья. В первую очередь это была история городов и городской цивилизации. Ханам Золотой Орды в XV в. подчинялась огромная территория, которая простиралась от Дуная на западе до Иртыша на востоке, от Дербента и Хорезма на юге до Прикамья и Причулымья на севере. Восхищаясь размерами владений «царства Хорезма и Дашт-и Кыпчака» арабский историк и путешественник Ибн-Халдун представлял его своим читателям в середине XIV в. как «обширное царство на севере, от Хорезма до Яркенда и Согда и Сарая, до города Маджара и Аррана и Судака и Болгара и Башкирда и Чулмана; и в границах этого царства город Баку, из городов Ширвана, и возле него «Железные ворота», а на юге до границ Константинополя». По сведениям арабских географов, длина этого государства простиралась на восемь, а ширина на шесть месяцев пути и имела размеры от моря Константинопольского (Черного) до р. Иртыш.

Сердцем Улуса Джучи были степи Дашт-и-Кыпчака и особенно Нижнее Поволжье. Именно в этой области, по словам Ибн-Халдуна, было «мало городов, но много населенных мест». Здесь же находились два мегаполиса Улуса Джучи – Сарай и Сарай ал-Джадид (Новый Сарай), а также другие крупные города: Хаджитархан (близ современной Астрахани), Бельджамен, Укек (близ современного Саратова) и Сарайчик, которые вместе с десятками городков и поселений их окаймлявшими, образовывали густонаселенный земледельческий оазис, тянувшийся по обоим берегам вдоль всего нижнего течения рек Волги и Урала. Здесь находился политический, экономический и культурный центр империи, место, где происходило средоточие огромных материальных и людских ресурсов – во многом за счет регулярного ограбления провинций – и уже в конце XIII в. произошел небывало стремительный рост городов.

Необходимо особо подчеркнуть, что сама структура городских поселений в Улусе Джучи была насколько рациональна и подчинялась социально-политическим и торгово-экономическим требованиям и самым строгим законам логистики. Некоторые археологи прямо указывают, что крупные поселения внутри страны можно искать с помощью циркуля и карты. Достаточно прочертить круг в 40–50 км (т.е. средний дневной переход торгового каравана), как мы обнаружим поселения, как бы веером расходящиеся по путям магистральных торговых путей и эта цепочка продолжается до следующего крупного города. Крупные города за редким исключением имели настолько удобное и выгодное местоположение, что русские крепости и города фактически развивались на их территории, например, Самара на месте целого куста поселений, Саратов близ Укека, Царицын (Волгоград) на месте Сарая ал-Джадид, Астрахань построена из кирпичей Хаджитархана, Белгород Днестровский развился из татарского Аккермана, Запорожье расположено близ Кучугурского городища, Азов – прямой наследник татарского Азака, Наровчат возник на месте татарской Наручади (Мухши), Уральск около Сарайчика и т.д. Иными словами, это были не просто города возникшие в голой степи на нелепой прихоти ханов-самодуров, а развивавшиеся центры, средоточие торговли и ремесла, пункты роста своих регионов. При этом они имели свое место не только во внутриордын-

ской, но и мировой трансасиатской магистральной торговле. Не случай, а логистика играли важнейшую роль в выборе места для основания города, логичность и рациональность которого подтверждает то, что практически все областные столицы Поволжья развиваются на месте татарских городов. Но и среди этих центров выделяются размерами и значением несколько центральных городов.

Города Поволжья были также крупными культурными центрами, где развивались литература и искусство, формировались общеразговорный и литературный языки.

Золотоордынская цивилизация — яркая страница истории мировой культуры. В Джучиевом Улусе был создан пышный имперский стиль, впитавший в себя традиции многих народов, но не в хаотическом скоплении разнородных элементов, а в системе органично слитых явлений, перекрытых мощно звучащими стилями и направлениями, разными в различные периоды существования государства. Кроме синкретичного фона домонгольских культур, некоторые из которых имели развитый образный язык, основанный на мусульманских (хорезмская, болгарская) и евразийских кочевых (кыпчаки, кимаки) традициях, в культуре Улуса Джучи нельзя не видеть центральноазиатских и дальневосточных элементов материальной и художественной культуры. Имперская культура Золотой Орды складывалась в результате творческой активности практически всех народов, входивших в состав государства, осваивая принесенный завоевателями на запад культурный репертуар. Наиболее ярко чингизидские традиции проявлялись в культурном круге социально престижных изделий, являвшихся принадлежностью и отличительной чертой военно-служилой знати — крою костюма, системе поясной гарнитуры, предметов оружия и конского снаряжения, других аксессуаров. Разумеется, полностью единой эта культура не была, поскольку изначально была строго социально ориентирована. Однако в начале XIV в., по мере роста городов в Улусе Джучи, прежде всего в Поволжье, здесь пышно распускается новая урбанистическая восточная средневековая культура, «культура поливных чаш и мозаичных панно на мечетях, арабских звездочетов, персидских стихов и мусульманской духовной учености, толкователей Корана, математиков и астрономов, изыскано тонкого орнамента и каллиграфии». Характерными чертами декоративно-прикладного искусства Золотой Орды являются орнаментальность, полихромность в использовании цветовой гаммы, наличие арабесковых мотивов и т.д.

Появление большого количества городов в Дашт-и-Кыпчаке в XIII–XIV вв. (сейчас их известно более ста) — явление уникальное в истории средневековья. Практически на пустом месте возникли не просто отдельные города, а целая область, ставшая центром яркой цивилизации, сочетавшей степную кочевническую и оседлую мусульманскую культуры. По образному выражению Г.А. Федорова-Давыдова, золотоордынские города периода расцвета «представляли смесь среднеазиатских мечетей и минаретов, изразцов и поливной посуды, деревянных срубов и кочевнических юрт». Несомненно, важнейшую роль в появлении и стремительном росте Сарая и других городов сыграла ханская власть. Возникнув как административно-политические центры, вокруг которых селилась аристократия, города довольно быстро стали местами, чья хозяйственная жизнь была связана с концентрацией, переработкой и перераспределением, стекавшихся со всех концов Орды продуктов и богатств. Обслуживание знати стало мощным импульсом бурного подъема экономической и культурной жизни в конце XIII — первой половине XIV в. в период наивысшего могущества правивших здесь ханов. Такая тесная связь с центральной властью, однако, стала для городской жизни губительной. В условиях кризиса и разложения империи, города теряют постоянные источники притока сырья и богатств, начинают хиреть, а потом вообще приходят в упадок.

Характерными элементами бытовой культуры золотоордынского города, яркой характеристикой всей золотоордынской культуры в целом, является посуда разнообразных форм. В домах можно было увидеть кувшины, чаши-пиалы, глубокие тарелки, бутылки и т.д. Для украшения посуды использовались многоцветные растительные, геометрические и зооморфные орнаменты.

Во много благодаря этой яркой и выразительной бытовой культуре мы можем судить о пышности и богатстве, многоцветности городской жизни.

* * *

Исследование Н.Ф. Лисовой относится к числу наиболее востребованных специалистами как в области археологии, так и искусствоведения. Оно и создавалось на стыке этих дисциплин, что, надо полагать, послужило ему только на пользу. Несмотря на впечатляющие успехи в изучении культуры и искусства Золотой Орды, имеющиеся сегодня, огромные пласты этой культуры до сих пор остаются еще очень слабо исследованными. Причины тому ясны: в советскую эпоху ордынская тематика являлась если не запретной, то уж во всяком случае – маргинальной, как для археологов, так и искусствоведов. Несмотря на труды Г.А. Федорова-Давыдова, пробившего первую брешь в этом «заговоре молчания», и целую плеяду его талантливых учеников, золотоордынская тематика до сих пор остается весьма слабо разработанной. Орнаментака золотоордынской керамики – весьма интересная и выигрышная тема, лежавшая, казалось бы, на поверхности, однако долгие годы не находилось исследователя, который бы решился взяться за нее. И этих исследователей можно было понять: такая тема требовала большого и кропотливого труда, трудной работы по систематизации многочисленных элементов орнамента. Теперь такая работа проведена и можно проверить ее результаты. Уже одно это заставляет с глубоким уважением относиться к ученому, взявшемуся за такой труд.

Представленное в виде монографии исследование орнаментов золотоордынской керамики, наверное, не лишено недостатков. Увлеченность автора (без которой, наверное, и невозможно было выполнить такую работу) иногда уводила его далеко от основной темы. Некоторые исходные посылки этой работы, безусловно, спорны. Но ведь бесспорных истин, пожалуй, не существует в науке вовсе. Эти спорные вопросы наверняка вызовут живую реакцию других исследователей и позволят скорее приблизиться к их решению.

Книга Н.Ф. Лисовой будет полезна широкому кругу специалистов в области истории, археологии, искусствоведения, культурологи.

*В.Ю. Коваль
И.Л. Измайлов*

*Я был у гончара, и вот что вижу вдруг:
Как колесо судьбы, вертя гончарный круг,
То днище лепит он, то ручку для кубшина –
Из ног поденичника, из падишахских рук.*

Омар Хайям

ВВЕДЕНИЕ

На сегодняшний день остается недооцененным большой вклад, внесенный в мировую культуру средневекового государства Золотая Орда. Глубокое и самобытное творчество мастеров ремесленников живших и работавших в этой стране, по праву занимает в ее сокровищнице одно из первых мест. Золотая Орда (или Улус Джучи) являлась одним из крупнейших средневековых государств с развитой городской культурой и ремесленным производством. Одним из ведущих направлений художественного ремесла с развитой технологической базой являлось керамическое ремесло.

Искусство Золотой Орды – это уникальное явление средневековой культуры нашей страны. Данная книга позволяет по-новому взглянуть на историю и культуру средневекового государства Золотая Орда. По мнению М.Г. Крамаровского, в Золотой Орде «на протяжении всех 250 лет в политических границах государства не сложился единый народ. Хотя в литературе и встречается термин «золотоордынцы», речь идет при этом не о едином этносе, а об этническом конгломерате, собирательном образе «государственного» населения» (М.Г. Крамаровский, 2001, с.15).

Однако Р.Г. Фахрутдинов и И.Л. Исмаилов считают, что культура Золотой Орды является частью культуры современного татарского народа. Современный татарский народ является преемником и носителем золотоордынской культуры. На сегодняшний день встала острая необходимость изучения истории, культуры и искусства Золотой Орды как общего средневекового государства татарского народа, нового их осмысления, свободного от сложившихся стереотипов, которые были определены предшествующей идеологией советского тоталитарного режима. (Р.Г. Фахрутдинов, 1993, с.12; И.Л. Измайлов, 1993, с.24).

За последние десятилетия в собраниях музеев накопился огромный материал по керамике Золотой Орды, обладающий высокой художественной и научной ценностью и почти не исследованный специалистами. Керамика является одним из ведущих направлений прикладного искусства Золотой Орды. Средневековое государство Золотая Орда было частью мусульманского мира. Глазурованная керамика Золотой Орды является богатейшим источником изучения специфических особенностей, как самого керамического ремесла, так и принципов художественного оформления и развития орнаментики. В XIII–XIV вв. в Золотой Орде отмечен подъем в керамическом производстве, что было обусловлено общим расцветом городской жизни, замечательно разработанной технической базой. «Поливная, или глазурованная керамика – ярчайшее и характерное проявление цивилизации и культуры золотоордынского города. Быт даже средних, а иногда и бедных горожан был украшен этой многокрасочной посудой, так разительно отличавшейся от однотонной посуды Древней Руси» (Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, с. 78).

Орнамент глазурованной посуды Нижнего Поволжья Золотой Орды не имел многовековых традиций, но за свое сравнительно короткое существование сумел оставить яркий след в декоративном искусстве нашей страны. Керамика Золотой Орды ценна не только сама по себе, но и как самый многочисленный и почти единственный вид прикладного искусства, дошедший до наших времен со времени расцвета городов Золотой Орды. Археологические ис-

следования средневековых золотоордынских городищ дали значительные сборы глазурованной керамики.

Изучение богатого изобразительного мира Золотой Орды дает ответы на многие вопросы. Правильное понимание, объяснение места орнаментального искусства в культуре Золотой Орды невозможно без рассмотрения исторического материала. Это было время становления и расцвета могущественного государства Золотая Орда, начало образования, которого подготавливалось всей предшествующей историей монгольских завоеваний, ее географическим положением на перекрестке важных торговых путей, конкретной социально-политической ситуацией, сложившейся к началу XIV века.

Характерной особенностью золотоордынского искусства является сложность определения его генезиса ввиду отсутствия местных, домонгольских традиций в новых столицах государства. Соединения городской оседлой и кочевых традиций и религиозных сфер, одновременно – широкий, невозможный ранее, культурно-исторический интеграции в условиях создающегося огромного государства. Следует также учесть наличие двух взаимосвязанных аспектов: подчинения, как общим закономерностям развития средневекового искусства, так и проблемам, восходящим к древним истокам художественных традиций каждого региона, входившего в состав государства. Добавим к этому ощутимые многовековые художественные традиции, обогатившие золотоордынское искусство: Ближнего и Среднего Востока, Средней Азии, Дальнего Востока, Крыма, Закавказья и других. Все это характеризует золотоордынское искусство как специфическое и одновременно глубоко синтетическое.

Столицы Золотой Орды возникли почти на «пустом месте» в Нижнем Поволжье, в степях, где до золотоордынских ханов были слабые традиции оседлости и сравнительно мало поселений. Золотоордынские ханы стали создавать ремесленные мастерские, вступать в компании крупнейших торговцев, организовывать свои торговые караваны. «Став полномочными правителями в своих улусах, отделившись от Каракорума и его администрации, они с поспешностью строят новые города в Нижнем Поволжье, там, где раньше была кочевая степь. Здесь наиболее интенсивно развивались ремесла, где ремесленники достигали наибольшей высоты мастерства и удовлетворяли запросы столичного города. В созданных монгольскими ханами в степях, городах, не имеющих традиций в самом производстве поливной керамики, с особой силой смогли проявиться все особенности и закономерности сложения этого вида художественной керамики, характерный для золотоордынских городов» (Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, с.10).

Бесспорно, все эти факты послужили толчком для появления новой орнаментальной струи в общей системе художественной культуры и в прикладном искусстве Золотой Орды, которые требуют отдельного исследования.

Золотоордынская глазурованная посуда Нижнего Поволжья – составная часть прикладного искусства и культуры средневекового государства Золотая Орда. Она представляет собой пример своеобразного исторического развития, где история возникновения, развития, расцвета и забвения городов и керамического ремесла совпадают. Оригинальность золотоордынского керамического искусства проявляется в синтезе заимствований и влияний различных культур и других видов искусств. В многогранном прикладном золотоордынском искусстве, на наш взгляд, керамическое ремесло представляет собой явление в большей степени, чем другие ремесла, заслуживающее пристального внимания. Во-первых, глазурованная посуда представляет собой наиболее доступный и самый многочисленный археологический материал для исследования золотоордынского искусства. Во-вторых, бытовая керамика содержит в себе широко развернутую живописную программу, в которой нашли свое отражение эстетические мировоззрения золотоордынского общества. В-третьих, золотоордынские мастера-керамисты нашли свой творческий и оригинальный путь в создании бытовой керамики. Между тем, орнамент керамики Золотой Орды является ключевым инструментом для понимания особенностей золотоордынского керамического ремесла – история зарождения и развития керамического ремесла, а также различные формы керамического производства в золотоордынских городах Нижнего Поволжья;

Золотоордынские мастера-керамисты владели тайнами керамических масс (кашин), цветных глазурей, обжига. Именно на примере орнамента бытовой керамики Нижнего Поволжья – самого многочисленного из дошедших до нас золотоордынских искусств, сохранивших свои непреходящие ценности, – возникает возможность определить своеобразие эстетических принципов.

Кроме того, многочисленность и различность техник орнаментации бытовой керамики, оригинальность стилистической системы, взаимодействие орнамента и формы сосудов поднимают сложные, требующие углубленного изучения вопросы, тесно связанные как с проблемой влияний, интерпретаций и аналогий, так и с выявлением характерных, присущих данному историческому этапу средневекового искусства государства Золотая Орда художественных особенностей.

Столь очевидная уникальность и ценность данного памятника культуры золотоордынского времени, интерес к истории, культуре, искусству Золотой Орды и его мало исследованным страницам, необходимость дальнейшего изучения золотоордынского ремесла в целях систематизации и обобщения накопленного обширного материала. Следует особо отметить, что изучение орнамента золотоордынской керамики раскрывает динамику становления керамического ремесла в золотоордынских городах и позволяет определить, под влиянием каких высококультурных центров складывалось это уникальное искусство, так как само оно не имело своих традиций ни в производстве глазурованной керамики, ни в ее орнаментации. В процессе жизни и совместного труда происходил синтез ремесел и искусств, результатом чего явится совершенно новая, в начале становления синкретическая, а затем и синтетическая культура.

История изучения материальной и духовной культуры Золотой Орды в русской, а затем и в советской науке была достаточно драматичной. На протяжении двух столетий рассмотрение истории и культуры этого государства происходило на фоне негативного отношения к нему со стороны русской историографии. В советское время эти тенденции усилились, получив официальное закрепление в печально известном постановлении ЦК ВКП(б) от 9 августа 1944 года, которое изменило представление о периоде Золотой Орды как внешнем явлении для истории татар. Политические оценки истории Золотой Орды как паразитического государства коснулись истории культуры и искусства, которое описывалось исследователями как «поскутное одеяло», «пятнистое чудовище», а созданные в Золотой Орде предметы искусства – эклектичными и несамостоятельными. «Реабилитация» золотоордынской культуры происходила не просто, и потребовались долгие годы, чтобы изучение материальной культуры позволило дать новые оценки. Тернистый путь от полного игнорирования до подробного изучения прошло и золотоордынское керамическое производство. Следует сказать, что в той или иной степени золотоордынская керамика упоминалась в трудах многих исследователей.

Начиная с 20-х годов прошлого века, появляются первые научные статьи и монографии о золотоордынской глазурованной керамике. Изучение глазурованной керамики золотоордынских городов предпринималось авторами нескольких поколений. «Неоценимый вклад в изучение золотоордынской культуры внес неутомимый исследователь Ф.В. Баллод. С 1919 по 1922 год, невзирая на нищету, голод и военные действия в этом районе, он проводил широкие археологические исследования» (В.Г. Рудаков, 2000, с. 181). Об итогах исследований Ф.В. Баллод написал подробный отчет в своей книге «Старый и Новый Сарай, столицы Золотой Орды». Автор, к сожалению, в ущерб научному подходу, уделял значительное внимание описанию красочности поливной керамики «Отчет о раскопках на Увекке летом 1919 года» (1919 г.), «Приволжские «Помпеи» (1923 г.), «Культура Золотой Орды», (1924 г.). Ф.В. Баллод также пытался дать классификацию золотоордынской поливной керамики. По мнению Г.А. Федорова-Давыдова, раскопки Селитренного и Царевского городищ, проведенные Ф.В. Баллодом, «имели незначительное место, хотя и широко разрекламированные автором, давшие основание для двух поверхностных книг с преувеличенными социальными выводами» (Г.А. Федоров-Давыдов, 1983, с. 83).

Одним из первых авторов, которым было проделано научное описание поливной золотоордынской керамики и ее орнамента и впервые предпринята попытка ее классифицировать,

была К.Н. Папа-Афанасопуло «Золотоордынская керамика. (Опыт систематизации и описания золотоордынской посуды)», (1925 г.) с городищ Мечетного, Терновского, Водянского, Увекского, Селитренного, а также коллекции А.В. Терещенко в Эрмитаже. Несмотря на ряд недостатков, вызванных немногочисленностью накопленного материала и низким уровнем методики исследования керамики, следует отметить большое значение ее работы как первого опыта классификации золотоордынской поливной керамики. Другой работой, посвященной керамике Сарая, является статья А.Ю. Якубовского о развитии керамического ремесла в Золотой Орде и об истоках ее возникновения, в которой автор высказывал мысль о влиянии на сложение золотоордынского керамического ремесла хорезмских мастеров, насильственно вывезенных в города Золотой Орды. Эту мысль А.Ю. Якубовский проводил и ряде других своих работ «К вопросу о происхождении ремесленной промышленности Сарая Берке» (1931 г.); «Хорезм в керамике Сарая» (1931 г.). О сходстве хорезмской керамики с золотоордынской писал Э.К. Кверфельдт. Хорезмские типы в керамике Сарая-Берке он считал привозными. «Керамика Ближнего Востока» (1947, с. 86–90). В своей монографии о керамике Ближнего Востока Э.В. Кверфельдт посвящает отдельную главу золотоордынской поливной керамике XIII–XV веков, в которой так же, как и А.Ю. Якубовский, пишет о сходстве хорезмийской и золотоордынской керамики.

Поливной золотоордынской керамике, как с золотоордынских городищ, так и смежных с ней территорий, были посвящены статьи А.Ф. Медведева «Ближневосточная и золотоордынская поливная керамика из раскопок в Новгороде» (1963), и А.Л. Монгайт «Золотоордынская чаша из Новгорода Великого» (1948). В.А. Филипченко в опубликованной им статье 1958 года «О новых находках на территории Астраханской области», описывает поливную чашу с Селитренного городища, с необычным орнаментом в виде образа ал-Бурака и называет его кентавром. Автором также неправильно был определен материал, из которого была изготовлена чаша, и была описана как глиняная, хотя на самом деле она из кашина.

Первой специальной работой, посвященной золотоордынской керамике, была кандидатская диссертация Н.М. Булатова, в которой автор попытался дать возможное обобщение известного к тому времени материала, ввести его в хронологические рамки, описать стилистические и технические особенности отдельных групп и наметить основную линию развития золотоордынского керамического ремесла. Н.М. Булатовым была разработана подробная классификация всей золотоордынской поливной керамики «Классификация поливной керамики золотоордынских городов Нижнего Поволжья и Северного Кавказа» (1969). К группам, выделенным А.Ю. Якубовским и общим для Сарая-Берке и Ургенча, Н.М. Булатов добавил шестую группу керамических сосудов, тоже кашинных с кобальтовой ультрамариновой поливой по внешней стороне и бирюзовой поливой на внутренней (1969, с.6). По мнению В.Ю. Ковалю (2001, с. 85), в результате в литературе сформировалась система взглядов на происхождение традиции производства этой керамики, технологию ее производства, орнаментации, была выработана терминология, применяемая и поныне при описании золотоордынской посуды. Однако на современном этапе многие из его воззрений устарели и уже не так бесспорны, не вся терминология адекватно отражает характеристику керамики. К сожалению, Н.М. Булатовым не была опубликована полная монография, но его исследования нашли отражение в целом ряде фундаментальных статей: «Классификация кашинной поливной керамики золотоордынских городов» (1972 г.), «Кобальт в керамике Золотой Орды» (1974 г.), «Классификация красноглиняной поливной керамики золотоордынских городов» – в книге «Средневековые памятники Поволжья» (1976).

Ряд статей и работ советские исследователи опубликовали по поливной керамике средневековых государств со всех смежных территорий с рассматриваемым районом и не входящих ныне в состав России. Мы ограничимся лишь упоминанием важнейших из этих работ. Особенно хорошо изучена поливная керамика Средневекового Крыма, Кавказа и Закавказья; А.Л. Якобсон «Художественная керамика Байлакана (Орен-Кала) (1971), «Керамика и керамическое производство средневековой Таврики» (1979), «Средневековый Херсонес» (1950), А.Н. Романчук Глазурованная посуда позневизантийского Херсона Портовый район» (2003), З.П. Майсурадзе «Грузинская художественная керамика XI–XIII вв. (Ангобная керамика

Дниманси)» (1954), Б.А. Шелковников «Поливная керамика Саркела-Белой Вежи» (1959), «Керамика и стекло из раскопок города Двина» (1952), «Поливная керамика из раскопок города Ани» (1957), В.Н. Левиатов «Керамика эпохи Низами» (1947), Н.Н. Наджафова «Художественная керамика Азербайджана XII–XV вв.», Г. А. Джиди «Художественная керамика Шемахи IX–XIII вв.» (1986), В последние годы был опубликован ряд статей, посвященных золотоордынской керамике Крыма Е.А. Айбабиной «Керамика из раскопок золотоордынского поселения близ Феодосии» 1998, С.Б. Адаксиной «Изображения животных и птиц на средневековой керамике Крыма» 1998. В 2005 году в Киеве вышел сборник статей под редакцией С.Г. Бочарова и В.Л. Мыца посвященной поливной керамике «Поливная керамика средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв.» Благодаря их исследованиям, мы имеем четкое представление о развитии, типах и путях проникновения поливной высокохудожественной керамики с таких средневековых памятников, как Орен-Кала, Старая Гянджа, Ани, Крыма и Византии и других.

Представляет особый интерес работа Н.Н. Вактурской по керамике Средней Азии, «Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма (IX–XVII вв.)» (1956), в которой подверглась классификации хорезмская поливная керамика IX–XIX вв., где имеется много типов поливной посуды, схожих с золотоордынской керамикой Нижнего Поволжья. Классификация Н.Н. Вактурской особенно важна, так как ее идея классификации была принята Н.М. Булатовым за основу классификации золотоордынской керамики как наиболее верная.

Кроме работ Н.Н. Вактурской известны работы М. К. Рахимава «Художественная керамика Узбекистана» (1961), Г.В. Шишкиной «Глазурованная керамика Согда» (1979). Поливная керамика позднемонгольского и тимуридского времени Самарканда и Нисы исследовались Г.А. Пугаченкова «Искусство Туркменистана» (1967), «История искусства Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века» (1965) и многих др., Афрасиаба – работы Ш.С. Ташходжаева «Художественная поливная керамика Самарканда IX – начала XIII вв.» (1967). Поливная керамика Мавераннахра VIII–XII веков исследовалась О.Г. Большаковым «Поливная керамика Мавераннахра VIII–XII вв. как исторический памятник» (1954). Орнаменту керамики Южной Туркмении, в том числе и поливной, посвящена работа Н.С. Бяшимовой «Поливная керамика Южной Туркмении IX–XIV вв.» (1987). Анализу искусства и керамического ремесла средневекового Казахстана посвятили свои исследования П. Агапов и М. Кадырбаев «Сокровища древнего Казахстана» (1979 г.), Н. Тасмагамбетов и З. Самашев «Сарайчик» (2001).

Русской и Восточной привозной керамике посвящены многие статьи и монографии. Материал по поливной керамике Древней Руси детально изучен Т.И. Макаровой «Поливная керамика древней Руси» (1972), Публикации Т.Д. Пановой «Восточная поливная керамика из раскопок в Московском Кремле» (1986), Г.П. Латышевой «Торговые связи Москвы в XII–XIV вв.» (1971). В.Ю. Коваль посвящены восточной и, в частности, золотоордынской керамике из археологических находок в Москве и Рязани ««Кашинная керамика Золотой Орды: происхождение, технология, терминология» (2001), «Керамика Востока в средневековой Москве: (опыт систематизации)» (1997), в настоящее время активно публикуется и выступает с докладами на научных конференциях о золотоордынской и восточной средневековой керамике.

В своей монографии А.А. Кравченко «Средневековый Белгород на Днестре (конец XIII–XIV в.)» (1986), обобщает результаты многолетних археологических исследований средневекового Белгорода XIII–XIV веков. Белгород находился на юго-западных рубежах Золотой Орды, и поэтому его поливная керамика, а также привозная представляют интерес. Автором проанализирован уровень развития материальной культуры города, а также проанализированы все виды ремесла, в том числе и поливная керамика, как местного производства, так и привозная.

Керамике средневекового Азака, как местного производства, так и импортной посвящены работы А.Н. Масловского «Керамический комплекс Азака. Краткая характеристика» (2006), И.Б. Белинский, А.Н. Масловский «Типологическая характеристика материалов раскопок участка золотоордынского Азака (г. Азов, ул. Московская 7)» (1998), и В.И. Перевозчиков «Систематизация кашинной поливной керамики из Азова (по материалам раскопок

1963–1985 гг.)» (1988) и др. Поливной керамике и археологического материала Азова, посвящены диссертация («Керамика Азова XIV–XVIII вв. (классификация и датировка)» (1992 г.)) и отдельные труды И.В. Волкова: «Керамические комплексы средневековых городов как отражение перемещения населения (Золотая Орда XIV в) (1994), «Об определении керамики и азовском сосуде в технике «минаи» (2006).

Вопросы средневекового производственного процесса, необходимые для понимания особенностей золотоордынского керамического искусства, освещены в историко-технологическом исследовании Э.В. Сайко «Техника и технология керамического производства Средней Азии в историческом развитии» (1982), «Среднеазиатская глазурованная керамика XII–XV вв.» (1990). Большую ценность для нашей работы представляют статьи В.А Малеванного «Химико-технологическое исследование архитектурной кашинной керамики» (2001) и А.С. Воскресенского «Полихромные майолики золотоордынского Поволжья» (1967) о составе кашина.

Неоценимую помощь в исследовании поливной керамики с территорий средневекового Китая, стран Ближнего Востока и Передней Азии, Византии оказали труды целого ряда зарубежных авторов, которые изучали высокоразвитое, художественное керамическое ремесло этих стран. Среди многочисленных зарубежных публикаций самым значительным было издание двухтомника английского ученого А. Лэйна, который, координируя исторический, технико-технологический и художественно-стилистический аспекты исследования, обобщил данные по истории ближневосточной керамики. Из общих работ заслуживают внимание посвященная истории исламской керамики монография – альбом О. Ватсона и Ч. Уилкинсона. В работе использованы статьи и монографии А. Попе, Ч. Моргана и др.

В процессе работы по теме орнамента золотоордынских керамических изделий автором была изучена литература, касающаяся истории Золотой Орды. В 1937 году вышла в свет книга «Золотая Орда» крупного историка-востоковеда и археолога А.Ю. Якубовского и академика Б.Д. Грекова. Книга настолько актуальна и интересна, что выдержала еще два дополненных издания. История Золотой Орды отображена в трудах Г.А. Федорова-Давыдова. Географии Золотой Орды, экономическому и политическому положению ее городов посвящена работа В.Л. Егорова.

Так как художественная керамика Золотой Орды была продуктом совместного труда ремесленников различных, в основном мусульманских, стран, было необходимо ознакомиться со средневековой культурой и искусством мусульманского и восточного мира, частью которого является Золотая Орда. Автору было важно изучить литературу, посвященную эстетическим особенностям мусульманского средневекового орнамента, отраженным в диссертации ливанской исследовательницы Асифа аль-Халлаб «Эстетические основы исламского орнамента» (1999). Прославленной на весь мир, высокохудожественной керамике Китая посвящены работы А.Н. Евтюховой. Орнаменту художественной керамики Афганистана посвятил свою работу Эльхом Махбуба.

Среди отечественных публикаций по восточному искусству особое значение имеет монография Б.В. Веймарна 1970–80-х годов и красочный альбом-монография по истории средневекового искусства мусульманских стран «Ислам. Классическое искусство стран ислама» (2002) и особого внимания заслуживает фундаментальный труд по проблеме стиля средневековой керамики Ирана Т.Х. Стародуб «Проблемы стиля иранской керамики XI–XIV вв.» (1983).

При всей ценности археологических открытий и соответствующей исторической литературы, которая является основным источником наших знаний о материальной культуре Золотой Орды, надо отметить, что эта литература сравнительно редко соприкасается с искусствоведческой проблематикой. К робким попыткам в этом направлении можно отнести статьи Т.В. Скоробогатовой, где она попыталась рассматривать орнаменты на золотоордынской кашинной керамике, взяв за основу схемы орнамент внешней стороны чаш. Взгляд достаточно интересный, но спорный, можно сказать тупиковый, так как орнамент на внешней стороне чаши является второстепенным, а главной орнаментальной зоной являлась внутренняя часть. По предлагаемому принципу очень трудно разделить красноглиняную керамику и почти невозможно – сосу-

ды закрытых форм. Труд Т.В. Скоробогатовой, бесспорно, заслуживает внимания, так как в нем проведен глубокий анализ орнаментов, как на внутренней стороне, так и на внешней, найдены аналогии и прототипы многих элементов золотоордынского орнамента на керамике из кашина. «Одна из групп золотоордынской художественной керамики XIV в.» (1983).

Специальные исследования орнамента золотоордынской поливной бытовой керамики на кашине только лишь на одном отделе золотоордынской поливной керамики с бело-синей росписью были посвящены статьи В.И. Шляховой. Ею была предпринята попытка классифицировать орнаментальные мотивы этой небольшой группы художественной керамики, а именно керамики с кобальтовой росписью под прозрачной поливой по материалам Селитренного и Царевского городищ. В.И. Шляхова попыталась проследить зарождение, эволюцию и первые формы этого отдела золотоордынской керамики. Представлен прекрасный иллюстративный материал, проделан анализ орнаментов на различных сосудах. В работе В.И. Шляховой. использованы в основном неопубликованные материалы коллекций АМЗ, ГМИНВ, кафедры археологии МГУ и неопубликованные материалы ПАЭ архива ИА АН СССР (Керамика с кобальтовой росписью в Золотой Орде (по материалам Селитренного и Царевского городищ) (1980), «Тимуридская керамика Сарая (Селитренное городище)» (1991).

Важнейшие проблемы взаимосвязей керамического искусства Золотой Орды и искусства Хорезма, Азербайджана, Крыма и Ирана были рассмотрены на материале архитектурной и бытовой керамики Г.А. Федоровым-Давыдовым в его фундаментальном исследовании о золотоордынской культуре «Искусство кочевников и Золотой Орды» (1976), «Золотоордынские города Поволжья» (1994). Для нашей темы особенно ценным является прекрасный художественный анализ бытовой поливной керамики, а также краткое изложение истории средневековой керамики с характеристикой ее основных технических и стилистических видов и групп, с описанием наиболее важных памятников золотоордынского керамического искусства из собраний музеев Москвы и Санкт-Петербурга, Астрахани.

Непосредственное отношение к истории искусства Золотой Орды и ее культуры имеют исследования М.Г. Крамаровского, которые подробно отражены в его кандидатской диссертации: Торевтика Золотой Орды XIII–XIV вв. (автореферат кандидатской диссертации. Л., (1974 г.). Им было написано огромное количество статей, посвященных материальной культуре Золотой Орды. Результаты многолетнего труда нашли свое отражение в монографии «Золото Чингизидов: культурное наследие Золотой Орды» (2001).

Золотоордынской художественной культуре и находкам поливной керамики посвящены работы ученых Татарстана. Ценные археологические находки и их научное обобщение содержатся в трудах С.И. Валиулиной. Книга, посвященная одному из значительных городов Золотой Орды – Увеку, вышла из-под пера казанского археолога Л.Ф. Недашковского, где одна из глав посвящена поливной керамике.

Истории и культуре Золотой Орды как части культуры современных татар уделяют большое внимание ученые Татарстана: археологи и историки Р.Г. Фахрутдинов и И.Л. Измайлов, искусствоведы Г.Ф. Валеева-Сулейманова и Д.К. Валеева, которые рассматривали золотоордынскую историю и искусство как составную часть культуры современных казанских татар.

Несмотря на обширность научно-исторической литературы, необходимо признать, что до сих пор не было комплексного историко-искусствоведческого исследования, детально рассматривающего стилевое развитие золотоордынской керамики на каждом виде этого массового производства. Публикации полученных материалов по большей части освещают данную группу керамики с исторической точки зрения, как элемент археологических комплексов, лишь частично затрагивая ее художественное оформление в аспекте эволюции форм и орнаментики. В современной историографии искусство и культура Золотой Орды еще не получили должного, всестороннего и глубокого анализа. Насущной необходимостью является полное исследование золотоордынского искусства и в частности керамического. Данный труд из-за огромного накопленного материала почти непосилен для одного исследователя. Представленный читателям труд является первой попыткой обобщить уже накопленный опыт археологов в исследовании золотоордынского нижеволжского керамического ремесла. Работа выполнена на грани археологической и искусствоведческой науки, где автором проанализи-

рованы особенности историко-художественного развития орнамента глазурованной посуды золотоордынских городов Нижнего Поволжья. Орнамент золотоордынской глазурованной посуды взят за основу исследования, а также технология, приемы орнаментации и различные принципы композиционного распределения орнаментов на сосудах.

Данная работа заключается не только в детальном, поэтапном исследовании эволюции элементов и мотивов орнамента и дана характеристика технологии производства, а так же исследовании проблемы стиля золотоордынского керамического искусства. В книге выявлены наиболее общие закономерности в орнаментации бытовой глазурованной керамики на основе рассмотренного широкого круга фактического материала, сопоставления его с керамикой соседних регионов данного времени и предшествующей эпохи, имеющие непосредственное родство с предметом нашего исследования. Изучение глазурованной керамики Золотой Орды в целом и по различным ее отделам позволило проследить процессы ее становления, развития и установить взаимосвязь с различными керамическими центрами того времени и предшествующей эпохи. Обобщающее исследование такого рода проделано впервые.

Выявление орнаментальных мотивов керамики определило типологию, разнообразие и своеобразие их элементов. Установлены принципы композиционного построения орнаментов, сочетания, комбинации, взаимодополнения мотивов, которые создают исключительное разнообразие орнаментаций.

Только всестороннее, конкретно-историческое изучение керамики позволяет максимально выявить ее особенности как одного из самых многочисленных видов материальной культуры Золотой Орды. Работа опирается на изучение обширного материала, собранного автором в ходе изучения золотоордынской керамики, хранящейся в различных фондах музеев: Государственного Эрмитажа, Государственного Исторического музея в Москве, Национального Объединенного музея Республики Татарстана в г. Казани, Археологического музея Казанского государственного университета, Болгарского государственного историко-архитектурного заповедника в г. Болгар Республики Татарстан, Астраханского музея-заповедника и Азовского краеведческого музея. Выражаем глубокую благодарность администрации перечисленных музеев и в частности хранителям фондов В.Г. Рудакову, С.И. Валиулиной, Н.А. Бугровой, В.В. Плахову, А.Н. Масловскому за предоставленную возможность и помощь в работе с музейными коллекциями. Также выражаем благодарность за ценные консультации В.Ю. Коваль, И.В. Волкову и Л.Л. Галкину.

В книге привлекаются и исследуются материалы со следующих золотоордынских городищ Нижнего Поволжья: Царевского, Селитренного, Увекского, Водянского, городища Шаренный Бугор и города Азова. Городище Селитренное расположено на левом обрывистом берегу реки Ахтубы в Харабалинском районе Астраханской области на окраине села Селитренное и отождествляется с первой столицей золотоордынских ханов городом Сарай-Бату.

Царевское городище находится около села Царево Ленинского района Волгоградской области. Это развалины второй столицы Золотой Орды Нового Сарая или, как еще его называют, Сарай-Берке. Городище подверглось исследованию впервые в 40–50-е годы XIX века чиновником внутренних дел Терещенко А.В. им был добыт огромный материал, среди которого было множество и керамического, но большая часть его находок не имела научной ценности ввиду того, что методика тогдашних раскопок находилась на низком научном уровне.

Городище древнего города Увек (он был расположен выше современного Саратова) ныне затоплен водами Волгоградского водохранилища, весь материал хранится в фондах Саратовского краеведческого музея.

Городище Водянское (Дудовское) расположено на берегу Волгоградского водохранилища в трех километрах от города Дубовки в Волгоградской области. Многие исследователи отождествляют его с золотоордынским городом Бельджамен. Городище раскапывалось Ф.В. Баллодом и В.Л. Егоровым.

В работе использованы материалы также со следующих золотоордынских городищ: городище Шаренный Бугор, городище Красный Яр (Астраханская область), Терновское городище, Мечетное городище, Даниловское городище, Березняковское городище (Саратовская область). Также в работе использованы материалы, которые были добыты с различных дру-

гих городищ, имеющих отношение к керамике Нижнего Поволжья. Это материалы с Белореченских курганов на реке Белой (приток Кубани) из коллекции Н.И. Веселовского (материалы хранятся в Эрмитаже), а также керамика из Старого Орхя в Молдавии, из Сарайчика в Казахстане, поливная керамика Северного Кавказа и Причерноморья с золотоордынского Азака и Маджара, описанного И.В. Волковым, В.А. Лоренок, В.И. Перевозчиковым и А.Н. Масловским. Керамика с Болгарского городища (Татарстан) хранится в фондах Болгарского государственного историко-архитектурного заповедника, и в фондах Государственного Объединенного музея Республики Татарстан, а также в фондах археологического музея Казанского государственного университета.

Данное исследование ограничивается периодом – первая половина XIII – первая треть XV вв., то есть временем от возникновения золотоордынских городов до их падения и опустошения в результате междоусобных войн и разрушительных походов армии Тимура.

Глубокое изучение богатейшего художественного наследия, входящего в огромный комплекс искусства Золотой Орды, начавшиеся сравнительно недавно, на сегодняшний день заметно продвигаются трудами многих историков и археологов нашей страны. Данная книга не ставит задачу охвата решения всех проблем, связанных с историей и развитием золотоордынской керамики. Ее цель состоит в том, чтобы дать широкому кругу исследователей и любителям золотоордынского искусства научно систематизированное представление об наиболее яркой области средневековой культуры нашей страны.

Автор выражает искреннюю благодарность своему научному руководителю Искандеру Леруновичу Измайлову, направлявшему данную работу и способствовавшему ее улучшению. Особая благодарность В.Ю. Ковалю, без серьезных замечаний и помощи которого эта работа не могла бы состояться.



ГЛАВА I.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ ЗОЛОТООРДЫНСКОГО КЕРАМИЧЕСКОГО ПРОИЗВОДСТВА



Улус Джучи, или государство Золотая Орда, представляет для нас особый интерес. Без изучения и анализа почти двухвековой истории Золотой Орды, а также возникновения городов в Нижнем Поволжье, невозможно понять уникальную золотоордынскую культуру и ее ремесло, в том числе и керамическое.

1.1. Этапы историко-культурного развития Золотой Орды

Золотая Орда была одним из крупнейших государств Средневековья, владения которого находились в Европе и Азии, от Иртыша до Дуная. «Ее военная мощь постоянно держала в напряжении всех соседей и очень долгое время никем не оспаривалась. Монархи даже отдаленных стран стремились завязать с ней дружеские отношения и всеми силами их поддерживать» (В.Л. Егоров, 1990, с.3).

Золотоордынское керамическое ремесло, как и вся культура, прошло сложный путь от возникновения, становления, расцвета и до упадка, что было напрямую связано с возникновением, расцветом и упадком золотоордынских столиц Сарая и Нового Сарая. В течение недолгого взлета золотоордынских городов в Нижнем Поволжье возникло своеобразное золотоордынское керамическое ремесло, которое создало уникальное орнаментальное искусство.

Композиция орнаментов всей золотоордынской поливной керамики отличается стилевым единством, несмотря на то, что выполнена она в разной технике и на разном материале. На динамику золотоордынского орнамента существенное влияние оказали два компонента золотоордынской культуры – городская оседлая культура, которая создавалась руками ремесленников с разными культурными традициями, и степная кочевая культура.

Опираясь на историко-археологические работы, можно выделить три этапа развития золотоордынского керамического производства и орнаментального стиля.

Первый, *раннеджучидский*, период приходится на середину и конец XIII века. Это становление молодого золотоордынского государства, а также появление у монголов новых городов. В Золотой Орде развитие городской жизни пошло не по пути восстановления старых домонгольских центров в оседлых окраинах, а по пути строительства новых городов в степных оазисах. Именно здесь началось золотоордынское градостроительство. Города в основном строились на месте зимних кочевий, в зимовище, в южной части «домена», в степи, где до этого городов не было. Золотоордынские города Нижнего Поволжья представляют интереснейший исторический феномен. Они возникли на «пустом месте», развивались в быстрые сроки благодаря градостроительной деятельности золотоордынских ханов. Города поддерживались политикой ханов, и как только центральная власть стала терять силу, пришли в упадок (Г.А. Федоров-Давыдов, 1966, с.75–89). Завоеватели-монголы быстро растворились в местной тюркской среде. Золотоордынские города населяли половцы, болгары, русские, выходцы из Средней Азии, Кавказа, Крыма и т. п. Именно их руками была создана эта городская культура. Новая столица Золотой Орды, получившая название Сарай (Дворец), была основана ханом Бату примерно в 1250г в низовьях Волги. Это был самый значительный город не только для Золотой Орды, но и для всей Европы. Остатки его находятся в 150 км выше современной Астрахани, у села Селитренного.

В 60-е годы XIII века Золотая Орда обрела независимость от Монголии и ее столицы Каракорума, получив полную самостоятельность в решении всех вопросов внешнеполитического и внутреннего характера.

В культурном отношении искусство Золотой Орды находилось в совершенно особом положении по сравнению с другими монгольскими государствами. «Хулагуидский Иран и Юаньский Китай без труда переварили монгольскую культуру, не оставив от нее и следа, поскольку местные традиции завоеванных народов имели мощные корни. В противовес этому, в Золотой Орде монголы оказались не в противостоящей культурной среде, отторгавшей или поглощавшей их многовековой кочевой уклад, а в родственной – половецкой» (В.Л. Егоров, 1990, с. 42–43). Этот период характерен зарождением керамического ремесла нового государства Золотая Орда. Из разных концов огромного государства насильно и, вероятно, вполне добровольно свозятся ремесленники, обладающие высокой квалификацией в различных отраслях производства. Среди них были и мастера-керамисты из разных стран, которым предстояло создавать новое керамическое искусство. Первый этап становления золотоордынского керамического искусства характеризуется синкретичностью орнаментального искусства, когда каждый мастер орнаментировал изделия орнаментами, привычными для его Родины.

Городское ремесло впитывало в себя элементы степного искусства, орнаментальное творчество кочевников, но в значительно преобразованном виде. Влияние этого орнамента отмечалось и в немусульманских странах – на Кавказе, в Крыму, в Древней Руси. Это сходство в орнаменте ряда мусульманских и немусульманских искусств было вызвано ростом торговли и художественных ремесел в городах, а также и повсеместным распространением в них ремесленных корпораций.

Среднеордынский период приходится на конец XIII – начало XIV века. Этот период характеризуется становлением золотоордынского государства, развитием своеобразной городской оседлой культуры. Главное достижение этого периода – стабилизация экономики и становление культуры степных городов. Основными носителями этой культуры стали ремесленники, строители, гончары, ткачи, металлурги, оружейники, стеклодувы, косторезы, ювелиры и т.д. Ремесленники составляли большинство городского населения золотоордынских городов. Заметное оживление градостроительства произошло при хане Берке, когда была предпринята попытка ввести в Золотой Орде мусульманство. В этот период города принимают классический «восточный» облик, застраиваясь монументальными зданиями мечетей, минаретов, медресе, караван сараев и т.п. В середине XIV века площадь Сарая превышала столицы многих европейских городов. По мнению арабского путешественника Ибн-Батута, «город Сарай – один из красивейших городов, достигший чрезвычайной величины, на ровной земле, переполненный людьми, с красивыми базарами и широкими улицами» (В.Г. Тизенгаузен, 1884, с. 306). Письменные источники сообщают, что численность проживающего здесь населения составляла около 75 тыс. человек. Если принять во внимание, что в XIV веке город с населением 5–10 тыс. человек считался большим, то Сарай среди них казался гигантом.

Самого настоящего расцвета градостроительство и архитектура достигли при хане Узбеке. В это время расширяется территория уже существующих городов, возникает множество новых. Самым крупным из них был Сарай ал-Джедид (Сарай Берке или Новый Сарай), заложенный Узбеком в 30 годы XIV века (Царевское городище, близ современного Волгограда) и ставший в последствии столицей. При хане Узбеке побережье Волги почти сплошь застраивается городами, поселками и деревнями. Именно в этот период золотоордынское искусство приобретает свой неповторимый узнаваемый восточный облик, становится все заметнее сближение степной и городской культур. Подъем городов ознаменовался расцветом ремесла, и, в частности, керамического. Город строится, ему необходима архитектурная керамика для облицовки зданий, дворцов, мечетей, домов аристократии. Возводили их в основном мастера, прибывшие из Хорезма, имевшие опыт древней архитектурной школы и привезшие с собой привычные строительные материалы, выверенные веками конструктивные приемы. Монументальные постройки украшали изразцы, покрытые разноцветной глазурью. Геометрические орнаменты соседствовали с яркими растительными виньетками и гирляндами, которые сменяли выписанные изящным почерком стихи персидских классиков. Все эти постройки сияли

и переливались под солнцем, являя собой тот самый стиль, который ассоциируется с понятием восточной пышности, роскоши и яркости. Города растут и растет их население – следовательно, увеличивается спрос на бытовую керамику. Археологические находки бытовой керамики почти четко датируют начало ее производства 30-ми годами XIV века. За жизнь одного – двух или трех поколений мастеров-керамистов изменилась орнаментация сосудов, произошел синтез искусств разных народов – и изготовлявших посуду, и потреблявших ее. Именно в это время создаются самые разнообразные и уникальные произведения керамического искусства Золотой Орды. «В XIV в. Культурная жизнь государства начинает обогащаться новыми элементами на основе сплава различных достижений многих народов. В результате первоначальный синкретизм перерастает в синтез, т.е. в органичное сплетение и соединение разнообразных духовных и материальных черт культур многих народов. Нужно особо подчеркнуть, что все эти новые ростки и веяния в золотоордынской культуре происходят на основе трудов нового поколения ремесленников, выросших и обученных в самой Золотой Орде, а не пригнанные сюда из вне» (В.Л. Егоров, 1976, с. 81, 82).

Познеордынский период (40-е годы XIV века и конец XIV века). Этот период характеризуется наивысшим расцветом городской жизни (до 1395 года). Однако расцвет золотоордынских городов был хотя и бурным, но относительно коротким. Уже в последние годы правления Джанибека (особенно при его наследнике Бердибеке) наблюдается постепенный спад градостроительства и резкое его прекращение, что связано с началом внутренних усобиц 60–70-х годов XIV века, получивших в летописях название «великой замятни». Этот период стал переломным в развитии орнамента керамических изделий. Многие виды орнаментации поливных сосудов прекращают свое существование, и только в период недолгого подъема керамического ремесла были созданы уникальные произведения декоративного искусства Золотой Орды, такие, как «тимуридская керамика» с бело-синим орнаментом. Окончательный удар золотоордынским городам нанес в 1395–1396 гг. Тимур. После этого подавляющее большинство городов так и осталось лежать в развалинах среди степей – ни ремесленников, ни средств для их восстановления уже не было и наступает время быстрой дезурбанизации Поволжья. Можно сказать, что вся золотоордынская градостроительная культура была уничтожена практически мгновенно, в течение одного года. Вместе с городами было разрушено и уникальное явление – искусство создания поливных орнаментированных чаш. Керамическое искусство Золотой Орды погибло почти в одночасье и больше никогда не возродилось.

1.2. Становление керамического ремесла

Долгое время считалось, что в золотоордынских городах не было своего производства высокохудожественной керамики. Но во время раскопок ремесленных кварталов Нового Сарая была обнаружена мастерская по производству поливной архитектурной керамики. «Огромное количество шлаков, остатки гончарного печного припаса, куски обмазок от горнов, остатки бронзово-литейного и других производств, разбросанные на поверхности Царевского городища» (Г.А. Федоров-Давыдов, 1966, с.88). Это доказывает, что в золотоордынских городах было мощное художественное ремесло, в том числе и керамическое производство. Было раскопано несколько десятков горнов, прослежены этапы технологии производства почти всех групп керамики – как бытовой, так и архитектурно-декоративной. Отмечено, что каждый вид керамики требовал определенных видов горнов (Н.М. Булатов, 1976, 1979). Мелкие ремесленники специализировались на каком-либо одном виде керамики, имели горны одного типа. Так, в плебейском районе Царевского городища открыта индивидуальная мастерская, принадлежащая одному мастеру (Г.А. Федоров-Давыдов, 1974, с. 109–114). На Водянском городище был найден горн, принадлежащий ремесленнику, делавшему крупные неполивные сосуды, в основном, кувшины (Г.А. Федоров-Давыдов, 1984, с.89).

Основная часть керамического материала с Царевского городища была получена в центральной и северной части городища и восточном пригороде. В 1962 году в северной части городища найдена мастерская ремесленника по изготовлению плиток для мозаик и детских

игрушек. В 1967–1967 гг. в восточном пригороде на территории усадьбы III раскопана мастерская по производству поливной красноглиняной и штампованной керамики.

В бедных кварталах Нового Сарая жило много ремесленников. В этом городе имелись улицы, которые, судя по подъемному археологическому материалу, были улицами мозаичников, гончаров, косторезов, медников. Может быть, это связано с характерным для многих средневековых городов принципом размещения ремесленников по кварталам. Были в золотоордынских городах обнаружены характерные только для них особенности: улицы с усадьбами и маленькими мастерскими ремесленников, в которых жили разные мастера на положении зависимых ремесленников. Здесь в одной усадьбе концентрировались ремесленники разных профессий, зависимые и работавшие на одного хозяина. Это не территориальное объединение ремесленников одной специальности в каком-либо районе или вдоль улицы города; наоборот, это объединение в одной усадьбе ремесленников разных специальностей.

В золотоордынских городах Нижнего Поволжья существовали три формы организации керамического производства (Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, с.89).

Первой формой являются индивидуальные мастерские с узкой специализацией и небольшим объемом производства. В Новом Сараяе они расположены в центральной и северной частях города (Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, с.88; В.Ю. Коваль, 2001, с.87).

Второй формой организации ремесла были усадебные мастерские. В усадьбе на хозяина работали ремесленники разных специальностей с узкой специализацией. Усадебные мастерские могли быть и небольшими, и значительными по объему производства. Подобные мастерские были найдены при раскопках усадеб в восточной части Нового Сарая. Узкая специализация в керамической мастерской усадьбы №3 говорит о выделении в гончарстве отдельных отраслей. Стандартизация форм посуды и значительные объемы производства свидетельствуют о том, что ремесленники работали на рынок. В таких мастерских трудились несколько человек (В.Ю. Коваль, 2001, с.87; Г.А. Федоров-Давыдов, 1984, с. 89; Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, с.88).

Третьей формой были большие мастерские со многими горнами, с техническим разделением труда. Несколько десятков ремесленников были объединены здесь в одну мануфактуру, принадлежавшую владельцу усадьбы. Этот тип ремесленных мастерских на Востоке назывался «кархана». Естественно, что в больших мастерских происходило смешение традиций производства. Так, на Селитренном городище была раскопана большая гончарная мастерская. Ее история делилась на два периода. В первый период (до 1370 года) такая мастерская имела несколько разнотипных горнов и выпускала как кашинную, так и красноглиняную и сероглиняную штампованную керамику. Во второй период (1380–1390-е годы) усадьба расширяется, мастерская разрастается и расширяет свою специализацию- строятся хранилища для материалов и сырья, помещения для мастеров. Производство здесь едино, наблюдается смешение разных навыков и технических приемов. Создается впечатление, что это – большое предприятие, работавшее на рынок, объединившее множество мастеров под одним началом и представлявшее собой производство типа рабских мануфактур «кархана», хорошо известных в Иране и других странах этой эпохи. Гончары, работавшие раньше на усадьбу, теперь сами, видимо, живут в запущенном центральном ее доме. Подобные мастерские просуществовали недолго, до 1380–1390 годов, когда полностью прекращают свое существование. С этим периодом короткого, но яркого взлета керамического ремесла, более характерного для Селитренного городища, связано появление бело-синей керамики.

1.3. Вопросы технологии производства и техническая характеристика видов золотоордынской бытовой керамики

Выделив глазурованную керамику по составу теста на два вида – кашинную и красноглиняную, будем рассматривать вопросы истории и технологии изготовления нижеволжской посуды. Классификация глазурованной нижеволжской посуды была создана Н.М. Булатовым (Булатов, 1969) на основе классификации хорезмийской керамики разработанной

Н.Н. Вактурской (Вактурская, 1959), а затем дополнена Г.А. Федоровым-Давыдовым (Федоров-Давыдов, 1989). Основанием для выделения изделий по отделам в двух видах керамики, послужила устоявшаяся в практике изучения золотоордынской керамики система классификации по способу нанесения декора: подбора цвета росписи монохромной или полихромной, рельефной моделировки орнамента, глазури, их цвета и прозрачности эта классификация – технологическая и определяется визуально. Мы, исследуя орнамент глазурованной, нижеволжской, золотоордынской посуды взяли за основу классификации классификацию разработанную Н.М. Булатовым, так как стиль орнамента совпадает с отделами выделенными им. Однако, рассматривая орнамент, как основу классификации, мы внесли некоторые изменения в классификацию Н.М. Булатова, считаем, что учитывать цвет глазури в кашинной керамике необходимо, поскольку сама глазурь также несет декоративную нагрузку. Так, например, сине-черная и бело-синяя керамика по способу нанесения орнамента одинаковы и там и тут мазковая роспись черной краской под бирюзовой глазурью, а в бело-синей роспись кобальтом под бесцветной прозрачной глазурью, но они совершенно разные по стилю орнамента. Сине-черная керамика выполнена в ближневосточном стиле, а бело-синяя в дальневосточном. Деление всей керамики по стилю орнамента не целесообразно, так как они делятся на отделы по способу нанесения орнамента и по цвету глазури. Вся кашинная керамика с надглазурной росписью объединена в один отдел по способу орнаментации, но в ней выделены две группы, также по цвету глазури. Семицветная «минаи» выполнена по белой «глухой» глазуре и выдержанна в одном стиле, а «ладжвардина» орнаментирована по «глухой» синей глазуре и в более стилизованном и геометризированном орнаментальном стиле. Дополнительный декоративный элемент в виде рельефного орнамента под темно-синей глазурью и без росписи, присутствует на некоторых кашинных изделиях, придавая определенный стиль керамике, который Н.М. Булатовым был выделен в самостоятельный отдел, он так же остается в выделенном отделе. Однако, дополнительный декоративный элемент «рисовое зерно», имеющейся в кашинной керамике с полихромной росписью и без рельефной моделировки орнамента и в бело-синей керамике рассматриваем в этих же отделах, так как этот дополнительный элемент не повлиял на изменения стиля орнаментации данных отделов, и мы выделяем их только в отдельные группы данных отделов. Таким образом вся кашинная керамика, учитывая способ орнаментации и цвет глазури была поделена на шесть отделов: I – полихромная керамика с рельефной моделировкой орнамента, II – полихромная керамика без рельефной моделировки орнамента, III – сине-черная керамика под бирюзовой глазурью, IV – бело-синяя керамика под прозрачной бесцветной глазурью, V – керамика с надглазурной росписью, VI – керамика с рельефной моделировкой орнамента под темно синей глазурью. Внутри второго и четвертого отдела выделены группы с дополнительным орнаментом «рисовое зерно». Во всех отделах керамики орнаменты разделены на различные виды и имеют буквенное обозначение: А – растительный, Б – геометрический, В – эпиграфический, Г – зооморфный, Д – абстрактный, Е – антропоморфный, Ж – полиморфный. Внутри каждого вида орнамента выделены свои типы элементов и мотивов, которые имеют свою нумерацию. На золотоордынской нижеволжской посуде выделяются 12 видов композиционного распределения орнамента, которые обозначены арабскими цифрами.

Красноглиняная керамика также поделена нами на отделы по способу нанесения орнамента, но в отличие от кашинной керамики цвет глазури не влиял на стиль орнамента и поэтому керамику с орнаментом «сграффито» выделяем в один отдел. Художественное оформление глазурованной красноглиняной керамики разделяется на четыре отдела. Первый отдел – керамика с гравированным орнаментом, в которую входят три группы; орнамент- сграффито, сграффито в технике резерва, а группы поделены на подгруппы по цвету глазури. Второй отдел – роспись ангобом, который разделен также на группы по цвету глазури. Третий отдел – полихромная роспись по ангобной подгрунтовке под прозрачной глазурью, так как этот отдел копирует кашинные изделия, они так же разделены на группы по принципу кашинной керамики. Четвертый отдел – рельефный орнамент.

К первому наиболее многочисленному виду золотоордынской глазурованной посуды Нижнего Поволжья относится керамика из кашинного теста. Под термином «кашин» в археологической литературе имеют в виду керамику из теста, полученного путем механического соединения мелко размолотого кварцевого песка с добавлением белой глины и известью, замешенных на специальном клее с последующей формовкой его и обжигом при температуре 1000–1200 градусов (Н.С. Гражданкина, 1958, с. 30; Н.С. Гражданкина, Э.В. Ртвеладзе, 1971, с. 127; Э.В. Сайко, 1982, с. 85–87; А.А. Абдуразаков, 1987, с. 179; Л.М. Носкова, 1976, с. 7–8). Более 90% нижеволжского кашина, характеризуется мягким, рыхлым кашинном, часто имеющим серый, красный или желтоватый оттенки. Плотность кашина определяется рецептурой его изготовления. Кашин сосудов поволжского производства рыхлый из-за низкого содержания извести (Белинский, Масловский, 2005, с. 162–163). По мнению И.В. Волкова «слово «кашинная», которое в действительности является смесью использовавшегося в средние века «каши» и археологического «жаргона», добавившего лишней согласный. В широкое употребление это слово вошла недавно, в 1950-е гг. Не берусь определить, кто его использовал первым, но, скорее всего, оно родилось в Хорезмской археологической экспедиции С.Т. Толстова. До 1940-х гг. для этого же предмета чаще использовали определение «фаянс» (Якубовский, 1931; Кверфельдт, 1947, с.8–9). В 1959-х начинается использоваться определение «кашинная» (Вактурская, 1959, с.320–325; Гражданкина, 1958, с.63), которое Г.А. Федоровым-Давыдовым было перенесено из Средней Азии на Нижнюю Волгу... Несколько позже этот термин рассматривала Э.В. Сайко в связи с трактатом Абу-л-Касима Абдаллаха ал-Кашини (Сайко, 1969, с. 82–85). Поскольку в трактате описывается изготовление керамики с надглазурной эмалевой и люстровой росписью, приведен и составы для изделий (кашин); 10 частей кварцита (или кварца), 1 часть молотого стекла (фритты), 1 часть белой глины Лури. Этот состав соответствует кашинной керамике. В результате Э.В. Сайко пришла к обоснованному выводу, что для обозначения находок Кашин более подходит, чем фаянс, только в нашем языке добавилась лишняя буква «н» (Волков, 2006, с.415–416).

«Массовое распространение кашинная керамика приобрела только после того, как в XII в. ее производство было освоено мастерами Ирана и Сирии. Тогда же появилось и слово («kashi»), отразившее название наиболее известного центра производства подобной керамики – иранского города Кашана» (В.Ю. Коваль, 2005, с. 75).

Термин «кашинная керамика» для керамики восточного типа, имеющей высококремнеземную силикатную основу, в европейской и американской литературе обычно называют «кварц-фриттой» (quartz-frit), «составным материалом», «искусственной» или «каменной» массой (artificial paste, stoneware), фаянсом (faience), керамикой (fritware), а в технологическом отношении она составляет классы фаянсов и полуфаянсов восточного происхождения и известна археологам и антикварам почти 200 лет (В.Ю. Коваль, 2005, с.75). Один из авторитетных исследователей восточной средневековой керамики Артур Лэйн считал появление кашинной керамики на территории Ближнего Востока Средней Азии результатом влияния гончарного ремесла Китая, а именно, как результат подражания белоснежной керамике «тинг» (A. Lane, 1958, с.29). Появление поливной керамики на кашинном тесте связано с историей развития технологии поливной керамики на Ближнем Востоке и в Средней Азии.

Выбор высококремнистой основы черепка, то есть кашина и специального ангоба для щелочных глазурей, не случаен, так как такая основа позволяла производить более качественный обжиг при температуре, необходимой для получения прозрачных щелочных глазурей. Выгода от применения кашинной массы под щелочной глазурью выражалась в том, что повышенное содержание кремнезема в кашине способствует обогащению глазури кремнеземом и тем самым увеличивает ее твердость. Кроме того, именно на кашинную основу все глазури ложатся ровно, так как она способствует уничтожению цека на глазури. Образование значительного промежуточного стекловидного слоя при соединении кашина со щелочной глазурью делало кашинный черепок более твердым. А его белая основа под прозрачной глазурью служила отличным фоном для богатой росписи. Все эти причины обусловили широкое распространение кашинной керамики с XII по XV век.

На территории бывшего СССР кашинная глазурованная керамика впервые появляется в Южной Туркмении в начале XII века (Н.С. Бяшимова, 1983).

Кашинные изделия XII начала XIII веков известны на городище Новая Ниса (Е.А. Масон, 1946, т. 1, с. 11) в области Джурджан (Г.А. Пугаченкова, т. 1, с. 403). Кашинная глазурованная керамика этого периода встречается и в других районах Средней Азии, например, на городище Кара-Булак (Н.С. Гражданкина, т. 8, с. 190). Со второй половины XIII века развитие кашинной керамики получает необычайно широкий размах на огромной территории Средней Азии, и в XIV в. в золотоордынских городах Поволжья и Северного Кавказа. Появляется много новых типов этой керамики с богатой росписью. Мода на кашинную керамику в течение XIII–XIV веков приобрела столь широкую популярность, что временами в комплексе глазурованной керамики крупных золотоордынских городов ее содержание достигает 70%. Это увлечение модой подтверждается находками в ряде славянских городов золотоордынского времени, например, в Новгороде, Владимире, Москве. Несмотря на близость с Золотой Ордой, находки золотоордынской керамики на Руси немногочисленны, так как она была для многих недоступна из-за высокой цены.

В области технологии изготовления золотоордынской кашинной керамики, Ю.В. Коваль выделяет 3 особенности (В.Ю. Коваль, 2005, с. 77).

1) Применение рыхлого (рассыпчатого) кашина, свидетельствующее об отступлениях от высокой технологии его изготовителя (недостаточной насыщенности кашинной массы водой и грубом помоле песка). Похожий кашин стал применяться в сирийском и иранском керамическом производстве с XIII века и доминировал в XIV веке. В Золотой Орде твердый кашин (т.е. сплавленный до состояния каменной массы) никогда не изготовлялся.

2) Формы сосудов и орнамент кашинных изделий довольно строго выдерживались мастерами – керамистами в различных золотоордынских городах, хотя и добивались они этого различной технологией варки стекол и изготовления кашина, используя в каждом конкретном случае доступное им сырье. Нужно сказать, что цвет кашина в золотоордынских городах Поволжья может иметь самые различные оттенки. Кашин бело-серого цвета встречается как на городищах Хорезма, так и Поволжья, но более типичен для поливной керамики Хорезма. Кашин нижневолжской керамики имеет белый, сероватый или розовый цвет, т.е. не отличается от иранского или сирийского. Появление розоватого цвета кашина специалисты объясняют его высокосиликатным составом при незначительном количестве добавок глины и извести (Н.С. Гражданкина, Э.В. Ртвеладзе, 1971, с. 131). Разницу в цвете кашина пытались объяснить и различной температурой обжига изделий (Н.С. Гражданкина, 1958, с. 63). Для кашинных изделий из городищ Селитренное и Царевское более характерен красноватый оттенок, получающийся, по мнению Н.М. Булатова, в результате добавления в состав теста мелко дробленной красноглиняной керамики (шамот) (Н.М. Булатов, 1972, с. 95.). Тот или иной цветовой оттенок кашина в золотоордынских городах, на наш взгляд, может указывать на место его производства и зависит от наличия того или иного вида производственного сырья. Шамот, как утверждал Н.М. Булатов, не применялся, а цвет мог зависеть и от применяемого клея. В.А.Малеванным был проведен химический анализ кашинных изразцов из фондов Саратовского краеведческого музея. Для реконструкции технологии производства ему было необходимо решить вопрос о природе применяемого сырья, так как по поводу состава сырья в археологической литературе нет единого мнения. Сопоставление данных опыта позволило В.А.Малеванному сделать вывод, что наиболее вероятным сырьем для производства кашинных являются опал содержащие горные породы, не более 18% активного кремнезема. Связующим веществом, в условиях пастбищного скотоводства, характерного для Золотой Орды, наиболее вероятным является использование клеев животного происхождения: мездрового, альбуминового, рыбьего и казеинового. Данная работа была выполнена В.А. Малеванным при поддержке начальника археологической экспедиции профессора Г.А. Федорова-Давыдова и старшего научного сотрудника БТИСМ В.М. Шамшутова (В.А. Малеванный, 2001, с. 235–245). Это предположение находит дополнительное подтверждение в высокой прочности кашина из Селитренного городища и Увека. Введение мездрового клея в керамического теста приводит к получению после обжига более пористого и розоватого черепка (П.П. Будников,

1937, с. 520). По мнению В.Ю. Коваль «красный цвет кашина может объясняться добавкой в формовочную массу красной глины взамен белой, применявшийся в стандартном рецепте приготовления кашина. Такая замена могла быть проведена для удешевления производства в связи с дефицитом белой глины, запасы которой в Среднем и Нижнем Поволжье отсутствуют» (В.Ю. Коваль, 2005, с. 77).

3) Для формовки основной массы кашинных изделий в странах Ближнего и Среднего Востока использовались матрицы (кальпы) (Н.М. Булатов, 1972, с. 272–274) Вытягивание сосудов на гончарном круге не возможна из-за рыхлости и сыпучести кашинного теста, встречающиеся на сосудах ротационные следы могли образоваться только при вдавливании материала к матрице.

Проведение серии рентгеноспектральных анализов глазурей нижеволжской посуды позволило В.Ю. Коваль сделать выводы:

1. Все исследуемые образцы глазурей относились к одному химическому типу искусственных силикатов, сваренных на золе пустынных растений. По своему составу они близки средневековому ближневосточному стеклу, наибольшее сходство имеют с глазурями иранских полуфаянсов XII в. и иранских люстровых полуфаянсов XII–XIV вв. по соотношению щелочноземельных элементов золотоордынские глазури аналогичны иранским и сирийским глазурям XII–XIV вв. (В.Ю. Коваль, 2005, с. 78–79, таблицы).

2. При сравнении химического состава глазурей нижеволжской и восточной кашинной керамики обнаружилось почти полное отсутствие окиси свинца на исследуемом материале. Таким образом, глазури нижеволжской кашинной керамики изготовлялись по рецептуре иранских и существенно отличаются от глазурей, применявшихся в других странах Востока (Сирии, Средней Азии, Турции). Следовательно, глазурный полуфабрикат (порошок) импортировался в Поволжье из Ирана либо глазури приготавливались золотоордынскими мастерами самостоятельно, но из иранского сырья и по иранской рецептуре.

3. Нижеволжские щелочные глазури содержат от 1 до 3,5% окиси алюминия. По норме этого элемента они схожи с сирийским и иранскими, но заметно отличаются от среднеазиатских глазурей, включавших значительно большее количество этого оксида – до 8% (В.Ю. Коваль, 2005, с. 78, таблица №29,31). Золотоордынские глазури не обесцвечивались оксидом марганца. Бирюзовый цвет глазури достигался добавлением оксида меди в количестве от 2 до 5–6%, а светло-зеленая глазурь псевдоселадонов окрашивалась оксидом железа в количестве 3–4%.

Отдел 1. Керамика с подглазурной полихромной росписью и подглазурной рельефной моделировкой.

Кашинная посуда на золотоордынских городищах лучше всего представлена этим отделом. Обнаруженные находки легко датируются уже 30–40-ми годами XIV в. Поражает удивительная схожесть этой посуды, как в формах, так и в орнаментации на всей территории Золотой Орды, а также единым стилем орнаментации, общим на широких просторах средневекового Востока от Египта до Хорезма. Самое большое количество находок этого отдела керамики, а также множество бракованных изделий обнаружено на Селитренном городище это доказывает, что основное производство подобной керамики было в Сарае-Бату (Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, с. 78–167). При полихромной расцветке контурная роспись производилась окисью меди, дающей зеленый цвет всех оттенков, от коричнево-черной до светло-зеленой краски. Данные последних анализов показывают «в черном красителе основу составляют соединения железа, в зеленом – хрома и железа» (И.В. Волков, В.Н. Ярош, 2007, с. 18). Использованный кобальт, дает цвет от темно-синего до бледно голубого. Бирюзовая краска использовалась в качестве подцветки орнамента крупными расплывчатыми пятнами и не являлась обязательной для каждого орнамента, на некоторых изделиях бирюзовая краска отсутствует. Кобальт при подглазурной росписи является здесь важнейшей краской. Рецепты его добывания и приготовления для росписи дошли до нас в письменных источниках (Н. Ritter, I. Ruska, K. Winderlich, 1935). Основным поставщиком кобальта в разные страны был, Иран (Э.К. Кверфельдт, 1947, с. 39). Не исключено, что кобальт мог добываться и в других странах

среднего Востока. Таким образом, полихромная кашинная керамика, как правило, состоит из трех цветов: зеленого всех оттенков, черного, синего и белого, являющегося фоном для других цветов и образуемого кашинном под прозрачной глазурью.

Этот отдел керамики имеет подглазурный декор, выполненный при помощи рельефной моделировки поверхности сосудов, сочетающейся с росписью красками. Подобный декор называют «рельефом», исходя из мнения о том, что он достигался путем формовки сосудов в калыпах, имевших соответствующий контррельефный рисунок (Н.М. Булатов, 1972, с.172). Встречаются алебастровые формы для внутренней части чаш, из чего следует, что две формы вставлялись одна в другую и в щель между ними заливалась жидкая кашинная масса (Г.А. Федоров-Давыдов, 1989, с. 223). При таком способе изготовления сосудов с рельефной моделировкой, рельеф должен быть очень низким, т.к. очень трудно вынимать изделие из форм, не повредив рельеф. В своей статье об алебастровых формах кашинных сосудов Н.М. Булатов замечает тот факт, что в ямах для отходов производства в большом количестве имеются находки нижней части форм чаш, а верхние с вырезанным орнаментом крайне редко (Н.М. Булатов, 1972, с. 171). Н.М. Булатов объясняет это большой ценностью таких форм, но это противоречит его же высказыванию о быстром износе алебастровых форм. Если изнашивалась нижняя часть, так же быстро должна была бы изнашиваться и верхняя, орнаментированная, но таких форм в завалах почти нет. Мы предполагаем, что рельеф на сосуды наносился реже всего при помощи форм, а чаще при помощи ангоба. На это предположение наталкивают некоторые изделия с небрежным орнаментом, где в центральном орнаментированном круге изображены хаотично разбросанные «мясистые листья» (каталог №1, раскопки Г.А. Федорова-Давыдова, 1985 г.). Трудно предположить, что для подобных орнаментов создавали специальную форму для ее тиражирования. Между тем очень часто встречаются чаши и фрагменты сосудов, где этот рельеф достигался росписью густым белым ангобом из беложгущиеся глины. Это подтверждается и тем, что на некоторых изделиях, как например на одной чаше с Селитренного городища, на дне имеется производственный брак. В центральной орнаментированной зоне, на дне изображена розетка, рельеф которой выполнен белым ангобом, при вторичном обжиге ангоб частично отстал и скомкался, обнажив сероватый фон кашина (каталог №10, раскопки Г.А. Федорова-Давыдова). Проведенный А.И. Масленниковой (ФГУ, САС «Ульяновская») химический анализ рельефа убедительно доказывает, что рельеф выполнен из глины т.к. в 100% взятого на анализ продукта; окиси кремния – 75,0%, окиси алюминия 14,0%, а окиси железа – 2,8%. Окись кальция – 1,2% и окись натрия – 2,58% использовались для склеивания изделия или точнее для лучшей спекаемости глиняного ангоба и силикатного кашина. Оставшиеся часть состоит из окиси магния – 2,45%, окиси бария – 2,16%, окиси калия – 2,65% и влаги – 4,2%.

В керамике этого отдела фон некоторых изделий является серым, а рельеф белым. На этот счет имеется две гипотезы; одна – В.Ю. Коваль – что фон красили путем макания изделия в краску, другая – И.В. Волкова – что цвет получался механическим путем при обжиге или сушки. У каждой гипотезы есть слабые места; если красили, то почему нет никаких подтеков, а если механическим путем то почему серый цвет есть на внутренней стороне чаш, а на внешней нет. Возможен и третий вариант, что серую краску разведенную на воде вливали во внутреннюю часть чаши почти до краев и слегка взбалтывая аккуратно выливали, цвет получался ровным и только во внутренней части.

Рельеф на внутренней стороне чаш наносили густым ангобом при помощи кисти об этом свидетельствует различная высота рельефа, но рельеф могли наносить и при помощи какого-нибудь приспособления (это вполне мог быть кожаный мешочек с отверстием), и рельеф мастера наносили примерно, так как современные кулинары, украшающие торт. По версии В.Ю. Коваль моделировка рельефом выполнялась и при помощи жидкого кашина (В.Ю. Коваль, 2005, с.77). Возможно, что именно такой способ моделировки использовали для изделий, которые впоследствии покрывали тонким слоем белого ангоба, после чего рельеф становился более низким, а фон и рельеф становились белыми. В технике получения рельефа на золотоордынских сосудах И.В. Волков выделил 7 вариантов. «1. Наклеивание отдельных элементов сосуда (ручек, выступов гюльабданов, колец внутри горла чернильниц. 2. Рельеф

формы, дающий граненые в горизонтальном сечении сосуды и фестончатые венчики. 3. Чисто орнаментальный рельеф формы. 4. Аналогичный предыдущему, но усиленный росписью ангобом. 5. Роспись густым белым ангобом на сосуде, имеющий форму фигуры вращения. 6–7. Предыдущие два варианта могут сочетаться и наличием серой или «коричневой «ангобной» (?) прослойки под глазурью и росписью» (И.В. Волков, 2007, с. 37)*.

Итак, мы можем сказать, что в нижеволжской глазурованной посуде с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента одновременно сосуществовали несколько способов нанесения орнаментального рельефа на сосуды: путем штамповки в специальных формах, нанесение рельефа ангобом или жидким кашинном.

Самым распространенным и более удобным из всех способов был способ ангобной моделировки. Отдел представлен в основном полусферическими чашами.

Отдел II. Керамика с подглазурной полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента.

Группа 1. Этот отдел отличается от предыдущего отсутствием рельефной моделировки орнамента при украшении сосудов. Керамика данного отдела встречается с монетами 60–90 годах XIV в. и была рассмотрена Н.М. Булатовым (Н.М. Булатов, 1972, с. 101), Т.В. Скоробогатовой (Т.В. Скоробогатова, 1983, с.100) и Г.А. Федоровым-Давыдовым (Г.А. Федоровым-Давыдовым, 1994, с. 88–110). При росписи керамики данного отдела применялись два набора красок: темно-зеленая, синяя кобальтовая и бирюзовая (ее использовали аналогично первой группе), либо черная и синяя с очень редким использованием бирюзовой краски. Роспись производилась по белому, предварительно ангобированному, фону. Кроме того, при росписи полусферических чаш, миниатюрных сосудов, ваз и тарелок в гораздо большем количестве применяется синяя кобальтовая краска. Если на керамике предыдущего отдела синие пятна наносились лишь для более яркой расцветки рисунка, обозначенного в основном зелено-серой краской и выделенного рельефом, то здесь мы встречаем целые орнаментальные пояса, выполненные синей краской.

Этот отдел керамики, как и первый, представлен в основном полусферическими чашами, к этой группе так же относятся большая часть известных нам блюд и тарелок.

При полихромной росписи и без рельефной моделировки орнамента, орнаментация сосудов во многом меняется, изменился и стиль орнамента. Увеличивается количество орнаментальных мотивов и элементов. Орнамент становится мельче, преобладает растительный мотив. Отсутствие рельефа на чашах как бы освобождает не только поверхность орнаментальных изделий, но и творческую активность художника, роспись которого становится свободнее, ярче и живописнее. Орнаменты на внутренней стороне сосудов этой группы значительно разнообразнее, чем на сосудах предыдущей группы, и резко отличаются друг от друга; орнаменты почти половины всех образцов известны пока лишь в единственном экземпляре.

Невозможно описать все те целые сосуды и крупные орнаментированные фрагменты, которые во множестве хранятся в музейных коллекциях России, Казахстана, Украины, Молдавии. Наша задача здесь дать описание лишь наиболее часто встречающимся орнаментальным мотивам на изделиях этого отдела. Наиболее характерными орнаментами для данного отдела являются растительные и геометрические мотивы.

Группа 2. В этом отделе кашинной посуды есть группа с подглазурной полихромной росписью и с дополнительным орнаментом «рисовое зерно».

Для этой группы керамики отличительным признаком является одинаковый принцип орнаментации полосы, расположенной над центральным кругом. Это орнамент, получивший название «рисовое зерно», техника, пришедшая вероятнее всего из Китая, где в фарфоровую массу вдавливался рис, после чего изделие глазуровали, а рис (органическое вещество) при обжиге выгорал, а пустые места заполнялись прозрачной глазурью. Керамика с ажуром «рисовое зерно» появляется в Иране и в Закавказье в XI в., а в Средней Азии – в XII в. Первона-

* Выражаю свою глубокую благодарность за ценные консультации и помощь в работе В.Ю. Коваль и И.В. Волкову.

чально эта техника была связана с изготовлением фаянсов, подражающих китайскому фарфору. На керамике золотоордынского Поволжья этот орнамент применялся в подражание китайскому фарфору с бело-синей росписью (Н.Н. Вактурская, 1959, с. 324; М.Ш. Кдырниязов, 1981, с. 68–69; Э.К. Кверфельдт, 1947, с. 76; Б.А. Шелковников, 1952, с.31, 34, 38, 39). Для золотоордынской кашинной керамики, рыхлой по своей структуре, характерны проколы в кашинной массе. Вокруг орнамента «рисовое зерно» идет широкий синий контур, а на свободном поле нанесен стилизованный эпиграфический орнамент (арабское слово «икбаль» успех), растительный или геометрический орнамент.

Расположение орнамента «рисовое зерно» на всех чашах различно, в связи с этим различен и контурный рисунок. При росписи на керамике этой группы использовались такие краски: черная (детали, выполненные черной краской, имеют небольшой рельеф и, по всей видимости, сделаны цветным ангобом), синяя, бирюзовая (ее использовали аналогично первому отделу и первой группе второго отдела) и иногда светло коричневая. В этой группе керамики выделяются сосуды с применением в орнаментации сочетания синего и черного цветов с орнаментом «рисовое зерно». В этой группе представлены в основном фрагменты пиалообразных чаш и несколько целых чаш. Орнамент «рисовое зерно» оказывается заключенным в ромбы и в треугольники. В треугольники вписывается стилизованное арабское слово «успех», иногда превращающееся в нечитаемую надпись. На внешней стороне в треугольники вписывалась спираль, либо они заштриховывались. Здесь орнаментация внешней стороны совпадает с орнаментальной полосой, расположенной на внутренней стороне над центральным кругом. Это орнамент «рисовое зерно», вокруг которого идет широкий синий контур. Контур представляет собой повторяющиеся косые кресты, образующие ромбы и треугольники, – схема орнамента характерна для внешней стороны керамики второй группы. Иногда орнамент «рисовое зерно» располагался треугольниками, обращенными вершинами вниз. Тогда этот орнамент не имел вокруг синих контуров ни на внешней, ни на внутренней стороне (Т.В. Скоробогатова, 1983, рис. 4,6; 5,6).

Отдел III. Керамика с черной росписью под прозрачной бирюзовой глазурью.

Глазури в этом отделе керамики встречаются того же состава, что и в предыдущих отделах (Н.М. Булатов, 1972, стр. 102–104; Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, рис. 23, 1; 293, 1989, стр.115–118). Однако не прочищенная поташная глазурь плохо поддается обесцвечиванию и в случае окрашивания мутной глазури окисью меди в бирюзовый цвет, возможно, сокращались и время, и труд мастера-керамиста, изготовлявшего керамику данного отдела. «В золотоордынских глазурях бирюзового цвета доля окиси свинца иногда бывает несколько повышенной, что объясняет добавлением в шихту медного красителя в виде окислов, полученных из многокомпонентной бронзы, в составе которой наряду с медью и оловом видимо, содержится некоторое количество свинца» (В.Ю. Коваль, 2005, с.78). Получение глазури из золы специальных растений до сих пор используется мастерами – керамистами современной Средней Азии (Б.А. Шаякубов, 1987, с. 32–33).

Этот отдел керамики чрезвычайно широко представлен в глазурованной керамике Царевского, Селитренного, Увекского, Дубовского и других городищах золотоордынского Поволжья. В большом количестве они известны и на территории средневековой Средней Азии, в Армении, Иране и по всем странам огромного мусульманского мира. Такое широкое распространение керамики этого типа определяется исключительно удачным и эффектным подбором орнаментальных мотивов для украшения сосудов. Как правило, под бирюзовой глазурью роспись производилась черной краской и иногда кобальтом (под глазурью бирюзового цвета он имеет черный цвет).

Прообразом для создания керамики этого типа в Средней Азии, а позже и в городах золотоордынского Поволжья, возможно, явились так называемые «Сикуло-арабские» люстровые фаянсы, широко известные с XII века в мусульманском Египте, Иране, Сирии, Армении (Э.К. Кверфельдт, 1947, с. 63).

Роспись люстром на сосудах являлась дорогостоящей роскошью, а роспись черным под бирюзовой глазурью отличалась доступностью, простотой изготовления. Этим, возможно,

объясняется тот факт, что при раскопках Сарая-Берке на отдельных площадях количество керамики этого типа составляет до 44% (Цг. 1965, р. II) к общей массе всей кашинной керамики. Характерно, что и в Хорезме, и на других городищах Средней Азии, а также и в городах золотоордынского Поволжья характер орнамента остается тем же самым (Н.М. Булатов, 1972, с. 103).

В этом отделе кашинной керамики иногда встречается сосуды с зеленой или с кобальтовой глазурью, которая чаще всего обнаруживается на Селитренном и Увекском городищах. По формам изделий и стилю росписи эта керамика мало чем отличается от керамики с росписью черным под бирюзовой поливой и, скорее всего, на золотоордынских городищах Поволжья является испорченным вариантом классической для средневекового Востока керамики с бирюзовой глазурью и росписью черным под ней. Такая замена одного цвета глазури другим может быть объяснена либо отсутствием в какой-то период у керамистов необходимого красителя для глазури, либо упадком керамического ремесла в золотоордынских городах. Второе объясняет, очевидно, и появление на керамике этого типа таких орнаментальных мотивов, как рельефные точки под глазурью и неожиданные полосы синих подтеков по поверхности сосудов, где, казалось бы, не должно быть места никаким цветам (Н.М. Булатов, 1972, с. 104).

Все орнаменты нанесены без рельефа в свободной кистевой мазковой манере. Лишь изредка отдельные элементы узора даны легким белым рельефом, обведенным черной краской, то есть в той технике, которая характерна для керамики с полихромией расцветкой.

Отдел IV. Керамика с росписью кобальтом под бесцветной глазурью.

Группа 1. Широкое применение получает кобальт в глазурованной керамике Золотой Орды в качестве краски при подглазурной росписи под бесцветной глазурью по кашинной основе или ангобированной красноглиняной керамике. Полихромная подглазурная роспись по гладкой поверхности значительно увеличивает роль кобальта-краски. Роспись синим нам уже встречалась на глазурованных кашинных изделиях в предыдущих отделах, где в отдельных секторах и полосах наносится синяя косая сетка, параллельные линии, спирали, арабески и т.д.

Керамика эта представляет большой интерес по технике исполнения, сюжетам и манере росписи как один из ранних археологически известных образцов широко распространенной на мусульманском Востоке в следующую эпоху, в XV–XVII вв., так называемой «тимуридской керамики». Свое название эта керамика получила на основании утвердившегося в научной литературе ошибочного мнения о появлении ее в Тимуридскую эпоху и поэтому термин «тимуридская керамика», употребляемая многими археологами для обозначения бело-синей золотоордынской керамики Нижнего Поволжья не корректен. Возникнув в золотоордынском керамическом ремесле в конце XIV века, она почти полностью вытесняет все остальные виды керамики. По мнению Н.М.Булатова, вытеснение бело-синей керамикой других видов произошло из-за резкого сокращения ввоза великолепных образцов поливной посуды с Дальнего и Ближнего Востока (Н.М. Булатов, 1969, с. 12). Мы считаем, что это было одной из причин, а главной причиной стал переход на третью форму ремесленного производства, а именно на ремесленные мастерские типа «кархана». В больших мастерских со многими горнами и техническим разделением труда, в которых себестоимость конечного продукта была невысока, а бело-синие орнаменты смотрелись великолепно. Исследованию этого одного отдела кашинной керамики Золотой Орды посвящены статьи Н.М. Булатова (Н.М. Булатов, 1974, с. 137) и специальное исследование В.И. Шляховой (В.И. Шляхова, 1980, с. 75–86; 1991, с. 72–86).

В классификационной схеме золотоордынской нижеволжской кашинной керамики, созданной по технологическому принципу, бело-синяя керамика включает в себя две группы: бело-синяя керамика и бело-синяя керамика с орнаментом «рисовое зерно». В монографии Г.А. Федорова-Давыдова по искусству Золотой Орды высказана мысль об эволюции сюжетов росписи в бело-синей керамике от ранних, с синими точками, до сложных зооморфных и растительных композиций (Г.А. Федоров-Давыдов, 1976, с. 148). В свою очередь, В.И. Шляхова керамику с точечным орнаментом также выносит в отдельную группу, ссылаясь на высказывание Г.А. Федорова-Давыдова. В. И. Шляхова относит керамику с синими точками к про-

стейшему сюжету, который стал отправной точкой в развитии орнаментальной струи в бело-синей керамике (В.И. Шляхова, 1980, с. 75–76). Позволим себе не согласиться с этим утверждением, так как золотоордынские высококвалифицированные мастера работали уже с готовыми китайскими образцами и к тому времени имели большой опыт кистевой росписи и у них, следовательно, не было необходимости эволюционировать. Перед золотоордынскими мастерами стояли две задачи: первая – как перенести сложный китайский орнамент, выполненный на фарфоре, на рыхлое тесто кашина, вторая – разработать такие виды орнамента, чтобы производить его в большом количестве и с хорошим качеством. Несложный в исполнении способ орнаментации точками, видимо, доверяли подмастерьям, тем, кто еще не овладел сложной мазковой техникой. Керамика с точечным орнаментом была отправной точкой эволюции, но не орнамента, а уровня подготовки мастера.

Большая часть бело-синей керамики происходит из Селитренного городища. В.И. Шляхова все находки с кобальтовой подглазурной росписью делит на четыре комплекса. Первый – происходит из слоев мастерской типа «кархана» – большой рабской мануфактуры по производству керамики, датируемой 1380–1390 годами. Вторым – связан с небольшой усадебной мастерской, датируемой монетами 1340–1370 годов. Третий – с жилых кварталов 40–80-х годов XIV в. Четвертый – относится к участку – впервые раскопанному жилому кварталу 1380-х годов. В слоях жилых комплексов содержится небольшое количество керамики с кобальтовой росписью, в слоях мастерской керамика представлена более многочисленной группой. Фрагменты и целые формы сосредоточены среди выбросов бракованной керамики в горнах и производственных ямах на территории мастерской. Материал Царевского городища содержит коллекцию керамики середины XIV в. из слоев жилых комплексов. Керамики с кобальтовой росписью среди просмотренных целых форм и фрагментов содержится значительно меньше, чем в жилых комплексах Селитренного городища. Многочисленность находок «тимуридской» керамики свидетельствует о появлении ее в 1340–1370-е годы и широком ее распространении в конце XIV в. (В.И. Шляхова, 1980, с. 73).

Формы сосудов в этом отделе керамики многочисленны и разнообразны: это парадные и столовые блюда, кувшины, чаши и миниатюрные чашечки, блюда с изогнутым вверх бортом, миниатюрные сосудики конической формы, биконические горшочки, сосуды типа «гюльабдан», высокие вытянутые бутылеобразные вазы.

Группа 2. Орнамент «рисовое зерно» в бело-синей керамике представлен как разновидность декора стенок чаш в этой группе, образующие ромбы, круглые точечные розетки (табл. 23, 8, 9, 11). Золотоордынские мастера очень оригинально использовали китайский способ орнаментации «рисовое зерно», где из дополнительного в Китае в золотоордынской керамике он превратился в самостоятельную часть орнамента. В китайском фарфоре его можно было наблюдать только на просвет, золотоордынский кашин из-за рыхлости материала этого эффекта дать не мог, проколы были крупными и были видны сразу.

Сосуды, украшенные ажурными орнаментами «рисовое зерно» (так называемый «китайский бестелесный фарфор») известны в Иране, Северном Хорасане с конца XII в (М.Е. Массон, 1979, с. 11). История возникновения, развития и распространения бело-синей керамики во многих странах средневекового Востока выводилась исследователями обычно из керамического ремесла древнего Китая. «Широкое распространение техника подглазурной росписи кобальтом получила при династии Юань (1271–1368). Главным центром производства был поселок Цзиндэжень (провинция Цзянси). Находки в золотоордынских городах относятся преимущественно ко второй половине XIV в. Само определение техники кобальтовой росписи связано с Халифатом и относится не позже, чем к IX в. Между тем в самом Китае самые ранние находки фарфора с росписью кобальтом относятся ко времени династии Тан (618–907), причем с заимствованиями ближневосточных элементов росписи» (Обухов, Волков, 2007, с. 21). Э.К. Кверфельдт считает, что возникновение бело-синей керамики в Китае приходится на периода Мин (1368–1644) (Э.К. Кверфельдт, 1947, с. 84, 104). Китайские мастера фарфоровых изделий ставили перед собой цели отказа от многоцветности. Белоснежная поверхность изделий использовалась как живописный фон, на котором располагались растительные узоры, пейзажи, жанровые композиции. На развитие монохромной росписи в сред-

невековой китайской живописи, в том числе и монохромной росписи по фарфору, очевидно, повлияло учение даосизма, во многом предопределившее эстетическое видение китайского художника и в последующие эпохи. В своей статье Н.М. Булатов (1974, с. 273) ссылаясь на статью Е.В. Заводской (1972, с. 63–64) приводит одну из фраз «Дао дэ цзина» – «Пять цветов притупляют зрение», которая легла в основу теории живописи, что, в свою очередь, послужило стимулом к развитию монохромной живописи. Этим же учением, очевидно, был предопределен и выбор орнаментальных сюжетов на китайском бело-синем фарфоре. Китайские фарфоровые изделия с бело-синей росписью к XIV–XV вв. вместе с караванами мусульманских купцов проникают в качестве торгового импорта в самые отдаленные страны средневекового Востока. А орнаментальные сюжеты этих изделий механически переносятся в разных керамических центрах этих стран на посуду местного производства. С практикой переноса китайских сюжетов на бело-синие полуфаянсовые или кашинные изделия мы встречаем повсюду (A. Lane, 1958, p. 31). Часто с этим явлением встречаемся и в глазурованной керамике золотоордынских городов. На золотоордынской бело-синей керамике китайские орнаменты и мотивы нашли своеобразную и оригинальную трактовку. Золотоордынские мастера работали быстро, легко и сумели изменить китайский стиль, выбирая более простые мотивы, отказываясь от сложных сюжетных композиций.

Различное оформление бортиков сосуда характерно для этого отдела керамики. Требования строгого соблюдения ритма и соответствия месту (тяжелые и легкие каймы статичного и динамичного рисунка) сохраняют значение главного условия удачного применения того или иного вида каймы. Надо отметить, что именно в каймах сохраняются лучшие формы узора. Мотивы растительно-цветочного узора выражены более полно в каймах, построенных на волнистой линии и лотосовидного цветка.

Среди керамики с кобальтовой росписью из мастерской Сарая встречаются фрагменты чаш, дающие представление о различных вариантах орнаментации бортов и венчика сосудов этой группы.

Пример совершенно иной композиции орнамента борта чаш рассматриваемого отдела является собой фрагмент из Царевского городища. Фрагмент содержит характерное для керамики с кобальтовой росписью из Царевского городища построение орнамента – деление поверхности сосуда на секторы, что отличается от концентрического построения орнамента на внутренней поверхности чаш и блюд из Селитренного городища.

Отдел V. Керамика с надглазурной росписью по непрозрачной (глухой) глазури.

С вводом окиси олова бесцветная прозрачная глазурь приобрела белый матовый цвет, бирюзовая и ультрамариновая глазурь сохранили свой цвет, но потеряли прозрачность. Потеря прозрачности приводила к изменениям в оформлении глазурованных изделий: а) глухая глазурь на кашинные изделия наносилась прямо на кашин, без ангобной подгрунтовки; б) подглазурная роспись сосудов заменяется надглазурной и расписывается не красителями, а матовыми стекловидными эмалями.

Группа 1. Керамика с полихромной надглазурной росписью по белой опаковой глазури типа «минаи».

Керамика, покрытая опаковой белой глазурью, с росписью подражающими иранским люстровым изделиям, на городищах Нижнего Поволжья встречается редко. На золотоордынских городищах чаще встречаются фрагменты керамики с полихромной надглазурной росписью, целых сосудов пока не найдено. Эта керамика является результатом влияния иранской керамики «минаи». Глазурованная керамика с надглазурной росписью производилась в Иране с конца XII и до XIV века, а в Золотой Орде керамика типа «минаи» известна с XIV века (Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, с. 199). Термин «минаи» связывают с изделиями иранского производства, однако единство приемов изготовления и орнаментации на золотоордынских образцах позволяют перенести этот термин и на золотоордынскую кашинную керамику (В.Ю. Коваль, 1997, с. 108; Г.П. Латышева, 1971, с. 214–225, с. 4, 1, 4–7; Т.Д. Панова, 1986, с. 227). «Само слово минаи попало в англоязычную литературу от антикваров и получило распространение только XX веке. Авторы искусствоведческих работ неизменно оговаривают,

что оно обозначает технику надглазурной полихромной росписи эмалями по непрозрачной белой или бирюзовой поливе, с позолотой (Hobson, 1932; Pope, 1939, p. 1596, 1627, pls. 651–655, 672, 675, 686–699; Lane, 1947, p. 6–7; Lane, 1971, p. 6–7; Lane, 1956, p. 15; Atil, 1973, p. 111; Jenkins, 1983, p. 18)» (Волков, 2006, с.406). Художественно и технически совершенные иранские минаи были созданы на высшем кульминационном, этапе стиля и имели два источника; люстровую живопись, а главным вдохновителем книжная миниатюра. Почти полное исчезновение минаи после монгольского завоевания показывает, что в 20-е годы XIII в. искусству Ирана был нанесен сокрушительный удар, следствием которого исчезновение отдельных видов иранской керамики. Во время раскопок на Селитренном городище, проводимыми Г.А. Федоровым-Давыдовым в 1966 году (раскоп №2, между Красным бугром и Кучигурами) была обнаружена печь небольшого размера для обжига сосудов с надглазурной росписью. «Гончарная мастерская, открытая на раскопе II, производила все виды керамики, в том числе и поливную бытовую керамику, кроме люстровой» (Федоров-Давыдов, Булатов, 1987, с. 195). На фрагментах сосудов с Селитренного и Царевского городищ видны все элементы – мертвый край, заполнение каждой ячейки своим цветом глазури. Поверх молочно-белой глазури наносилась роспись, тонкий подвижный рисунок, контур узора обычно обводился черной линией, так называемым мертвым краем и причем применяемая красная краска не имела глазурного происхождения (Н.С. Гражданкина, Э.В. Ртвеладзе, 1971, с. 134, табл. 3), а также густо синими матовыми эмалями и зеленой стекловидной эмалью с накладкой тончайшей золотой фольги. Краски «минаи» яркие, чистых тонов (синие, красные, зеленые, оранжевые и желтые), не лишены воздушной акварельности и мягкости. Они образуют выразительные аккорды на светлом, цвета слоновой кости фоне. На сосуды эмаль накладывалась не разноцветными ячейками, а просто слоем опаловой белой глазури, на которую наносилась надглазурная роспись с накладкой тончайшей золотой фольги (Г.А. Федоров-Давыдов, 1976, с. 126). Сочетание желтого с красным на бело-молочном фоне дают и другие фрагменты с Царевского городища этого же типа. Характерно, что желто-золотистый цвет всегда сопровождается красной мастикой, где внутри полосы, имеющей красный контур, оставлен белый фон. Золочение на данных фрагментах осуществлялось накладкой тонкой полосы фольги, укрепленной по бокам красной мастикой – прием хорошо известный на мусульманском Востоке (Э.К. Кверфельдт, 1947, с. 46). «Кстати, на минаи золотоордынского производства используется именно 7 разных цветов: 1) белая или бирюзовая составляют фон, 2) черная, 3) синяя, 4) зеленая, 5) красная, 6) золотая фольга, 7) красно-коричневая, отличающаяся от упомянутой, для обводки золота по контуру» (Волков, 2006, с. 415). В среднеазиатских керамических центрах керамика типа «минаи» не производилась (А.Ф. Медведев, 1963, с. 283).

Группа 2. Керамика с полихромной надглазурной росписью по непрозрачной кобальтовой поливе, так называемый тип «ладжвардина».

Сосуды и изразцы с празднично нарядной росписью терракотово-красной и белой красками и золочением поверх очень плотной непрозрачной кобальтовой глазури. В отличие от слова «минаи», возникшего как коммерческий и коллекционный термин в современную эпоху, название «ладжвардина» бытовало в среде средневековых иранских гончаров для обозначения изделий, в которых главную роль играет ладжвард-ринг-краска цвета ладжварда (лазурита, ляпис лазурита), которую получали из кобальтовых руд (Н. Ritter, J. Ruska, R. Winderlich, 1935, с.32 (2), 35(2)) А. Лэйн объединил как синие, так и бирюзовые изделия в группу «кобальтовых изделий с надглазурной росписью» (А. Lane, 1957, с. 43) и первым определенно связал кобальтовую керамику с термином «ладжвардина» (Т.Х. Стародуб, рукопись, 1983, с. 123–124). «Персидское ладжвард имеет основное значение лазурит, ляпис-лазурь, хотя может означать и светло-синий цвет (Персидско-русский словарь, 1985, т. 2, с. 414). Примечательно, что в словосочетании со словом лазурь «ладжвард-кашин» это слово означает «ультромарин» (Волков, 2006, с. 422). Подобная керамика встречается во многих городищах бывшей Золотой Орды в основном фрагментами различных сосудов, а на городищах Нижнего Поволжья обнаружены целые сосуды. Во время раскопок А. Терещенко на Царевском городище был найден целиком сохранившийся сосуд (Г.А. Федоров-Давыдов, 1976, рис. 102, 103; Б.Д. Греков, 1937, рис. 40). Для керамики с полихромной красно-бело-золотой

росписью по ультрамариновой глазури характерны некоторые мотивы, встречающиеся и на керамике с белым фоном и надглазурной росписью, в частности, позолоченные шестиконечные звезды, розетки, W-образные фигуры.

Отдел VI. Керамика украшенная подглазурным рельефом под темной прозрачной ультрамариновой и бирюзовой глазурью.

На всей территории бывшей Золотой Орды встречаются как фрагменты сосудов, так и целые сосуды этого типа. Рельеф образовывался путем непосредственного формирования сосудов в формах или нанесения орнамента при помощи ангоба. Особенно часто попадаются сосуды типа «гюльабдан» с рельефным орнаментом, фрагменты и целые сосуды которых встречены на Царевском, Селитренном, Маджарском, Белярском городищах и в Азове. Снаружи сосуды покрывались, очень темной, но прозрачной кобальтовой глазурью, вследствие чего выступающий рельеф выглядит светлее. Внутренняя сторона закрытых сосудов покрывалась глухой бирюзовой глазурью. Почти полная идентичность формы и орнаментации гюльабданов с разных городищ, вероятнее всего, говорит об изготовлении их в одной мастерской. Также особенностью этих сосудов является плотный и почти белый кашин. Это может свидетельствовать об индивидуальном рецепте приготовления кашина в одной мастерской или подобный кашин был необходим для формирования изделий в формах. Подобные сосуды встречаются и среди керамики средневекового Хорезма. Кроме гюльабданов имеются и другие формы сосудов, фрагменты большого сосуда с всадниками и животными среди растительного орнамента из Селитренного городища (ГИМ, 111006, оп 2676 №28–50) и чаша из Азова с простыми розетками и ромбами, выполненными рельефными точками на внутренней стороне (АКМ, не пронумерована). Почти на всех сосудах присутствует слово «успех». В Шемахе-Кале обнаружена горшковидная ваза с подобным орнаментом и возможно является привозной из городов Нижнего Поволжья (Н.Н. Вактурская, 1959, рис. 35,5).

Второй вид золотоордынской керамики Нижнего Поволжья – красноглиняная керамика. Красноглиняная глазурованная керамика во всех золотоордынских городах Нижнего Поволжья представлена многообразными типами форм, росписей и орнаментации, составами глазурей и глин. Ее разнообразие, отражающиеся в формах сосудов, особенно в художественном оформлении некоторых технических особенностей, настолько велико, что невозможно все охватить в одной работе.

Изучение красноглиняной нижеволжской золотоордынской керамики нашло свое отражение в советской и российской археологической литературе. Ведущая роль в ее исследовании принадлежит Н.М. Булатову, которым была опубликована статья «Классификация красноглиняной поливной керамики золотоордынских городов» (Н.М. Булатов, 1976). При классификации красноглиняной керамики автор исходил: во первых – из технологии производства (цвета и состава глазурей), во вторых – принципа орнаментации, в третьих – выделения сосудов по назначению и формам.

В формовочной массе нижеволжской красноглиняной керамики встречаются разные естественные примеси мелкого песка и разнообразной обломочной извести, из-за которой на поверхности остаются характерные раковистые поры. По этим примесям красноглиняная посуда довольно легко может дифференцироваться и по территориальному признаку. Для Селитренного и Царевского городищ характерно наличие в составе глин мелкодробленого стекла. В Увекском и Болгарском городище основные примеси – дресва, толченой ракушки, песка, а для Болгарского еще и шамот. По исследованию Н.М. Булатова, в процентном отношении красноглиняная глазурованная керамика среди другой глазурованной посуды почти везде явно преобладает. В Царевском городище 50% к 40% кашинной, в Селитренном городище 54% к 38% кашинной, в Увекском 52% к 31% (Н.М. Булатов, 1976, с. 73–100).

Технология изготовления сосудов из красной глины была выработана веками и отличалась от техники изготовления сравнительно молодой кашинной керамики. Сосуды из красной глины изготавливались двумя способами: первый способ – это вытягивание изделия на гончарном круге, второй – более поздний и редко встречающийся способ формирования изделия на

гончарном круге с последующим тиснением половины сосуда в специальных формах «кальпах». Затем некоторые эти изделия покрывались ангобом, сушились и подвергались первичному обжигу при температуре 800–850 градусов. После первичного обжига сосуд покрывался глазурью и обжигался второй раз при температуре примерно 900 градусов, во время которого глазурь плавится и прочно соединяется с глиняной поверхностью или со слоем ангоба. Изготовление глазурованной и неглазурованной посуды производилось, очевидно, в одних и тех же мастерских. Об этом говорит наличие капель и подтеков глазури на неполивных изделиях, довольно часто находимых на городищах Сарайчик, Увек и др. Глазурованные изделия загружались в обжигательную камеру стопками, во избежание спекания одних сосудов с другими, при высокой температуре. Между ними ставились специальные приспособления – треножки в виде плоских треугольных пластин с конусовидными выступами на углах. Эти треножки ставились на поддон, обычно не покрываемый глазурью, чаш, тарелок и т.д., расположенных вверх дном. Следующая чаша ставилась на три конусовидных выступа (следы от соприкосновения поверхности глазурованного сосуда хорошо видны на многих фрагментах), а на ее дно снаружи вновь ставился треножник, и т. д. Эти треножки в керамическом ремесле средневековья известны повсюду. Треножки в Средней Азии назывались «сипая», у полтавских мастеров – «рачки». Мы эти треножки будем обозначать термином «сипай». Размер их, как правило, соответствовал размерам обжигаемых изделий (Т.В. Гусева, 1974, с. 135–140).

Так обжигались сосуды открытых форм: чаши, тарелки, блюда. Кувшины, вазы, альборелло обжигались после глазуровки, очевидно, как и кашинные изделия, с помощью S-образных коромысел, которые одним концом подвешивались на специальные горизонтальные штыри, вделанные в стены обжигательных камер, а на другой конец навешивалось обжигаемое изделие (безручные изделия – альборелло – насаживались, очевидно, прямо на штыри).

Глазурованная красноглиняная керамика включает изделия различного назначения: столовую и кухонную посуду, сосуды и изделия специального назначения – и различных форм: чаши, тарелки, блюда, кубки, кувшины; изделия специального назначения – аптекарские сосуды, альбарелло. Орнаментированию подвергалась большая часть этих сосудов. Довольно часто встречаются в глазурованной керамике этой группы чаши. Все золотоордынские чаши имеют кольцевой поддон и по формам близки к изделиям Кавказско-Крымского круга и Средней Азии.

К изделиям специального назначения относятся альбарелло и аптекарские сосуды. Все найденные золотоордынские красноглиняные альбарелло, украшены орнаментом сграффито. Однако, не все нижеволжские альбарелло являются продуктом местного производства, хотя находки их многочисленны как целых сосудов, так и фрагментов. Нередки и находки бракованных изделий.

Способы орнаментации красноглиняных изделий.

Золотоордынские мастера использовали разнообразные приемы орнаментации: гравировку – техника сграффито, гравировки в технике «резерва» – выскабливание ангобированного фона, керамика с орнаментом сграффито и с полихромной подцветкой, роспись ангобом по черепку и полихромная роспись по ангобу.

Отдел I. Керамика с орнаментом сграффито.

По количеству это самый многочисленный отдел в красноглиняной керамике. Сформованные на гончарном круге сосуды подвергаются слабой сушке, после чего их покрывают слоем ангоба 2–3 мм (слоем жидкой тонко размолотой белой глиняной массы). Затем на слегка просушенном изделии мастер-керамист острым инструментом выгравировывал рисунок, снимая слой ангоба и обнажая основу изделия. В художественной керамике этот принцип декора был известен в Китае уже в эпоху Тан (VII–X в.), (F. Sarre, E. Herzfeld, 1920, 71, 77, pl. 569) в Передней Азии он наблюдается не ранее IX в. Начиная с XI в. графический декор получил на всем Ближнем Востоке большую популярность и развитие – в Персии, Месопотамии, Сирии, Закавказье, Малой Азии и в центральных районах Византии – и приобрел в каждой из этих стран свои локально-стилистические особенности.

Успеху нового приема украшения способствовал и сам материал изделий – железистые глины, дающие после обжига более твердый и крепкий черепок. Таким образом, новый прием художественного декора оказался более приспособленным к массовому производству, что и обеспечило ему в дальнейшем самое широкое распространение (А.Л. Якобсон, 1979). Группа 1. Золотоордынская керамика с орнаментом сграффито покрывалась различными глазурью.

Подгруппа 1. В анализе орнаментов керамики с зеленой глазурью следует отметить форму глазурованных изделий, так как мотивы орнаментов, их расположение полностью зависят от того, с какой формой имеет дело керамист в каждом конкретном случае.

В золотоордынской красноглиняной глазурованной керамике данного отдела встречаются гравировка как тонкой, так и толстой линией, но всегда, на любом изделии они встречаются вместе: толстая линия служит для выявления основных деталей орнамента, а тонкая – в качестве дополнительного украшения. Поэтому мы не можем дифференцированно подходить к таким видам орнамента, как это сделал А.Л. Якобсон при классификации херсонесской поливной посуды (А.Л. Якобсон, 1950, таблицы).

Подгруппа 2. Керамика с орнаментом сграффито и желтой глазурью в золотоордынском керамическом искусстве довольно многочисленна. Исследования состава среднеазиатской желтой поливы (Э.В. Сайко, 1966, с. 51, 81) и египетской (Н. Ritter, J. Ruska, R. Winderlich, 1935, с. 38), показали в нем наличие окиси железа и окись сурьмы. Желтый цвет глазури с золотоордынских городищ по данным спектрального анализа дают известково-свинцово-алюминиево-кремнеземное стекло. По мнению Н. М. Булатова характерной особенностью золотоордынской желтой глазури является сочетание двух разных окисей металлов – это окись алюминия и окись меди (Н.М. Булатов, 1976, с. 92).

Керамика с желтой глазурью и орнаментом сграффито аналогична керамике с зеленой глазурью. Керамика с подобной глазурью была известна в Грузии (З. Майсурадзе, 1954, с. 28), на Ближнем Востоке (Н. Ritter, J. Ruska, R. Winderlich, 1935, с. 45), в Средней Азии (например, в Хорезме XII–XIII века) (Н.Н. Вактурская, 1959, рис. 27). Однако хорезмийская керамика не имеет, по мнению Н.М. Булатова, ничего общего в орнаментации с керамикой Золотой Орды (Н.М. Булатов, 1976, с. 93). В Византии и в Крыму такая керамика была известна еще в домонгольское время. Встречается она и по всему кавказскому берегу Черного моря (В. Сизов, 1889, табл. 6,4), и в славянской керамике того времени, но только на сероглиняных и бело-глиняных изделиях (Т.И. Макарова, 1967, с. 53,52).

Керамика с гравированным орнаментом и с желтой глазурью в городах Нижнего Поволжья представлена довольно равномерно, а в городище Увек она даже превышает по количеству керамику с зеленой глазурью.

Подгруппа 3. Керамика с оранжевой глазурью и с орнаментом сграффито.

По данным исследования Э.В. Сайко, оранжевый цвет глазури зависит либо от состава глазури, либо от состава ангоба, на который ложится глазурь (Э.В. Сайко, 1966, с. 81). Сильно ожелезненный состав ангоба часто имел оранжево – красный цвет (Э.В. Сайко, 1966, с. 87). От состава ангоба зависел оранжевый цвет глазури в славянской глазурованной керамике Вышгорода (Т.И. Макарова, 1967, с. 53).

Оранжевый цвет золотоордынской керамики зависел от состава глазури, так как ложился на белый ангоб. Несмотря на то, что оранжевые глазури были известны на смежных территориях еще в домонгольское время, в Золотой Орде эта группа керамики была немногочисленна (М.К. Рахимов, 1962, с. 57), (Б.А. Шелковников, 1959, с. 280). На Царевском и Селитренном городище керамика этой группы встречается очень редко и в мелких фрагментах.

Подгруппа 4. Керамика с бесцветными глазурями и орнаментом сграффито.

Бесцветная глазурь, так хорошо известная в керамических центрах еще в домонгольское время, в золотоордынских городах не имела широкого распространения. Красноглиняная керамика, покрытая ангобом, была отличным фоном для декорирования, особенно под прозрачной глазурью. Самым распространенным способом украшения ангобированной керамики под прозрачной глазурью явилась гравировка.

Подгруппа 5. Керамика с прозрачной синей глазурью и орнаментом сграффито.

В этой не многочисленной подгруппе синий цвет глазури получался путем добавления в прозрачную глазурь не большого количества кобальта.

Группа 2. Керамика, украшенная в технике «резерва» и сграффито. Техника «резерва» называется такой способ орнаментации сосудов, при котором часть ангоба, положенного на красную глину, снимается точно так же, как и в технике сграффито. Но в отличие от сграффито, где орнамент составляется из линий – тонких и толстых, здесь снимается весь ангобный слой, который будет служить фоном, а сам декор остается ангобным. Орнамент при таком способе украшения как бы остается в резерве и становится двухцветным и слегка рельефным. По мнению Н. М. Булатова, эта техника послужила прототипом росписи ангобом, так как нанести узор кистью гораздо легче, чем выскабливать ангоб, пока он еще не высох. Посуда, выполненная только в технике «резерва», немногочисленна и поэтому целесообразно не выделять ее в отдельный отдел, а соединить с другой разновидностью украшения, где эти два вида декора встречаются вместе. Такая керамика встречается по всему Нижнему Поволжью. По внешнему виду орнамент, выполненный в технике сграффито широкой линией, многие исследователи выдают за технику «резерва». Н.М. Булатов предлагает во избежание путаницы рассматривать фон. Если он выскоблен, то его можно отнести к технике «резерва», а если фоном считается хоть и узкая, но ангобированная часть, то этот орнамент – сграффито. Но зачастую эти два вида украшения встречаются вместе на одном сосуде (Н.М. Булатов, 1976, с. 94).

Сочетание этих двух техник на одном изделии характерно для глазурованной керамики Западного Средиземноморья. Прежде всего, она известна в Византии и Херсонесе еще в XII–XIII вв. (А.Л. Якобсон, 1950, с. 199–200), на Кавказе в Старой Гянджи (В.Н. Левиатов, 1947, рис. 2) в Ани (Б.А. Шелковников, 1957, с. 24–28), в глазурованной керамике Грузии (З. Майсурадзе, 1954, табл. 22), в керамике Белгорода золотоордынского времени (А.А. Кравченко, 1986, 65. рис. 25). Подобная керамика на территории Нижнего Поволжья существовала еще до возникновения Золотой Орды, очевидно, как привозная, судя по орнаментам. Красноглиняная керамика с такой техникой орнаментации украшена: растительно-стилизованным орнаментом, геометрическим, растительно-геометрическим. Техника «резерва» чаще применяется в оформлении основного орнамента в центре чаш, а гравировкой украшается фон.

Керамика, украшенная техникой «резерва» и гравировкой, встречается довольно часто. Формы этих изделий представлены чашами, тарелками, блюдами, альбарелло.

Группа 3. Красноглиняная керамика с орнаментом сграффито и с полихромной подцветкой.

Подгруппа 1. Керамика с орнаментом сграффито под бесцветной прозрачной глазурью и с подцветкой в различные цвета. Эта категория керамики является одной из самых многочисленных среди других отделов керамики. Для дополнительного украшения, кроме гравировки, широко применялась подцветка рисунка оранжевой, зеленой и коричневой красками. Этим дополнительным декором достигался эффект красочности. Мотивы орнаментов оставались те же: геометрический, растительный и зооморфный. Во второй половине XII и начале XIII века, еще в домонгольское время, в странах Закавказья и Средней Азии в декор гравированных орнаментов стали чаще вводить многоцветие, и они стали полихромными – яркость и контрастность керамики усилились. В странах Закавказья яркая расцветка в гравированном орнаменте гораздо обогатила ее и стала неотъемлемой чертой композиции. Именно в это время контрастная расцветка графического рисунка на поливных чашах и блюдах наблюдается в Византии (D.T. Rice, 1965, рис. 40 (гр. В–3)); еще ярче эта особенность сказалась на поливной керамике стран Закавказья – Азербайджана, Армении (Б.А. Шелковников, 1952, с. 16–22, табл. 1, рис. 3–8). Контрастность расцветки четкого, графического по своему характеру, орнаментального рисунка поливных блюд и чаш становится наиболее существенным признаком нового стиля художественной керамики Средней Азии (Ш.К. Ташходжаев, 1967, с. 139–140). Полихромность художественной глазурованной керамики в широкой зоне от Средиземноморья до Средней Азии была одним из проявлений нового этапа в развитии средневекового декоративного искусства (А.Л. Якобсон, 1978, с. 155).

Золотоордынская глазурованная гравированная керамика с полихромной расцветкой явилась продолжателем закавказских традиций полихромной, художественной керамики.

Подгруппа 2. Керамика с желтой поливой, подцвеченная в зеленый и коричневые цвета. Эта подгруппа керамики была довольно широко распространена в Средней Азии, Египте, Месопотамии, Византии и в северном Иране еще в домонгольские времена. По мнению Н.М. Булатова, среднеазиатская керамика отличается от золотоордынской тем, что у нее раскраска не согласована с гравированным орнаментом и является лишь дополнительным украшением изделия красочными пятнами (Н.М. Булатова, 1976, с. 94). Характерной особенностью херсонесской керамики является то, что раскраска располагается в рамках очерченных линиями гравировки. А.Л. Якобсон считает эти изделия привозными из городов Закавказья. Основная же масса херсонесской керамики этой группы раскрашена небрежно. Местная керамика по мнению специалистов сложилась под влиянием закавказских мастеров или при прямом участии выходцев из Закавказья (А.В. Банк, 1927, с. 184). Согласованностью раскраски и гравировки отличалась глазурованная керамика из Ани, Дманиси, Старой Гянджи и Орен-Калы. Почти все фрагменты этой группы керамики были обнаружены на Увекском городище. Причем, встречаются и бракованные изделия, и заготовки, покрытые ангобом, красителями и каплями желтой поливы, но и целиком глазурованные.

Особое место в материалах золотоордынской керамики со всех городищ Нижнего Поволжья занимают заготовки под глазурованную керамику. Все находки представляют собой фрагменты керамических изделий, которые были покрыты ангобом и на них нанесен орнамент. Но в силу каких-то причин изделие не подверглось глазурованию, возможно, получился брак во время обжига или изделие просто случайно разбилось. Встречаются такие фрагменты и на Селитренном, и на Царевском городищах.

Отдел II. Керамика с подглазурной росписью ангобом.

Керамика с подглазурной росписью ангобами была известна в IX–X вв. в византийской глазурованной керамике. Правда, там такая техника декорирования сосудов производилась на белоглиняной керамике красным ангобом, который под прозрачными глазурями давал рисунок коричневого цвета (Т.И. Макарова, 1967, с. 11). В это же время такая роспись появляется и на красноглиняной керамике, где под прозрачной бесцветной или зеленой глазурью производилась роспись красными, черными, белыми ангобами. Красноглиняная глазурованная керамика с подглазурной росписью ангобами встречена в слоях X века на городище Афрасиаб, (Б.А. Шелковников, 1957, с. 286), а также на территории Мавераннахра для того же времени (О.Г. Большаков, 1954), в керамике Южного Туркменистана (Н.С. Бяшимова, 1989). В Закавказье глазурованная керамика с росписью ангобом известна также в IX–X вв. (А.Л. Якобсон, 1971, с. 229). Однако, золотоордынский ангоб только белого цвета (иногда с чуть желтоватым оттенком).

К концу XI – началу XII века при росписи сосудов этого типа из обихода исчезают цветные ангобы и остается в употреблении лишь белый. Нужно отметить, что роспись сосудов ангобами (в том числе и белыми) в XII–XIII вв. совершенно не известна в глазурованной керамике Средней Азии, в то время как в керамическом производстве Византии появляется роспись подглазурным ангобом на красноглиняных изделиях (А.Л. Якобсон, 1950, с. 193). В Крыму, на Кавказе и в Передней Азии этот тип глазурованной керамики получает довольно широкое распространение. Подобная керамика хорошо известна на этих территориях и после татаро-монгольского нашествия в XIII–XIV вв.

Группа 1. Керамика с прозрачными бесцветными глазурями.

Формы сосудов этого типа, судя по имеющимся в наличии фрагментам, представляли собой в основном пиалообразные чаши на высоких кольцевых поддонах.

Группа 2. Керамика с прозрачной бирюзовой глазурью.

Такая глазурь на фоне белого ангоба дает типичный бирюзовый цвет, а на фоне красного неангобированного черепка – черно-синий. Ареал этой группы керамики, несмотря на ее немногочисленность, довольно широк. Прежде всего, фрагменты такой посуды встречены в материалах всех золотоордынских городищ, и везде глазурь на поверхности красноглиняных изделий сильно растрескалась.

Роспись ангобом слегка рельефна из-за густоты ангоба, и потому она близка к керамике на кашине с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Орнаменты этой группы часто повторяют мотивы с кашинных изделий.

Группа 3. Керамика с прозрачной зеленой глазурью.

Посуда с росписью белым ангобом под прозрачной зеленой глазурью в материалах золотоордынских городищ представлена как фрагментами, так и целыми изделиями. Это один из самых распространенных видов красноглиняной керамики, встречающийся почти во все городища Нижнего Поволжья, так называемая «арбузная керамика», получившая свое название из-за схожести расцветки.

Группа 4. Керамика с желтой прозрачной глазурью.

Техника орнаментации та же, что и в группе с зелеными глазурями. Орнаментальные мотивы двух групп очень схожи. Однако встречаются и различия, как, например, на фрагменте из Царевского городища. Наружная сторона сосуда покрыта зеленой глазурью, вдобавок внутренняя часть расцвечена точками этой же глазури. Этот мотив орнаментации встречается в керамике Хорезма (Н.Н. Вактурская, 1959, с. 316, рис. 27) домонгольского времени.

Отдел III. Керамика с подглазурной полихромной росписью по ангобной подгрунтовке. Этот отдел керамики имеет подглазурную роспись теми же красками, что и на кашинных изделиях. В отличие от кашинной керамики, красноглиняная имела технологические изменения, а именно ангобную подгрунтовку, наложенную на глину. Роспись этих изделий почти полностью копировала орнаменты кашинных сосудов. Этот отдел красноглиняной керамики чаще всего встречается на материалах Селитренного городища.

Группа 1. Керамика с бесцветной прозрачной глазурью. Эта группа керамики аналогична кашинным изделиям с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента.

Группа 2. Керамика с прозрачной бесцветной глазурью и росписью кобальтом. Эта группа красноглиняной керамики также копирует орнаменты кашинной бело-синей керамики.

Группа 3. Керамика с бирюзовой прозрачной глазурью.

Бирюзовый цвет глазури был распространен в XII–XIII веке в керамике Ближнего Востока (А. Lane, 1957, с. 109), Закавказья (Б.А. Шелковников, 1952, с. 72–73). Он встречается и в раскопках Ани (Б.А. Шелковников, 1957, с. 28), в материалах Орен-Калы и Старой Гянджи (Н. Наджафова, 1983, с. 14, 22). В золотоордынской красноглиняной керамике бирюзовая глазурь, по мнению Н. М. Булатова, явилась результатом подражания кашинным изделиям с той же глазурью.

Формы сосудов могли быть разного вида. Большинство фрагментов из Царевского и Селитренного городищ дают основание говорить, что они сохранились от чаш. Большой диаметр и толстые стенки Увекского фрагмента указывают на форму широкого открытого блюда, а фрагмент с Маджарского городища (тонкие стенки и сильная округлая выпуклость) скорее всего, относится к миниатюрным горшечковидным сосудам с несколько удлиненным туловом и прямой короткой шейкой. Все типы красноглиняной керамики с бесцветными глазурями большей частью являются примером того, как техника и навыки производства кашинной керамики были перенесены на производство изделий из другого теста. С другой стороны, мы видим и обратное явление, когда типично красноглиняное изделие с характерным орнаментом только для него, покрывается глазурью, обычно применяемой для покрытия кашинных сосудов. И в том, и в этом случае мастера преследуют, по мнению Н.М. Булатова (Н.М. Булатов, 1976, с. 96), вполне определенную цель: получить орнамент бирюзового цвета, не считаясь ни с какими технологическими нормами. В этом сказывается, очевидно, и влияние моды, и недостаточно высокая квалификация самих керамистов: не случайно же чем дальше работают они от столицы, где собраны лучшие гончары со всех покоренных земель, тем в больших случаях они отходят от традиций.

В росписи этого отдела керамики, также как и на кашинных изделиях, встречаются изображения растительного, геометрического, эпиграфического и зооморфного орнамента.

Отдел IV. Красноглиняная керамика с рельефным орнаментом типа «селадон».

В городах Нижнего Поволжья керамика этого отдела получила широкое распространение (А.Ю. Якубовский, 1931, с. 43–47, рис. 30, 32; Г.А. Федоров-Давыдов, 1976, с. 152).

Глазурованная керамика с рельефным штампованным узором под прозрачной зеленой глазурью широко известна среди изделий Византии, (Д.Л. Талис, 1974), Кавказа (Н. Наджафова, 1983, с. 15), Средней Азии (Ф.Н. Кондратьева, 1961, с. 216–227), в Азербайджане (О.Ш. Исмизаде, 1983), а также в керамике других золотоордынских городов этого периода (А.А. Кравченко, 1986, с. 79). Производство керамики со штампованным орнаментом, видимо, нужно рассматривать как подражание привозным китайским селадоновым сосудам.

Рельефный узор на керамику наносился посредством специально изготовленных штампов и лишь изредка путем утолщения общего слоя ангобной подгрунтовки для получения на поверхности сосудов рельефного орнамента различных видов. По немногочисленным находкам трудно определить, под каким именно влиянием керамических центров появилась такая керамика. Византийская и Пайкендская керамика наиболее ранняя. Византийская посуда со штампованным орнаментом покрывалась, как правило, зеленой пятнистой глазурью (Т.И. Макарова, 1972, стр. 14), а изделия из Пайкенда покрыты глазурью однотонной. В то же время существуют различия и в тесте, из которого сделаны сосуды, и в технике орнаментации: византийская – белоглиняная, пайкендская – желтоглиняная. Красноглиняные изделия со штампованным орнаментом, покрытые зеленой глазурью, известны в глазурованной керамике Орен-Калы и Старой Гянджи XII – начала XIII века (Н. Наджафова, 1983, с. 15). Они появились, судя по сходству орнаментальных мотивов, под влиянием среднеазиатской штампованной керамики.

В XIII–XIV вв. подобная керамика широко известна и на территории Золотой Орды, и в это же время она появляется, очевидно, и в городах Хорезма (Н.Н. Вактурская, 1959, с. 316). И везде она только красноглиняная и покрыта прозрачной или полупрозрачной однотонной зеленой глазурью, хотя в золотоордынской глазурованной керамике встречаются как белоглиняные, так и желтоглиняные изделия.

1.4. Основные формы посуды

Глазурованная посуда Нижнего Поволжья Золотой Орды включает изделия различного назначения: столовую и кухонную посуду. Мы будем рассматривать только те глазурованные сосуды, которые подвергались орнаментации. Классификации форм золотоордынских сосудов посвящено ряд работ: И.В. Волков, (1992, с. 8–9), И.В. Белинский, А.Н. Масловский (1998, с. 179–250), А.Н. Масловский (2006, с. 309–473) и др. Описанию форм только нижневолжской посуды, так или иначе, уделяли внимание в своих работах Н.М. Булатов (1969, таблицы; 1972, с. 95–109; 1974, с. 135–141; 1976, с. 73–101), Г.А. Федоров-Давыдов (1989, с. 202–204), Т.В. Скоробогатова (1983, с. 92–107), В.И. Шляхова (1991, с. 72–86). Наибольший интерес для нас представляет классификация форм сосудов разработанная А.Н. Масловским (2006, с. 309–473), им сделана подробная классификация керамики, как местной, так и привозной. Азакские коллекции стоят на первом месте среди памятников Золотой Орды, как по числу целых сосудов, так и качеству и разнообразию материалов, большую долю среди них составляют нижневолжский импорт. Основные термины обозначающие формы сосудов используем предложенные А.Н. Масловским. Для выделения изделий произведено на основании технологических принципов, определенных визуально. Посуда Нижнего Поволжья отличается многообразием форм и варьируется внутри ведущих сосудов деталями изготовления и размерами. Мы разделили формы сосудов на два вида открытые и закрытые, по отношению диаметра венчика к наибольшему диаметру резервуара. Затем разделили все изделия по функциональному назначению, по форме сосудов и размерам некоторые виды сосудов поделены на подвиды, внутри которых имеются типы по морфологическим принципам, пропорциям, размерам и профилировке частей сосудов. Глазурованная посуда, извлеченная из культурного слоя описанных городищ, представлена открытыми формами (чаши (миски), тарелки, блюда, пиаловидные чашечки, куб-

ки), закрытыми формами (вазы, кувшины, биконические (горшковидные) вазы, гюльабдан, бутылевидные вазы, чернильницы – миниатюрные сосуды конической формы), а также изделиями специального назначения (аптекарские сосуды, альбарелло). Таков основной ассортимент глазурованной посуды Нижнего Поволжья Золотой Орды.

Сосуды открытых форм.

Чаши (табл. № 1, рис. 2–6)* широко открытые и глубокие полусферической (сегментовидной) иногда усечено-конической формы. Украшены чаши внутри, снаружи и по венчику, но имеются чаши и без наружного орнамента. Основной орнамент располагается внутри чаши. Для кашинных чаш характерен высокий кольцевой поддон, высота которого от 1,5 до 2 см. Диаметр поддона от 6 см до 7 см. Диаметр чаш по венчику колеблется от 17 см до 20 см, высота от 6,5 см до 8 см. Встречаются несколько разновидностей венчиков чаш:

- с острым и со слабо отогнутым венчиком наружу,
- с острым и со слабо отогнутым венчиком вовнутрь,
- валикообразным и чуть отогнутым венчиком наружу,
- с вертикальными «ложками», с волнистым венчиком. Аналогий чашам такой формы много в Иране, в Хорезме, и на Юге Средней Азии как в кашинной, так и в красноглиняной керамике,
- с вертикальным цилиндрическим бортиком от 3 до 4 см в высоту, чуть загнутый во внутрь. Бортик снаружи расписан отдельной полосой чаще всего в виде стилизованной виноградной лозы в кашинной керамике и абстрактно-геометрическим орнаментом в красноглиняной керамике.

Встречаются также чаши с усеченно-коническим туловом (рис. 5) и полусферические чаши на дисковом поддоне.

Азакские нижневолжские кашинные чаши А.Н. Масловский разделил на шесть типов (2006, с. 420–429, рис. 47,1–4; 48,5):

- 1 тип – с сегментовидным туловом и маленьким, отогнутым наружу венчиком. Диаметр венчика – 18,5–19,5 см.
- 2 тип – с сегментовидным туловом и невыделенным венчиком.
- 3 тип – с глубоким усеченно-коническим туловом.
- 4 тип – с высоким загнутым внутрь бортиком.
- 5 тип – с глубоким сегментовидным туловом и слабо выделенным венчиком.
- 6 тип – большие чаши с сегментовидным туловом и утолщенным венчиком.

На наш взгляд шестой тип целесообразнее было бы отнести к блюдам, так как подобные большие сосуды встречаются и на других городищах, а размеры их по венчику доходят до 40 см.

Формы красноглиняных чаш (табл. №5, рис. 5–7), чаще всего имеют полусферическую (сегментовидную) форму, и также могут иметь вертикальную плоскую закраину (бортик) (рис. 5), но в отличие от кашинных, тулово их часто более приземистое и широкое, вследствие чего увеличивается плоская поверхность дна. Чаши также имеют высокий кольцевой поддон. Чаши с полусферическим корпусом на кольцевом поддоне, встречаются чаши с выпуклым бортиком, слегка наклонным вовнутрь, заканчивается он косо срезанным или закругленным венчиком. Чаши такой формы доминируют над такими же, но с прямым вертикальным бортиком и конусовидным туловом. Мелкие и крупные фрагменты чаш в меньшей степени, часто встречаются на всех золотоордынских городищах. Размеры чаш почти одинаковые: высота 6,5–8,5 см, диаметр венчика 15–19 см кольцевого поддона 5,4–6,5 см. Большинство чаш ангобированны изнутри (снаружи только бортик) и покрыты глазурью. Орнаментирована только видимая часть чаши, изнутри – центр дна. Снаружи бортик покрывался поливой, как правило, зеленого цвета. Известны чаши, орнаментированные по бортику гравировкой (табл. III, рис. 5,6,7; табл. I, рис. 2,3,4,5; табл. III, рис. 4,7).

* Рис. 1–83 см. на цветной вклейке.

Чашечки (табл. №5, рис.10). Это маленькие, тонкостенные на кольцевом поддоне чашечки. Корпус полусферический (сегментовидный), венчик тонкий, заострен. Диаметр по венчику колеблется от 10 до 13 см. Высота от 5 до 7 см, поддон 4–5 см в диаметре.

Азакские кашинные чашечки делятся по А.Н. Масловскому на два типа (2006, с. 425, рис. 47,9; 48,4):

1 тип – с сегментовидным туловом и маленьким, отогнутым наружу венчиком. Высота – 5, 5–6,5 см. Диаметр венчика – 11,6–14,0 см.

2 тип – тулово сегментовидное с невыделенным венчиком. Диаметр – 10–11 см.

Орнаментация кашинных чашечек идентична описанным выше чашам. За редким исключением, в красноглиняной керамике, внутренние стенки чашечки орнаментированы граффито с подцветкой красками. Сосуды подобной формы встречаются в основном среди материалов городов Поволжья и Азова.

Большие чаши (табл. №5, рис.4). Большие чаши имеют такую же полусферическую форму, как и описанные выше чаши, но отличаются от них большими размерами и более красочным и богатым орнаментом, заполняющим все поле чаши. В кашинной керамике обнаружены как почти целые, так и бракованные сосуды этого типа. Большие чаши встречаются только в кашинной керамике с полихромной росписью без рельефа. Венчик сосуда встречается двух типов; прямой, острый и слегка утолщено валиковидный. Высота чаш доходит до 14 см, диаметр венчика до 40 см, диаметр поддона 13 см, а высота от 1,5 до 2,0 см.

Тарелки. Фрагменты и целые формы тарелок в кашинной и красноглиняной керамике встречаются довольно часто. По форме это почти плоские, широкие не высокие сосуды часто с горизонтальными плоскими закраинами. Встречаются так же тарелки с валиковидным венчиком без плоских закраин. Стенки корпуса слегка выпуклые (сегментовидные) или почти прямые. Высота кольцевых поддонов такие же, как и у чаш до 1,5 см, но встречаются и более низкие. Формы тарелок имеют несколько видов; с горизонтальным полочкообразным закраинами, с невысокими вертикальными закраинами, слегка отогнутыми наружу (табл. №5, рис.8), с рельефным «ложковым» туловом, широким, поставленным под углом 30 градусов к горизонтальной линии фестончатым венчиком.

Блюда. Довольно часто встречаются фрагменты почти плоских крупных блюд, размеры которых установить достаточно сложно. Имеются как кашинные, так и красноглиняные сосуды этого типа. Диаметр блюд от 20 до 40 см, высота 5–7 см (табл. №1, рис.7) (табл. 5, рис. 1, 9). Среди азакских кашинных блюд, подобных описанным, А.Н. Масловский выделил два типа (2006, с. 425, рис. 48,2).

1 тип – тулово мелкое, сегментовидное, с отогнутым наружу бортиком. Высота – 7,0 см. Диаметр – 29–30 см.

2 тип – тулово мелкое сегментовидное, с невыделенным венчиком. Диаметр 20–22 см.

Блюдца. Имеются как кашинные так и красноглиняные блюдца с различной профилировкой. В бело-синей кашинной керамике чаще всего это почти плоские блюдца с низким вертикальным бортиком. Диаметр блюдца от 12 до 15 см (В.И. Шляхова, 1991, рис.4,4).

Кубки. Встречаются только красноглиняные сосуды этого типа. Форма кубков отличается от чаш усеченно-коническим туловом, слегка отогнутым наружу венчиком, опирается кубок на высокую ножку с дисковым поддоном и небольшим сводом под ним. Орнаментируется как внутренняя, так и наружная часть корпуса. Диаметр по венчику корпуса 25 см, высота кубка 15 см, высота ножки 5 см, диаметр ножки 8 см, диаметр основания поддона 12 см (Н.М. Булатов, 1976, табл.11, рис.8).

Сосуды закрытых форм.

Кувшины. Кувшины одноручные имеют несколько видов с разными размерами и встречаются как в кашинной, так и красноглиняной керамике.

Кувшины одноручные, с шарообразным туловом, с небольшим по диаметру поддоном и цилиндрическим чуть расширяющимся кверху горлышком. Ручка, овальная в сечении, прикреплена к верхней части кувшина без носика. Обнаружены несколько кашинных ваз, размеры и форма которых приблизительно одинаковы. Горлышко имеет форму усеченного конуса, сужающегося к низу диаметр по венчику 7 см, диаметр соединения горлышка к тулову

4,5 см, диаметр самой широкой части тулова 13 см, диаметр поддона 5,5 см. Высота горлышка 7,5 см, высота тулова 12 см (табл.№2, рис.5; табл.№3, рис. 2; табл.№4, рис. 1).

Красноглиняные кувшины. Кувшин – с коническим туловом, с плоским дном и расширяющимся узким горлышком с горизонтальным рифлением в верхней части. Ручка в сечении овальная, прикреплена к горлышку в верхней части и к середине тулова (табл. №6, рис.4). В красноглиняной керамике встречаются кувшины на дисковом поддоне с шарообразным туловом и узким волнообразным горлышком. Высота сосуда 22 см, высота тулова 14,5 см, горлышко 7,5 см, диаметр тулова с самой широкой части 11,5 см, диаметр горлышка (снизу вверх) 4,5 см, 5 см, 2,5, 3 см. Ручка сосуда имеет форму жгута (табл. № 2 рис.1). Имеются сосуда с биконическим туловом на кольцевом поддоне, так же с высоким, волнообразным горлышком. Высота кувшина 16,5 см, высота тулова 9 см, горлышко 7,5 см. Диаметр тулова 11 см, горлышко (снизу вверх)– 2,5 см, 3 см, 2 см, 3 см. Ручка обычная, в сечении имеет овальную форму (табл. №2; рис. 3). В красноглиняной керамике имеются также глазурованные, но не орнаментированные кувшины с одной или двумя ручками (табл.№6, рис. 2–3, 5,7,8).

Вазы. Среди ваз в кашинной глазурованной и орнаментированной керамике известно два вида: узкогорлая ваза с почти шаровидным туловом с узким и высоким горлышком на кольцевым поддоне – диаметр горлышка 3 см, диаметр тулова 11,5 см, диаметр поддона 5 см, высота тулова 8 см, горлышко не сохранилось и высоту всего сосуда не возможно определить (табл.№2, рис.2). Другой вид вазы с яйцевидным туловом, раздутым к низу с плавными плечиками и узким, коротким горлышком с валиковидным отогнутым венчиком, опирается сосуд на кольцевой поддон (табл.№3, рис.1). В кашинной керамике также имеются глазурованные, но не орнаментированные вазы (табл.№3, рис.3).

Вазы горшковидной формы. Среди горшковидных ваз выделяются три вида. С кольцевым поддоном, с усеченно-биконическим в нижней части и цилиндрической в верхней, с прямым венчиком (табл.№3, рис.5). Имеются как кашинные, так и красноглиняные сосуды этого вида. С кольцевым поддоном, с усеченно-коническим туловом, с округлым переходом верхней части тулова в нижнюю, с низким широким горлом. Этот вид встречается только в кашинной керамике. Высота сосуда 8 см, диаметр по венчику 16 см, диаметр горлышка 7 см, диаметр тулова 8,5 см, диаметр кольцевого поддона 6 см. Высота поддона 1 см. (табл.№5, рис.4). В красноглиняной керамике имеются так же горшковидные вазы с ребрами на тулове с валиковидным венчиком. Высота сосуда 6,5 см, диаметр тулова 13 см, диаметр кольцевого поддона 4 см (табл. №5, рис.2) Основной орнамент на горшковидных вазах располагался на плечиках сосуда, также расписывалось дно внутри сосуда.

Гюльабдан. С кольцевым поддоном, с усеченно-коническим туловом, с округлым переходом верхней части тулова в нижнюю, с рельефными коническими пятью в редких случаях шестью налепами, с низким вертикальным горлом, со слегка отогнутым венчиком. Характерной ее особенностью являются конусовидные налепы на плечиках сосуда, в одном из налепов проделывалось отверстие для слива воды. Это образец средневековой парадной посуды, так называемые «сосуды для розовой воды» (по – персидские *гюльабдан*). Назначение его определяется как сосуд для розовой воды, в котором гости после окончания трапезы смачивали пальцы. Как и на вазах горшковидной формы, основной орнамент располагался на плечиках сосуда, но в отличие от предыдущей тщательно орнаментировалась и вся внутренняя часть. Гюльабданы однотипны по профилировке корпуса. По размерам А.Н. Масловский выделил четыре типа, которые в свою очередь имеют и различия по профилировке венчика (2006, с.427). Приведем размеры одного гюльабдана; высота сосуда примерно 15 см доньшко 12 см самая широкая часть 25 см, а горлышко 18 см. Встречаются кашинные и красноглиняные сосуды этого типа (табл.№1, рис.1).

Бутылевидные вазы. Высокие вытянутые с кольцевым поддоном с конусообразным, расширяющимся в верхней части горлышком с почти горизонтально отогнутым венчиком, с округлым к низу туловом. Встречаются только кашинные сосуды этого вида. Орнамент располагается по своей форме сосуда. Высота вазы 27 см, диаметр венчика 9 см, горлышка в самой узкой части 3,5 см, диаметр самой широкой части тулова 15,5 см, диаметр поддона 7 см (табл.№4, рис.2).

Миниатюрные сосуды. Большинство миниатюрных сосудов имеют коническое сужающиеся к верху тулово, биусеченно-коническую тулово на кольцевом поддоне, горлышко высокое и узкое. Верх сосуда срезался после обжига. Использовались подобные сосудики как чернильницы или были сосудами для благовоний. Имеются только кашинные миниатюрные сосуды. Среди них преобладают сосуды с подглазурной полихромной, бело-синей и сине-черной росписью. Как правило, эти сосуды расписаны либо только по внешней поверхности верхнего конуса, либо только по расширяющейся части сосудов. По характеру росписи преобладает деление на сектора с последующей самостоятельной росписью в каждом секторе и деление верхней поверхности на один или несколько поясов. Все сосуды покрыты изнутри и снаружи глазурью, которая образует в наружной нижней части каплеобразные подтеки, вертикальными полосами стекающиеся вплоть до кольцевого поддона. На нижней наружной части чернильниц и на кольцевом поддоне покрытие глазурью всегда отсутствует.

Производство этих сосудиков скорее всего местное, нижеволжское. Высота сосуда 8 см, высота поддона 1 см, диаметр горлышка 4 см, диаметр тулова 10 см, диаметр поддона 4 см. В кашинной керамике с бело-синей росписью имеются сосуды очень маленького размера, с диаметром 5–6 см, а в сине-черной керамике диаметр широкой части 7–8 см (табл.№2, рис.6; табл.№4, рис.3, 4).

Имеются также миниатюрные сосуды с цилиндрическим туловом, диаметр которого от 4 см до 6 см (табл.№2, рис.4, табл.№3, рис.4).

Альбарелло. Сосуд специального назначения – так называемые «аптекарские сосуды». Находки альбарелло на всей территории Золотой Орды многочисленны и вероятнее всего являются продукцией Крыма и использовались как тара и перевозились со своим содержимым на большое расстояние (А.Н. Масловский, 2006, с.371). Красноглиняные альбарелло если и были нижеволжского производства, то скорее всего имитировали крымские образцы. Выделяются несколько видов альбарелло с высоким цилиндрическим, и с усеченно-коническими туловом придонной и верхней частью, с невысоким цилиндрическим горлом. И наличием или отсутствием поддона. Имеются также альбарелло с кольцевым поддоном и прямым венчиком (табл.№7, рис.2–9). Все кашинные альбарелло имеют нижеволжское происхождение. Среди них выделяются два вида: с цилиндрическим туловом слегка сужающимся в центре, и немного раздутым к низу, с невысоким горлышком и на высоком поддоне, высота 16 см, диаметр в широкой части 9 см, высота поддона 2 см (табл.№4, рис. 6); другой тип имеет высокое цилиндрическое сужающиеся к низу горлышко, тулово с заостренными плечиками в верхней и нижней части, а в центре сильно сужается и в узкой части имеется валиковидный выступ. Высота сосуда 11,8 см, а диаметр ширины 5,5 см (табл.№4, рис.5).

* * *

На основании исследования исторического материала по развитию керамического ремесла можно сделать следующие выводы.

Пример Золотой Орды показывает, что глазурованная керамика – блюда, вазы, чаши с многообразными украшениями – ровесница становления города как центра ремесленного производства. Больше того, не будет преувеличением сказать, что средневековая золотоордынская глазурованная посуда – верный показатель формирования городской культуры вообще.

Становление золотоордынского керамического ремесла совпадает с периодами культурного развития Золотой Орды. В первый период, когда закладывались города, зарождалось и золотоордынское своеобразное керамическое ремесло. В молодые города вывозились мастера, в том числе, и керамисты из разных стран, где уже существовали многовековые традиции керамического ремесла. Вероятнее всего, большая их часть появляется в Золотой Орде вполне добровольно. Богатые золотоордынские города притягивали к себе не только торговцев, ученых, поэтов, но и свободных ремесленников, ищущих более выгодного и удачного применения своим рукам и таланту. При основании и строительстве Нового Сарая значительную часть ремесленников золотоордынские правители могли перевести из Сарая. Искусство, и, в частности, прикладное искусство, в Золотой Орде создавалось руками ремесленников, кото-

рые жили в городах. Городская оседлая жизнь не была оторвана от степной – кочевой, они постоянно взаимодействовали. Мастера-ремесленники из разных стран с разными производственными навыками, художественными вкусами в процессе совместного труда, общаясь и конкурируя между собой, все вместе создавали новые орнаментальные мотивы. Находясь в плотном окружении кочевого населения, впитывая его орнаментальные мотивы, а также завися от вкусов и запросов кочевой аристократии, создавали уникальные произведения декоративного искусства.

Особый расцвет керамического искусства приходится на среднеордынский период, когда расширялись старые города и закладывались новые. Принятие мусульманства привнесло новую орнаментальную струю в керамическое искусство. На протяжении всей истории Золотой Орды ее искусство не находилось в состоянии застоя, используя лишь готовые формы, созданные другими народами. В XIV веке культурная жизнь государства начинает обогащаться новыми элементами на основе сплава различных достижений многих народов. Бурный расцвет керамического искусства, появление различных видов керамики, разнообразие орнаментальных мотивов приходится на этот период. В результате первоначальный синкретизм перерастает в синтез, то есть в органическое переплетение и соединение самых разнообразных духовных и материальных черт культуры различных народов. В этот период существуют две формы ремесленного производства – индивидуальные мастерские и усадебные, в которых производилась кашинная керамика первых трех отделов, а также керамика с надглазурной росписью.

Позднеордынский период – это наивысший рассвет и быстрый закат золотоордынских городов, с их пышностью и роскошью, – взлет которых был ярким, но, к сожалению, недолгим. Для этого периода характерна появление новой формы ремесленного производства – мастерские типа «кархана», в которых производилась преимущественно продукция с бело-синей росписью. После разгрома Тимуром в 1395 году золотоордынских городов культуре был нанесен сильнейший урон. Города постепенно приходят в упадок, угасает и уникальная золотоордынская культура, ремесло, в том числе и керамическое.



ГЛАВА II.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОРНАМЕНТОВ ЗОЛОТООРДЫНСКОЙ ГЛАЗУРОВАННОЙ ПОСУДЫ НИЖНЕГО ПОВОЛЖЬЯ



Имперская политика переселения ремесленников, захваченных монголами в Восточном Иране, Центральной и Средней Азии и Закавказье в новые столицы Золотой Орды привела к смешению культурных традиций и к обогащению передовых технологий керамического ремесла в Нижнем Поволжье. В определении оригинальной принадлежности того или иного орнамента важную роль играют устойчивая иконографическая традиция, соблюдение стилистических норм, четкая символика образов, находящая подтверждение в определенной мифологической системе. Когда заходит речь об искусстве Востока надо учитывать, как воспринимало орнамент само средневековье. Никакого декоративно-прикладного, развлекательного искусства тогда не существовало вообще. Знаки и символы средневековой орнаментики ценились по тому же счету, что мы предъявляем сегодня к живописи. Каждому из них отводилась строго определенное место и приписывался связный набор значений, о чем гласят средневековые тексты. Художники, старались в своем творчестве указать на откровение, на глубокую премудрость общеизвестных символов. Символизм искусства и стойкая традиционность его внешних форм порождены духовной атмосферой Древнего Востока. Она выдает единое осмысление мира посредством одних и тех же символов. За различием внешних форм обнаруживается слепок с тождественного мыслительного процесса. Классическая его формулировка принадлежит Омару Хайяму. «Наш мир – поток метафор и символов узор» (Л.А. Лелеков, 1978, с.3). «Для средневекового человека художественное познание мира носило двойственный характер, сочетая реальность и фантазию, чувственное восприятие и символ, правдоподобие и условность» (Б.В. Веймарн, 2002, с. 10).

Н.М. Булатов говорил: что, несмотря на официальный культ, образы древних верований в Золотой Орде продолжали понимать по-старому. Новое осмысление и использование древних, до монгольских образов и символов в искусстве Золотой Орды подтверждается, прежде всего, тем фактом, что некоторые образы (например утка) были распространены от Оби и Иртыша до берегов Днестра. Только потеряв свое специфическое культовое и магическое значение, значение тотема и божественного символа, только превратившись в орнамент, эти сюжеты могли распространиться по большим территориям. Но это было бы верно, если бы не существование сюжетов так называемого изобразительного канона. Вольная трактовка сюжетов на золотоордынской керамике несущих на себе традиционные семантические образы и имеющих определенную идеологическую нагрузку, очевидно не допустима. Наличие подобных сюжетов на керамике Золотой Орды позволяет предположить, что изобразительное искусство Золотой Орды находилось на стыке использования древних сюжетов с тотемистическими символами народов, вошедших в ее состав, и началом использования их в чисто орнаментальных целях (Н.М. Булатов, 2002, с. 47). В свою очередь В.А. Коренько, опираясь на высказывание французского историка Марка Блока, который писал об «идоле истоков», «эмбриогенитическом наваждении» или мании происхождения», предупреждал, что «объяснение более близкое более далеким, естественно, любезно сердцу людей, которые избрали прошлой предметом своих занятий, порой гипнотизирует исследователей». «К какому бы роду человеческой деятельности ни обращалось исследование, искателей истоков подстерегает все то же заблуждение: смешение преемственной связи с объясняемым». Задача исследователя, констатирующего непрерывность художественной традиции, резко усложняется, когда две эпохи, в

которых имеются сходные культурные явления, разделены хронологическим промежутком, не заполненным фактами-реминисценциями. Значительность хронологического разрыва, отсутствие промежуточных материалов, а порой и смена этносов, исторически бесспорно зафиксирована на изучаемой территории, ставит под сомнение существование культурно-генетической связи между такими эпохами и, во всяком случае, заставляют исследователя анализировать проблему более глубоко и с разных сторон (В.А. Кореняко, 2002, с. 85). Данное высказывание может быть применимо и для исследователей золотоордынской культуры, здесь речь может идти не столь о временном культурном разрыве, сколь о том, что вся золотоордынская культура создавалась целиком ремесленниками, свезенными из разных покоренных стран. В.Л. Егоров отметил, что «в XIV в. культурная жизнь государства начинает обогащаться новыми элементами на основе сплава различных достижений многих народов. В результате первичный синкретизм перерастает в синтез, т. е. в органическое переплетение и соединение разнообразных духовных и материальных черт культуры многих народов». Нужно особо подчеркнуть, что все эти новые ростки и веяния в золотоордынской культуре происходят на основе трудов нового поколения ремесленников, выросших и обученных в самой Золотой Орде, а не пригнанных сюда извне» (В.Л. Егоров 2002, с. 82).

Культурная атрибуция золотоордынской поволжской керамики с опорой на декор, возможна, так как большое количество археологических находок, как целых сосудов, так и фрагментов, позволяет легко восстановить мотивы или элементы этих орнаментов. Оригинальный характер рисунков, состоящий из растительных, геометрических, зооморфных и других мотивов, имеющих на сегодняшний день надежные аналогии, позволяет соотнести их с определенной керамической традицией Нижнего Поволжья. Общность декорирования, построение композиции, использование одних и тех же орнаментальных мотивов и цветовой гаммы, общность форм – указывает на предположительное изготовление ее в одном месте, а идентичность двух или нескольких образцов позволяет приписать их к одной мастерской.

2.1. Элементы и мотивы орнаментов глазурированной посуды Нижнего Поволжья

А. Растительный орнамент в кашинной керамике.

Весь стиль мусульманского растительного орнамента XI–XII вв. носит настолько целостный характер, что любой мотив обнаруживает, какими путями шла трансформация предшествующих образцов и что нового внесла она в развитие растительного орнамента. Мусульманский средневековый растительный орнамент сохранял свою приверженность к излюбленным мотивам традиционного народного искусства мусульманских стран. Даже простенькое переплетение двух растительных мотивов, плода и цветка, скрывало под собой понятие единства, причинно-следственной обусловленности и вечности бытия. Мастера декоративно-прикладного искусства, переплетая узоры в своих произведениях, со всей определенностью воссоздавали картину мира. Идеино одухотворенный растительный орнамент был искусно организованным олицетворением премудро устроенной природы и единства жизни. В мусульманских странах был создан орнамент, удачно дополнивший собой геометрические построения, и в связи с этим растительный орнамент получил новую основу для своего развития. Идеиную и художественную общность золотоордынской и Восточной орнаментики невозможно опровергнуть, которая проникла во все виды изобразительной культуры Золотой Орды.

Почти вся керамика IX–X вв. от Средней Азии до Ближнего Востока в той или степени несла отпечаток заимствований из тюркетики. Значительно более тесную связь с металлическими изделиями в золотоордынской керамике можно проследить на растительных орнаментах полихромной керамики с рельефной моделировкой орнамента. Сравнивая орнаменты на золотых поясных ковшах золотоордынского времени, обнаруженных на различных территориях бывшей Золотой Орды, мы находим много общего (например, орнаменты на дне и ручки ковшей) (ГЭ. №Куб–704; №СКи–589; СКи–888), поясных наборах (ГЭ. №Куб–705–721).

Особенностью поволжского золотоордынского растительного орнамента на глазурованной керамике является его свободное расположение, индивидуальность и неповторимость отдельных орнаментальных схем. Из прошлого был унаследован ряд мотивов растительного характера, переработанный в соответствии с общим характером нового стиля. Пальметты и полупальметты античного образца эволюционировали в одном и том же направлении, и эта эволюция форм протекала в разных концах мусульманского мира одновременно.

Растительные мотивы в керамике с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента.

Тип 1 – Стилизованный трилистник, расположенный рядами в шахматном порядке (табл. № 8,1).

Тип 2 – Трилистники со стилизованными двумя лепестками, располагаются трилистники так же в шахматном порядке (табл. № 8,2).

Тип 3 – Трилистники с округлыми лепестками, так же располагаются в шахматном порядке (табл. № 8,3).

Тип 4 – Трехлепестковый цветок с округлыми лепестками (табл. № 8,4).

Тип 5 – Четырехлепестковый цветок с округлыми лепестками (табл. № 8,5).

Тип 6 – Стилизованный четырехлистник, расположенный в один ряд (табл. № 8,6).

Тип 7 – «Мясистые» листья-бутоны с загнутым концом на среднем лепестке и двумя или тремя округлыми лепестками по бокам (табл. № 8,7).

Тип 8 – Листья с вытянутым «рогом» и округлыми лепестками (табл. № 8,8).

Тип 9 – Трех и пятилепестковые бутоны (табл. № 8,9).

Тип 10 – Листья, закрученные в виде «запятах», расположенный рядами (табл. № 8,10).

Тип 11 – Стилизованная восьмилепестковая розетка (геометризированная розетка), так называемый «колесовидный орнамент» (табл. № 8,11).

Тип 12 – Четырехлепестковая розетка (табл. № 8,12).

Тип 13 – Шестилепестковая розетка (табл. № 8,13).

Тип 14 – Розетка, состоящая из четырех трехзубчатых лепестков (табл. № 8,14).

Тип 15 – Букет, состоящий из цветка с трехзубчатыми лепестками и с многозубчатыми листьями (табл. № 8,15).

Тип 16 – Цветок лотоса (табл. № 8,16).

Тип 17 – Букет, растущий из «земли», состоящий из шестилепестковой розетки и с симметрично расположенными многозубчатыми листьями (табл. № 8,17).

Тип 18 – Ветка с цветком лотоса, загнутая в спираль с «мясистыми» листьями (табл. № 8,18).

Тип 19 – Ветка из бутонов и листьев (табл. № 8,19).

Тип 20 – Букет с трехлепестковым цветком с зубчатыми лепестками и округлыми листьями на стеблях и с одним листом у основания букета (табл. № 8,20).

Тип 21 – Меандр из стилизованного растительного орнамента (табл. № 8,21).

Тип 22 – Пятилепестковая пальметта в картуше (табл. № 8,22).

Тип 23 – Букет с цветком с трехзубчатыми тремя лепестками и с заостренными листьями на стебле (табл. № 8,23).

Тип 24 – Букет с цветком лотоса и симметричными «мясистыми» листьями вокруг, так называемый «лотосовый куст» (табл. № 8,24).

Тип 25 – Виноградная лоза, закрученная в спираль (табл. № 8,25).

Тип 26 – Закрученная в спираль ветка с бутанам и листьями (табл. № 8,26).

Тип 27 – Растительная плетенка в виде переплетенных сердечек и сердцевидным листком (табл. № 8,27).

Тип 28 – Стилизованная виноградная лоза, выполненная в виде волны (табл. № 8,28).

Тип 29 – Виноградная лоза, закрученная в спираль с минимальным количеством листьев (табл. № 8,29).

Тип 30 – Ветка, закрученная в спираль с трехлепестковым цветком и трехзубчатыми лепестками с бутанами и листьями разной формы (табл. № 8,30).

Тип 31 – Тонкая ветка с рядами, попарно расположенными, округлыми листочками, прорисованными тонкой кистью (табл. № 8,31).

Тип 32 – Волнообразная ветка без листьев, проходящая через круглый картуш (табл. № 8,32).

Тип 33 – Бутоны с заостренными листьями и поперечным листом у основания стебля, в миндалевидном картуше (табл. № 8,33).

Тип 34 – Трехлепестковая пальметта с тонкими веточками внутри лепестков, в сердцевидном картуше (табл. № 8,34).

Тип 35 – Четырехлепестковая розетка в круглом картуше (табл. № 8,35).

Весь растительный орнамент расцвечен крупными синими точками. Растительный орнамент, в первом отделе керамики, без геометрического или эпиграфического элемента на сосудах встречается сравнительно редко.

Одним из наиболее часто встречающихся растительных элементов в первом отделе кашинной керамики является цветок лотоса или «лотосовый куст», который может располагаться как в центральной части сосуда, так и в крупных медальонах или на стенках сосуда. Этот мотив был очень широко распространен в искусстве Золотой Орды и сопредельных странах задолго до монгольского нашествия.

Ближние по стилю к золотоордынским лотосам, известны лотосы в сирийской и египетской керамике XIII–XIV вв. (A. Lane, 1957, рис.1, №12 (A); Huilfeldt Johanne, табл. 68; XXI, 75). Орнамент на глазурованной золотоордынской посуде был частью орнаментального искусства Золотой Орды. Подобные лотосы часто встречаются и в других видах ремесла, таких, например, как архитектурная керамика (Л.М. Носкова, 1992, с. 7–29; Г.А. Федоров-Давыдов, 1976, рис.72–80; Л. Сатарова, 2002, с.72;), золотоордынская торевтика (М.Г. Крамаровский, 2001, с. 9,12), ювелирное искусство – поясные золотые наборы и женские украшения (167, с. 7,31) Особенно широко известен подобный цветок на китайских керамических сосудах. М.Г. Крамаровский и другие показали изменения, которые этот китайский мотив претерпел в золотоордынском орнаменте, на Переднем и Среднем Востоке и в Средней Азии. Это, в частности, выражается в отделении и искажении пестика цветка (М.Г. Крамаровский, 1973, табл. II, 5,6). Цветок лотоса один из самых распространенным элементом в оформлении фона в китайских шелковых и парчовых тканях и был олицетворением символа лета (З.В. Доде, 2005, рис.2,4). Кашинные чаши с подобным цветком встречаются среди находок из Азова (В.И. Перевозчиков, 1990, рис. 39,1), Новгорода (А.Л. Монгайт, 1948) и Старого Орхоя (Е.И. Абызова, 1981, рис. 34,35) идентичность орнаментов находок и техники изготовления достаточно убедительно доказывают, что они изготовлены в Нижнем Поволжье. О широком распространении данного орнаментального мотива свидетельствует также то, что использовался он для украшения не только сосудов из кашина, но и другой посуды, в том числе и привозной (глиняной, селадоновой, фаянсовой и т.д.). Основное, исходное значение мифопоэтического символа лотоса – творящая сила, связанная с женским принципом, отсюда – более специальное символическое значение лотоса: лоно как место зарождение жизни; плодородие, процветание. Потомство, долголетие, здоровье, жизненная полнота, слава; земля как космическая, самопорождающая суть; спонтанное творение, вечное рождение. Структура цветка лотоса (периферийная, лепестковая часть и центр) символизирует взаимодействие женского и мужского начал. В Древнем Египте лотос был посвящен богу Осирису и богине Исиде и служил символом плодородия. Лотос символизировал бессмертие и составлял необходимый атрибут фараона. В египетском стиле лотос являлся самой распространенной формой украшения. В Китае лотос почитался как священное растение еще до распространения буддизма. Цветок лотоса олицетворяет в Китае чистоту и целомудрие, плодородие и производительную силу; он соотносится с летом и является одной из восьми эмблем удачного предсказания. Из Египта, Индии и Китая лотосовая символика проникла и в смежные или ближайшие страны Средиземноморья, Ближнего Востока, Центральной и Юго-Восточной Азии. На Ближнем Востоке были распространены медальоны, розетки, орнаменты с образом лотоса (Мифы народов мира, 1988, с.71–72).

В центральном орнаментальном круге на чашах, часто изображалась розетка. Розетка – это стилизованное изображение розы. В основе розетки лежат многоугольники, делящие ее на разное количество частей. Чаще всего, на золотоордынских чашах, встречаются розетки, имеющие 4, 6, и 8 частей. Иногда в центральном круге на дно чаши помещена розетка с лепе-

стками подтрапецевидной формы, а на его стенках в виде «колесовидного орнамента». Это – круг, расчлененный шестью радиусами на сектора, которыми передаются лепестки. «Колесовидный орнамент» является геометризированной формой розетки. Каждый лепесток украшен, синей точкой. «Колесовидный орнамент» располагается на стенках сосуда в шахматном порядке в три ряда, на тонких стеблях с маленькими листочками. Розетка с лепестками подтрапецевидной формы, как и «колесообразный орнамент», встречается в одновременной керамике Хорезма (А.Ю. Якубовский, 1931, с. 34, рис.7,8).

Одним из наиболее часто встречающихся растительных элементов является трилистник, и его различные стилизованные варианты, который может располагаться отдельной полосой, но чаще занимать всю центральную часть сосуда или его стенки, располагаясь в шахматном порядке. В качестве составного элемента он может входить и в другие орнаменты. Аналогичные трилистники известны в иранской керамике XIII в. (Crube, Crust J, табл.703(в)). Альбарелло с изображением цапли среди подобных трилистников, но только с лепестками заостренной формы известно в сирийской керамике XIV в. так называемой (керамика Ракки), также во множестве встречается и на фрагментах с изображениями лани, птиц и др. (O. Watson, 2005, p. 400). Встречаются трилистники в керамике Хорезма (Н.Н. Вактурская, 1956, рис.39,1). Аналогия стилизованной формы трилистника имеется на самаркандской чаше XIV в. (Г.А. Пугаченкова, 1960).

Среди растительных мотивов орнаментации также весьма распространенными являются свободно переплетающиеся, плавно изгибающиеся и своеобразно закручивающиеся в спирали ветви и ветви со стилизованными побегам с толстыми стеблями и округлыми листьями, заканчивающимися трилистниками. Орнамент в виде «мясистых» листьев характерен только для керамики с полихромной росписью и рельефной моделировки орнамента, но имеется он и в золотоордынской тореветике и в ювелирных украшениях (М. Г. Крамаровский, 2001). Аналогии ему прослеживаются в керамике западного Казахстана (П. Агапов, с. 188, рис. 1.4; с. 193, рис. 10, 11), Хорезма (Н.Н. Вактурская, рис. 29,1), Самарканда (Г.А. Пугаченкова, рис. 295), а также широко известны в таких мусульманских странах, как Персия и Египет в XII–XIV веках (A. Lane, 1971, рис. 2–5).

Типичной для этого отдела керамики является орнаментальная полоса из листьев с двумя округлыми лепестками и третьим большим в виде «рога» между ними или сбоку. Эти листья располагаться в виде отдельных орнаментальных полос под венчиком чаш. Нередко они служат обрамлением центрального орнамента, реже встречаются в виде различных переплетений как в центральной части сосудов, так и на его стенках. Растительные побеги и «мясистые листья» чаще всего являются элементом орнаментальной полосы или дополнительным элементом декора в центральном круге и используются обычно для создания фона основного изображения. В некоторых случаях они являются основным изобразительным мотивом, заполняющим либо орнаментальный пояс, либо определенный сектор.

«Мясистые» листья редко становились центром композиции. Видимо, расположение этих листьев в центральном круге чаши из фондов ГИМ (каталог №1) свидетельствует о простой небрежности мастера.

Растительные побеги в золотоордынской глазурованной керамике часто изображались в виде веточки, букетика или «лотосового куста», которые украшали внутреннюю часть открытых чаш или его стенки.

Орнамент «виноградная лоза» чаще всего используется для оформления чаш с вертикальными бортами. На чаше из Азова «виноградная лоза» обрамляет двух птиц на внутренней стороне чаши (каталог № 32), в другом случае она является орнаментальным поясом на внешней стороне чаши (каталог № 44). Данный орнамент на кашинной керамике, хоть и является редким, но встречается и в других археологических центрах (Н.Н. Вактурская, 1959, рис.44,118; Н.М. Булатов, 1969, рис.1,2; G.A. Fyodorov-Davydov, 1984, рис.9,3). Виноградная лоза – это древний растительный узор, на котором строился условно-художественный образ рая, богатая исключительно многозначными оттенками символического истолкования. Ритуально-магическая трактовка темы виноградной лозы в изобразительном искусстве на Ближнем и Среднем Востоке так же стара, как и культура этого растения. По мере усложнения ре-

лигиозных представлений в древнем мире образ виноградной лозы быстро преобразовал все новые и новые значения. Наивысшей сложности культ виноградной лозы достиг в передневно-сточной и древнеиранской мифологии. Там это растение мыслилось как образ вселенной, пребывающей в состоянии непрерывного творения. Ритмические извивы лозы передавали идеи цикличности и ритма природы, смены времен года, дня и ночи, то есть основных закономерностей живой жизни. Простой на вид растительный мотив изображал картину мира произрастающего, постоянно творимого, то есть вечного. Таковы ступени исторического осмысления этого первобытного образа в различных культурных и художественных традициях древнего мира (Л. А. Лелеков, 1978, с. 85).

Пальметты в этом отделе изображались в центральном орнаментальном круге. Изображение пальметты является стилизованным изображением пальмы, со своими веерообразными и перистыми листьями, которое служило у древних евреев и египтян символом мира и победы (Л.В. Фокина. 2005, с. 132).

Растительные мотивы в полихромной керамике без рельефной моделировки орнамента.

Богаты и разнообразны растительные мотивы в поволжской золотоордынской кашинной полихромной керамике без рельефа.

Тип 36 – Шестилепестковая розетка, выполненная «резервом» в круглом картуше, с округлыми лепестками и узкими трилистниками внутри каждого лепестка (табл. 9,1).

Тип 37 – Шестилепестковая розетка в круглом картуше, с двухзубчатыми лепестками и узкими лепестками, между ними (табл. 9,2).

Тип 38 – Шестилепестковая розетка с округлыми лепестками и двумя параллельными полосами в каждом лепестке. Между лепестками располагаются также округлые лепестки с тонким завитком и точкой на конце. Располагается розетка в круглом картуше в «резерве» (табл. 9,3).

Тип 39 – Восьмилепестковая розетка с округлыми лепестками обведенная толстым контуром. Лепестки, чередуясь украшены один мелкими точками, другой тонкими лепестком с точкой и дужками, располагается розетка в круглом картуше украшенным штрихами (табл. 9,4).

Тип 40 – Четырехлепестковая розетка с острыми лепестками с узкими лепестками внутри них. Располагается розетка в квадратном картуше и на каждой стороны квадрата стрелчатые лепестки с точечным фоном, весь орнамент заключен в волнистый квадрат (табл. 9,5).

Тип 41 – Восьмилепестковая розетка, выполненная тонкой линией в квадратном картуше. С каждой стороны квадрата стрелчатые лепестки с псевдоэпиграфическим орнаментом, обведен узор волнистым квадратом, затем орнамент заключен в круг, все свободное поле в круге орнаментировано псевдоэпиграфическим орнаментом (табл. 9,6).

Тип 42 – Трехлепестковая пальметта, выполненная в «резерве» и заключена в круглый картуш (табл. 9,7).

Тип 43 – Пятилепестковая пальметта заключенная в миндалевидный картуш с двумя стеблями на фоне тонких, косых полос (табл. 9,8).

Тип 44 – Пятилепестковая пальметта с острыми лепестками, выполненная «резервом» и располагается в пятиконечном картуше (табл. 9,9).

Тип 45 – Пятилепестковая пальметта с двумя острыми и тремя округлыми лепестками прорисована темной линией на более светлом фоне и располагается в пятиконечном картуше (табл. 9,10).

Тип 46 – Цветок лотоса, выполненный в «резерве». Бутон цветка в середине имеет форму овала с овальной сердцевинкой на веру. Вокруг сердцевинки, внизу по два узких и заостренных лепестка, а выше большой заостренный волнистый лепесток (табл. 9,11).

Тип 47 – Цветок хризантемы, выполненный в «резерве». Бутон цветка в центре круглой формы, с четырехлепестковой сердцевинкой в верхней части. По бокам бутона располагаются лепестки, по два узких с заостренными краями и волнистыми по форме. В центре бутона овальные лепестки с кругом посередине. У основания трилистник с округлыми лепестками (табл. 9,12).

Тип 48 – Цветок лотоса в круглом картуше на фоне косых и волнистых линий. Цветок обведен толстой линией. Бутон, выполнен в виде маленького кружечка, вокруг которого располагаются узкие и плавные с острыми краями лепестки. Два больших в верхней части, и по два по меньше по бокам (табл. 9,13).

Тип 49 – Цветок лотоса, выполненный широкой линией, с маленьким, круглым бутоном. В верхней части цветка четыре тонких, плавных и заостренных лепестка, а в нижней, четыре заостренных лепестка, миндалевидной формы. Внутри лепестков тонкая, волнистая штриховка (табл. 9,14).

Тип 50 – Цветок лотоса, выполненный в «резерве», сердцевина цветка изображена в виде небольшого округлого лепестка, над ним два больших, также округлых лепестка, в нижней части – четыре миндалевидных с острыми краями (табл. 9,15).

Тип 51 – Сложный растительный орнамент, занимающий всю внутреннюю поверхность чаши. В центре четырехлепестковый розан, выполненный широкой линией, на концах, которой изображена трехлепестковая пальметта с одним заостренным и двумя округлыми лепестками. Внутри пальметты веточка с тремя заостренными листьями. Между пальметтами изображенные тонкой линией ветви, исходящие от центра, с узкими и заостренными листочками в середине и на концах веточек. Выше, по бокам пальметт, располагаются «кисти смородины» (тонкая веточка, с симметричными завитками, по обе стороны, на концах завитков большие чередующиеся светлые и темные точки) (табл. 9,16).

Тип 52 – Орнамент, занимающий центральную часть чаши, в центре, которой изображен пятилепестковый василек. От цветка отходят тонкие ветви, делящие поверхность на шесть секторов, на ветках тонкие густо расположенные завитки, у края окружности ветка раздваивается. В каждом секторе располагается василек, точно такой же, как в центре орнамента (табл. 9,17).

Тип 53 – «Кисть смородины». Тонкая веточка с завитком на конце и восемью симметричными завитками, которые на концах украшены поочередно синими и черными крупными точками (табл. 9,18).

Тип 54 – Шестилепестковый василек, с зубчатыми лепестками, на тонком стебельке, на стебле, над цветком и под ним симметричные завитки. Цветок обхватывают две тонкие полулуны с завитками на концах (табл. 9,19).

Тип 55 – Два стилизованных василька с лепестками треугольной формы на тонком стебле, между цветами, на стебле тонкие симметричные завитки (табл. 9,20).

Тип 56 – Шестилепестковые цветы с округлыми лепестками, выполненные тонкой линией на тонком стебле, между цветами по два симметричных завитка (табл. 9,21).

Тип 57 – Пятилепестковые цветы с округлыми лепестками на тонком и изогнутом стебле, отходящие от центрального орнаментированного круга. Внутри каждого лепестка крупные точки, от цветка отходят по три трехзубчатых листика, такие же листья и у основания стебля (табл. 9,22).

Тип 58 – Восемилепестковая розетка с геометризованными лепестками, четырехугольной формы, где лепестки не прикасаются друг к другу. Внутри лепестков, маленький четырехугольник такой же формы с косыми тонкими штрихами. Розетка заключена в круг, вокруг которого восемь стрелчатых лепестков. Свободное поле орнамента украшено пятнами различной формы (табл. 9,23).

Тип 59 – Восемилепестковая розетка геометризированной формы, выполненная широкой линией, с круглой большой сердцевиной и с тонкой сеткой внутри нее. На вершинке каждого лепестка тонкие завитки. Поверх лепестков изображены взаимно пересекающиеся в окружности тонкие ветви. На месте переплетения окружностей изображены маленькие два листочка, а на вершине окружности трилистники (табл. 9,24).

Тип 60 – «Травка» на нескольких тонких стебельках с листьями различной формы: трехзубчатые, двухзубчатые и без зубчиков (табл. 9,25).

Тип 61 – «Травка» на одном тонком стебле с симметрично расположенными двухзубчатыми и трехзубчатыми листочками (табл. 9,26).

Тип 62 – Сложный орнамент, где вокруг центрального круга широкой линией изображен квадрат, из сторон которого растут пальметты с одним большим стрелчатым в середине и двумя поменьше по бокам лепестками, внутри которых изображены три узких листочка на фоне тонких завитков. С каждого угла квадрата отходят тонкие стебли с цветами лотоса на концах, выполненных в резерве. На стеблях прорисованы тонкой линией симметричные листочки (табл. 10,6).

Тип 63 – Геометризированная, растительная плетенка, на заштрихованном поле, стебли переплетаются в виде квадрата, на концах стеблей стрелчатые пальметты. Центральный круг, с листиком в центре (табл. 10,7).

Тип 64 – Четырехлепестковый розан, обведенный тонкой линией расположенным в той же формы картуше (табл. 10,8).

Тип 65 – Куст с «землей» у основания, на тонком стебле с темным кружком в середине, обведенным тонкой линией. По бокам стебля симметрично расположены листья, в низу без зубчиков в середине трехзубчатые, а вверху один пятизубчатые. От стеблей листьев, от тонкого кружка и от «земли» отходят завитки (табл. 10,9).

Тип 66 – Круг, радиально разделенный на четыре части, выполнен орнамент в «резерве», внутри круга трехлепестковые пальметты, расположенные на концах квадрата (табл. 10,10).

Тип 67 – Лotosовый куст в окружении листьев разной формы. Под цветком симметрично расположены многозубчатые листья, и листья с волной в верхней части. Над цветком облокообразная фигура с отходящими ветвями с двумя листьями на концах (табл. 10,11).

Тип 68 – Четырехлепестковая розетка, изображенная в ленточном квадрате, который в свою очередь входит в другой квадрат (табл. 10,12).

Тип 69 – Четырехлепестковый розан, изображенный в квадратной плетенке (табл. 10,13).

Тип 70 – Восьмилепестковый розан с округлыми лепестками, восьмилепестковой сердцевинной и с миндалевидным лепестком внутри каждого лепестка. Между лепестками изображены пятизубчатые листья. Розан оконтурен тонкой линией повторяющей форму цветка (табл. 10,14).

Тип 71 – Восьмилепестковый розан с круглой сердцевинной и лепестками четырехугольной формы, прорисованные толстой линией, на концах них изображены кружки, соприкасающиеся между собой. В кружках находятся кружки поменьше с тонкой решеткой внутри них. Между лепестками еще лепестки на стебельке, отходящими от центра, выполненные тонкой линией, с тонкой решеткой внутри (табл. 10,15).

Тип 72 – Восьмилепестковый розан с округлыми лепестками, лепестки изображены парно, взаимно пересекаясь. В промежутках, между парами, заостренный небольшой лепесток, соприкасающиеся с парными лепестками. Внутри розан украшен тонкой решеткой (табл. 10,16).

Тип 73 – «Птички-крестики» это мелкие стилизованные трилистники, расположенные в шахматном порядке, углах невидимой диагональной сетки (табл. 28,7).

Весь орнамент в керамике с полихромной росписью выполнялся на глаз, от руки, что делает его подвижнее и чем достигается значительное разнообразие форм. Растительный орнамент в большой степени связан с живым наблюдением природы. В нем сильнее звучат мотивы, унаследованные из прошлого, и проявляются более последовательно черты местного, локального, золотоордынского стиля. Количество сосудов, расписанных только растительным орнаментом в кашинной полихромной керамике без рельефа немногочисленно.

Одним из самых распространенных растительных изображений, как и в первом отделе, является цветок лотоса в центральном круге. Аналогичные цветы лотоса часто встречаются на кашинной керамике с рельефной моделировкой орнамента. Некоторые варианты цветка лотоса не имеют аналогий, являясь, видимо, самостоятельным золотоордынским вариантом этого орнаментального мотива. Подобные изображения лотосов имеются и в ювелирном искусстве Золотой Орды, и в архитектурной керамике. Изображение подобных лотосов появляется в Китае в Сунское время и получает в юаньское время широкое распространение (Е.И. Лубо-Лесниченко, 1971, т. XXXVI. с. 72). Цветки, подобные сарайскому, прослеживаются в китайской керамике цычжоу сунского времени (Л.А. Евтюхова, 1959, табл. II рис. 1). По-

добные лотосы известны на золотоордынской архитектурной керамике из Болгарского городища («Из глубины столетий», 2000, рисунки).

Своеобразным для золотоордынской нижеволжской глазурованной посуды, являются изображение цветов пиона с выделенной овальной или круглой крупной сердцевинной, выделенный резервом на кобальтовом фоне. Подобные пионы могли располагаться как в центральной части сосуда, так и на его стенках, заключенная, в крупные медальоны. Изображение пиона имеется на китайских сосудах эпохи Сун, типа цычжоу (на зеленоватом фоне белые цветы) (Л.А. Евтюхова, 1959, рис.5). В китайском искусстве это цветок любви, жизни и плодоношения, связанный с благопожелательным смыслом. Часто изображение пиона можно встретить и на китайских шелковых тканях (З.В. Доде, 2006, с.138).

На стенках чаш, в этом отделе кашинной керамики, встречаются мелкие шестилепестковые васильки на тонких стеблях, расположенные рядами в шахматном порядке. Прямая аналогия этому орнаменту прослеживается на иранской чаше XIII в. (A.U. Rore, 1945, табл. 733 (B)). Подобные васильки встречается и на хорезмийских сосудах XIV в. (Н.Н. Вактурская, 1956, рис. 32, 4).

Шестилепестковая пальметта встречается только в центральном орнаментированном круге, в медальоне или в звезде. Подобные пальметты известны и на херсонесской красноглиняной посуде XII в. с гравированным орнаментом (А.Л. Якобсон, 1950, табл. XIX, 1) и на синхронной керамике Азербайджана (Н. Наджафова, 1983, с. 142, рис.68).

Уникальным для этого отдела является изображение мотива «кисть смородины». Аналогий данному орнаменту найти не удалось. На территории современной Руси смородина часто упоминается в песнях и былинах, а разводится начала уже в XI в. при монастырях. Как культурное растение широко использовалось в Европе. В Южных районах, в том числе и на Ближнем Востоке, она существовала как дико растущее растение, и население его также использовало (Ф.Х. Бахтеев, 1970, с. 187–188).

В кашинной керамике имеются некоторые экземпляры, которые нельзя с точностью отнести ни к первому отделу, ни ко второму и даже принадлежность их к кашинной керамике под вопросом. В фондах исторического музея имеется целая тарелка с небольшим браком на краю (каталог № 126), которая Г.А. Федоровым-Давыдовым отнесена к кашинным изделиям, но кашин здесь имеет ярко выраженный красный цвет (Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, рис. 20). Диаметр тарелки 22 см., высота 5 см. Лицевая сторона расписана полихромной росписью характерной для второго отдела, в внешняя с рельефной моделировкой орнамента. Роспись произведена тремя цветами: кобальтом, темной серо-зеленой краской и кое-где расцвечена бирюзовым цветом. Самым удивительным в этой тарелке является то, как тщательно подверглась росписи не только видимая, внутренняя часть тарелки, но и очень оригинально выполнена ее внешняя сторона. В широкой орнаментальной полосе изображены сердцевидные картуши с небольшим рельефом, и раскрашена кобальтовой краской. Ряды верхних картушей соединяются с нижними картушами, также расписанными кобальтом. Весь орнамент переплетен тонкой серо-зеленой сеткой. Внутри каждого картуша изображен кобальтовый четырехугольник. Орнаментальный пояс сверху и снизу украшен широкой орнаментальной полосой бирюзового цвета.

Нижеволжское ее происхождение не подвергается сомнению, о чем свидетельствует наличие брака на сосуде. В кашинной керамике идентичных орнаментов не отмечено. Аналогии можно проследить, только расчленив орнамент на отдельные элементы. Восьмилепестковая розетка с такими узкими лепестками в золотоордынской кашинной керамике встречается не часто, только на фрагменте из фондов БГИАЗ изображена подобная розетка, но внутри этих лепестков нарисованы еще лепестки поменьше. В среднеазиатской керамике аналогичные розетки встречаются и в керамике Согда (Г.В. Шишкина, 1979, табл. № 1 рис.5). Сердцевидные медальоны мы наблюдаем в кашинной полихромной керамике с рельефом (каталог № 57). Подобные медальоны также являются часто встречающимся элементом в среднеазиатской керамике.

Такие изображения цветов, как на описываемой тарелке, часто встречаются на сарайской кашинной керамике «тимуридского» типа и в керамике Хорезма (Н.Н. Вактурская, 1959).

рис. 4, 34). Встречаются они и в поливной керамике Байлакана XI–XII вв. (А.Л. Якобсон, 1971, с. 274, рис. 6). Самым распространенным стилизованным растительным орнаментом в керамике без рельефной моделировки и в сине-черной керамике является орнаментальный мотив «птичек-крестиков», который и в Хорезме, и непосредственно на территории золотоордынского домена является совершенно новым и пришел сюда, возможно, с красноглиняных изделий Закавказья, где точно такой же орнамент встречается при украшении керамических изделий росписью ангобом (А.Л. Якобсон, 1971, табл. 8, рис. б).

Орнамент «птичек-крестиков» это сильно стилизованное изображение трилистников, которые в растительном орнаменте располагаются в шахматном порядке, вплотную друг к другу и часто встречаются в кашинной керамике первых двух отделов. В кашинной керамике с рельефом можно проследить как стилизовывался подобный растительный элемент. Стилизованные трилистники внутри диагональной геометрической сетки встречаются и в орнаменте кашинной керамике с полихромной росписью без рельефа. В кашинной керамике с сине-черной росписью орнамент «птичек-крестиков» часто занимает всю внутреннюю часть стенок чаши. На сферические стенки чаши очень трудно нанести ровную диагональную сетку, если даже пользоваться специальными приспособлениями. Золотоордынские мастера – керамисты нашли оригинальное решение проблемы. Они только рисовали своеобразные «крестики» на пересечение невидимых диагональных линий, располагая «птичек» в шахматном порядке и по мере удаления от центра сосуда увеличивали расстояние между ними. На сирийской сине-черной тарелке XIII в., мы видим те же «птички-крестики», но которые уже расположенных в виде вихревой розетки, заполняющей всю внутреннюю часть тарелки (О. Watson, 2005, р. 295). На золотоордынских красноглиняных изделиях при росписи ангобом орнамент в виде «птичек-крестиков» также встречается, но располагается хаотично.

Растительные мотивы в сине-черной керамике.

Для растительного орнамента в сине-черной керамике наиболее характерными и излюбленными мотивами являются «травный» узор.

Тип 74 – Лotosовый куст на двух коротких стеблях с маленькой круглой сердцевинкой и четырьмя лепестками. От каждого стебелька симметрично влево и вправо отходят трехзубчатые листья, такие же листья на тонких плавно изгибающихся стебельках отходят и из сердцевинки. Вокруг лотоса проходят тонкие стебельки, заканчивающиеся на верху трехзубчатыми листьями (табл. 11,1).

Тип 75 – Травный куст, отходящий от «земли». В центре, на тонких двух стеблях узкие длинные листья, по обе стороны от них симметрично расположены ветви с пятью пятизубчатыми листьями (табл. 11,2).

Тип 76 – Восьми лепестковая розетка, выполненная тонкими мазками, где четыре имеют миндалевидную форму, другие четыре овальную. От маленькой сердцевинки на коротких стебельках отходят трилистники в середину миндалевидных лепестков (табл. 11,3).

Тип 77 – «Травный» узор, состоящий из нескольких тонких стеблей с хаотично расположенными на них миндалевидными листьями (табл. 11,4).

Тип 78 – Сложный «арабесковый» орнамент. В центральном круге изображена шестилепестковая розетка, вокруг круга фестончики. От круга отходят семь спирально закрученных тонких витки, которые заканчиваются четырехлепестковыми пальметтами с решеткой внутри цветка. На пересечение спирали трехлепестковые пальметты, также с решеткой. От спирали в сторону центрального круга отходят узкие лепестки, а между лепестками кружечки все также с решеткой внутри. На стеблях имеются завитки с крупной точкой на концах (табл. 11,5).

Тип 79 – Тонкие стебли, закрученные в спираль с бутонами и листьями различной формы (табл. 11,6).

Тип 80 – Тонкая ветка с бутонами и листьями-завитками на них (табл. 11,7).

Тип 81 – Бордюры с ромашкой в картуше и тонким стеблем по середине бордюра с симметрично расположенными пятизубчатыми листьями на нем и завитками (табл. 11,8).

Тип 82 – Бордюры с тонкими, волнообразными и взаимно переплетающимися стеблями с редкими завитками на них (табл. 11,9).

Тип 83 – Закрученный по кругу тонкий стебелек с пятизубчатыми и трехзубчатыми листьями, а также с завитками на нем (табл. 11,10).

Тип 84 – лотосовый куст, прорастающий из «земли». Лотос стоит на пяти тонких стеблях с миндалевидным лепестком посередине, от овальной сердцевины цветка отходят пять лепестков на коротких стеблях. От сердцевины лотоса симметрично прорастают по два бутона на тонких стеблях, подобные бутоны также прорастают из «земли» (табл. 11,11).

Тип 85 – Тонкий стебель, закрученный по кругу, заканчивающийся пятизубчатым листом и завитком, с отходящими к центру тремя листьями каплеобразной формы, подобные им три листика расположены на стебле (табл. 11,12).

Все растительные элементы в виде цветов, бутонов, фигурного или зубчатого листа редко строились геометрически правильно или вообще не строились, а рисовались от руки, но при этом сохранялся мотив, имеющий в своей основе известное геометрическое построение, характерное для арабески. То же можно сказать и в отношении других элементов растительного узора Золотой Орды.

Источники растительных форм многочисленны. Прототипы его элементов можно обнаружить в орнаменте различных древних цивилизаций Средиземноморья и Передней Азии. Золотоордынская керамика стоит рядом с иранскими изделиями из Кашана XIII в. с излюбленным приемом росписи, так называемый «резерв», когда фон заливался краской, а части, не тронутые краской, образовывали рисунок. Наибольшую популярность в поволжской сине-черной керамике, как и в исламском растительном орнаменте, получили мотивы изгибающейся лозы, вьюнка, пальметты, в основном унаследованные от позднеантичного и Сасанидского искусства. Хотя роспись производилась только одним цветом, большинству сарайских изделий этого отдела присущи высокие художественные достоинства, объясняющиеся прежде всего великолепной по изяществу и мастерству мазковой росписью при монохромной росписи. Орнамента сложных растительных композиций в сине-черной керамике, обнаруживающая при общем единстве с первыми отделами, имеет ряд вариантов, представляющихся оригинальным явлением. Она состоит из очень тонко исполненных растительных мотивов, среди которых основное место занимают бутоны цветов с заостренными лепестками, многозубчатые листья, тонкие вьющиеся стебли с мелкими листьями и завитками, а также появление новой композиции арабески. Арабеска не является изобретением золотоордынских мастеров, а является общим достоянием всего исламского мира от Атлантического до Индийского океана. Рисунок «арабески» в мусульманском средневековом искусстве обычно рисуется от руки, по форме дуги, окружности, волны (синусоида) и завитка (спираль). Первая образует завитки и вихревые сплетения ветвей с разбросанными на них завивающимися веточками и соцветиями, вторая – вьюнок или побеги с отходящими от него в свободной симметрии концами веток, бутонов и листьев. Построение рисунка основано на чувстве ритма и свободной симметрии, при соблюдении основного закона двухмерности, плоскости изображения. Ни одна ветвь или бутон не изображены в ракурсе, все элементы растения, получив форму плавных линий завитков и выкружки, как бы разложены со вкусом и зажаты в одной плоскости. Они могут пересекать друг друга в два, три плана, но не могут развиваться в глубину. Контур рисунка при плоскостном изображении природы имеет, естественно, главное значение. Соединение дуги и отрезка волны образуют фигурный лист. Те же элементы лежат в основе вьюнка. Что касается более сложных мотивов цветка и бутона, то и они, имея исходной точкой развития – цветки и бутоны предшествующего периода, подчиняются линейному ритму дуги, волны и спирали. В соединении с волнистыми или спиральными ветками они образуют исключительно изящный рисунок. Часто он сплетается с буквенным орнаментом или геометрическими фигурами. В основе этой фигуры, быть может, лежит мотив переработанного цветка лотоса. Все образующие бутон элементы растительного узора служили для целей заполнения фона геометрических фигур и для решения более самостоятельных задач.

Композиция орнамента, составленного из натуралистических или стилизованных мотивов вьющихся стеблей, заключенных в спирали усиков или отростков, раскрывающихся листьев, набухающих бутонов, распускающихся цветов, представляет растение как бы в процессе постоянного роста. В основе этой композиции лежит идея порождающего впечатление

движения саморазвития, не имеющего ни начала, ни конца. Однако это движение строго нормализовано незримой сеткой прямых линий, что позволяет, не нарушая в целом композиционной идеи, включить выющийся орнамент или сочетать с эпиграфикой и зооморфным орнаментом – медальонами, картушами, панелями. На первый взгляд, увлекающее неожиданностью, стихийностью, непредсказуемостью движение орнаментальных форм в действительности организовано продуманной, разумно построенной, рациональной системой.

Также как и в первых отделах в сине-черной керамике среди растительных мотивов преобладает цветок лотоса. Аналогии растительным элементам сине-черного декора имеются в орнаментике полихромной керамики с рельефом и на архитектурной керамике (Л.М. Носкова, 1992, рис.1; Г.А. Федоров-Давыдов, 1989, рис. 24,1; G.A. Fedorov-Davydov, 1984, рис.24).

Растительные мотивы в бело-синей керамике.

Самый разнообразный и богатый растительный орнамент в кашинной керамике с синей росписью под прозрачной бесцветной глазурью.

Тип 86 – Травный куст подтреугольной формы, изображенный в полосе в шахматном порядке, поочередно острием вверх и вниз. Куст состоит из семи травинок с заостренными краями (табл. 12,1).

Тип 87 – Букет с шестилепестковой розеткой с белой серединкой на тонких двух стеблях и с овалом по середине стеблей. От центральной розетки отходят три шестилепестковые мелкие цветочные розетки с простыми, с каплевидными лепестками в виде ромашки и стебли с каплевидными листочками (табл. 12,2).

Тип 88 – Травный куст с узкими и длинными тремя листочками в середине и симметрично от них, по два с каждой стороны, тонкие веточки с семью листьями, по середине куста волнообразная фигура с двумя листочками по концам (табл. 12,3).

Тип 89 – Крупная многолепестковая розетка в виде ромашки с каплевидными лепестками, вокруг розетки шесть пучков травинок по три листика (табл. 12,4).

Тип 90 – Круг, выполненный широкой линией и с сеткой внутри, от нее отходят шесть стеблей с мелкими, узкими листочками (табл. 12,5).

Тип 91 – Букет с розеткой в виде ромашки, обхваченной двумя узкими длинными листьями. От розетки симметрично отходят; в центре два узких листа с точкой в центре, по бока тонкие стебли с тремя миндалевидными листьями на концах и веточки с листьями каплевидной формы (табл. 12,6).

Тип 92 – Букет с симметрично расположенными цветами, похожими на виноградную кисть с точкой в каждом лепестке, в центре букета четыре тонких длинных листочка. У основания букета пять стеблей, заканчивающихся наверху волнообразной фигурой с узкими длинными листьями по бокам фигуры. Между волнообразной фигурой и стеблями горизонтально располагается узкий длинный лист (табл. 12,7).

Тип 93 – Букет, состоящий из сложной шестилепестковой розетки с зубчатыми лепестками и с решеткой в середине цветка. От стебля симметрично отходят веточки с трехзубчатыми листьями на концах и узкими листьями на стеблях. От розетки отходят веточки с листьями различной формы; трехзубчатые, пятизубчатые, фестончатые и узкие длинные (табл. 12,8).

Тип 94 – Бордюр по середине, которой проходит тонкий стебель в виде синусоиды с завитками, усиками и круглыми бутанами. По центру бордюра, на стебле расположены восьмилепестковые цветы с решеткой в сердцевине (табл. 12,9).

Тип 95 – Сложный растительный орнамент, расположенный в центральном круге, состоящий из трех букетов растущих от «земли» у основания круга, заканчивающихся в центре шестилепестковыми розетками с зубчатыми лепестками и решеткой в центре. От розеток отходят по два трехзубчатых листка и по два узких. На «земле» травный куст и вдоль центрального круга от «земли», ветки с узкими шестью листьями, а заканчиваются ветки пятизубчатыми листьями (табл. 12,10).

Тип 96 – Бордюр, располагающейся между рельефными налепами на сосуде «гюльабдан». Вокруг налепов, изображены восемь округлых лепестков, а на самом налестке узкие вертикальные черточки. Между налестков помещен восьмилепестковый цветок с решетчатой

сердцевинной. От цветка отходят тонкие веточки с узенькими лепестками и трехзубчатыми листочками (табл. 12,11).

Тип 97 – Букеты, растущие из «земли» состоящие из пятилепестковых розеток с сетчатой серединой. На «земле» пучки травинок. От розетки отходят листья миндалевидной формы и веточки, заканчивающиеся тремя листьями такой же формы (табл. 12,12).

Тип 98 – Бордюр, состоящий из пятилепестковых бутонов и пятизубчатым листком, между ними (табл. 13,1).

Тип 99 – Бордюр со сложным орнаментом, состоящим из шестилепестковых лотосов с овальной сердцевинной и пятилепестковых розеток с белым пятилепестковым цветком в центре. На волнообразных побегах, вокруг цветов, располагаются бутоны и листья различной формы. От цветов также отходят завитки и листья различной формы (табл. 13,2).

Тип 100 – Ковровый узор, состоящий из соприкасающихся шестилепестковых розеток с фигурными лепестками, выполненных в «резерве». Пространство между розетками обведено тонкой линией, внутри полученных фигур тонкие черточки. В центре каждого розана маленькая шестилепестковая розетка с миндалевидными лепестками, которые чередуются с темными лепестками округлой формы (табл. 13,3).

Тип 101 – Лотосовый куст в фигурном картуше в виде пальметты со стрелчатым лепестком в верхней части и двумя округлыми по бокам. В центре картуша лотос с девятью заостренными лепестками с миндалевидной сердцевинной, в который помещен травный куст, состоящий из пяти листьев различной формы; внизу два миндалевидных и один такой же наверху, а по бокам два трехзубчатых листка. Опирается лотос на четыре тонких стебля отходящих от пятилепестковой розетки, от стеблей по бокам находятся по одному миндалевидному листку. От лотоса отходят многозубчатые листья, а в верхней части бутон с миндалевидными лепестками в нижней части и одним фигурным в центре (табл. 13,4).

Тип 102 – Букет, растущий из «земли», на котором изображен травный куст, от куста вверх прорастает стебелек в нижней его части трилистник, затем симметрично маленькие пятилепестковые розетки, в центре крупная трехлепестковая розетка над ней трилистник, от розана в стороны расходятся узкие, длинные листья (табл. 13,5).

Тип 103 – Сложный букет, прорастающий из «земли» в виде волнообразной фигуры. На одном стебле, закрученном по кругу, изображены четыре цветка различной формы; два цветка-розана с восьмью заостренными лепестками и с овальной сердцевинной, в которой помещен овал с сеткой внутри, один с семью овальными лепестками с овальной сердцевинной и пятилепестковым розаном в середине на конце стебля лотос с восьмью заостренными лепестками с миндалевидной сердцевинной и фигурой в виде восьмерки в центре с сеткой внутри. От стебля и от цветов отходят листья с тремя и пятью зубчиками. На другом, более коротком стебле лотос с девятью заостренными лепестками и с круглой сердцевинной, внутри которой круг с сеткой. От лотоса и от стебля отходят трехзубчатые листья (табл. 13,6).

Тип 104 – Сложный лотосовый букет, состоящий из четырех лотосов. У основания букета волнообразная фигура в виде многолепесткового цветка. В нижней части букета, симметрично от волнообразной фигуры расположены два небольших лотоса с миндалевидной сердцевинной и решеткой в центре с небольшим кружком на кончике, вокруг сердцевинны четыре вытянутых лепестка. От волнообразной фигуры отходят вверх пять тонких стебля, которые упираются в сложную узкую горизонтальную фигуру с фестончиками в верхней части, а в середине фигуры еще одна фигура треугольной формы также с фестончиками наверху. От середины фигуры симметрично расположены крупные лотосы с миндалевидной сердцевинной и с решеткой в центре. Вокруг сердцевинны двенадцать заостренных лепестков. Между лотосами два стебля, на одном один узкий и длинный листик, а на конце другого два небольших узких листа. От цветов отходят стебли с трехзубчатыми и миндалевидными листьями (табл. 13,7).

Тип 105 – Шестилепестковый цветок в виде василька (табл. 13,8).

Тип 106 – Широкая полоса с верхней линии, которого спускаются наклонные параллельные, узкие с зубчиками листья (табл. 13,9).

Тип 107 – Травный орнамент, расположенный в круге. От контура круга отходят четыре травных кустика с семью травинками, где центральная травинка самая длинная и наклонена

вправо. Между травными кустиками, также от контура отходят волнообразная травинка. В центре круга изображен небольшой кружечек (табл. 13,10).

Тип 108 – Бордюр, состоящий из трехлепестковых розанов с округлыми лепестками, окрашенные полностью. От цветов отходят по три на одном и два на другом листья без зубчиков. На горизонтальном стебле, между цветами изображен лист (табл. 13,11).

Тип 109 – Волнообразная орнаментальная полоса, с травинками, выполненными в мазковой технике, расположенными по обе стороны волны. В середине волны изображены вертикально травинки и завитки (табл. 13,12).

Тип 110 – Завитки, которые растут от своеобразной «земли», состоящей из трех узких фестонов. В нижней части три крупных завитка; один влево, и два вправо. От центрального завитка, вверх чередуясь влево и вправо и постепенно уменьшаясь поднимаются остальные завитки (табл. 27,10).

В бело-синей керамике часто встречаются растительные орнаменты с мелкой цветочной розеткой на дне сосуда открытой формы, вписанной в прерывистый или сплошной круг венчика. Аналогичные розетки широко распространены как элементы орнамента на полихромной кашинной керамике без рельефа (Н.М. Булатов, 1974), Ирана (Ch.K. Wilkinson, 1979), на золотоордынских мозаичных изразцах (О.А. Дудко, 1963). Характерной особенностью растительного орнамента этого отдела является воздействие на орнамент привозного китайского фарфора. Фрагменты привозных «бело-синих» изделий и «селадонов» были обнаружены во время археологических раскопок как на Селитренном, так и на Царевском городище и ряде других городищах Нижнего Поволжья. Не удивительно, что высокохудожественный китайский фарфор служил поволжским мастерам-керамистам в качестве образца. Гончары не только старались воспроизвести формы сосудов, расцветку, композиции, но зачастую упрощая орнамент, и всегда – выбор сюжета и своеобразная манера исполнения выдают руку поволжского мастера. Сочные листья и цветы, выполненные широкой кистью пастозно, нанизывались на тонкие «усики» соединений. Написаны легко, непринужденно, они придавали живость всему рисунку, оберегали его от сухости и грубоватой примитивности. Представленная композиционная схема была универсальна, так компоновались крупные многолепестковые лотосы, многозубчатые и простые листья, различные розаны. Многообразие растительных мотивов исключало возможное однообразие декора. Роспись изделий бело-синей поволжской керамики во многих случаях повторяет с небольшими отклонениями орнаменты китайских прототипов. При этом непосредственное сравнение оригиналов с их сарайскими повторениями показывают весьма высокий художественный уровень последних. Заимствуя те или иные растительные мотивы, поволжские керамисты были далеки от слепого подражания: они по своему трактовали их или даже вводили собственные мотивы. Достаточно указать на многообразие цветочных букетов, сложных многолепестковых лотосов в сочетании с мелким травным орнаментом. Так, например, в изображение цветочных букетов в отвесных композициях золотоордынские мастера очень искусно применяли, заимствованный китайский прием использование различных горизонтальных фигур, опирающихся на стебли букета. В зависимости от сложности букета фигура имела форму простого вытянутого листа иногда сложную фестончатую или облокообразную форму. Подобную фигуру можно видеть на фрагменте китайской фарфоровой вазы с плавающими двумя утками, среди растительного орнамента (ГИМ, оп. 2693 №122, Царевское городище). С развитием художественного мастерства керамисты стали отходить от заимствованных композиций, разрабатывая свои, самостоятельные. В этом отделе керамики привлекает внимание совершенно иное решение цветка лотоса он становится более изысканным и прихотливым. Меняется его сердцевина, от округлой, с лепестками до сердцевидной, и количество лепестков увеличивается от четырех до двенадцати. Лотосы в бело-синей керамике почти полностью копируют лотосы с привозного китайского фарфора. В Эрмитаже имеется китайское блюдо эпохи Юань (1280–1367) с изображением плывущей рыбы (ГЭ, № 2789). Полоса под венчиком сосуда, с изгибающимися стеблями и чередующимися лотосами со сложными розетками, и орнамент полосы под венчиком золотоордынской чаши из Астраханского музея (каталог №258) почти идентичны. Рассматривая фрагмент китайской фарфоровой вазы из фондов ГИМ с изображением цветка пиона (оп.2693

№119; находка с Селитренного городище 1985 г.), мы можем сказать, что точных копий подобного цветка в сарайской керамике пока не обнаружено. Лотосы, подобные китайским, имеют аналоги среди орнаментов золотоордынских майоликовых изразцов с подглазурной полихромной росписью: вокруг правильной фигуры, где по двум сторонам расположены четыре восьмиугольника. Однако заполнение фигур сложнее, чем на золотоордынских чашах (Л.Н. Гусева, 1978, рис. 1, 10). Расположение растительных фигур на внутренней поверхности глазурованных чаш широко распространено в поливной керамике Северного Хорасана домонгольского времени с полихромной росписью под бесцветной глазурью и кобальтовой росписью под бирюзовой глазурью (Г.А. Пугаченкова, 1967, с. 165, рис. 2).

Декоративный эффект растительного орнамента в бело-синей керамике усилен за счет выделения контура дна. Растения как бы прорастают из контура, тянутся вверх, заполняя поверхность керамических изделий. Характерной особенностью росписи кобальтом является изображение «земли», которая обозначена кустами или травой. Нижнее Поволжье золотоордынского времени дает самые ранние известные образцы керамики с подобной отвесной композицией.

Растительные мотивы в кашинной керамике с надглазурной росписью.

Известны растительные орнаменты в керамике с надглазурной росписью для техники типа «минаи», опишем несколько мотивов.

Тип 111 – Крупная восьмилепестковая розетка с фигурными лепестками, в центре которой, расположена восьмилепестковая розетка с округлыми лепестками, все лепестки обведены тонкой линией. От розана отходят тонкие стебли с трехзубчатыми листьями и трехлепестковые бутоны. На концах стеблей изображены лотосы с заостренными нижними лепестками (табл.14,1).

Тип 112 – Многолепестковая розетка, состоящая из лепестков выполненных в виде мазка, расположенная в квадратном картуше. Картуш обведен четырьмя волнистыми линиями различных цветов. Рядом с картушем изображена шестилепестковая розетка с округлыми лепестками, обведенная тонкой линией на двух стеблях с листочками вокруг цветка (табл.14,2).

Тип 113 – На фрагменте видны только тонкие и закрученные листья (табл.14,3).

Тип 114 – Пятилепестковая розетка, выполненная золотом, с округлыми лепестками, между лепестками белые скобки (табл.14,7).

Тип 115 – Кайма, состоящая из горизонтального тонкого стебля с рядами симметрично расположенными листьями от нее (табл.14,8).

Тип 116 – двойные шестилепестковые розетки с прямоугольными лепестками, дополнительные заостренными лепестками между ними (табл.14,9).

Тип 117 – Четырехлепестковая розетка с квадратной сердцевинкой (табл.14,10).

Тип 118 – Стилизованный растительный орнамент в виде завитков-травинки и прямоугольника с завитками на концах четырехугольника (табл.14,11).

Тип 119 – Тонкие побеги с листьями миндалевидной формы на кайме вдоль венчика сосуда и с фигурными листьями на стенках сосуда (табл.14,12).

Тип 120 – Растительная плетенка с крупными сердцевидными фигурами (табл.14,13).

Тип 121 – Волнообразные растительные побеги с листочками подтреугольной формы и с трехзубчатыми листьями округлой формы (табл.14,14).

Тип 122 – Побеги с тонкими ветвями со стилизованными узкими листьями, плодами (табл.14,15).

В этом отделе кашинной керамики, как и в других отделах встречаются, трилистники «с рогом», а также уже известные нам по другим отделам цветы лотоса. Бордюры часто обрамляются растительным побегом с семилепестковыми розетками и листьями со сложным контуром с крупными плодами и точками. Почти все растительные мотивы этого отдела копируют орнаменты домонгольских иранских изделий.

В растительном орнаменте в технике «ладжвардина» встречаются украшения геометризованными орнаментальными элементами. В отличие от вышеописанных орнаментов в технике «минаи» здесь известны лишь несколько мотивов:

Тип 123 – Шестилепестковые позолоченные геометризованные звезды-розетки, с прямоугольными позолоченными лепестками (табл. 15,1).

Тип 124 – Тонкий растительный орнамент в виде завитков, выполненных белой линией (табл. 15,2).

Тип 125 – Шестилепестковая розетка в круглом картуше, выполненная в технике резерва, на точечном фоне (табл. 15,3).

Тип 126 – Тонкий растительный орнамент, выполненный белой линией. От центрального круга с четырех сторон отходят по две параллельные линии, заканчивающиеся кружечками, навстречу к каждому кружечку обращены симметричные завитки (табл. 15,4).

Тип 127 – Маленькие стилизованные цветочные розетки округлой формы (табл. 15,5).

Тип 128 – Узкая полоса, состоящая из маленьких четырехлепестковых розеток, выполненных в технике резерва (табл. 15,6).

Тип 129 – простая восьмилепестковая розетка в круглом картуше, расположенная в полосе эпиграфического орнамента (табл. 15,7).

Растительный орнамент в красноглиняной керамике.

Растительные орнаменты в красноглиняной керамике, выполненные в технике сграффито.

Тип 1 – Шестилепестковый цветок, без сердцевинки, выполненный толстой линией, занимающий всю внутреннюю часть чаши, где каждый лепесток слегка перекрывает предыдущий. Лепестки заостренные, внутри зигзаг в виде рядов S-образных фигур. Фон, между лепестками заполнен завитками (табл. 16,1).

Тип 2 – Шестилепестковый цветок, без сердцевинки, выполненный толстой линией, занимающий всю внутреннюю поверхность чаши. Лепестки, имеют закругленную форму и внутри каждого лепестка спираль. Фон между лепестками заполнен тонкими параллельными линиями (табл. 16,2).

Тип 3 – Четырехлепестковый цветок, выполненный толстой линией и с толстым черенком по середине каждого лепестка (переплетаясь, они образуют маленький квадрат в центре). Цветок так же занимает всю поверхность чаши. Фон между лепестками заполнен одним завитком и с полудугами по обе стороны от него (табл. 16,3).

Тип 4 – Трехлепестковый цветок, без сердцевинки, занимающий почти всю поверхность чаши, выполнен толстой линией. Лепестки с заостренными краями. Внутри лепестков изображен шестилепестковый лист с округлыми зубчиками, в центре которого узкий миндалевидный лист. Фон между лепестками заполнен одним завитком (табл. 16,4).

Тип 5 – Четырехлепестковый цветок, занимающий всю поверхность чаши, выполненный толстой линией. Сердцевина обозначена кружком, выполнена так же толстой линией и наложена поверх лепестков. Фон между лепестками заполнен одним завитком с полудугами по бокам (табл. 16,5).

Тип 6 – Большой семилепестковый цветок с лепестками в виде луковицеобразной фигуры, выполненными тонкой линией. В центре цветка крупная сердцевина с кружком, заштрихованными внутри. Каждый лепесток украшен завитком. Фон между лепестками заполнен одним завитком с полудугами по бокам (табл. 16,6).

Тип 7 – Два концентрических круга с попарно наклоненных друг к другу листьев на фоне волнообразной полосы, фон между ними заштрихован. В центре два кольца, а между ними лучеобразные штрихи (табл. 16,7).

Тип 8 – Шестилепестковый цветок, выполненный тонкой линией, с не большой сердцевинкой, на концах лепестков расположены цветы в виде снежинок, выполненные толстой линией. Между лепестков изображены миндалевидные листья, выполненные толстой линией с тонкой штриховкой внутри (табл. 16,8).

Тип 9 – Вихревой орнамент, выполненный толстой линией, где лучи отходят от центра слева на право (табл. 16,9).

Тип 10 – Шестилепестковый цветок, выполненный в технике «резерва» с продолговатыми лепестками с белым кружком в каждом лепестке. Фон между лепестками заполнен перекрещенными дугами, с поочередной штриховкой внутри образовавшихся фигур (табл. 16,10).

Тип 11 – Шестилепестковый цветок с округлыми лепестками и более узкими лепестками внутри, выполненными в технике «резерва». Внутри узких лепестков в середине оставлен светлый овал. Фон между лепестками украшен углом, между которыми сделана штриховка (табл. 16,11).

Тип 12 – Цветок лилии, выполненный толстой линией. Центральный лепесток имеет стрельчатую форму с волной по бокам и заполнена внутри мелкими завитками. Нижние лепестки более узкие и упираются в концентрические круги по краю чаши. Фон вокруг лилии изображены S-образные фигуры на заштрихованном фоне (табл. 16,12).

Тип 13 – Четырехлепестковый цветок, внутри лепестков, которого помещается многозубчатый лист с округлыми зубчиками. Между лепестками изображен завиток (табл. 17,1).

Тип 14 – Пятилепестковый цветок, с округлыми лепестками и небольшой сердцевинкой. От сердцевинки к концу лепестка отходят две параллельные линии. Фон между лепестками заполнен одним завитком с дугами по обе стороны от него (табл. 17,2).

Тип 15 – От «земли», выполненного в виде дуги из двух параллельных линий отходит ветка, закрученная в спираль с парными листьями, и заканчивается тремя листьями. Такие же две ветки отходят и от правой стороны сосуда, заканчиваются двумя листьями на одной ветке и тремя на другой. Внутри листья заполнены штрихами (табл. 17,4).

Тип 16 – Восемилепестковая розетка, обведенная двумя тонкими линиями. В каждый лепесток помещен миндалевидный лист. Каждый разделяется тонкой линией выходящий за цветок и заканчивающийся завитками в обе стороны (табл. 17,5).

Тип 17 – Тонкие побеги растений с листьями, завитками и плодами граната. Внутри листья и плоды украшены штриховкой (табл. 17,6).

Тип 18 – Плетенка из двух лент внутри переплетений которых помещены шестилепестковая розетка с закругленными лепестками в центре и такие же пятилепестковые по бокам. В середине розеток помещена овальная сердцевина (табл. 17,7).

Тип 19 – Четырехлепестковый цветок, выполненный переплетением лент широкой линией. В центре цветка переплетением лент оставлена прямоугольная сердцевина. Внутри каждого лепестка помещен семизубчатый лист с округлыми зубчиками. Фон между лепестков заполнен завитком в виде спирали и полудугами по бокам (табл. 18,1).

Тип 20 – Четырехлепестковый цветок, выполненный широкой линией и с не большой круглой сердцевинкой. Лепестки внутри украшены тремя дугообразными штрихами. Фон между лепестками украшен одним завитком (табл. 18,2).

Тип 21 – Пятилепестковый цветок, выполненный тонкой линией, где каждый лепесток образован двумя наклонными друг к другу миндалевидными лепестками. Сердцевина цветка выделена, в центре не большим кружком, а затем двумя большими концентрическими кругами выполненными широкой линией (табл. 18,3).

Тип 22 – Простая четырехлепестковая розетка, выполненная в технике «резерва» (табл. 18,6).

Тип 23 – Гранатовое дерево, растущее из «земли». Три ветви поднимаются в верх с мелкими попарными, темными листьями на стеблях (табл. 18,7).

Тип 24 – Цветок георгина, выполненный тонкой линией, с круглой сердцевинкой, обведенный двумя концентрическими кругами. Вокруг сердцевинки два ряда округлых лепестков (табл. 18,8).

Тип 25 – Трехлепестковый цветок, с заостренными лепестками, внутри, которых помещены многозубчатые листья с округлыми зубчиками. Между лепестками цветка располагаются крупные заостренные лепестки, орнаментированные внутри углом к вершинке, а под углом завиток. Фон между лепестками украшен спиралевидным завитком и полудугами по бокам (табл. 18,11).

Тип 26 – Стилизованный четырехлепестковый цветок, с не большой круглой сердцевинкой, где лепестки образуются из двух полос с кольцеобразными завитками на концах (табл. 18,12).

Особенность растительного орнамента в красноглиняной керамике в технике сграффито, является изображение многолепесткового цветка (розетки) на всю внутреннюю поверхность

чаши. Каждый лепесток цветка как бы заменял собой сектор, хотя орнаментация внутри лепестков почти всегда одинакова. Почти одинаковыми спиралями орнаментируются пространство между лепестками, в верхней части чаш, и лишь иногда штрихами. Чаши с многолепестковым цветочным орнаментом встречаются в гравировке сосудов в поливной керамике Херсонеса XIII–XIV вв. (А.Н. Якобсон, 1950, табл. XXI рис. 80).

Мотив орнаментации чаш многолепестковыми цветами встречается крайне редко в глазурированных изделиях Крыма и Кавказа и обычно в сочетании с другими орнаментами, образуя более сложный и красочный узор. Его нет в керамике Средней Азии. В керамике Херсонеса лишь дважды встречается такой принцип орнаментации, да и то в обоих случаях – в виде цветов с четырьмя лепестками (А.Л. Якобсон, 1950, табл.22). Чаша с четырехлепестковым цветком обнаружена в Крыму, на Мангупском городище (А.Г. Герцен, В.Е. Науменко, 2005, рис. 11). Фрагмент чаши с многолепестковым цветком обнаружен близ Феодосии (Е.А. Айбабина, 2005, рис. 7,2). В золотоордынских же городах такой орнамент встречается часто, почти на всех городищах Нижнего Поволжья. Подобный пятилепестковый цветок, покрывающий всю поверхность открытой чаши, имеется на красноглиняной чаше из Старого Орхея, но, в отличие от поволжской, у нее есть сердцевина (Е.А. Абызова, 1981, с.64–65).

Цветок изображенный переплетением широких лент встречается и в красноглиняной керамике Крыма, если на керамике Нижнего Поволжья цветок четырехлепестковый, то крымский состоит из шести лепестков (В.Л. Мыц, 2005, рис. 9).

Мотив попарно наклонных листьев почти полностью совпадает с орнаментацией поясов в керамике Херсонеса и Старого Орхея (А.Л. Якобсон, 1950, табл. 21, рис. 79; Е.Н. Абызова, 1981, рис. 33). Подобный мотив имеется и на синхронной керамике из Азака (АКМ, КП 25144, ОА 426309).

В поволжском растительном орнаменте, на красноглиняной керамике, выполненном в технике сграффито, встречается цветок лилии. В мифологии лилия обладает общей для всех цветов амбивалентной семантикой. Лилия ассоциируется с чистотой, невинностью. В Христианстве она является атрибутом некоторых святых, а также связывается с невинностью девы. Лилия символ чистоты и праведности и распространенный мотив средневековой мистической литературы и искусства (Мифы народов мира, 1988, том II, с. 55). Подобные цветы часто встречаются в синхронной крымской красноглиняной керамике (ГЭ раскопки М.Г. Крамаровского 1999 г.). Наиболее близкие аналогии чаше с лилией с Царевского городища встречаются в Северном Причерноморье, на Крымском полуострове и в Азаке (А.В. Белый, А.А. Волошинов, С.В. Карлов, 2005, рис.3; 1, 2, 3). Близ Феодосии было найдено блюдо со стилизованным изображением лилии (Е.А. Айбабина, 1999, с.8, рис.2–1; 2005, рис.8,3). Поволжские и крымские орнаменты отличаются между собой заполнением фона и оформлением бордюра сосудов. Фон в поволжской керамике заполнен спиралевидными завитками с тонкой штриховкой вокруг них, а фон в крымской – толстыми штрихами. Бордюр у поволжской миски оформлен концентрическими, тонкими кругами, а крымский бордюр – это плетенка из двух лент. Почти идентичный поволжскому цветку, изображение на фрагменте чаши из Старого Орхея (Е.И. Абызова, 1981, с.65, рис.28).

Точных аналогий шестилепестковых цветов, выполненных тонкой линией и с узкими лепестками не найдено, но схожие можно увидеть также в крымской керамике (А.Л. Якобсон, 1950, таблицы) и в керамике Южного Туркменистана (Н.С. Бяшимова, 1989, таблицы).

Геометризованная розетка характерна для крымско-кавказской керамики.

Шестилепестковые цветы в технике «резерва» известны в поливной керамике Старой Гянджи и Орен-кале (Н. Наджафова, 1983, с. 30–31).

Растительные мотивы в красноглиняной керамике с росписью ангобом.

Растительный орнамент в отделе с росписью ангобом представлен стилизованными растительными несколькими видами орнаментов.

Тип 27 – В центре чаши изображена вихревая розетка, выполненная в виде каплевидных мазков. В центр розетки помещен не большой кружок (табл. 19,1).

Тип 28 – В крупном центральном орнаментированном круге хаотично разбросаны мелкие многолепестковые цветы с красной сердцевинкой с темной точкой. Между цветами расположены крупные темные точки (табл. 19,2).

Тип 29 – Пятилепестковый цветок, с фигурными лепестками, выполненными непрерывной тонкой линией. Сердцевина цветка выделена крупным кругом, закрашенным полностью. Внутри каждого лепестка расположен полностью закрашенный не большой, заостренный лепесток. Между лепестками цветка изображены попарно, расходящиеся в стороны трехлепестковые листья (табл. 19,4).

Тип 30 – Вихревая розетка, состоящая из двух рядов каплевидного орнамента, где каждый ряд изображен в противоположную сторону от предыдущего ряда. В центре сердцевина в виде не большего кольца (табл. 19,5).

Тип 31 – Вихревая розетка изображенная в виде наклонных капель с не большой сердцевинкой в центре в виде кольца. Затем идут концентрические круги с подобным каплевидным орнаментом, где каждый ряд идет в противоположную сторону от предыдущей (табл. 19,7).

Тип 32 – Четырехлепестковая розетка, со стрелчатыми лепестками, в центре не большой кружок, от которого отходят четыре луча, затем изображена четырехлепестковая розетка с округлыми лепестками, где эти лучи оказываются в центре (табл. 19,9).

Тип 33 – Орнамент, состоящий из трехлепестковых цветов, расположенных хаотично, лепестками обращенными к краю сосуда – «птички-крестики» (табл. 19,10).

С изображением «птичек-крестиков» мы часто встречались на кашинной керамике с бирюзовой поливой и черной росписью, но там эти «птички» представлены перекрещиванием под прямым углом двух черточек. Здесь же этот рисунок выполнен кистью и имеет плавные округлые линии. Любопытно, что точно такие же «птички» и тоже выписанные ангобом под прозрачной поливой встречаются и в керамике Орен-Калы (А.Л.Якобсон, 1971, с. 234, рис.6). Правда, на опубликованном фрагменте такие «птички» расположены внутри косых клеток, а не по свободному полю, как на золотоордынской чаше. Но это не мешает увидеть поразительную схожесть тех и других изображений.

Аналогии мотиву росписи в виде вихревых розеток четко прослеживаются опять же в глазурованной керамике Закавказья и Крыма. Вихревая розетка в центре шестиконечной звезды имеется и на Азакском глазурованном блюде крымского производства (А.Н. Масловский, 2006. с.92–116. рис.2,3). Роспись в виде каплевидных вихревых розеток часто встречается и в керамике Согда (Г.В. Шишкина, 1979, табл. №1, рис.15, табл. LXVII рис.1). В отличие от поволжской керамики, в Согде роспись выполнялась цветными ангобами по белой ангобированной поверхности сосуда. На нижневолжских городищах чаши с подобным орнаментом расписанным ангобом встречаются часто, но ангоб всегда светлый.

Растительный мотив в красноглиняной керамике с рельефом.

Этот отдел керамики представлен четырьмя растительными элементами: веточками лотоса; растительными побегами; шестилепестковыми цветами.

Наибольшее количество фрагментов такой керамики встречается на городище Маджары. Рельеф чаще всего имеет вид шестилепестковых цветов, окруженных рельефными точками, растительный орнамент в виде веточек растений, листьев, сопровождаемых такими же точками, зигзагообразными линиями, горизонтальными рубчиками. Иногда рисунок напоминает арабскую вязь. Орнаментом мог быть украшен весь сосуд, а иногда только край сосуда.

Растительные мотивы в красноглиняной керамике покрытой ангобом с полихромной росписью под бесцветной глазурью.

Все орнаменты в этом отделе красноглиняной керамики, покрытой ангобом с полихромной и монохромной росписью под бесцветной глазурью, полностью копируют роспись кашинных изделий (Н.М. Булатов, 1972, с.75). Растительные мотивы, также копирующие орнаменты кашинных изделий и часто встречаются на многочисленных мелких фрагментах с Селитренного городища, хранящиеся в фондах ГИМ (раскопки Г.А. Федорова-Давыдова).

Б. Геометрический орнамент в кашинной керамике.

Геометрический орнамент в золотоордынской орнаментике в целом является носителем рационального начала, которое в сложных декоративных композициях, насыщенных расти-

тельными и эпиграфическими узорами, нередко оказывается скрытым. Геометрический орнамент в кашинной керамике применялся в основном для оформления бордюрных полос в виде сетки, уголков или плетенок. В центральном круге на дне чаш встречаются шестиконечные звезды, различные плетенки из овалов, ромбов или лент. Только изредка геометрические фигуры украшают весь сосуд. В этих случаях геометрический орнамент проявляется как система, определяющая гармоничное расположение всех элементов узора по принципу повтора и симметрии и служащая каркасом узора и тем инструментом, благодаря которому растительные мотивы оказываются столь далекими от природы. Геометрический элемент в золотоордынском орнаменте был продуктом «ученого» искусства. Переход от геометрических форм к растительным и эпиграфическим в исламском орнаменте вовсе не означает отказа от геометрии. В растительном узоре геометрический орнамент лишь отходит на второй план, уступая первый, видимый план цветочным и листовым мотивам (Асифа аль-Халлаб, 1999, рукопись, с.82). Наиболее массовое распространение получили те формы орнамента, которые были доступны мастерам без применения сложных расчетов и решались чисто практическим путем. Именно практика лежала в основе ремесла. Таким образом, несмотря на строго последовательную систему приемов построения рисунка геометрического орнамента, прикладная геометрия постоянно подчинялась творческому началу. Мастер предпочитал геометрические формы строгому следованию сеткам, нарушал их, вносил дополнительные фигуры, не останавливаясь перед употреблением неправильных фигур, выбирал наиболее благоприятные возможности при определении толщины линий и положения их в отношении осей. Итак, в IX–XIII вв. по всему Среднему и Ближнему Востоку (особенно в мусульманских странах) геометрический орнамент имел единый метод построений, но этот метод допускал разные приемы выполнения и в увязке с другими элементами орнамента (растительными, зооморфными) приобретал черты существенных различий. Можно сказать, что стиль орнамента, при всем сходстве метода построений геометрических рисунков, был в каждой стране свой за счет отражения вкусов, традиций местных мастеров, их изобразительности и собственного понимания задач декоративного искусства. Более схематизированным и геометризированным растительным орнаментом представляются те узоры в центральном круге чаш, на которых изображены сложные четырехлепестковые розетки и крестовидные фигуры с включением в них трилистников и дополнительных побегов, имеющих узкие листья.

Геометрические мотивы в кашинной керамике с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента под бесцветной глазурью.

Геометрические мотивы в этом отделе керамики встречаются как на целых чашах, так и на многочисленных фрагментах различных сосудов и состоят сравнительно из небольшого количества элементов.

Тип 1 – Две тонкие горизонтальные параллельные полосы (табл. 20,1).

Тип 2 – Два concentрических круга, выполненные тонкой линией (табл. 20,2).

Тип 3 – Небольшой круг, выполненный тонкой линией, а в середине круга изображена крупная точка (табл. 20,3).

Тип 4 – Шестиконечная звезда, состоящая из переплетения двух равносторонних треугольников, выполненных двумя тонкими линиями и украшенная крупными точками (табл. 20,4).

Тип 5 – Пятиконечная звезда, выполненная переплетением полосы из двух тонких линий и украшенная крупными точками (табл. 20,5).

Тип 6 – Широкая полоса, выполненная тонкой линией внутри которой диагональная сетка (табл. 20,6).

Тип 7 – Два concentрических круга, выполненных тонкой линией. Внутри круга прямоугольная сетка, выполненная толстой линией (табл. 20,7).

Тип 8 – Ряды уголков, выполненные тонкой линией (табл. 20,8).

Тип 9 – Полоса из уголков, выполненная тонкой линией и украшенная крупными точками (табл. 20,9).

Тип 10 – Два concentрических круга, выполненные тонкой линией. Внутри круга, ряды уголков, также выполненных тонкой линией (табл. 20,10).

Среди геометрических орнаментов наиболее часто встречаются шестиконечные звезды. Мотив шестиконечной звезды был широко распространен на Востоке и в Византии. Известен он и в средневековой керамике Херсонеса (А.Л. Якобсон, 1950). Шестиконечная звезда представляет собой два пересекающихся треугольника. Треугольник является одним из древних астральных символов, заимствованных исламом. В исламском геометрическом орнаменте это всегда равносторонний треугольник, полученный соединением прямыми линиями трех точек на одной окружности, равноудаленных одна от другой. Треугольник, «поставленный» на одну из сторон, указывает вершиной вверх и символизирует переход от земного к небесному, устремленность от материального к духовному. Треугольник, «поставленный» на одну из вершин, указывает вниз и символизирует переход от небесного к земному, от духовного к материальному. Пересечение двух равных равносторонних треугольников (верхний треугольник – острием вверх, нижний – острием вниз) у мусульманских философов-рационалистов является олицетворением равновесия, покоя, бесконфликтности, абсолютной гармонии. В соответствии с этой идеей совмещением двух равносторонних треугольников образуются шестиконечная звезда и шестиугольник в середине.

С религиозной и мифологической точек зрения шестиконечная звезда является символом могущества и мудрости, которыми наделены коранические пророки Даут и Сулейман. Шестиконечная звезда в исламе иногда называется «Перстень Сулеймана – резное кольцо». Первоначально он применялся для обозначения геометрических фигур из пересекающихся прямых линий, образующих вписанную в круг сетку с треугольной или квадратной ячейкой. Со временем эти фигуры преобразовались в декоративный мотив в виде шестиконечной звезды, в котором наблюдаются три особенности. Во-первых, название мотива – «перстень Сулеймана» – связано с именем пророка, олицетворяющего могущество и мудрость. Во-вторых, образованная пересечением двух треугольников звездчатая шестилучевая форма, известная как иудейский символ «звезда Давида», получила широкое применение и в мусульманской орнаментике. Нередко она использовалась как базовая фигура для построения звездчатых форм с числом лучей, кратных шести. В-третьих, символическое значение «звезды Давида» (верхний луч означает стремление к небесам, а нижний указывает на землю) – извечное стремление человека к достижению божественной истины (Асифа аль-Халлаб, 1999, рукопись стр. 88). Шестиконечная звезда стала специфическим еврейским знаком «Щитом Давида» довольно поздно, утвердившись в качестве символа иудаизма после того, как в XVI веке еврейская община Праги приняла его в качестве эмблемы. Вскоре в XVII–XII веках шестиконечная звезда распространилась среди евреев Австро-Венгрии, а к концу XIX столетия Моген Давид был признан религиозным символом иудаизма. Изъятие шестиконечной звезды из христианской и мусульманской символики произошло в XX веке с образованием государства Израиль (Л.Л. Галкин, 2004, с. 102).

Лишь только на одном поволжском образце, из Азака, на дне чаши изображена пятиконечная звезда (каталог № 42), которая называется «Звезда Дауда» и, как и Перстень Соломона, наделена магическими (оберегающими) свойствами. В процессе развития исламского орнамента эта форма нередко преобразовывалась в криволинейные фигуры пятилепесткового цветка.

К геометрическим орнаментам относится косая сетка, располагающаяся полосой под венчиком сосуда и прерывающаяся овальными медальонами с бирюзовым пятном внутри. Подобные сетки мы можем видеть на многих сосудах. Сетка всегда наносилась синей краской тонкой косой линией и, где бы она ни располагалась, никогда не имела рельефа. Украшение поясов внутри чаш косой сеткой, иногда прерывающейся, хорошо известно в керамике Хорезма XII века (А.И. Тереножкин, 1940, табл. II, рис. 5.). «Косая сетка» как орнаментальный мотив встречается и на красноглиняных изделиях, украшенных в различных техниках орнаментации, и в керамическом ремесле Кавказко-Византийского, Крымского и т.д. круга. Можно сказать, что этот орнамент на золотоордынскую кашинную посуду пришел из Хорезма и Крыма. Иногда подобная сетка могла располагаться в центральном круге на дне чаши как основной орнамент. Полосами отделялись концентрические орнаментальные зоны внутри чаш.

Геометрические мотивы в полихромной керамике без рельефной моделировки орнамента.

Более разнообразен различными геометрическими элементами второй отдел кашинной керамики.

Тип 11 – Круг с вписанным квадратом, в который вписан еще квадрат. В каждом пересечении вписано «окошко». Орнамент выполнен из полос тонкой линией и украшенных внутри мелкими точками по четыре (табл. 10,10).

Тип 12 – Крупная квадратная плетенка, выполненная из полосы двух цветов, светлых по краям и темного по середине (табл. 10,11).

Тип 13 – Полоса, состоящая из двух линий, выполненных тонкой линией и одной широкой между ними (табл. 20,1).

Тип 14 – Полоса, разделенная на прямоугольники, внутри которых изображены уголки навстречу друг к другу, выполненными двумя тонкими линиями (табл. 20,2).

Тип 15 – Полоса с диагональной сеткой внутри, выполненная тонкой линией (табл. 20,3).

Тип 16 – Концентрический круг, выполненный тонкой линией, в центре которого помещена крупная точка (табл. 20,4).

Тип 17 – Полоса, внутри которой помещены уголки, вершинками вправо, выполнен рисунок тонкой линией (табл. 20,5).

Тип 18 – Широкая вертикальная полоса, внутри диагональная сетка, выполненных тонкой линией, где к вершинкам, образовавшихся четырехугольников пририсованы стилизованные трилистники (табл. 20,6).

Тип 19 – Фигура в виде усеченного конуса, вершинкой вниз, заканчивающейся двумя полудугами с острым уголком в центре. Середина конуса не орнаментирована, а по бокам две параллельные полосы украшенные косой штриховкой сверху вниз (табл. 20,7).

Тип 20 – Крупный треугольник, вершинкой вниз, разделенный по середине к вершинке, полосой. Получившиеся треугольники заштрихованы параллельными штрихами, навстречу друг к другу и сверху вниз. Весь рисунок выполнен тонкой линией (табл. 20,8).

Тип 21 – Четырехугольник, где один угол сильно вытянут. Внутренняя часть четырехугольника украшена диагональной сеткой, а в образовавшихся четырехугольниках размещены крупные точки. Весь рисунок выполнен тонкой линией (табл. 20,9).

Тип 22 – Вертикальная полоса с крупной диагональной сеткой, внутри образовавшихся четырехугольников размещены крупные точки. Весь рисунок выполнен тонкой линией (табл. 20,10).

Тип 23 – Шестиконечная звезда, изображенная переплетением двух равносторонних треугольников. Рисунок выполнен тонкой линией (табл. 20,11).

Тип 24 – Крупная квадратная сетка, выполненная широкой темной полосой. Внутри, квадратов проходят перекрещенные диагональные полосы, выполненные тонкой линией, в образовавшихся треугольниках размещены крупные точки (табл. 20,12).

Тип 25 – Крупная квадратная диагональная сетка, выполненная двумя параллельными тонкими линиями, со штриховкой внутри. По середине квадратов проходят две линии, делящие квадрат на четыре части. Весь рисунок выполнен тонкой линией (табл. 20,13).

Тип 26 – Крупная квадратная сетка, выполненная широкой линией. Квадраты, чередуясь украшены; один диагональной сеткой, другой диагональными линиями с кружком по середине перекрестия. Весь дополнительный рисунок выполнен тонкой линией (табл. 20,14).

Тип 27 – Крупная квадратная сетка, выполненная широкой линией. Квадраты, чередуясь украшены; один прямоугольной сеткой, другой крупными точками, прикрепленными к сторонам квадрата. Весь дополнительный рисунок выполнен тонкой линией (табл. 20,15).

Тип 28 – Горизонтальная полоса, состоящая из полосы полуокружностей с волнистой штриховкой внутри. Затем проходят два ряда фестончатых волн, где верхняя выполнена широкой линией, а нижняя тонкой (табл. 20,16).

Тип 29 – Горизонтальная плетенка, состоящая из переплетения двух лент, выполненных тонкой линией (табл. 20,17).

Тип 30 – Сетка, выполненная пересечением горизонтальных и диагональных линий и выполнены, широкой линией. Получившиеся треугольники, чередуясь украшены; одни тон-

кой диагональной сеткой, а другие крупными точками, прикрепленными к сторонам треугольника (табл. 20,18).

Тип 31 – Горизонтальная полоса, состоящая из двух зигзагов, один выполнен широкой линией, а другой тонкой (табл. 20,19).

Тип 32 – Горизонтальная полоса, по центру, которой проходит зигзаг, выполненный широкой линией. Вверху и внизу, между углами зигзага, помещены углы с мелкими точками внутри (табл. 20,20).

Тип 33 – Орнамент, состоящий из параллельных вертикальных линий, заканчивающихся в верхней части углом и выполненных широкой линией. От вершинок вниз, по центру, проходит тонкая линия украшенная крупными точками. Между углами, помещены углы, выполненные тонкой линией с косой штриховкой внутри (табл. 20,21).

Тип 34 – Параллельные вертикальные линии, выполненные широкой линией и упирающиеся в горизонтальную линию наверху (табл. 20,22).

Тип 35 – а) Горизонтальная полоса, состоящая из квадратов, выполненных пересечением зигзагов из тонких линий. Внутри, каждый квадрат украшен крупной точкой.

б) Горизонтальная полоса, состоящая из вертикальных, параллельных тонких линий (табл. 20,23).

Тип 36 – Орнамент, состоящий из четырех диагональных зигзагов. Крайние зигзаги выполнены широкой линией, а два, в середине из тонких линий (табл. 20,24).

Если для керамики первого отдела характерны точки на венчике чаш, а сплошная линия – редкое исключение, то в этом отделе наблюдается обратное – точки на венчике встречаются гораздо реже. Полосы, как и в первом отделе, служат разграничением орнаментальных зон. В радиальной композиции полосы могут чередоваться с сетчатым орнаментом.

В отличие от первого отдела, здесь появляются орнаменты из переплетенных лент. Плетеный орнамент был хорошо известен в керамике Закавказья, в частности, в Азербайджане, но наносился такой орнамент в виде гравировки по ангобу на красноглиняной керамике. Плетенки, как в Закавказской, так и в золотоордынской керамике, чаще встречаются в красноглиняной керамике.

Шестиконечная звезда как в первом отделе встречается и здесь, на дне большой чаши из Азова (каталог № 147), в центральном орнаментированном круге имеется восьмиугольная звезда, изображенная в виде наложенных друг на друга квадратов, так называемая – актагон. Квадрат – совершенная форма, вписанная в круг или в квадрат в исламском искусстве – символ устойчивости и знак земного мира. В исламском геометрическом орнаменте квадрат это основная формообразующая фигура, производными которой являются все известные звездчатые и полигонные формы. Два, крест на крест, совмещенных квадрата образуют восьми лучевую звезду – актагон, которой обозначают основные силы природы. Наложенный сверху на подобие ромба, квадрат своими углами – вершинами указывает на четыре стороны света, что означает, что Бог властвует над всеми силами природы и воздействует на все сущности (Асифа аль-Халлаб, 1999, с. 87).

Из мастерской на раскопе XI Селитренного городища, происходит серия чаш, у которых декор стенок украшен сеткой, образующей квадраты. На внешней поверхности этих чаш – обычный крестовидный орнамент с кругами, но встречается, хотя и редко, арочный орнамент. Края чаш украшены крупными точками или сплошной темной полосой.

Не менее характерной для этой группы является сетка, которая может быть расположена как горизонтальной бордюрной полосой, так и вертикальной орнаментальной полосой в радиальной композиции. Сеткой могут заполняться внутренние части орнамента и различные фигуры. Такому золотоордынскому сетчатому орнаменту аналогий найти не удалось, но сетка встречается часто и в Среднеазиатской (Н.С. Бяшимова, 1989, табл. №VII), и в Закавказской керамике (Г.В. Шишкина, 1979, табл. I, II; рис. 48,55,57,98,99).

Очень популярны в золотоордынской керамике изображения квадрата в квадрате, где один квадрат вписан в другой, а в центре изображение четырехлепесткового цветка. Имеется круг с вписанным квадратом, в пересечение которых вписано «окошко» встречается в сунской керамике Китая, хотя оформление его там отличается от золотоордынского варианта.

Наиболее близкая аналогия ему известна в согдийской керамике XI в. (Г.А. Шишкина, 1979, LXVI, 1).

Орнаменту, составленному из широких параллельных кобальтовых линий и с тонкой линией по середине и с крупными точками на ней, имеется точная аналогия в иранской керамике из Кашана XIV в. (O. Watson, 2005, p. 385). Если подобный орнамент украшает внутренние стенки чаши из Азака (АКМ, вх-2096), то на иранской чаше точно такой же орнамент изображен на внешней стороне чаши.

Геометрические мотивы в керамике с черной росписью под бирюзовой глазурью.

Тип 37 – Большой круг, с прямоугольной сеткой внутри, выполнен орнамент тонкой линией (табл. 22,1).

Тип 38 – Горизонтальная полоса, украшенная внутри углами справа налево, выполнен орнамент тонкой линией (табл. 22,2).

Тип 39 – Горизонтальная полоса, украшенная вертикальными рядами зигзагов, выполнен орнамент тонкими линиями (табл. 22,3).

Тип 40 – Широкая горизонтальная полоса сверху и тонкая снизу (табл. 22,4).

Тип 41 – Широкая горизонтальная полоса, сверху полоса, выполненная толстой линией, под ней три тонких ряда зигзагов, а в низу, закрашенные треугольники (табл. 22,5).

Тип 42 – Большой треугольник, острием вниз, украшенный внутри диагональной сеткой. Весь орнамент выполнен тонкой линией (табл. 22,6).

Тип 43 – Сетка, выполненная пересечением горизонтальных и диагональных линий. Получившиеся треугольники, чередуясь украшены; одни тонкой диагональной сеткой, а другие крупными точками, прикрепленными к сторонам треугольника (табл. 22,7).

Тип 44 – Прямоугольная сетка, выполненная широкой линией. Через углы квадратов проведены диагональные линии, на пересечении линий изображен, небольшой кружок (табл. 22,8).

Тип 45 – Круг, от которого отходят лучи. Весь орнамент выполнен тонкой линией (табл. 22,9).

Тип 46 – Полоса из геометрической плетенки, сплетенная из двух полос (табл. 22,10).

Тип 47 – Сетка, изображенная переплетением горизонтальных и диагональных полос. Переплетение выполнено тонкими линиями, а образовавшиеся треугольники обведены широкой линией (табл. 22,11).

Тип 48 – Кайма, состоящая из ряда небольших треугольников, острием вниз (табл. 22,12).

Многие геометрические мотивы этого отдела копируют геометрические элементы полихромной керамики без рельефа. При этом есть мотивы характерные только для этого отдела, как например, сложная плетенка сетка из лент. Аналогичный элемент имеется на египетском фрагменте чаши с полихромной росписью (O. Watson, 2005, p. 404).

Геометрические мотивы в бело-синей кашинной керамике.

Этот отдел керамики представлен сравнительно небольшим ассортиментом геометрических элементов.

Тип 49 – Ряды крупных точек, расположенных на одной горизонтальной линии (табл. 23,1).

Тип 50 – Горизонтальная полоса, состоящая из длинной черточки и 6–7 крупных точек (табл. 23,2).

Тип 51 – Орнамент «рисовое зерно». Шесть проколов, расположенные по кругу, и один прокол по середине (табл. 23,8).

Тип 52 – Орнамент «рисовое зерно». Ромб, состоящий из проколов, по четыре с каждой стороны ромба и пять в центре (табл. 23,9).

Тип 53 – Орнамент «рисовое зерно». Соприкасающиеся треугольники спускаются от края сосуда и имеют по пять проколов с каждой стороны треугольника и три в центре. Проколы обведены тонкой волнистой линией снаружи, а внутри соединены черточками (табл. 23,10).

Тип 54 – Сетка, выполненная пересечением горизонтальных и диагональных линий и выполнены широкой линией. Получившиеся треугольники, чередуясь украшены; одни тонкой диагональной сеткой, а другие крупными точками, прикрепленными к сторонам треугольника (табл. 23,11).

Тип 55 – Крупная квадратная сетка, выполненная широкой линией. Квадраты, чередуясь украшены; один прямоугольной сеткой, другой крупными точками, прикрепленными к сторонам квадрата. Весь дополнительный рисунок выполнен тонкой линией (табл. 23,12).

Аналогии ромбовидным фигурам в бело-синей керамике широко распространены среди орнаментов на костяных накладках колчанов, изготавливаемых в XIII–XIV вв. в степных городах Нижней Волги (Г.А. Федоров-Давыдов, 1976, табл. 148). Подобный орнамент распространен и на бело-синей керамике золотоордынских городов Хорезма, датируется монетным материалом XIV в.

Геометрические мотивы в кашинной керамике с надглазурной росписью.

Тип 56 – Правильно построенная окружность на выпуклой стенке вазы. Внутри круга изображены геометризированные розетки, состоящие из правильных и одинаковых ромбов с точками внутри (табл. 15,4).

Все элементы геометрического орнамента в кашинной керамике с надглазурной росписью правильно выверены и построены с учетом точных научных математических знаний. Известно, что в период IX–XIII вв. геометрический орнамент получил большое развитие. Успехи точных наук и строительного дела приблизили изобразительное искусство к практическим нуждам художественного ремесла и открыли орнаменту широкий путь для отвлеченных геометрических построений. Геометрический орнамент получил научную основу для развития и, благодаря усовершенствованиям методам расчета сферических и конических поверхностей, смог найти применение не только на плоскости, но и разных поверхностях объемных форм.

В странах мусульманского Востока проблема пропорций принадлежала не столько искусству, сколько математике. Метод геометризации тел, фигур, линий IX–XIII вв. опирался на научные и технические идеи своего времени, но было бы неверным считать на этом основании искусство орнамента «математическим» искусством. Теоретические расчеты и математика не были достоянием широкого круга народных мастеров. Практический характер вычислительной геометрии оказывал влияние на работу народных мастеров, и быть может, никогда еще народное искусство и прикладная геометрия не сближались так тесно. Сарайские мастера прекрасно владели знаниями геометрии, в чем мы можем убедиться на примере вазы из раскопок Терещенко (каталог № 309). Весь орнамент с математической точки зрения выполнен безукоризненно, в технике «ладжвардина», и для этой вазы, в частности, характерным геометрическим орнаментом являются фигуры в виде буквы «W», вытянутые в ряд, «узлы счастья», с тонкими поперечными черными линиями шестиугольники, составленные из ромбов (Г.И. Латышева, 1971, рис. 4; G.A.Fyodorov-Davydov, 1984, рис 33,4).

Геометрический орнамент в красноглиняной керамике.

Геометрические мотивы в красноглиняной керамике выполненный в технике сграффито.

Самым распространенным орнаментом в отделе керамики с орнаментом сграффито является геометрический.

Тип 1 – Штрихи; наклонные, параллельные, заполняющие фон между основным орнаментом или круг в центре цветка (табл. 16,1–12).

Тип 2 – Тонкая диагональная сетка, в концентрическом круге под венчиком сосуда (табл. 16,9).

Тип 3 – Тонкая диагональная сетка, выполненная внутри лепестков (табл. 16,8).

Тип 4 – Четыре круга, сдвоенные друг с другом «каждый с каждым». В центре каждого круга прямоугольник с «окошком». Такие же «окошки» располагаются и над кругами (табл. 17,3).

Тип 5 – Плетенка из двух лент (табл. 17,7).

Тип 6 – Переплетение овалов, выполненных в виде широких лент. Внутри переплетений размещены прямоугольники со спиралью внутри (табл. 17,8).

Тип 7 – Переpletения овалов, выполненных широкими полосами лент. В центре переpletения изображено «окошко» из двух параллельных линий, а в остальные пространства переpletений помещены спирали (табл. 17,9).

Тип 8 – Переpletение четырех лент, где ленты перекрывают друг друга, в центре, образуют небольшой квадрат. К краю сосуда ленты расширяются. В центре переpletения изображен квадрат со спиралью внутри. Ленты украшены внутри волнистой линией (табл. 17,10).

Тип 9 – Переpletение четырех лент, где ленты перекрывают друг друга, в центре, образуют небольшой квадрат. К краю сосуда ленты расширяются. Ленты внутри украшены мелкими точками и волнистой линией (табл. 17,11).

Тип 10 – Переpletение двух овалов, выполненных широкими лентами. Овалы с заостренными вершинками и фестонами с левой стороны. В центре переpletения «окошко» со штрихами, а остальные пространства переpletений украшены четырехлепестковыми розетками (табл. 17,12).

Тип 11 – Полоса, под венчиком сосуда украшенная углами справа налево, выполненная тонкой линией (табл. 18,3).

Тип 12 – Радиальная композиция, состоящая из восьми секторов и украшенная тонкой спиралью в каждом секторе (табл. 18,4).

Тип 13 – Концентрические полосы, украшенные зигзагом. Под венчиком сосуда выполнены широкой линией и украшены мелкими завитками внутри углов. В следующей концентрической полосе, зигзаги выполнены тонкой линией (табл. 18,6).

Тип 14 – Радиальная композиция, состоящая из восьми секторов. Каждый сектор украшен 2–3 тонкими спиралями (табл. 18,9).

Тип 15 – Фон сосуда, украшен прямоугольной сеткой, выполненный тонкими двумя параллельными линиями. В центре каждого образовавшегося квадрата, помещена точка (табл. 18,12).

Тип 16 – Шестеренка, стилизованная шестиконечная звезда, выполненная широкой и тонкой линией (табл. 24,3).

Тип 17 – Ковровая композиция, выполненная в виде овалов с небольшим завитком в верхней части каждого овала (табл. 24,4).

Тип 18 – Шахматный орнамент, где чередуются светлые прямоугольники и прямоугольники с диагональной сеткой (табл. 24,5).

В золотоордынской поволжской красноглиняной керамике, как и во всей крымской и закавказской керамике с орнаментом сграффито, преобладают геометрические мотивы, выполненные в так называемом византийском стиле. Все мотивы связаны с символикой данной эпохи. К христианским символам относятся окружность, как символ бесконечности и могущества Бога в христианстве; треугольник – символ Святой Троицы. В красноглиняной керамике с орнаментом сграффито иногда встречаются изображения «звезды-шестеренки» в поливной керамике сопредельных территорий подобных нет. Возможно, это трансформация шестиконечной звезды. Знак в виде шестиугольной звезды был широко распространен в красноглиняной керамике IX–XII вв. и в металлической посуде XII–XIII века в Персии и Египте, Средней Азии и Закавказье, и на византийской керамике (А.Л. Яковсон, 1950, с. 190–191). Этот же знак мы находим на керамике Крыма и Херсонеса (там же, табл. 24, 84). Мотив орнаментации «круг в круге», из которых один заштрихован, встречается очень часто в керамике Золотой Орды. Известен он и в керамике Херсонеса XIII века, и Закавказья домонгольского времени (там же, табл. 12). Подобный сарайскому сетчатому орнаменту встречен на альбарелло средневекового Белгорода (А.А. Кравченко, 1986, с. 78. рис. 30, 7).

Аналогичные геометрические орнаменты в виде параллельных полос, черточек, овалов и шахматного узора встречаются в Белгородской керамике (А.А. Кравченко, 1986, с. 65, рис. 25, 12). Подобный орнамент распространен и в керамике Болгарии XII–XIV века (Г. Шейлева, 2005, рисунки; Б.Д. Борисов, 2005, с. рисунки; В. Волкова-Нешева, 2005, с. 56–61). Ближе всего по стилю к золотоордынскому шахматному орнаменту стоят херсонесские и кавказские узоры (А.Л. Яковсон, 1950, табл. 16, 23, 61, 62, 89).

Мотив плетенки из двух овалов был известен в Закавказье, в Крыму, и в Средней Азии, распространен он в византийских центрах Белгорода (А.Л. Якобсон, 1971, с. 280, рис 4; В. Сизов, 1989, с. 29, табл. 5,6, 7; Г.В. Шишкина, 1979, табл.70. рис. 30–37; А.А. Кравченко, 1986, с.72 рис 27, 4; Н.С. Бяшимова, 1989, табл. 41, рис 5; А.Г. Герцен, В.Е. Науменко, 2005, рис. 7; Veronique Francois, 2005, fig. 2).

Небольшие фрагменты с геометрическим орнаментом, выполненным в технике «резерва», обнаружены на Селитренном городище (рисунки в виде широких полос), на Маджарском городище (в виде ромбов, четырехугольных розеток, вписанных в квадрат). Подобные орнаменты известны в крымско–кавказкой керамике и в керамике Белгорода этого же периода.

Особенно популярным геометрическим орнаментом на золотоордынской красноглиняной керамике был мотив переплетения широких лент. Четыре полосы, наложенные друг на друга – этот знак (тамга) известен у народов Сибири и у монголов (А.П. Григорьев, 1845, с. 180–181). Переплетения нередко сочетались с растительными мотивами, что придавало рисунку особую красочность. Популярным является он и в крымской керамике (А.Г. Герцен, В.Е. Науменко, 2005, рис.7, 8, 9).

Мотив плетенки довольно часто встречается в поливной керамике Крыма (Е.А.Паршина, 1974, с. 68, рис.,1,4, 10,16) куда в свою очередь пришел из Ирана (А.У. Роре, 1945, таблицы), распространился в поливных изделиях Византии (А.Н. Романчук, 2003), Руси (Т.И. Макарова, 1967. с.38) и городов Закавказья. Наиболее типичны находки керамики с плетеным узором и для Феодосии. Орнамент плетенки из двух лент встречается на керамике Херсона. Керамика с подобными орнаментами была обнаружена и в керамике Белгорода на Днестре (А.А. Кравченко, 1986, с. 72, рис 27), и в керамике с городища «Большие кучугуры» в Запорожской области. Такая популярность данного орнамента, по всей вероятности, объясняется его магическим знаком.

К распространенным мотивам геометрического орнамента относятся разбросанные по поверхности чаш круги с двойной линией гравировки, соединенные также двойной линией «каждый с каждым». Подобному орнаменту аналогий нет. Мотив орнаментации кругами, соединенными «каждый с каждым», встречен на фрагментах с Дубовского городища и городища Сарайчик (СКМ. № 1132). Украшения в виде полукружий встречаются в керамике Херсонеса (А.Н.Якобсон, 1950, с. 216) и Орен-Калы (А.Н.Якобсон, 1971, с. 283, рис. 1).

Орнаментальный мотив в виде прямоугольной-сетки на сосудах красноглиняной керамике с орнаментом сграффито получил широкое распространение на обширной территории от Поволжья до Балкан, включая Закавказье и Крым. В некоторых случаях прямоугольная сетка заменялась диагональной, и почти всегда подобной сеткой покрывалось все тулово сосуда, в частности альбарелло. Зачастую подобный мотив выступал в качестве основного и схемообразующего в декоре красноглиняной поливной керамики. При этом сама сетка выполнялась широкой линией, а орнамент внутри клеток наносился тонкой линией, мотив в ячейках клеток состоял из завитков, точек или тонкой диагональной сетки, которые располагались в шахматном порядке, а в ряде случаев украшалась каждая ячейка. По мнению некоторых авторов, происхождению этого мотива гончары обязаны другим ремеслам, в частности, ткачеству и плетению (А.В. Белый, А.А. Волошинов, С.В. Карлов, 2005, с.184). Большинство поволжских и крымских альбарелло украшено подобным мотивом, где геометрический сетчатый орнамент наносился на цилиндрическую часть тулова, а горлышко сосудов украшали вертикальные полосы или углы.

С орнаментом прямоугольной или диагональной сетки тесно перекликается шахматный узор, также широко популярный в керамике Закавказья и Крыма. Н. Наджафова считает, что «этот мотив из Закавказья перешел на керамику Херсонеса, так как полихромная роспись на изделиях Херсонеса наблюдается лишь с XIII в.. Это подтверждает наличие подобной орнаментации на изделиях Грузии, представленных в большом количестве раскопками Дманиси и датированных более ранним, чем изделия Херсонеса, временем – XI–XIII вв. Керамика с этим узором из Азербайджана вполне тождественна с аналогичными изделиями Грузии; совпадает и время их производства» (Н. Наджафова, 1964, с.50).

Геометрические мотивы в красноглиняной керамике с росписью ангобом.

Тип 19 – Концентрические круги делящие внутреннюю часть чаши на два сектора (табл. 19,2).

Тип 20 – Большой, закрашенный круг в центре сосуда (табл. 19,4).

Тип 21 – Концентрическая полоса, состоящая из кругов, в каждый из которых, вписан квадрат, а в него еще один квадрат (табл. 19,5).

Тип 22 – Широкие полосы, радиально делящие сосуд на восемь частей, где каждая часть украшена крупными точками (табл. 19,8).

Тип 23 – Небольшой круг в центре сосуда от которого в четыре стороны отходят короткие лучи (табл. 19,10).

Тип 24 – Короткие полосы, идущие от края сосуда к центру. В центре ромб с разделением в виде «окошка» (табл. 19,11).

Тип 25 – Прямые широкие линии, делящие поверхность чаши на четыре части. Параллельно основным линиям в центре идут еще три линии по вертикали и две по горизонтали. Каждая последующая линия не перекрывает предыдущую, образуя систему перегородок. Получившиеся полосы украшены крупными точками (табл. 19,12).

Наиболее часто встречающимся геометрическим орнаментом в красноглиняной керамике, является роспись на внутренней стороне сосудов открытой формы, чаш толстыми рельефными (за счет ангоба) концентрическими кругами. В редких случаях встречается только один круг. Тогда он, как правило, расположен в центре дна сосуда. Мотив орнаментации ангобными кругами хорошо известен в поливной керамике Херсонеса (А.Н.Якобсон, 1950, с. 193). От золотоордынской она отличается тем, что такие круги дополнительно расписаны спиральями, точками, более мелкими кругами. Золотоордынская же керамика часто лишена этих дополнительных штрихов орнаментации, хотя иногда и встречаются херсонесские варианты росписи. Роспись кругами встречается и в древней Двине, которая, по мнению А.Л. Якобсона, тесно связана с херсонесской орнаментикой. На золотоордынских городищах фрагменты керамики с росписью подглазурными ангобными кругами встречены среди находок с Азакского городища, Маджарского, Царевского, Селитренного. Керамика с такой росписью часто встречается и в поливной керамике крымских городов познезолотоордынского времени.

Роспись свободно разбросанными кругами по внутренней поверхности чаш с дополнительной расцветкой внутри этих кругов, беспорядочно расположенными точками обнаружена на одном фрагменте с Маджарского городища и на двух фрагментах с Царевского городища и с городища Увек. (СОМК, сборы А.А. Кроткова, №951) Прямые аналогии керамики с подобной росписью имеются в поливной керамике среднего Байлакана (А.Н.Якобсон, 1971, с. 233.). Причем по характеру росписи, по композиции рисунка аналогии настолько близки, что можно говорить о бесспорном влиянии поливной керамики Байлакана на подобную роспись золотоордынских изделий.

Не так часто, но все же отдельные находки глазурированных изделий с росписью ангобом в виде прямых широких линий, делящих внутреннюю поверхность чаш на отдельные сектора, с дополнительной росписью внутри, встречаются на золотоордынских городищах. На Царевском городище имеется несколько фрагментов днищ чаш меньшего размера с делением на 4, 6 и 12 секторов. Пространство в секторах иногда заполнено пятнами. Такое деление на сектора в керамике с росписью ангобом с последующей орнаментацией спиральями часто встречается в керамике средневекового Крыма и целиком, по мнению А.Л. Якобсона, восходит к орнаментальным традициям керамического ремесла Ближнего Востока и Закавказья (А.Н.Якобсон, 1950, с.194).

Наиболее часто встречается роспись в виде шахматного орнамента, роспись широкими ангобными полосами, образующими клетки различной величины. Часто в каждом квадрате шахматного узора имеется круглое пятно, нанесенное также ангобом. Такой мотив росписи очень часто встречается в керамике многих золотоордынских городов и имеет прямые аналогии в поливной керамике Байлакана, Ани, Старой Гянджи и других средневековых городов Кавказа, Закавказья и Ближнего Востока (А.Н.Якобсон, 1971 рис. 5, с. 236; 61, рис. 60; 315,

табл. №2, рис. 58). Причем аналогии эти встречаются, как в мотиве изображения пятен внутри клеток, так и при отсутствии их.

Довольно хорошо известен мотив росписи ангобом косых полос, которые, переплетаясь, образуют ромбическую сетку. Изображение ромбов в керамике этого типа встречается почти во всех керамических центрах Крымско-Кавказского круга. Любопытен тот факт, что при орнаментации сосудов ромбической сеткой почти полностью копируются кавказские орнаменты (ширина полос, их расположение, расположение ромбического рисунка по поверхности сосудов), но золотоордынские мастера все же не до конца осуществляют процесс перенесения рисунка на свои изделия. Дело в том, что фрагменты керамики Старой Гянджи, имеющие такую же роспись и близкие по орнаменту отдельным изделиям с золотоордынских городищ, кроме росписи ангобом, оживляли свой рисунок путем расцвечивания его разноцветными красками (чаще фиолетовой) (Н. Наджафова, 1983, с.16). Аналогии этой росписи встречаются и в керамике Согда (Г.В. Шишкина, 1979, табл. LXVII, рис. 5–8). В отличие от сарайской керамики здесь полосы заканчиваются растительными завитками. В сарайской керамике такого явления не отмечено. Все это еще раз доказывает то, что золотоордынская керамика, являясь, несомненно, продуктом влияния различных керамических школ, все же была продукцией местного производства, так как имела свои специфические особенности.

Символический смысл рисунка разделенного ромба на четыре клетки бесспорен, ранее мы уже говорили о символике квадрата в исламском искусстве. Изображения квадрата встречаются и в керамике Византии (А. У.Роре, 1930, табл. XXII рис. 2105 и пояснения), и в керамике Древней Руси (Т.И. Макарова, 1967, с. 81).

Как мы видим, на внутренней поверхности одной только чаши встречаются мотивы и шахматного узора, и концентрических кругов, и вихревой розетки, чего ни в Крыму, ни на Кавказе строгий вкус мастера–керамиста никогда бы не допустил. Это доказывает принадлежность чаши к местному, сарайскому производству. Снаружи золотоордынские красноглиняные чаши украшены арочками, напоминающими арочки с кашинных изделий.

Рисунок с системой перегородок в поливной керамике золотоордынских городов встречен впервые. Прямых аналогий подобному рисунку не найдено, но в керамике Согда имеется фрагмент сосуда с похожим орнаментом, только здесь нет такой системы перегородок и точки заменены штрихами (В.Г. Шишкина, 1979, табл. LXIX рис. 18). Встречаются геометрические орнаменты с рельефными кружочками, характерные только для красноглиняной керамики Нижнего Поволжья. Подобные элементы известны и на керамике городища Ургенч (ГЭ. Инв. №13944), Афрасиаба-Самарканда XII–XIV вв. (ГЭ. Инв. 31607), и на городище древнего Мерва (ГЭ. Инв. №9817).

В золотоордынской красноглиняной керамике с росписью ангобом изображение шестилучевой звезды встречается только на одном фрагменте, тогда как в кашинной керамике это распространенный сюжет. Подобный геометрический орнамент с шестилучевой звездой, по мнению А.Л. Якобсона, характерен для синхронной керамики Закавказья XIV века (А.Л. Якобсон, 1950, с. 191). Изображение шестиконечной звезды, выполненной ангобом, имеется на Азовском блюде производства Крыма (А.Н. Масловский, 2006, 92–116, рис. 2,3). Аналогичное изображение звезды встречается в керамике Сирии в XIII–XIV вв.

Геометрические мотивы в красноглиняной керамике, покрытой ангобом и полихромной росписью.

В этом отделе красноглиняной керамики геометрический орнамент разнообразнее, чем растительный и состоит из таких элементов как: пятиконечная звезда, волнистая линия, густая косая сетка.

Орнамент представлен делением днища сосудов открытой формы на четкое количество секторов, делением поверхности внутренних стенок также на сектора и пояса с изображением в них треугольников, кругов, зигзагообразных линий. Примером может служить фрагмент края чаши, полностью копирующий орнамент кашинных изделий с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. На фрагменте изображена орнаментальная сетка, делящая стенки сосуда на квадраты, которые чередуясь, в шахматном порядке украшены кобальтовой сеткой.

Почти все орнаменты керамики этого отдела, обнаруженные в городищах Нижнего Поволжья, находят аналогии в неполивной штампованной керамике Золотой Орды, Кавказа и Средней Азии.

В. Эпиграфический орнамент в кашинной керамике.

Эпиграфический орнамент пришел с арабами. Закрепленная со времени халифата арабская каллиграфия была языком науки и богословия. Но к X в. она прочно входит в декор прикладных изделий, в том числе массовой глазурованной керамики Золотой Орды. Мусульмане не были первыми, кто использовал эпиграфику в декоративных целях, но именно в мусульманском искусстве были разработаны свои декоративные мотивы и специфические приемы, подчиненные общим принципам исламского орнамента. Исламские каллиграфы-художники не ограничились разработкой и совершенствованием красивых почерков; они значительно расширили рамки обычного применения каллиграфии. Изобразительно используя декоративные возможности арабского письма, они создали особую декоративную форму – эпиграфический орнамент. Надпись при этом получила роль самостоятельного узора в виде фриза или картуша (Асифа аль-Халлаб, 1999, рукопись, с. 58). Наделенная самоценной выразительностью художественной формы, каллиграфия стала не только видом орнамента, но и органической частью живописно-пластического синтеза в арабском искусстве. Основным видом письма золотоордынской керамики является стиль простого «куфи», который характеризуется строгим и стройным начертанием букв. Усовершенствованное архаичное арабское письмо монументального почерка «куфи» с прямолинейным и угловатым начертанием букв, с VIII в. разрабатывались курсивные, по преимуществу криволинейные округлые почерки, получившие название «наск». Эпиграфический орнамент имеет большое значение для истории исламских стран, различаясь в зависимости от эпохи и региона. Каллиграфическая надпись, даже в отсутствие даты и указания места производства, является основанием или доказательством датировки и атрибуции памятника. В общей композиции декора эпиграфические ленты или панно обычно играют роль структурных элементов, нарушающих монотонное течение узора и оживляющих ткань рисунка. Перешел он из области архитектурной кашинной керамики, широко распространенной в облицовке зданий в странах мусульманского Востока, например, в Иране в XII–XIII веках. Разница между первой и второй заключается в том, что на архитектурной керамике эпиграфические мотивы часто сильно стилизованы и воспринимаются скорее как геометризованный узор из прямоугольных фигур. «Во всех мусульманских странах почитался труд каллиграфов. Само арабское письмо стало священным символом и главным выразителем идей ислама. Каллиграфия постепенно тесно сплелась с искусством орнамента, которое использовалось для украшения стен культовых зданий и списков Корана» (Б.В. Веймарн, 2002, с. 11).

Эпиграфические мотивы в кашинной полихромной керамике с рельефной моделировкой орнамента под прозрачной глазурью.

Эпиграфические мотивы в этом отделе керамики, представлены одним мотивом которые, сочетаются с различными орнаментами: растительным, геометрическим, зооморфными и другими.

Тип 1 – Рельефный эпиграфический орнамент, украшающий один из орнаментальных поясов и подражающий в первооснове почерку «куфи», представлен повторяющимся стилизованным арабским словом «икбаль» – «успех» (табл. 20,16).

Располагается надпись всегда отдельной широкой полосой, всегда только на стенках сосуда и никогда в центральной орнаментированной зоне. Точно такие же надписи известны на синхронных иранских чашах «султанабадского» типа (O. Watson, 2005, p. 383, 385; A. Lane, 1971 fig. 1, 4,) и горлышке сирийской вазе, опубликованных А. Лэйном (A. Lane, 1971 fig. 11). Имеется он и в египетской керамике с рельефно штампованным орнаментом под прозрачной зеленой поливой (O. Watson, 2005, p. 285). Аналогичный эпиграфический орнамент хорошо известен в синхронной керамике Хорезма (Н.Н. Вактурская, 1959, рис. 35, 3,4) и Западного Казахстана (П. Агапов, 1979, с. 193, рис 7, 10, 11).

Эпиграфические мотивы в керамике с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента.

Также как и в керамике первого отдела, эпиграфический орнамент часто встречается, но он более разнообразен.

Тип 2 – Псевдоэпиграфическая надпись, выполненная стилизованным, геометризованным почерком «насах» (табл. 21,25).

Тип 3 – Слово «икбаль» – успех написанное скорописным почерком «насах» (табл. 21,26).

Тип 4 – Фрагмент персидских стихов выполненных скорописным почерком «насах» (табл.21,27).

Тип 5 – Псевдоэпиграфическая надпись, эмитирующая скорописный почерк «насах» (табл.21,28).

Тип 6 – Псевдоэпиграфическая надпись, эмитирующая почерк «куфи» (табл.21,29).

Тип 7 – Слово «икбаль» – успех, написанное широкой кистью почерком «куфи» (табл. 21,30).

Тип 8 – Псевдоэпиграфическая надпись эмитирующая почерк «куфи» (табл. 21,31).

Тип 9 – Псевдоэпиграфическая надпись эмитирующая почерк «куфи» (табл. 21,32).

Тип 10 – Псевдоэпиграфическая надпись, эмитирующая скорописный почерк «насах» (табл. 28,20).

Тип 11- Псевдоэпиграфическая надпись, эмитирующая скорописный почерк «насах» (табл. 28,22).

Тип 12 – Псевдоэпиграфическая надпись, эмитирующая скорописный почерк «насах» (табл. 28,23).

Тип 13 – Псевдоэпиграфическая надпись, эмитирующая скорописный почерк «насах» (табл. 28,24).

Тип 14 – Псевдоэпиграфическая надпись, эмитирующая почерк «куфи» (табл. 28,27).

Тип 15 – Псевдоэпиграфическая надпись, эмитирующая скорописный почерк «насах» (табл. 28,28).

Эпиграфический орнамент, в этом отделе не имеет определенного, строгого начертания и располагается на каждом сосуде в различных фигурах и полосах в соответствии с орнаментальной схемой сосуда на внутренней, а иногда и на внешней стороне сосудов. Новым в этом отделе керамики, кроме слова «успех», является появление персидских стихов, выполненных тонкой линией скорописного беглого почерка «насах». Эпиграфический орнамент доказывает внутреннюю близость поэзии и декоративного искусства, устанавливая взаимосвязь слова и орнамента. Эта закономерность связи между различными видами творчества в их специфических особенностях художественного освоения мира была выявлена на мусульманском Востоке с исключительно яркой наглядностью. На керамике с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента надписи также располагаются в каймах вокруг основного центрального орнамента, реже являются его частью, а написанные стихи скорописным почерком «насах», идут узкой полосой на борту чаш. Там, где удалось прочесть слова, оказалось, что это обычные благопожелания, столь часто встречаемые на поливной керамике Среднего Востока. В Казанском архиве (фонд 115 оп. 3.70 – 2 страницы) хранится письмо-запрос Г.А. Федорова-Давыдова от 19 декабря 1980 г. о переводе надписей на золотоордынской керамике. В ответе содержится, что все надписи на золотоордынской кашинной керамике сделаны на персидском языке. За представленную информацию автор настоящего исследования выражает благодарность А. Г. Тагирджанову. В Селитренном городище на раскопе XI в районе гончарных горнов найдены десятки фрагментов и бракованных чаш со своеобразным орнаментом, «видимо представляющим собой художественный «почерк» керамистов этой мастерской» (каталог № 127) (Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, с. 103). По краю – широкий пояс с начертанными тонкой линией персидскими стихами, одними и теми же на разных чашах, и пояс косой штриховки с белыми овалами, с композицией следующего типа: в центре многолепестковая розетка, цветочный куст или решетка в круге, затем широкая кольцевая зона, разделенная радиальными полосами. В секторах чередуются: растительный побег и штриховка; точки и эпиграфический орнамент со словом «успех» и орнамент «елочка», заключенный в фигуру, напоминающую

лист; растительный орнамент; спиральный узор с точками; полосы зигзагов, помещенные перпендикулярно радиальной оси. Иногда в каждой такой полосе располагается орнамент «елочка в листе, а также надписи написанные тонкой кистью (O. Watson, 2005, p. 356, 359). В иранской люстровой керамике имеется также, надпись слова «успех» выполненная широкой кистью (O. Watson, 2005, p. 347).

В поволжской кашинной керамике нередко помещается и нечитаемая надпись. Псевдоэпиграфические орнаменты, часто прочерченные тонкими линиями, преобладают в декоре кашинной полихромной керамики без рельефной моделировки орнамента (каталог № 190). Псевдоэпиграфический орнамент, также был характерен и для иранской керамики (O. Watson, 2005, p. 391).

Для группы керамики второго отдела с дополнительным орнаментом «рисовое зерно» избытие эпиграфического орнамента является характерной чертой. Также характерной чертой этого типа является тонкая волнистая линия над центральным кругом или под венчиком, выполненная коричневым цветом (каталог № 183).

Эпиграфические мотивы в сине-черной керамике.

В этом отделе кашинной керамики есть как читаемый, так и нечитаемый псевдоэпиграфический орнамент, начертанный тонкой линией по краю чаши. Как и в первом, во втором отделе чаще встречается слово «успех».

Эпиграфические мотивы и в керамике с надглазурной росписью.

Надглазурная роспись в керамике типа «минаи».

Тип 16 – Надпись выполнена курсивом красной краской, тонкой линией, внутри буквы остаются не закрашенными (табл. 14,3).

Тип 17 – Эпиграфическая надпись, выполненная скорописным почерком «насах» в технике «резерва» (табл. 14,4,5).

Прием подобный золотоордынской эпиграфики, легким почерком «насах», выполненной курсивным почерком «насах» и в той же манере, имеет почти полную аналогию с иранской чашей XIII в. в стиле «минаи» с люстром (O. Watson, 2005, p.367). Выполнение надписи в технике «резерва», зафиксировано также на иранской (ильханской) люстровой керамике XIII в., где встречаются надписи прочерченные сухим калемом резервной белой надписью (O. Watson, 2005, p. 358, 359, 360).

Тип 18 – Надпись выполнена почерком курсив белой эмалью (табл. 15,8).

Эпиграфические мотивы в керамике ладжвардина с надглазурной росписью на сосудах встречаются, как читаемые надписи, так и псевдонадписи.

Эпиграфические мотивы и в керамике с рельефным орнаментом.

Тип 19 – Рельефная надпись, украшающая орнаментальный пояс на плечиках гюльбаданов и подражающая почерку «куфи», представлена повторяющимся стилизованным арабским словом «икбаль» – «успех».

Эпиграфические мотивы в красноглиняной керамике.

В красноглиняной керамике эпиграфические мотивы представлены различными благожеланиями в большинстве случаев словом «успех» куфическим почерком.

Тип 1 – Слово «икбаль» – успех, выполненный в технике «резерва2 почерком «куфи» (табл. 18,10).

Тип 2 – Слово «икбаль» – успех, написанное ангобом широкой кистью почерком «куфи» (табл. 19,1).

Тип 3 Слово «икбаль» – успех, написанное ангобом широкой кистью почерком «куфи» – (табл. 19,2,).

Тип 4 – Слово «икбаль» – успех, написанное ангобом широкой кистью почерком «куфи» (табл.19,3,).

Тип 5 – Псевдоэпиграфический орнамент эмитирующий скорописный почерк «насах» (табл.19,9).

Нередко надпись заключалась в медальоны, которые представлялись графически изображением ромбов, куда вписываются различные благожелательные надписи, среди растительных, геометрических и других мотивов. Подобные эпиграфические надписи сплошь и

рядом встречаются и в кашинной керамике, поэтому вполне естественно предположить, что и данный рисунок на красноглиняной керамике нес на себе благожелательную ту же смысловую нагрузку.

Эпиграфический орнамент чаще встречается в керамике, покрытой ангобом с последующей полихромной росписью. Подобный орнамент представлен беглыми надписями «насах» тонкой кистью и, как правило, зеленой краской.

Красноглиняная керамика, покрытая ангобом с росписью черным под бирюзовой глазурью и керамика с кобальтовой росписью, под бесцветной глазурью также копируют аналогичные эпиграфические орнаменты кашинной керамики этой группы.

Популярность эпиграфического мотива в сочетании с другими мотивами орнамента в золотоордынской глазурованной бытовой керамике объясняется влиянием на становление золотоордынского декоративного искусства стран Востока. Мусульманская философия и особенно поэзия оказала определенное воздействие на мировоззрение и творчество золотоордынских мастеров-керамистов, вдохновляя их на создание прекрасных образцов декоративного искусства.

Г. Зооморфные мотивы в кашинной керамике.

В художественное убранство золотоордынской бытовой керамики Нижнего Поволжья, наряду с геометрическими и растительными формами, как и в целом в исламский орнамент, включались изображения живых существ. Обнаруженные при раскопках многочисленные образцы керамического искусства наглядно демонстрируют широкое применение этих мотивов. Все эти материальные памятники культуры средневековых городов Нижнего Поволжья являются бесспорным фактом, подтверждающим различное отношение к запрету изображений живых существ. «Несмотря на религиозные запреты и осуждения, изобразительное искусство в странах ислама существовало на всем протяжении средневековья и играло важную роль в духовной жизни общества, удовлетворяя эстетические потребности людей» (Б.В. Веймарн, 2002, с. 10). Спорным на сегодняшний день считается семантика этих образов. Невозможно однозначно утверждать о мифологическом подтексте происхождения животных образов запечатленных на золотоордынских сосудах. Возможно, что эти мотивы использовались мастерами, как чисто декоративные элементы. Мы можем только предположить, что золотоордынскому мастеру, была известна мифология и семантика образов, украшавшие его изделия, но однозначно утверждать это и опровергать не возможно. Творчество золотоордынских мастеров-керамистов создало богатейшее искусство анималистического орнамента, обогащенное сложным ковровым, растительным орнаментом и, как правило, созвучным колоритом. Красочность, динамичность и узорность зооморфных композиции характерны для золотоордынского керамического искусства.

Зооморфный орнамент получил в средние века свое второе рождение. В искусстве античного времени орнамент часто заключал в себе изображение животных, но они всегда сохраняли самостоятельное значение и не сливались с растительными и геометрическими формами в одно целое. И только в пору средневековья фигуры животных утратили свое самостоятельное значение и полностью подчинились композиции и формам листьев, ветвей, бутонов, геометрических линий и фигур. Изображения животных были подчинены особенностям линейного узора, и в этом сказалось, прежде всего, коренное отличие эстетического строя орнамента средних веков от орнамента предшествующих времен. Очень часто в орнаментах встречаются рисунки животных и птиц, вписанные в медальоны и обрамленные растительными мотивами. Утки, павлины, попугаи, барсы, олени, зайцы, реальные и фантастические существа, украшающие золотоордынскую кашинную керамику, как правило, переданы в движении – шествующими, бегущими, летающими. Как бы ни сложен был рисунок этих изображений, он всегда соответствует размеренному течению узора. Окружающие их растительные мотивы изгибаются и извиваются в соответствии с рисунком движущегося животного, благодаря чему достигается единство сложной ритмической структуры орнамента.

Несомненно, что изображения реальных птиц и животных являло собой не только следование традиционному мусульманскому мотиву, но и изображение живых существ и сказочных персонажей являлось важным элементом орнамента в декоративном орнаментальном ис-

кусстве Золотой Орды. Иногда они выделены в самостоятельные фрагменты орнамента, а иногда полностью растворяются в канве узора. Как известно, эти мотивы не были изобретением исламских художников; нередко в них видят те или иные заимствования, обычно из Сасанидского или китайского наследия. Сравнительный анализ зооморфных изображений на золотоордынской кашинной керамике свидетельствует о существовании в XIV веке достаточно строгих художественных канонов в изображении животных и птиц на кашинных и красноглиняных сосудах.

Зооморфные мотивы в керамике с полихромной росписью с рельефной моделировкой орнамента.

Тип 1 – Утка, со сложенными крыльями, перья выделены в виде чешуек, заканчивается крыло длинными перьями. Верхняя часть клюва и передняя часть крыла, расцвечена кобальтовой краской. Лапки сзади заканчиваются острыми треугольниками. Вся утка украшена крупными кобальтовыми точками (табл. 25,1).

Тип 2 – Две утки в диагональной симметрии со сложенными на спине крыльями, а перьями на них выделены в виде чешуек. Ближняя лапка заканчивается узкой полу дугой, а другая треугольником назад. Обе утки расцвечены крупными кобальтовыми точками (табл. 25,2).

Тип 3 – Павлин, со сложенными крыльями и пышным хвостом. На крыле перья выделены в виде чешуек. Хвост украшен тремя павлиньими перьями, а на конце дубовым листом. Лапки заканчиваются треугольниками назад. Туловище украшено крупными кобальтовыми точками (табл. 25,3).

Тип 4 – Утка в полете с расставленными крыльями и длинным клювом и вытянутой шеей. На крыльях два ряда узких перьев, а заканчивается крыло тремя длинными и узкими перьями. Туловище, под хвостом выделено двумя полу дугами. Утка украшена крупными кобальтовыми точками (табл. 25,4).

Тип 5 – Голубь в полете. Рисунок стилизован, без выделения перьев, с подтреугольным туловищем, треугольными крыльями и коротким треугольным клювом. Вся птица украшена крупными кобальтовыми точками (табл. 25,5).

Тип 6 – Гусь в полете. Рисунок стилизован, без выделения перьев с подтреугольным туловищем и треугольными крыльями с вытянутой шеей. Вся птица украшена крупными кобальтовыми точками (табл. 25,6).

Тип 7 – Сидящий попугай, с головой повернутой влево. На голове длинный хохолок, клюв короткий и загнут вниз. Хвост состоит из трех вытянутых перьев. Лапки, вытянутые с тремя острыми пальцами и закрашены кобальтовой краской. Все, кроме хвоста, украшено крупными точками (табл. 25,7).

Тип 8 – Два попугая в зеркальной симметрии. Хвост состоит из трех вытянутых перьев. Лапки крупные, трехзубчатые. Все украшено крупными точками (табл. 25,8).

Тип 9 – Утка, со сложенными крыльями и с головой повернутой назад. Крылья у основания украшены двумя полудугами, затем двумя рядами чешуйчатых перьев, а заканчиваются вытянутыми параллельными перьями. Шея утки и хвост, выделены волнистой линией в виде фестонов. У основания лапок изображен вытянутый овал. Вся птица украшена крупными точками (табл. 25,9).

Тип 10 – Шагающий леопард с головой повернутой вправо с заостренным ухом и крупным глазом. Пасть приоткрыта. Передняя правая лапа поднята вверх, а хвост опущен. Весь рисунок, как и тело хищника, украшено крупными точками (табл. 25,10).

Тип 11 – Шагающий леопард с поднятой вверх головой, без выделенных глаз, с двумя заостренными ушами. Передние лапы подняты вверх, а хвост опущен. Весь рисунок расцвечен крупными точками (табл. 25,11).

Тип 12 – Заяц в прыжке, изображен достаточно реалистично. Изображение головы не сохранилось, но видны длинные уши. Весь рисунок зайца украшен кобальтовыми точками по два и по три (табл. 25,12).

Тип 13 – Птица феникс, изображена в полете, крылья показаны с изломом с тремя рядами перьев; первый ряд – небольшие закругленные, второй – более длинные и заостренные, третий – длинные и разделенные между собой. На голове два длинных заостренных пера,

опущенных немного вниз. Нижняя часть головы украшена двумя рядами закругленных перьев. Тонкая и изогнутая шея плавно переходит овальное туловище. Оригинально изображен хвост птицы; на туловище заостренная фигура украшенная рядами углов, затем полукруг, заканчивается хвост пятью переплетенными, длинными и закругленными на конце перьями. Так же от овала отходят три заостренных небольших перышка. Вся птица украшена крупными синими точками (табл. 25, 13).

Самым распространенным зооморфным мотивом в полихромной керамике с рельефной моделировкой орнамента является изображение водоплавающей птицы – утки. Этот образ является наиболее излюбленным в художественной керамике Золотой Орды. В литературе принято считать, что эти утки являются сасанидским мотивом (Э.К. Кверфельд, 1947, с. 74). Однако пятивековая разница во времени и отсутствие Сасанидских металлических изделий, непосредственно послуживших якобы влиянием традиций сасанидского искусства, – все это ставит под сомнение непосредственное влияние орнаментов изделий сасанидского металла на золотоордынскую керамику. Многие мотивы сасанидских изделий мы можем наблюдать на керамике султанабадского типа, которые послужили прототипами орнаментов для золотоордынской кашинной керамики, из этого мы можем сделать вывод, что сасанидские мотивы могли повлиять на золотоордынскую керамику только опосредованно через султанабадскую керамику. Таким образом, на наш взгляд, непосредственное влияние на изображения золотоордынских чаш в основном оказали местная художественная среда, сложившаяся в процессе труда ремесленников, различные художественные традиции и запросы местной кочевой аристократической верхушки. Высокий уровень развития керамического искусства в Золотой Орде позволил мастерам-керамистам подражать и передавать, по сложившимся местным традициям, декор синхронной керамики иранских и сирийских высокохудожественных фаянсов люстровой росписи и техники «минаи», изобилующей сходными сасанидскими мотивами.

Подобные птицы известны в керамике Сарайчика (П. Агапов, 1979, с. 193, рис. 7, 10, 11) Хорезма (Н.Н. Вактурская, 1956, рис. 29, 1). Изображение уток, а также других птиц и животных на фоне рельефного растительного орнамента – широко распространенный орнаментальный мотив в керамике Ближнего и Переднего Востока в XII–XIV веках.

Птицы чаще располагаются в центральном орнаментированном круге плавно идущими в одном направлении, с чешуйчатыми сложенными на спине крыльями среди растительного орнамента в виде «мясистых листьев». В позах идущих или стоящих уток в изображении имеются некоторые различия – в форме и положении головы и шеи, конфигурации туловища и степени проработанности крыльев и лап. Н.М. Булатовым были выделены четыре четких, строго выдержанных изобразительных канона – стоящая или шагающая утка с головой повернутой налево, стоящая утка, с головой, повернутой к хвосту, летящая утка и парное изображение уток в трех вышеназванных положениях (Н.М. Булатов, 1992, с. 44). Утки могли располагаться как на дне сосуда, так и на других орнаментальных поверхностях. Образцом такого изображения является кашинная тарелка из Азова, внутренние стенки которой разделены на четыре орнаментированных сектора, и в каждом из них помещена стоящая утка с головой повернутой назад. На двух чашах из фондов Азовского краеведческого музея имеются чаши с изображением летящего гуся и голубя с расправленными крыльями (каталог № 33, 45). Манера исполнения гуся достаточно стилизована, особенно это относится к крыльям и тулову. Прямые аналогии с золотоордынскими утками можно обнаружить на трех иранских чашах султанабадского типа XIII–XIV в. (O. Watson, 2005, с. 386, 387). Изображения птиц на иранских чашах почти идентичны, описываемым чашам – это парящий гусь среди растительного орнамента. Изображения гуся имеется и на шелковой китайской ткани нижнего бешмета с «драконами и гусями» из могильника Джухта (Северный Кавказ) (З.В. Доде, 2005, рис. 4). На тулове сирийской вазы изображена шагающая утка (гусь) на фоне растительного орнамента (A. Lane, 1971, fig. 11). Известно изображение утки (или гуся) в центре блюда, среди больших острых листьев, на китайском фарфоре типа ляо из Каракорума (Л.А. Евтюхова, 1959, цв. табл. 1, 4).

Распространенным сюжетом является и парное изображение уток на кашинных чашах этого отдела. В этом сюжете отмечаются несколько вариантов: пара стоящих бок о бок; пара

стоящая, но птицы стоят друг против друга; пара, двигающаяся в противоположных направлениях, но головы повернуты друг к другу. Такие пары изображались по одинаковому образцу и встречены не однократно на всех памятниках Поволжья, и среди Азовских находок (каталог № 31) и на целиком сохранившейся чаше из Белореченского кургана (на реке Белой, приток Кубани) (каталог №, 65). Принадлежность их к сарайской керамике не вызывает сомнения. Фрагмент с аналогичным изображением, но только с Селитренного городища опубликован Г.А. Федоровым-Давыдовым (G.A. Fedorov-Davydov, 1984, табл. 13, рис. 1). Изображения парных уток как символа супружеской верности встречаются еще на китайском фарфоре сунского времени и периода Мин. В Фондах ГИМ имеется фрагмент сине-белой китайской, фарфоровой вазы, обнаруженный на Царевском городище, с изображением пары уток, плавающих в пруду, среди растительного орнамента (ГИМ, оп 2693 № 122).

Гусь в космологических представлениях и соответствующих мифах нередко выступает как птица хаоса, но вместе с тем и как творец вселенной, снесшее золотое яйцо – солнце (образ великого Гоготуна в египетской мифологии). В ряде языков понятия солнца и гуся передаются сходными языковыми элементами. В Китае гусь связан с небом и с принципом Ян; рассматривается как талисман, помогающий любви в браке. В гностической традиции гусь – воплощение святого духа, символ предусмотрительности и бдительности (Мифы народов мира, 1988, с. 248).

Как известно, в тюркском искусстве гусь, утка – самые популярные птицы. В сказках и устном фольклоре эти образы фигурируют как один из основополагающих мифологических символов. Утка олицетворяет сразу три стихии: воду, воздух и небо. Такова «Жемчужная утка», запечатленная в золотых височных подвесках болгар. По Алтайским мифам, «Земля, порожденная добрым духом Ульгеном, представленном в образе светлого гуся или утки. Вынесший комочек земли со дна моря, отчего и образовалась земля» (Р.Г. Шигаева, 1995, с. 58.) Возможно, именно этим обстоятельством объясняется, тот факт, что у золотоордынских мастеров этот образ был самым популярным изображением и является уникальным и чисто ордынским.

Уникальными на сегодняшний день считаются целая чаша с сидящим попугаем и фрагмент чаши с двумя попугаями из фондов Азовского краеведческого музея (каталог № 32, 37). Форма попугая и манера исполнения похожа на исполнение уток, отличие лишь в деталях. У Азовских птиц небольшая голова с хохолком, хвост состоит из трех вытянутых перьев, чешуйки на крыле отсутствуют. Вокруг птиц – растительные побеги с цветами и бутонами, характерные для всей золотоордынской полихромной керамики с рельефом. Аналогий подобному орнаменту в керамике найти не удалось. Однако изображение попугая имеется на персидских шелковых тканях, один из них был описан З.В. Доде (З.В. Доде, 2006, с. 158–159). Попугаи с сарайских чаш и на шелке имеют не много общих черт; сарайские попугаи на голове имеют хохолок, а хвост изображен условно в виде трех перьев, тогда как птицы с шелка имеют многоярусное оперенье на хвосте, а на основании крыла концентрические окружности с двумя ярусами оперенья. Общими являются только изображение попугаев в профиль с крючковатым клювом. Описывая попугаев на шелке из Вербового Лога и попугаев, украшавших парчу на шелковой ризе из Берлинского музея З.В. Доде говорит о стилистической целостности, общих изобразительных канонах, но и единстве художественного восприятия и выражения образа, созвучное культурно-национальному мироощущению художников. В образы декоративного искусства мастера интуитивно вкладывали духовные представления своего времени и культуры. Источником творчества художников у многих народов и во все времена являлись мифологические сюжеты. В мусульманской мифологии попугаи являются символом и райского божества (З.В. Доде, 2006, с. 160).

На одной из чаш из Азова имеется изображение летящего голубя. Образ голубя широко распространенный мотив в искусстве домонгольского времени на большой территории в средние века. Голубь с древности у многих народов и племен нес на себе различное символическое значение. Голубь выступает в ряде традиций как символ души умершего, небесный вестник. Древнейшие изображения голубя восходят к 6–5 тыс. до н.э. В христианской традиции голубь символизирует святой дух, голубь и лилия – благовещение. У древних евреев го-

лубь образ искупления; голубь и ветвь оливы воплощают мир, обновленную жизнь, знак данный Ною. В Китае с голубем связывают идею долголетия, бесстрастного исполнения сыновнего долга и т.п. (Мифы народов мира, 1988, с.348). Изображение голубя в средневековом искусстве многих народов объясняется тем, что с глубокой древности эта птица считалась священной, символизирующей мир и благополучие. В преданиях некоторых народов Востока голубь является в образе священного духа и божества, а у узбеков Хорезма в образе девы-пери. Изображение летящего голубя на фоне растительного орнамента есть и на иранской керамике «султанабадского» типа, в центральном круге, на дне чаши помещен голубь, трактовка которого очень натуралистична с экспрессией в движении (A. Lane, 1971, p. 11), а на тулове вазы голуби летят друг за другом, также среди растительного орнамента (A. Lane, 1971, fig. 1). Среди золотоордынских комплексов, известны изображения голубей на штампованной керамике, на поверхностях сфераконусов. Образ голубя нашел свое отражение и в поволжских скульптурных фигурок – детские игрушки, покрытые голубой поливой, которые хранятся в фондах Эрмитажа, а форма для их изготовления в Саратовском музее (Н.М. Булатов, 1992, с. 46).

Фен, или Феникс, – китайский символ императрицы и невесты, выражающий идею бесконечности, бессмертия, долголетия. Чаши с птицей, стоящей на дне в центральном круге и окружении растительного орнамента относятся к числу распространенных орнаментов на глиняной поливной керамике домонгольского периода Средней Азии, Ирана, Кавказа. Изображение фазана на нижеволжской керамике имеется только на одном фрагменте чаши обнаруженной в Сарайчике (Тамагамбетов И., Самашев З., 2001, стр.108). Подобные птицы представлены на иранской керамике султанабадского типа (O. Watson, 2005, p.385). Фазан – китайский императорский символ. Фазанов (нередко именуемых в западной литературе фениксами) часто изображали парами, делая символами гармонии полярных начал. Пару танцующих фазанов можно было увидеть на парадном одеянии государей, на карнизах императорских дворцов и даосских храмов, ибо эти волшебные птицы, по преданию слетались туда, где осуществлялся всеобщий Ритуал бытия. Феникс, в греческой мифологии – волшебная птица. Место ее происхождения связывают с Эфиопией; считалось, что название ей дали ассирийцы. Феникс живет 500 лет, имеет вид орла и великолепную окраску красно-золотистых и огненных тонов. В даосской традиции двенадцати инсигниям власти-священства придавался свой, эзотерический смысл: пара драконов символизировала круговорот творческой силы мироздания, фениксы, или «огненные птицы» – духовную силу, гора – незыблемый покой вечности, «пестрые твари» в ритуальных сосудах толковались как жертвоприношение обезьяны (символа мысли) и тигра (символ чувства), жертвенный топор считался символом смерти непросветленного человека, изображение «водяной травы» символизировало чистоту растительной жизни, а рисовых зерен – рождение и вскармливание жизни (В.В. Малявин, 2000, с. 230–231).

Изображение образа идущего леопарда имеется на двух чашах обнаруженных в Азове в 1978 и 1988 годах, одна из них опубликована В. И.Перевозчиковым (каталог № 38, 39). Мифологический образ леопарда-барса появляется еще в 7–6-е тыс. до н.э. где он выступал как знак женского божества плодородия. Подобные леопарды и львы имеется и на иранских чашах султанабадского типа XIII–XIV в. (O. Watson, 2005, p. 379, 382, 382). В этом смысле показательно сопоставление расписанного подобным сюжетом сарайские чаши и иранские чаши султанабадского типа. Здесь обращает на себя внимание не только сходное композиционное решение рисунка, но и общее, одинаково трактованные детали – выбор позы животного, очертание фигуры, близкая цветовая гамма. Этот сюжет был популярен на всем Ближнем Востоке, но золотоордынская трактовка существенно отличается от канонов принятых в Иране, Египте или Сирии. Золотоордынский мастер воспринимают принятую в Иране композицию, в центре располагая животного, а свободный фон открытого сосуда покрывает дополнительными элементами цветущих ветвей, но изображают животное в геральдической позе, придавая декоративность всему орнаменту и лишая его смысловой нагрузки подчиняясь новым приемам декорирования сосуда. Существенно отличается и растительный орнамент султанабадской керамики, на фоне которого расположены животные, леопард (O. Watson, 2005, p. 379) и лев (там же, p.381), изображены на фоне дробного растительного орнамента, со-

стоящего из густо расположенных округлых листьев, а над животным и под ним располагаются сердцевидные картуши так же с растительным орнаментом, а на одной чаше изображен лев над прудом с рубкой, что придает картинность композиции (O Watson, 2005, p. 382), то золотоордынские животные расположены на фоне изящно извивающихся ветвей с бутонами и листьями которые являются лишь декоративным дополнением.

Кашинные чаши с леопардом, барсом и львом известны нам и среди находок Египта (A. Lane, 1957, p. 40B). Изображение льва имеется и на красноглиняной керамике Нижнего Поволжья. Мотивы льва, тигра, леопарда или барса известны еще с шумерской эпохи. Львы украшали золотую посуду ахеменидской Персии и бронзу Луристана. По торговым путям эти изделия проникли на запад, в гомеровскую Грецию, и на восток к кочевникам Горного Алтая IV века до н.э. Когда несколькими веками позже эта тема дошла до Китая, там львов заменили тиграми. В самом Иране, в Средней и Малой Азии, в Закавказье к XI–XIII векам по каким-то неясным причинам особенно обострился интерес к различным древневосточным мотивам и, прежде всего, ко львам и барсам (Л.А. Лелеков, 1978, с.44–45). Лев почитался с древности и на территориях, вошедших в состав монгольского государств, у народов Средней и передней Азии, средиземноморья. В Древнем Египте изображение льва клали в погребения, чтобы он умершему был защитой в загробном мире. Лев, в мифологиях и фольклоре многих народов – символ высшей божественной силы, мощи, власти и величия; солнца и огня. С образом льва связывают также ум, благородство, великодушие, доблесть, справедливость, гордость, триумф, надменность, бдительность, храбрость. Лев так же являлся символом солярного животного, обычным спутником солнечных божеств и божества плодородия. На этих территориях его изображения повсеместно встречаются на печатях, ювелирных изделиях, тканях, произведениях торевтики, монетах и, конечно же, на керамике (Н.М. Булатов, 1992, с. 41).

Изображение зайца в кашинной золотоордынской керамике представлено одним фрагментом из АКМ (каталог № 56). Заяц изображен в прыжке. Изображение зайца распространенный орнамент для «султанабадской» керамики Ирана (A. Lane, 1971, рис.2,1; 4) и керамики Средней Азии (Н.С. Бяшимова, 1989, Табл. LVII рис. 5). Образ сарайского зайца позволяет сопоставить зайца с иранской керамики султанабадского типа XIV в., который очень близок по манере и стилю изображения, а также установить между ними связь, обусловленную большой стилистической близостью (A. Lane, 1971, fig. 4). На сарайской чаше заяц изображен в прыжке, также как, и заяц на иранской миске который, изображен в центральном орнаментированном круге среди растительного орнамента. Другой вариант трактовки этого образа на иранской керамике «лакаби» («расписные») украшенный рельефной гравировкой по ангобу и расписанный цветными глазурями, заяц как бы шагает с поднятыми вверх передними лапами, также среди растительного орнамента (Б.В. Веймарн, 2002, рис. 299). Наиболее ближе по манере исполнения к золотоордынскому изображению находятся зайцы с красноглиняной полихромной керамики Ст. Гянджи Азербайджана, где они, также как и золотоордынский изображены в прыжке, среди растительных побегов (Н. Наджафова, 1983, рис. 102, 103). Заяц – довольно широко распространенный персонаж на золотоордынских шелках, к которому обращались китайские, восточно-иранские и центрально-азиатские мастера. В Китае Белый Заяц является мифологическим животным. Он живет на Луне и толчет в ступе гриб «линчжи» для приготовления снадобья бессмертия (В.В. Малявин, 2000, с 230). изображения зайца имеются и на шелковой ткани с «птицами и зайцами» из могильника Вербовый Лог, и на шелке воротника нижнего бешмета из могильника Джухта, выполненных в китайских традициях описанных З.В. Доде (З.В. Доде, 2005, рис.1, в; З.В. Доде, 2006, с 135–137). Однако в зайце, изображенного на фрагменте сарайской тарелки, следует видеть не мифологический персонаж, а скорее мотив, связанный с темой охотничьей деятельности. На всех изделиях с зооморфным изображением в полихромной керамике с рельефом очень искусно применен способ расцветивание рисунка синими точками.

Зооморфные мотивы в керамике с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента.

Изображения птиц и животных в полихромной кашинной керамике без рельефной моделировки орнамента встречаются нечасто.

Тип 14 – Птица с овальным туловищем плавно переходящим в тонкую шею с небольшой головой и острым клювом. Изображение хвоста и крыльев отсутствует. Ноги птицы изображены двумя щтрмхами, одним длинным и коротким (табл. 28,8).

Тип 15 – Птица в полете, с широко расставленными крыльями с вытянутой и тонкой шей и небольшой головой. Туловище подтреугольной формы с овалом у хвоста. Крылья и хвост выполнены в виде длинных и верно расходящихся узких мазков (табл. 28,9).

Тип 16 – Утка в полете, с прямоугольным туловищем на котором изображены четыре кружочка с точкой по середине. Крылья полурасправлены, закрашены темной краской только концы крыльев. Короткая шея с небольшой головой и вытянутым клювом (табл. 28,10).

Зооморфный орнамент в этом отделе керамики представлен только птицами, возможно фазаны или цапли, изображены черной краской или так называемым «текучим» кобальтом и очень характерные для всей кобальтовой керамики мусульманского Египта XIV–XV вв. Изображение цапли часто встречается на различных иранских сосудах султанабадского типа XIII–XIV в. На одной чаше изображены две цапли среди растительного орнамента, а на другой одна так же среди растительного орнамент (O. Watson, 2005, с. 384). На альборелло из Сирии XIV в. изображены цапли среди растительного орнамента.

Зооморфные мотивы в сине-черной керамике.

Очень часто в узорах, на сине-черной керамике, встречаются рисунки животных и птиц.

Тип 17 – Птица возможно павлин на изящных тонких и длинных ногах с опущенным хвостом, овальным туловищем с вытянутой шеей, небольшой головой и маленьким клювом. Крылья сложены на спине и выступают из туловища небольшими двумя треугольниками (табл. 26,1).

Тип 18 – Птица в полете с широко расставленными крыльями с изогнутой шеей и округлой головой с маленьким клювом. Пышный хвост расходится веером и состоит из шести длинных перьев (табл. 26,2).

Тип 19 – Птица в полете с длинными крыльями подтреугольной формы, расположенными вперед. У птицы овальное туловище, шея тонкая, изящно изогнута с узкой головой, маленьким клювом и с хохолком. Небольшой хвост имеет форму трилистника, где крайние лепестки заостренные, а средний округлой формы (табл. 26,3).

Тип 20 – Птица возможно фазан с небольшим овальным туловищем, почти без шеи с округлой головой и с тонким загнутым клювом. Длинный, тонкий хвост состоит из двух перьев, где один слегка раздваивается в конце (табл. 26,4).

Тип 21 – Птица в полете с широко расставленными крыльями. Овальное туловище плавно переходит в тонкую слегка изогнутую шею с небольшой округлой головой и маленьким клювом. Крылья выдвинуты вперед с верно расходящимися перьями, длинные на концах крыла и уменьшающиеся к туловищу. Подобные перья и на хвосте, в центре длинные, а к краям уменьшающиеся. Хвост обведен тонкой фестончатой линией (табл. 26,5).

Тип 22 – Птица возможно мухоловка, с овальным туловищем, крылья сложены на спине и слегка выступают у хвоста, изображение хвоста не сохранилось. Шея вытянута вверх и плавно переходит в голову, клюв тонкий и раздвоенный (табл. 26,6).

Тип 23 – Козел, с овальным туловищем с изящно изогнутой шеей, плавно переходящей в голову. На подбородке узкая, слегка загнутая в конце борода. На голове имеются сдвоенные длинные уши, и от головы к туловищу походят два изогнутых рога с волнами на них. Задние ноги прямые, а передние согнуты в коленях. Хвост выполнен из двух тонких линий, одна подымается вверх, а другая вниз и заканчиваются треугольниками (табл. 26,8).

Тип 24 – Олень, с туловищем плавно переходящим в шею. Голова, с заостренной мордой, с длинными ушами сзади и двумя прямыми рогами. Тонкие передние ноги согнуты в коленях (табл. 26,9).

Тип 25 – Заяц, с расширенным туловищем сзади и с спереди и суженным в средней части. Небольшая голова повернута назад с длинными поднятыми наверх ушами. Передние лапки, выполнены в виде двух черточек, а задние в виде двух тонких линий (табл. 26,10).

Тип 26 – Стилизованная птица, туловище в виде овала, шея плавно подымается вверх, голова не выделена и заканчивается заостренным клювом. Хвост и крылья не выделены. Ноги выполнены в виде двух тонких и длинных скрещенных линий (табл. 26,11).

В керамике этого отдела встречаются птицы, отождествляемые Н.М. Булатовым как – мухоловки являясь золотоордынским своеобразием анималистического орнамента. Птица из разряда воробьиных – райская мухоловка. Также в сине-черной керамике нередки фрагменты с изображением птиц в полете, которые различаются только исполнением хвоста – раскрытым подобно вееру выполненным несколькими мазками или пышным (Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, рис. 9,1; G.A. Fedorov-Davydov, 1984, рис.24,2).

Среди сюжетов привлекает внимание фрагмент чаши из БГИАЗ (каталог №230). Фрагмент с изображением козла с ветвистыми, доходящими до спины рогами. Сравнение ее с репродукцией глазурированной чаши с люстровой росписью, украшенной изображением козули, на фоне пышной растительности и пруда рыбкой, из коллекции собрания в Нью-Йорке, представляющей собой образец султанабадской керамики XIII века, опубликованной в книге Б.В. Веймарна (Б.В. Веймарн, 1974, рис. 139) и, позволяет говорить о прямых связях золотоордынской культуры с направлением в развитии художественной культуры мусульманского средневекового Востока. Образ оленя и козла получил широкое распространение в искусстве Ирана и золотоордынских кочевников. В отличие от султанабадской керамики, где олень изображен среди натуралистического пейзажа и является частью картины, золотоордынский олень выполнен в декоративном стиле на фоне точечного орнамента.

Изображение зайца в сине-черной керамике имеется на одном фрагменте, опубликованном Г.А. Федоровым-Давыдовым (каталог № 237). Заяц изображен в спокойной сидячей позе. Подобное изображение образа зайца имеется и на фрагменте кашинной чаши с синей и черной росписью из Шемаха-Кала, в обнаруженной слое XIII–XIV вв. В центральном круге заяц сидит с головой повернутой влево, а растительность выполнена в отвесной композиции, что говорит об определенной картинности орнамента. Следующая, орнаментальная полоса состоит из мотива «павлиний хвост», распространенного в керамике Нижнего Поволжья (Н.Н. Вактурская, 1959, рис. 32, б). Возможно, этот фрагмент является привозным из Сарая. Почти идентичные рисунки сидящих зайцев, есть и среди иранской керамики султанабадского типа (A. Lane, 1971, p.19, fig. 2). Во всех случаях зайцы изображены в профиль среди растительного орнамента.

Зооморфные мотивы в бело-синей керамике.

Зооморфный орнамент в бело-синей керамике представлен небольшим числом.

Тип 27 – Птица-феникс, показанная в профиль, с овальным туловищем плавно переходящим в шею с небольшой головой с тонким, как ниточка клювом. Крылья подняты вверх, выполнены в виде длинных мазков в начале крыла и мелкими мазками в конце. Хвост, также выполнен в виде длинных четырех мазков. Ноги тонкие и длинные, где одна высоко поднята, а заканчиваются они тремя короткими штрихами (табл. 27,1).

Тип 28 – Орел, выполненный мазками. Туловище имеет форму треугольника и украшено внутри волнистыми линиями. Шея показана двумя рядами коротких каплевидных мазков. Голова и клюв не выделены, а обозначены двумя завитками. Крылья широко распахнуты с густыми перьями, также выполненными каплевидными мазками. Хвост у основания состоит из ряда коротких перьев, затем изображены два полудуга, от которого расходятся длинные и волнистые перья по бокам, а в середине короткие перья (табл. 27,2).

Тип 29 – Птица в полете, выполненная стилизованно. Вытянутое туловище плавно переходящее в шею с маленькой головой и с тонким коротким клювом. Хвост заостренный и опущен вниз. Крылья расставлены и выполнены в виде рядов каплевидных мазков (табл. 27,3).

Тип 30 – Фазан в полете, выполненный сплошным цветом. Туловище плавно переходит в шею и маленькую голову со слегка выделенным клювом. Крылья расставлены и загнуты. Хвост длинный опущен вниз, а в конце загибается вперед (табл. 27,4).

Тип 31 – Цапля или журавль, с овальным туловищем плавно переходящим в тонкую шею. Крылья сложены на спине с чешуйчатыми перьями. Хвост выполнен в виде рядов па-

параллельных тонких линий, обведенных в конце полудугой. Цапля стоит на двух ногах, утолщенных в начале и тонких в конце (табл. 27,5).

Тип 32 – Фрагмент птицы, возможно феникса. Туловище плавно переходит в короткую шею с небольшой головой. Крыло распахнуто и загнуто, украшено перьями, выполненными в виде каплевидных мазков, до изгиба параллельными, почти одинаковыми мазками, а после изгиба длинными в верхней части и постепенно уменьшающимися в конце. Хвост выполнен в виде трех мазков, двух длинных и одного короткого (табл. 27,6).

Журавль в некоторых традициях выступает как вестник плодородия, приносящий дождь. В буддизме символизирует зиму. В китайской мифологической традиции журавли переносят по воздуху ангелов, сопровождают умерших, иногда с ними связана идея долголетия; в китайском искусстве журавль как одно из воплощений долголетия ассоциируется с кипарисом и сосной (Мифы древнего мира, 1988, с. 349).

Изображение орла с развернутыми крыльями и головой смотрящей вверх, имеется и на иранской бело-синей чаше XV в., хотя силуэт изображения почти полностью совпадает, его трактовка более схематична и условна, так как выполнена в технике «резерва» (A. Lane, 1971, fig. 18), а поволжский орел в свободной, мазковой технике. Орел, символ небесной (солнечной) силы, огня и бессмертия; одно из наиболее распространенных обожествляемых животных – символов богов и их посланец а мифологиях народов мира (Мифы народов мира, 1988, с. 285).

Помимо поволжской керамики сцена с изображением птиц встречается на блюде из Северного Ирана XV в. (Ch. K. Wilkinson, 1979, t. 79).

Несмотря на то, что в зооморфных изображениях на золотоордынских чашах первых отделов, легко прослеживается влияние султанабадского типа керамики, а в сине-белой керамике находятся прямые аналогии с орнаментами китайского фарфора, стиль исполнения и характер построения орнамента выходит за рамки иконографической традиции соблюдения устойчивых норм, принятых в их декоративном искусстве, что позволяет говорить о самобытности и зарождение уже золотоордынских традиций.

Зооморфный орнамент в красноглиняной керамике.

Особым видом зооморфных изображений на красноглиняной керамике также является фигуры птиц, оленей, рыб и хищника, выполненных в технике сграффито.

Зооморфные мотивы в керамике с орнаментом сграффито.

Тип 1 – Птица выполненная тонкой линией. Туловище плавно переходящее в поднятую вверх тонкую шею с маленькой головой и с небольшим заостренным клювом. На голове имеется хохолок в виде нескольких коротких штрихов. На длинной шее изображены ряды тонких, горизонтальных линий. Из одной точки на спине выступают две тонкие длинные линии. Туловище также плавно переходит в поднятый вверх хвост и заканчивается пучком штрихов на конце. Ноги птицы короткие, широкие в начале и сужающиеся в конце, выполненные плавной линией, заканчивающиеся тремя короткими штрихами (табл. 21,15).

Тип 2 – Фрагмент с изображением птицы. Овальное туловище птицы заканчивается заостренным хвостом. Шея узкая, вытянутая и поднимается вверх. На тулове птице изображено крыло в виде абстрактного орнамента, тонкий завиток в центре, а крыла, выполненного тонкой волнистой линией острый кончик (табл. 21,16).

Тип 3 – Шагающий лев. Лев изображен с поднятой головой вверх с округлым глазом, с раскрытой пастью и с двумя заостренными ушами. От шеи условно, в виде трех темных вытянутых треугольников отходит грива. Одна передняя лапа поднята вверх. Хвост также поднят вверх. Фигура льва занимает всю поверхность чаши, от нее расходятся радиально широкие и сочные линии, как бы стягивая внешний ободок и сдерживая животного в этом замкнутом круге (табл. 18,5).

Тип 4 – Олень, выполненный тонкой линией. Вокруг оленя изображено гранатовое дерево, вырастающие из одной точки внизу – старинный мотив, означающий мировое дерево. Олень изображен в профиль. Вытянутое туловище оленя плавно переходит в высоко поднятую шею, заканчивающейся небольшой головой и вытянутой мордой. На голове имеются рога, один рог короткий и одинарный, другой длиннее и раздваивается в середине. Ноги оленя

больше напоминают кошачьи лапы. Одна передняя нога поднята вверх и согнута в колени (табл. 18,7).

Тип 5 – Фрагмент с рыбой. На фрагменте видно только часть туловища, сужающегося к хвосту. На туловище выделены чешуйки и от него отходят треугольные плавники. Хвост имеет треугольную форму с полудугой в средней части, внутри хвоста также выделены чешуйки (табл. 24,1).

Птицы в красноглиняной керамике встречаются только на чашах с орнаментом сграффито. Рисунок выполнен тонко и изящно. В манере передачи формы птиц, рисунка деталей и по характеру трактовки, птицы почти идентичны синхронной керамике Крыма, выполненные в этой же технике (А.И. Романчук, 2005, рис. 9,1). Золотоордынская птица имеет много общего с голубями на крымских чашах XV в., но в отличие от представленных, золотоордынская птица более стилизована (В.И. Кирилко, 2005, рис.1, б). Более оригинально декоративно-стилизовано изображена птица на рисунке – тип 2, особенно интересно решено крыло птицы с абстрактно-растительным рисунком, что доказывает о выработке, своего нижеволжского стиля.

В изображение золотоордынского льва поражают четкая композиция рисунка, подчиненная круглому полю, и манера исполнения: линия непрерывная и уверенная. Изображение льва получило широкое распространение в керамике Закавказья. Наиболее близкими по стилю являются изображения львов на блюде из Ани XIII века (Б.В. Шелковников, 1952, рис. 4), керамике Азербайджана (Н. Наджафова, 1983, рис. 99, 101) и Дманиси (З. Майсурадзе, 1954, табл. 7, рис., 309, 409). В отличие от закавказских образцов, золотоордынский лев исполнен более тонко и профессионально. Для золотоордынской поливной керамики не характерны небрежные рисунки, выполненные на скорую руку, не встречаются нарушения ни в композициях, ни в пропорциях животных. Образ льва при всем природном сходстве изображен в спокойной горделивой позе, без хищного оскала и не готового к внезапному нападению, что позволяет говорить о его геральдическом изображении. Изумительный образец испанского искусства стилизации имеется среди описанных Кубе блюд (Валенсия 15 век) (А.Н. Кубе, 1940, рис.19–23). Изображение льва в геральдической позе среди перестой листвы типично для оборотов блюд испанской керамики, где львы стоят на задних лапах. На усеянном точечном фоне с тонкими растительными побегими, образующими круги с заключенными в них ягодами, изображен стоящий лев на задних лапах с положенным щитом.

Изображения образа оленя представленного на сарайской сине-черной кашинной керамике отличается от изображения его образа на красноглиняной керамике тем, что рисунок животного на красноглиняной керамике передан более натурально, а растительные мотивы на фоне которого, изображен олень только подчеркивают это. Удивительным в этом рисунке является трактовка решения ног оленя, которые больше напоминают кошачьи ноги. Аналогии подобному изображению в литературе обнаружить не удалось. В бытовой керамике Азербайджана изображения оленей также представлены, но совершенно в иной трактовке. На фрагменте чаши изображен сюжет звериного гона, два оленя убегают от барса (Н. Наджафова, 1983, стр.67). Композиции с подобным сюжетом не характерны для керамики Нижнего Поволжья.

Изображение рыбы на сарайской красноглиняной керамике представлено только фрагментами, но обращает на себя внимание стиль которым выполнен рисунок. Сравнивая нижеволжское изображение рыбы и синхронные ей изделия с рисунком рыб из золотоордынского Азака несложно заметить разницу в стиле изображения (АКМ. 1978, КП 26072/ОА 570/1; 1982, КП 25144/ОА 426/309). Азакские рыбы сильно стилизованы, изображены без выделения чешуек и хвоста и располагаются на дне чаши не украшенной ни каким дополнительным орнаментом, а нижеволжская рыба имеет изящные очертания, а ее стилизованное изображение хвоста скорее напоминает растительный мотив трилистника, чем живого существа.

Композиции с включением животных и птиц на золотоордынских чашах не сюжетные, а подчеркнута орнаментальные. Хищные животные изображены чаще всего в геральдической позе, а не заняты каким-то определенным действием, например нападением на птицу, терзание зверей или звериного гона. Изображение животных в сюжетной композиции на кашинной и красноглиняной керамике не характерно, как и для всей керамики Закавказья, также для

нижневолжской керамике нет картинных композиций, которые характерны для иранской керамики. Животные выступают, скорее всего, как декоративная деталь, не несущая смысловой нагрузки. Золотоордынские мастера переосмыслили заимствованные сюжеты и выработали свой не узнаваемый стиль. Зооморфные сюжеты золотоордынской керамике были привнесены из керамики Ближнего и Дальнего Востока, а так же из керамики Закавказья, а некоторые сюжеты заимствованы из металлопластики и привозных тканей. Вряд ли приходится сомневаться в том, что образы и символы мотивов уходят своими корнями в глубокое прошлое, которые перешли в золотоордынскую среду и обогатили все искусство Золотой Орды, но эти мотивы постепенно утратили первоначальное значение и могут рассматриваться только лишь как декоративный элемент, трактовавшийся иногда вполне реалистично.

Зооморфные мотивы широко представлены в бытовой глазурованной керамике Нижнего Поволжья Золотой Орды и, несомненно, характеризуют ее как один из развитых видов средневекового искусства нашей страны. Нет сомнения, что сюжеты золотоордынских образцов заимствованы из образцов Среднего и Ближнего Востока, Китая, Закавказья и Крыма, но следует отметить самобытность и яркость орнаментов на бытовой керамике Золотой Орды. Мастера-керамисты перерабатывали и изменяли на свой лад заимствованные изображения, относительно своих традиций художественного керамического производства, и создавали специфические, декоративные сюжеты. В золотоордынском зооморфном орнаменте нет широкого разнообразия видов изображения, но великолепное исполнение рисунка делает ее самобытной и узнаваемой. Характерной особенностью золотоордынских зооморфных изображений является расположение сюжетов среди растительных мотивов. Исключение составляет лишь чаша со львом в красноглиняной керамике. Все рисунки при всей своей декоративности достаточно реалистичны и великолепно исполнены.

Золотоордынские мастера прекрасно владели мастерством соотношения формы предмета с его орнаментикой. Стилизованные изображения животных и птиц, передаваемые уверенным и энергичным рисунком, не только отличаются природным сходством, но и полностью отвечают требованиям специфики декоративно-прикладных предметов. Композиция орнаментов, создаваемая на сферических сосудах, зачастую занимает все зеркало чаши. Растительные мотивы гармонируют с пластикой движения животного или птицы и усиливают выразительность рисунка.

Д. Абстрактный орнамент.

В золотоордынском керамическом орнаменте Нижнего Поволжья наряду с растительными, геометрическими и другими видами орнаментации широко применялся дополнительный вид орнамента, состоящий из абстрактных мотивов. В этом разделе описываются сильно стилизованные мотивы, которые абстрагировались от растительных, геометрических, зооморфных, и других видов орнаментов, в которых с трудом угадывается первоисточник.

Абстрактные элементы в кашинной керамике с полихромной росписью и с рельефной моделировкой орнамента.

Тип 1 – Крупные кобальтовые точки (табл. 20,12).

Тип 2 – «Павлиний глаз», выполненный в виде рельефно выделенных каплевидных фигур, острием вверх, а закругленной частью вниз. Фигура всегда обведена темной линией. Известны три варианта внутренней разделки орнамента «павлиний глаз»:

– С одной крупной кобальтовой точкой в нижней части фигуры.

– С тонкой линией, проходящей от острой части и до середины в округлой части. На этой линии расположены две крупные кобальтовые точки.

– С дугой, в нижней округлой части и с одной точкой под дугой и с точкой над дугой (табл. 20,13).

Тип 3 – Расположение орнамента «павлиний глаз» в виде вихревой розетки, состоящей из шести фигур. Крупные кобальтовые точки расположены в округлой части фигуры и крупная точка в середине розетки (табл. 20,14).

Тип 4 – Две фигуры «павлиний глаз», расположенные над небольшим кругом. Крупные кобальтовые точки изображены в округлой части фигуры и одна в центре круга (табл. 20,15).

Элемент «павлиний глаз» представлен многочисленными находками из Нижнего Поволжья, Старого Орхя, Азова и других регионов, входивших в состав Золотой Орды (Т.В. Ско-робогатова, 1983, рис.4,5; 1984, рис. 10,1, 12,5; G.A. Fedorow-Dawydow, 1984, рис.45; Б.Д. Греков, 1937, рис. 35; К.Н. Папа-Афанасопуло, 1925, рис. 10; Г.А Федоров-Давыдов, 1976, рис 107; В.И. Перевозчиков, 1990, рис. 36,4, 38,1). Элемент «павлиний глаз» располагается в кольцевых зонах, вокруг центральной орнаментированной зоны, а иногда сплошь по-крывает поверхность чаш. Известен он и в синхронной керамике Хорезма (Н.Н. Вактурская, 1956, рис. 35,3,4) и Западного Казахстана (П.Агапов, 1979, с.193, рис. 7,10,11). На одной из чаш (Г.А Федоров-Давыдов, 1994, рис.3,3) в элементе «павлиний глаз» имеется дуга у круг-лого конца, что придает ему сходство с рыбой. В.Ю. Коваль считает, что мотив «павлиний глаз» это – очень стилизованное изображение ныряющих рыбок (В.Ю. Коваль, 2001, стр.84; В.Ю. Коваль, 2005, рис. 3). «Этот сюжет пришел в золотоордынское керамическое искусство путем заимствования изобразительных схем керамики Ирана и Сирии, где известны как про-тотипы таких сюжетов, так и синхронные (внешне идентичные золотоордынским) изображе-ния (В.Ю. Коваль, 2005, с.6). В свою очередь Т.Х. Стародуб описывает этот мотив как «лист-пальметта с округлыми долями типа «павлиний глаз»...» (Т.Х. Стародуб, рукопись, 1983, с. 36). Автор склоняется к растительному происхождению данного элемента, сопоставив нижеволжский мотив «павлиний глаз» и растительный орнамент на сирийской вазе с уткой (гусем) XIV в. (A. Lane, 1971, fig. 11). Сирийский орнамент состоит из листьев расположен-ных на тонких стеблях, идущих почти вплотную друг за другом. Форма листьев очень близка к каплевидному орнаменту «павлиний глаз», где каждый лист прикрепляется к веточке ост-рым концом, а округлой частью наружу. Внутри каждого листа имеется тонкая прожилка и все листья украшен крупной кобальтовой точкой на округлой части.

К абстрактным мотивам мы отнесли и мотив – расцветивание всего орнамента крупными синими кобальтовыми точками. Точки расположены на закономерных местах орнамента, на каждом лепестке цветка, внутри каждого трилистника, пересечении линий центральной звез-ды, на верхних и нижних частях букв, на завитках внешних поясков. Этими же кобальтовыми точками всегда оформлялся край венчика чаши. Отдельные точки на тулове или ряды точек на венчике как элементы декора широко распространены на кашинной керамике с полихром-ной росписью с рельефом и без рельефа под бесцветной глазурью и с кобальтовой росписью под бирюзовой глазурью в Золотой Орде (Н.М. Булатов, 1974, с. 137.) и Иране в XIII–XIV вв. (O. Watson, 2005, p. 386, 387; Б.В. Веймарн, 1974, рис.126, 130, 135) и Сирии (O. Watson, 2005, p. 400), а также в Средней Азии в домонгольское время (Э.В. Сайко, 1990, с. 52, 53; Н.Н. Вак-турская, 1956, рис. 8,9).

Абстрактный орнамент в керамике с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента.

Тип 5 – S-образная фигура изображенная двумя пересекающимися завитками, выполнен-ными одной толстой линией. Фигура украшена двумя овальными крупными точками на ли-ниях и одной небольшой черточкой (табл. 10,1).

Тип 6 – S-образная фигура, в верхней части заканчивающиеся трилистником с округлы-ми лепестками, внутри него завиток с точкой на конце. В середине фигуры стилизованный бутон (табл. 10,2).

Тип 7 – Фигура с сердцевидным картушем в центре, внутри которой изображен трилист-ник. В нижней части картуша симметрично размещены стилизованные листья. Заканчивается фигура двумя разветвлениями (табл. 10,3).

Тип 8 – Фигура, которая имеет четырехугольную форму вверху и овальную внизу, а ме-жду ними симметрично расположены стилизованные листья. В верхней части четырехуголь-ника изображен трилистник с двумя заостренными лепестками и одним округлым в центре. В нижней части овала изображен круг (табл. 10,4).

Тип 9 – S-образная фигура, изображенная из очень стилизованных растительных элемен-тов. Украшена фигура двумя точками в центре и одной на стилизованном лепестке с правой стороны фигуры (табл. 10,5).

Тип 10 – Элемент по форме напоминающей запятую или широкую, короткую полосу, которая закрученная верхней части в завиток (табл. 28,1).

Тип 11 – «Листья папоротника» – элемент, расположенный в горизонтальной широкой полосе и представляют собой наклонные дуги, располагающиеся параллельно друг за другом. На дугах изображены вытянутые фестоны, всегда только с левой стороны дуги. Орнамент выполнен тонкой линией и прерывается в нескольких местах овальными медальонами с синей точкой (табл. 28,2).

Тип 12 – Элемент – «павлиний хвост», по виду действительно напоминает павлинье перо и состоит из большого круга, выполненного кобальтом. От круга наверх поднимаются ряды параллельных тонких черточек. Сверху элемент обведен тонкой дугообразной линией, от которого вниз спускаются ряды коротких черточек. У основания круга две длинные, параллельные черточки (табл. 28,3).

Тип 13 – Фигурные скобки, расположенные попарно, навстречу друг к другу. Внутри скобок расположены четыре крупные точки (табл. 28,4).

Тип 14 – Тонкие полудуги, расположенные попарно и навстречу друг к другу. Между дугами две параллельные, вертикальные широкие полосы (табл. 28,5).

Тип 15 – «Елочки в листе». Элемент напоминающий форму листа и имеет форму усеченного конуса, узкой частью вниз. В верхней и нижней части лист заострен. По середине листа проходит широкая полоса, а по бокам от полосы лист заштрихован тонкими параллельными линиями (табл. 28,6).

Тип 16 – S-образные фигуры, выполненные широкой линией (табл. 28,19).

Существует несколько видов изображения орнамента «листья папоротника», где этот элемент встречается в разных орнаментальных схемах. Похожий орнамент известен в иранской керамике IX–X в., самаркандской керамике XI в. (Ш.С. Ташходжаев, 1967, рис.20). Почти полная аналогия с незначительным отклонением известна на иранской чаше XIII в. (A.U. Pore, 1945, табл. №646 (B)). Подобные орнаментальные мотивы входящие в различные орнаментальные схемы, известны и на хорезмских сосудах XIV века (Н.Н. Вактурская, 1956, рис. 32, 5,6). Близкий орнамент известен также и в анийской керамике (Б.А. Шелковников, 1957, рис. 9).

Орнамент в виде запятых или завитков узкой полосы, расположенных под венчиком сосуда, был известен в Иране и Сирии. Мотив «елочка в листе» часто встречается в орнаментации чаш этой группы, в частности, в оформлении широких кольцевых зон по краю внутренней поверхности чаш, заполненной как фоном косой штриховкой с трилистниками в каждой ячейке сетки. «Листья» поставлены радиально. В некоторых случаях между зонами шел поясок с листьями папоротника или кольцевая зона с поперечными линиями. В некоторых случаях такая композиция дополнялась широкой полосой квадратиков с пересекающимися диагоналями и точечными розетками.

S-образные фигуры встречаются в этом отделе керамики только на одном фрагменте (каталог № 125), где эта фигура выступает как самостоятельная часть орнамента внешней стороны сосуда. Подобный S-образный орнамент, также на внешней стороне сосуда имеется и на иранской чаше XIV в. (O. Watson, 2005, p.390).

Абстрактные мотивы, в виде S-образных фигур, в основе которых лежат сильно стилизованные мотивы растительных побегов и листьев на заштрихованном фоне параллельными тонкими линиями широко распространены в Иране (O. Watson, 5005, p. 389) и Сирии (O. Watson, 2005, p. 401, 403, 404; A. Lane, fig. 10), где эти мотивы имеют почти полную аналогию с сарайскими мотивами.

Элемент «павлиний хвост» был распространен в Иране, достаточно сравнить иранскую привозную чашу из АКМ (Аз–1985, вх. 2095) с подобным орнаментом на стенках сосуда мы обнаруживаем идентичность выполнения этого мотива.

Абстрактный орнамент в сине-черной кашинной керамике.

Тип 17 – «Павлиний глаз» (табл. 22,14).

Абстрактный орнамент в бело-синей керамике.

Тип 18 – Небольшой крашенный круг (табл. 23,3).

Тип 19 – Три крупные точки (табл. 23,4).

Тип 20 – Четыре крупные точки (табл. 23,5).

Тип 21 – Шесть крупных точек вокруг и одна по середине (табл. 23,6).

Тип 22 – Большой ромб, выполненный крупными точками в два ряда и две точки по середине (табл. 23,7).

Тип 23 – «Китайские облака» (табл. 27,8).

а) – Горизонтальная полоса, с волнообразным орнаментом состоящая из завитков. Завитки поочередно чередуются вверх и вниз, а между основными завитками располагаются более мелкие завитки.

б) – Горизонтальная полоса, состоящая из облакообразной фигуры по форме напоминающей стилизованный лотос, а между фигурами изображены вытянутые завитки и волнистые линии.

в) – Горизонтальная полоса, состоящая из облакообразных фигур, выполненных непрерывной линией в виде фестонов. От фигуры отходят завитки с растительным узором ни них.

Синие крупные точки часто украшают дно небольших кашинных чаш. Узор в синий «горошек» придает особую легкость, изящность и вместе с тем нарядность изделиям (каталог № 269). Керамика украшенная кобальтовыми точками широко распространена в слоях второй половины XIV в. на Селитренном городище, а на Царевском городище эта группа численно превышала изобразительные орнаменты (каталог № 291–294).

«Китайские облака» украшают орнаментальную полосу под венчиком сосуда, это облаковидные завитки – и являются традиционный орнамент для керамики этого отдела. Подобный орнамент характерен для китайского фарфора эпохи монгольской династии Юань, во множестве встречающегося во многих фрагментах с золотоордынских городов.

Абстрактные мотивы в керамике с рельефным орнаментом.

Тип 24 – Рельефные точки, расположенные по кругу и с одной точкой по середине.

Тип 25 – рельефные точки, расположенные по периметру ромба.

Этот отдел керамике представлен одним абстрактным элементом – точкой. Точки расположены вокруг кокой либо геометрической фигуры или по краю сосуда.

Абстрактный орнамент в красноглиняной керамике.

Абстрактный орнамент в красноглиняной керамике, выполненный в технике сграффито.

Абстрактные орнаменты в красноглиняной керамике открытых форм не многочисленен.

Тип 1 – Элемент в виде елочек (табл. 29,2).

Тип 2 – Орнамент в виде двухлепестковой пальметты (табл. 29,10).

Тип 3 – Кренделевидные фигуры (табл. 29,13).

Абстрактный орнамент в росписи ангобом.

Тип 4 – «Павлиний глаз» (табл. 19,1,11).

Тип 5 – Крупные точки (табл. 19,6,12).

Тип 6 – Элемент солярного знака в виде вихревой розетки (табл. 19,5,7).

Известны аналогичные золотоордынским солярным вихревым знакам знаки в керамике Южного Туркменистана (Н.С. Бяшимова, табл. LVII, рис. 4).

В этом отделе орнаментации абстрактные мотивы также представлены росписью ангобных пятен. Украшения ангобными точками встречается и в керамике Согда (Г.В. Шишкина, 1979, табл. II, рис. 78).

Абстрактный узор в красноглиняной керамике с рельефным орнаментом.

Рельефный, спиралеобразный орнамент наносился, как правило, на внешнюю поверхность ручек кувшинов, где располагался вертикальной цепочкой. Любопытно, что точно такие же ручки встречаются и в раннесредневековой керамике Пайкенда (Ф.А. Кондратьева, 1961, табл. 2, рис. 5), где декор из мелких спиралей встречается довольно часто.

Е. Антропоморфные изображения.

Изображения людей на поволжской золотоордынской глазурованной керамике является редкостью, неизвестно ни одного целого кашинного сосуда с изображением людей. Изображения человека были широко распространены на иранской архитектурной и бытовой керамике (Б.В. Веймарн, 2002, рис. 293, 296, 301, 302, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319;

О. Watson, 2005, p. 337, 346, 348, 353, 355, 362, 366, 368, 369), встречаются они и на территории Средней Азии (М.И. Вязмитина, 1946; Э.В. Сайко, 1990, рис.12; Г.В. Шишкина, табл. LXXV) и Закавказья (Н. Наджафова, 1983, рис.77), на византийских чашах Крыма (Л.А. Якобсон, 1979, рис. 75, 77,1, 79,4, 82,3). Однако необходимо учесть, что изображения человека на золотоордынской поволжской керамике по трактовке значительно отличаются от известных нам изображений. Если в основе иранских изображений лежал багдадский миниатюрный стиль, то в Золотой Орде была выработана своя собственная художественная манера. О том, что принципы миниатюрной живописи были известны золотоордынским мастерам-керамистам, и творчески перерабатывались, свидетельствует фрагмент чаши с всадником из Болгара (БГИАЗ, 63–69, №. 6–50). Характер изображения человека на фрагменте весьма своеобразен. Сама техника росписи Болгарского фрагмента с тонкими, отчетливыми линиями рисунка, стилистическая манера передачи кисти руки, одежды вызывает вполне оправданные ассоциации с подобными же сюжетами и манерой их исполнения на иранской люстровой керамикой и в технике «минаи». Золотоордынские мастера-керамисты, прекрасно знавшие иранскую технику «минаи» и миниатюрную живопись, сумели выработать свой стиль и свою манеру изображения.

Тип 1 – Персей (табл.20,18).

Фрагмент чаши с изображением Персея* в медальонной композиции из коллекции Казанского музея (каталог №70). На фрагменте угадывается изображение Персея с отрубленной головой Медузы в руках. Фигура Персея выделена небольшим рельефом. Стилизованно, в виде круга изображена голова; точкой обозначены глаза и рот, а брови выделены тонкой дугой. Правая рука поднята вверх, возможно, в этой руке имелось изображение меча, а левая опущена и согнута в локте. Под левой рукой изображена каплевидная голова Медузы, на ней рисунок, подобие лица. Стилизованно показана одежда Персея: расклешенный подол рубахи, украшенный тонкими полосками, несколькими штрихами обозначены штаны и сапоги.

В античной мифологии Персей, сын Зевса у греков, а у римлян – Юпитера и Данаи, был вместе с матерью брошен в ящике в море своим дедом Акрисием, т.к. Акрисию было предсказано, что он погибнет от руки внука. Ящик прибило к острову Серифу. Царь острова, Полидект, стремясь избавиться от Персея, предложил добыть ему голову Медузы Горгоны. При помощи Афины Персей убивает Медузу Горгону. На обратном пути он освобождает Андромеду, ставшую его женой. Забрав с острова Серифа Данаю, Персей направился в Аргос, где заняв место Акрисию, становится царем. Голову Медузы Персей подарил Афине, которая укрепила ее на своей эгиде (щите). В астрономии Персей (греч. Perseus) – созвездие северного полушария неба. Звезды Персея подобны по своему действию Юпитеру и Сатурну, а туманность в рукоятке меча (Капул) подобны Марсу и Меркурию (А.Ю. Саплин, 2001, стр.307).

Изображение Персея из находящейся в Каире рукописи арабского астронома X в. Абд ар-Рахмана ас-Суфи представлено в книге Иаклими Шин (Иаклими Шин, 1991, рис. 19).

Уникальность этого изображения в том, что Персей изображен в костюме арабского воина, а голова Медузы в образе усатого мужчины. На другом рисунке с испанского манускрипта XIV в. из книги К. Фламарион «Звездное небо и его чудеса» Персей и Андромеда также изображены в арабских одеждах и у Персея на голове чалма (А.Ю. Саплин 2001, стр.307.). Вполне вероятно, что золотоордынские мастера-керамисты были знакомы с астрономией или могли бы видеть подобные изображения. О развитии в Сарае астрономии и геодезии мы можем судить по находкам обломков астролябии и квадрантов (Г.А. Федоров-Давыдов 1976, с. 118). Это подтверждают и зооморфные изображения на золотоордынских монетах, которые имеют отношение к календарной новогодней символике (Л.Л. Галкин, 1985, с. 186–196, №1(6). – 2004).

Тип 2 – Фрагмент с изображением всадника (табл.20, 19).

* Версия о том, что на фрагменте изображен Персей, впервые была высказана и убедительно доказана Л.Л. Галкиным, которому приношу свою глубокую благодарность за эту и многие другие консультации.

Фрагмент из фондов БГИАЗ г. Болгар (каталог №71). На фрагменте видно часть туловища всадника, правую руку, с изящно прописанной кистью, гриву лошади, вожжи и поясную сумку всадника. Хорошо прописаны складки одежды и цветные полосы на рубахе всадника.

Все изображение подражает иранскому миниатюрному стилю. Этот фрагмент уникален не только по исполнению, но и по композиции. Судя по сохранившемуся фрагменту, всадник занимал всю плоскость чаши. Возможно, на чаше был изображен царственный всадник на соколиной охоте. Царская охота – обычная тема персидских блюд с росписью типа «минаи» часть XII, но главным образом XIII века (О. Watson, p. 368, p. 369). В свою очередь сюжет был позаимствован из Сасанидской тореветики, где на серебряных блюда изображалась царская охота. На блюдах воспроизводились сцены воспевающие образ царя – непревзойденного, наделенного сказочной силой война и охотника, а так же различные мифологические сюжеты и символы. Таковыми являются блюда из коллекции Эрмитажа с изображением охоты царя Пероза, и Бахрам Гур и любимой гусярши Азаде (Б.В. Веймарн, 2002, рис. 15, 17, 19). Сравнивая трактовку излюбленного сюжета Бахрам Гура на иранских чашах исполненных в технике минаи и люстровой керамике (Б.В. Веймарн, 2002, рис.293, 296, 301, 302, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319; О. Watson, 2005, p. 337, 346, 348, 353, 355, 362, 366, 368, 369) и изображение всадника на данном фрагменте мы находим много общего и в технике исполнения и в выборе сюжета.

Тип 3 – Стилизованное изображением человека и змеевидного дракона.

В фондах Астраханского государственного объединенного историко-архитектурного музея-заповедника имеется бракованная кашинная чаша (каталог №217). Роспись выполнена черным под бирюзовой глазурью. По мнению заведующего отделом археологии В. В. Плахова, вероятнее всего, чаша орнаментирована детской рукой. Фигура человечка выполнена очень схематично: квадратное туловище с диагональной сеткой внутри, от которого по бокам отходят короткие штрихи. Овальная голова с большими глазами, волосы в виде штрихов, на голове треугольная шапка. Конечности выполнены схематично, тонкой линией. Под человечком изображен волнообразно изогнувшийся дракон, украшенный внутри уголками. Весь орнамент дополнен кружочками с точкой посередине. Возможно, на чаше изображен св. Георгий – воин драконоборец, олицетворяющего борьбу добра и зла. Образ св. Георгия и различные композиции на христианские сюжеты сложившейся еще в X- XII вв. был особенно популярен у коптов (Египет) и Малой Азии (Коппадокии) и широко распространен на византийской керамике в демократической по своей природе ремесленной среде и этот образ им был, вероятно наиболее близок (А.Л. Якобсон, 1979, рис.75, 77, 79,4).

В красноглиняной керамике антропоморфный орнамент не обнаружен.

Ж. Полиморфный орнамент.

Тип 1 – Бурак (табл.20,20).

На одной из чаш из Селитренного городища (раскопки В.А. Филипченко), в центральной части сосуда изображено крылатое существо – это изображение коранического животного БУРАК (каталог №22). Бурак на данной чаше изображен с туловищем коня или осла, с женским лицом и короной на голове, а хвост заканчивается головой птицы. Манера изображения перьев на крыле животного аналогична манере описанных выше уток. Изображение на данной чаше с легкой руки В.А. Филипченко было ошибочно названо кентавром (Филипченко, 1958, с.245–248.) В греческой мифологии кентавры описывается как полулюди полукони (Мифы народов мира. Том 1, 1988, с.479). Это название было повторено Н.М. Булатовым (Булатов, 1969, с.71) и Г.А. Федоровым-Давыдовым (Федоров-Давыдов, 1994, с.86). В другой своей работе Г.А. Федоров-Давыдов назвал это существо сфинксом (Федоров-Давыдов, 1976, с.126). Сфинкс – сфинга в греческой мифологии чудовище, порожденное Тифоном и Эхидной, с лицом и грудью женщины, телом льва и крыльями птицы (Мифы народов мира. Том 2, 1988 с.638). Изображение кентавра имеет много общего с изображением на данной чаше, но у кентавра нет крыльев и хвоста с птичьей головой, которые есть у золотоордынского существа. С сфинксом также много общего, но на золотоордынской чаше у существа тело лошади, а не льва. На данной чаше изображено кораническое животное Бурак. Ал-Бурак (al-Buraq); вероятно, от араб. блеснуть, сверкнуть) в мусульманской мифологии верховое животное, на

котором Мухаммед в сопровождении Джибраила совершил ночное путешествие из Мекки в Иерусалим. Бурак – Первый стих семнадцатой главы Корана гласит: « Хвала тому, кто перенес ночью своего раба из священного храма в Мекке в храм отдаленный в Иерусалиме, вокруг которого мы благословили, чтобы показать некоторые из наших знамений». Комментаторы объясняют, что восхваляемый – это Бог, что его раб – это Магомет, что священный храм – это мечеть в Мекке, что храм отдаленный – это храм Иерусалимский, и из Иерусалима Пророк был вознесен на седьмое небо. В самых древних версиях легенды Магомета ведет некий человек или ангел; в более поздних ему представлено небесное животное, размером крупнее осла и меньше мула. Это животное -Бурак, чье имя означает «сияющий». Согласно Ричарду Бертону, переводчику «Книги тысячи и одной ночи», в Индии обычно изображают Бурака с человеческим лицом, ослиными ушами, туловищем лошади и крыльями и хвостом павлина. В одной из исламских легенд говорится, что Бурак, покидая землю, опрокинул наполненный водою кувшин. Пророк был вознесен на седьмое небо и по пути побеседовал на каждом небе с патриархами и ангелами, там обитающими, и пересек Единство, и ощутил холод, от которого его сердце заледенело, но тут Господь положил ладонь на его плечо. Время людей несоизмеримо со временем Бога; возвратившись, Пророк подхватил кувшин, из которого еще не пролилась ни одна капля. Мигель Асин Паласиос, испанский ориенталист двадцатого века, рассказывает об одном мурсийском мистике тринадцатого века, который в аллегории под названием «Книга о ночном путешествии к Величию Благороднейшего» увидел в Бураке символ божественной любви, в другом тексте он говорит о «Бураке сердечной чистоты» (<http://www.myfology.narod.ru/monsters/burak.html>)

Этому мифологическому существу посвятил одно из своих четверостиший Омар Хайям.

Чей разум охватить вселенную спешит
И, будто конь Бурак, по небу путь вершит
Тому до цели миг останется ... Но небо
Закружит голову и наземь сокрушит.

(Омар Хайям, с. 112)

Изображение Бурака, по мнению некоторых искусствоведов, появилось только в XVII в., но изображением Бурака на каменной плите X–XI в., представленной в краеведческом музее города Тартуса в Сирии опровергают это мнение. На плите изображены Мухаммед в сопровождении Джибраила верхом на Бураке. На городище Солхат, на плите погребального тюрбе И.Н. Бороздиным было обнаружено изображение, близкое к рисунку на чаше из Селитренного городища (И.Н. Бороздин, 1927, с.16–23). У этого существа тело лошади, а хвост также заканчивается стилизованной головой птицы, к которой повернута голова существа. Изображение сфинкса на изделиях прикладного искусства Золотой Орды имеется на серебряном с позолотой кубке (конец XIII – первая половина XIV вв.) украшенном тремя медальонами, в одном из которых изображен сфинкс среди растительного орнамента (ГЭ № БМ–1131). Чаша обнаружена на р. Иртыш в Тобольской губернии в 1876 году. Изображение очень похоже на рисунок данной чаши, у существа женское лицо, корона на голове и пышные крылья, но кошечье туловище. Изображение подобного существа, с кошачьим туловищем, с пышным хвостом, и с крыльями растущими с передних лап, с женской головой и короной имеется на сирийской чаше XII века (O. Watson, 2005, стр.291). На иранской кружке с рельефом и синечерной росписью, на тулове также имеются подобные существа (Б.В. Веймарн, 2002, рис.307).

Тип 2 – изображение стилизованного змеевидного дракона.

Изображение дракона стилизованное выполнено не умелой рукой имеется на бракованной чаше из Астраханского музея описанной выше.

Закрытые формы сосудов кашинной керамике.

Закрытые формы сосудов кашинной керамике с полихромной росписью с рельефной моделировкой орнамента.

Все вышесказанное относится к сосудам определенной формы – полушаровидным чашам на кольцевом поддоне, тарелкам и блюдам и блюдам. В кашинной керамике также встречаются и сосуды закрытых форм. Имеются и целые сосуды, как, например, сосуд с по-

лихромной росписью и с рельефом из коллекции А. А. Терещенко с Царевского городища. Высокий узкогорлый кувшин с раздутым шаровидным туловом, плавными плечиками и кольцевидным поддоном. Поверхность кувшина разделена на четыре пояса ультрамариновыми двойными горизонтальными линиями. Верхний пояс покрыт крупными синими кругами и тонкими серо-коричневыми косыми крестиками. Второй, самый широкий пояс, заполнен рельефными стилизованными побегими, спускающимися вниз и в верхней части образующими арочки. Побегии кончаются трилистниками. Сверху и внизу этот орнаментальный пояс окаймлен полосой из серо-коричневых вытянутых ромбов. Третий пояс разбит синими двойными вертикальными полосами на ряд прямоугольников, каждый из которых покрыт стилизованным белым листом на заштрихованном зелеными линиями фоне. Нижний пояс сходен по характеру росписи с верхним (СГ. Раскопки Терещенко, ГЭ). Форма сосуда находит аналогии во многих странах мусульманского Востока (А.Н. Кубе, 1940, табл. III). Мотив стилизованных трилистников, спускающихся по шаровидному тулову сосудов, известен, например, на металлических изделиях Египта XIV века. Второй орнаментальный пояс на сарайском кувшине встречает аналогии в керамике Ирана, а третий – нижний пояс – аналогий не имеет (каталог № 82).

Тип 33 – Павлин (табл. 25,3).

Характерный образец высокохудожественной золотоордынской керамики из Куня-Ургенча описан Г.А. Пугаченковой (по мнению автора ошибочно отнесен ею к хорезмийской керамике (каталог №107). Это широкогорлый сосуд «гюльабдан», предназначенный для розовой воды, в которую гости окунали пальцы после трапезы. На плечиках сосуда, между шишечками, изображены в шахматном порядке стилизованные трилистники с синими точками и ряды орнамента «павлиний глаз». На дно сосуда помещена фигура павлина, декоративно условная и удивительно красивая. – павлин, со сложенными крыльями и пышным хвостом. На крыле перья выделены в виде чешуек. Хвост украшен тремя павлиньими перьями, а на конце дубовым листом. Лапки заканчиваются треугольниками назад. Туловище украшено крупными кобальтовыми точками. Крупная голова на причудливо выгнутой шее, на крыле – мелко разработанное оперение, пышный хвост заброшен вверх. Манера исполнения птицы очень похожа на описанных выше уток. Подобные птицы нередко встречаются на керамических и других изделиях Египта XIII–XIV вв. и других стран Востока (А.Г. Пугаченкова, 1960, рис. 1, 4, 11).

«В ирано-суфийском мифе бог сотворил мировой дух в образе павлина и дал ему посмотреть на собственное отражение в чудесном зеркале, отчего павлин, потрясенный величием увиденного, пролил капли пота, из которых произошли все остальные существа» (Мифы народов мира, 1988, с.273). Образ павлина получил в Египте особую популярность, где считался символом Гелиополиса: он встречается на надгробных стелах и саркофагах, тканях и светильниках, изделиях из кости и дерева, росписях. Причина популярности изображения павлина в восточном мусульманском искусстве объясняется тем, что мусульманские мастера продолжают традиции позднеантичного искусства, для которого образ павлина был одним из самых распространенных, и прежде всего в настенных росписях и мозаиках. «Павлин – символ воскрешения. С приближением зимы он теряет свои перья по мере того, как падают листья, и приобретает их снова, когда природа оживает» (О.В. Ошарина, 2001, с. 46).

Среди Азовских находок также имеется часть кувшина, где сохранилось только почти шарообразное тулово (каталог №46). Основная орнаментированная зона находится в верхней части тулова и доходит почти до самой широкой ее части на середине тулова. Это виноградная ветвь, изображенная плавно изгибаясь по синусоиде, и закручиваясь в спираль поочередно то вверх то вниз. На ветках изображены стилизованные листья, а завитки заканчиваются крупным трилистником. Под основной орнаментированной зоной, располагается обычный для этого отдела арочный орнамент.

Гюльабдан АКМ, (каталог №47). Орнамент с внешней стороны; на плечиках сосуда изображены мелкие стилизованные трилистники, лепестками вниз, расположенные в шахматном порядке. Ниже проходит полоса – меандр из стилизованного, геометризованного растительного орнамента. Под основной орнаментальной зоной – арочный орнамент. Венчик сосуда украшен, тонкой синей диагональной сеткой, а край крупными кобальтовыми точками.

Внутренняя часть орнаментирована ковровой композицией, состоящей из не больших четырехлепестковых розеток с округлыми лепестками. На венчике гюльабдана, с внутренней стороны эти же розетки, расположенные в два ряда в шахматном порядке. Фон между розетками заполнен короткими черточками.

Закрытые формы сосудов кашинной керамике с полихромной росписью без рельефной моделировкой орнамента.

Во втором отделе керамики известны два кувшина, один описан Л.Л. Галкиным (каталог №146). Подобная форма традиционна для искусства Востока и относится к IX–XVI вв. В такие кувшины разливали вино (Б.В. Веймарн, 1974, рис.20). Роспись кувшина сделана двумя цветами – синим и зеленым. Горлышко под венчиком, украшено геометрическим орнаментом горизонтальная полоса по центру, которой проходит зигзаг виде углов, выполненный широкой синей линией. Вверху и внизу, между углами зигзага, помещены углы с мелкими черными точками внутри. Под ними орнамент из вертикальных двух параллельных синих линий, между которыми располагаются ряды черных точек на цилиндрической части. Основным орнаментом располагается на плечиках сосуда. Орнамент состоит из больших синих медальонов и нечитаемой надписи между ними. Аналогии орнамента сарайскому сосуду мы видим в кувшине, найденном на поселении близ урочища Уйгарак (С.П. Толстов, 1962).

В Азовском краеведческом музее хранится кувшин подобной формы, почти целый, но с отколотой ручкой, с изображением птиц на шаровидном тулове (каталог №161).

Тип 34 – Птица – возможно цапля, изображенная черной краской, с длинной шеей с небольшой головой и вытянутым клювом. Птица без хвоста на длинной одной ноге и короткой другой (табл.28,8).

Изображение птицы чередуется с абстрактным узором, который состоит из S-образной фигуры, изображенной из очень стилизованных растительных элементов. Украшена абстрактная фигура двумя точками в центре и одной на стилизованном лепестке с правой стороны фигуры. Горлышко сосуда украшено точно таким же орнаментом, как и кувшин, описанный Л.Л. Галкиным.

Закрытые формы сосудов в сине-черной керамике.

В керамике с сине-черной росписью имеются несколько горшковидных ваз и «гюльабданы».

На гюльабдане из Азовского музе на дне имеется изображения четырех рыб (каталог № 218).

Тип 35 – Рыбы – возможно дельфины со слегка выступающими жабрами, с длинными и раздвоенными на конце хвостами. Туловище овальное со светлым пятном на спине и небольшим тупым носом (табл.26,7).

На внешней стороне сосуда, между конусообразных налепов изображены птицы. Изображения рыб достаточно популярный сюжет в золотоордынском искусстве, которым орнаментировали бронзовые зеркала (Л.Недашковский, 1998, рис. 4,5), серебряные сосуды (ковш поясной ГЭ, инв. № СКи–888) и в том числе керамика. Многочисленные зеркала с изображением рыб, изготовлявшиеся в золотоордынских городах, распространялись по всей империи, и потому в памятниках этого времени, находящихся друг от друга на значительных расстояниях встречаются изделия с очень схожим декором (Л.Недашковский, 2000, с.49, 55, рис. 9: 1,2; 10: 2, 4, 5). С внешне стороны на плечиках сосуда изображены птицы – мухоловки.

Тип 36 – Птицы – (мухоловка) с овальным туловищем, плавно переходящим в шею с небольшой головой и острым клювом, хвост состоит из трех верно расходящихся перьев. Одна нога длинная, другая вдвое короче. Каждая птица изображена на фоне спиралеобразно закрученного растительного орнамента (табл.11,10).

В фондах НМРТ имеется ваза биконической формы, на плечиках которой изображены павлины с опущенными хвостами среди растительного орнамента (каталог № 229). Изображение павлина с длинным клювом, пьющего воду из античного сосуда, известно и на фрагменте чаши из Орен-кале (Н. Наджафова, 1983, с. 64). На нескольких чашах из Херсона, описанных Якобсоном (А.Л. Якобсон, 1979, рис. 83), также изображены павлины, но они, как и описанные из Орен-кале, не имеют ничего общего с золотоордынскими. В золотоордынском керамическом искусстве изображение павлина представлено одним иконографическим типом

в профиль с опущенным хвостом, как представлено на сосуде из Куны-Ургенча и вазе из Национального музея Республики Татарстан, и на фрагменте из Селитренного городища (Г.А. Федоров-Давыдов, 1994, рис 24,1). На дне сосуда изображен лотосовый куст.

Закрытые формы сосудов в бело-синей керамике.

В керамике с бело-синей росписью имеются три фрагмента бутылеобразных ваз, два из которых из фондов АМЗ. Фрагмент вазы с полиморфным орнаментом – драконом (каталог № 261) на фоне растительного орнамента.

Тип 3 – Дракон. У дракона змеевидное туловище, украшенное чешуйками, плавно переходящее в тонкий волнистый хвост. На спине дракона изображен гребень в виде зубчиков заканчивающихся завитками в конце. Изображение головы не сохранилось, но в верхней части фрагмента имеется подобие бороды, выполненное в виде густых мазков спускающихся сверху вниз (табл. 27,7).

Дракон является универсальным классическим китайским примером «символа превращения» – это один из древних образцов китайской космогонии, был известен еще со времени династии Чжоу (1100–722 до н.э) и распространен в искусстве Хань (206 до н.э. – 221 н.э). «Это фантастическое существо, соединявшее в себе черты рыбы, зверя и птицы и, как считалось, зимовавшее в водоемах, а весной взлетающее в небеса, воплощало собой единство мира в его переменах и творческую силу метаморфоз. Образ «дракона в облаках» или «дракон в пучине вод» – обозначает сокровенную «силу момента», рассеянную в пространстве, предстающую пустой. Дракон побеждает не борясь, но неизменно обволакивая противника и постепенно ставя его в безвыходное положение. Образ жизненной силы, дракон был самым распространенным символом власти, и парадные одежды минских и цинских императоров украшали вписанные в круг огромные драконы о пяти когтях» (В.В. Малявин, 2000, с. 229). Сюжет с изображением дракона и рыб имеется на привозных в Золотую Орду из Китая шелковых тканях обнаруженных в могильнике Джухта (Северный Кавказ) (Э.В. Доде, 2005, с138–150). На ткани из могильника образ дракона трактован в характерной китайской манере: с головой верблюда, гривой льва, рогами оленя, ушами быка и со змеиным телом, покрытым рыбьей чешуей. На его согнутых лапах три когтя. Обычно традиционным атрибутом сюжета с драконом было изображение гонящегося дракона за «пламенеющим жемчугом», а джухтинский монстр пытается проглотить вазу с цветами. Между тем жемчуг не пропадает из сюжета, а остается над головой монстра, вписанный между лапами гуся. Источником творчества художников у многих народов и во все времена являлись мифологические сюжеты. Китайское искусство, в том числе и ткачество, не стало исключением. Рассматривая дракона как эстетически прекрасное существо, китайцы наделяли его, как и феникса, способностью приносить счастье. (И.В. Гудименко, с 145–146). Аналогичная композиция характерна для орнамента на фарфоровых китайских вазах с кобальтовой росписью первой половины XIV в. На территории золотоордынского Азака найдено около пятидесяти фрагментов привозных китайских селадоновых изделий и около десятка изделий из фарфора. Наиболее интересный для нас представляется сюжет с изображением водяного дракона на селадоновом блюде (?). На фрагменте сохранилась только придонная часть стенок сосуда, куда вошло только изображение части туловища и часть хвоста. Дракон изображен в характерной для китайского стиля изогнутой позе (И.В. Гудименко, 2005, рис.1,3). Образ дракона неимение популярен и в золотоордынской металлопластике, – это золотая чаша с ручками в виде полых фигурок драконов с рыбьими хвостами (ГЭ, инв., № Сар.–1613), а также поясной серебряный ковш с ручкой в виде протомы дракона, где голова дракона украшена рогами из серебряной проволоки (ГЭ, инв., № Vз–856). Изображение дракона имеется и на серебряном с позолотой пояском наборе, пряжка которого украшена драконовидными фигурами в обрамлении «перлов», а лицевая пластинка наконечника украшена двумя драконами с рыбьими хвостами, также изображением драконов декорирована скользящая обоймица накладки лицевой пластинкой (ГЭ, инв. № 30–762).

Вторая бутылеобразная ваза (каталог № 260), украшена медальонами со сложным растительным орнаментом тулова (табл.13,4).

Так же буылеобразная ваза описана В.И. Шляховой (каталог № 262) орнамент, которой состоит из горизонтальных полос растительного орнамента травный куст в виде пучков вытянутых листьев. Раструб горлышка вазы украшен рядами вертикальных полос, от которых спускаются полосы, состоящие из завитков, поочередно закрученных вправо и влево.

Гюльабдан (каталог № 278), на плечики которого, декорированы растительным орнаментом – Полоса между коническими налечами украшена восьмилепестковыми розетками с решеткой в центре вокруг розеток изогнутые побеги с узкими листочками и завитками. Сами налечи обрамлены мелкими округлыми лепестками, а на налече украшения в виде узких листочков. Нижняя часть гюльабдана украшена Стрельчатыми арками внутри, в котором располагается – волнистая линия с завитками, где завитки увеличиваются по мере продвижения вверх.

Два фрагмента биконической вазы или гюльабдана из ГИМ с растительным орнаментом (каталог № 250). Под венчиком сосуда полоса, состоящая из травного куста, где кусты располагаются поочередно то вверх то вниз, как на описанной выше бутылкообразной вазе. Плечики сосуда декорированы растительным орнаментом – полоса с волнообразным растительным узором, состоящий из восьмилепестковых розеток с решеткой в центре, от основного стебля отходят побеги и завитки, а также и овальные бутоны с завитками на конце.

Миниатюрный сосуд конической формы от горлышка которого спускаются вниз– ряды, узких, многозубчатых листьев, расположенных параллельно сверху вниз и с наклоном влево (каталог № 276).

Сосуд типа альбарелло из подъемного материала из Дубовского городища (каталог № 249). Альбарелло имеет оригинальную форму, горлышко слегка расширяющиеся вверху, плечико заостренное, в середине тулово сильно сужается, нижняя часть также, как и плечико имеет заостренную форму. Горлышко украшено горизонтальными широкими и тонкими полосами. Плечико альбарелло орнаментировано обычным в этом отделе орнаментом «китайские облака». В средней суженной части, широкая полоса, над которой тонкая фестончатая линия, также украшена и нижняя часть тулова.

Закрытые формы сосудов в керамике с надглазурной росписью.

В керамике с надглазурной росписью, выполненной в технике «ладжвардина», имеются два сосуда. Сосуд из Эрмитажа имеет колбообразную форму с высокой узкой шейкой и широко раздутым туловом (каталог № 309). Горлышко сосуда полностью не сохранилось. Посередине тулова имеется неширокая горизонтальная полоса с геометрическим орнаментом, состоящим из ряда W-образных фигур в виде перевернутых букв «М», которая делит орнамент сосуда на две части. Подобный орнамент, видимо, является сильно стилизованным эпитафическим орнаментом. Точно такая же полоса находится под горлышком сосуда. Орнамент верхней части тулова кувшина состоит из трех окружностей-медальонов с геометрическим орнаментом, состоящим из ромбов, контур которых выполнен красной краской. Внутри ромбов белые точки. Между кругами-медальонами располагается четыре прорисованных красной линией шестилепестковых позолоченных звезды-розетки, также правильной геометрической формы. Нижний орнаментальный пояс украшен шестилепестковыми звездами-розетками, которые обведены двумя тонкими белыми кругами. Между цветами белые тонкие завитки.

В фондах Астраханского музея имеется подобный горшковидный сосуд, не большой по размеру, украшенный широким эпитафическим поясом с позолоченными буквами, обведенными красной линией (каталог № 308). Этот поясок разрывается четырьмя круглыми медальонами с многолепестковыми цветами-розетками. Ниже идет узкий пояс из розеток и вертикальных белых поперечных линий с раздвоенными концами. Вся нижняя часть сосуда занята белыми мелкими розетками, расположенными в шахматном порядке.

В фондах Эрмитажа имеются несколько альбарелло из коллекции Терещенко, описанные Н.М. Булатовым (1968).

Геометрический орнамент.

Тип 26 – Овальные медальоны, выполненные тонкими параллельными линиями в широкой концентрической полосе на тулове альбарелло, внутри медальонов вытянутые овалы (табл. 7, 7).

Тип 27 – Тонкие штрихи в двух вертикальных полосах выполненные на альбарелло; в одном параллельные линии, другом в виде галочек похожих на букву «У» (табл. 7,5).

Абстрактный орнамент.

Тип 7 – Сплошной сетчатый орнамент, состоявший из окружностей с завитком в верхней части каждой окружности (табл. 24,4).

Тип 8 – Абстрактные фигуры в виде елочек, расположенные в концентрических полосах на альбарелло, горлышко которого украшено завитками (табл. 7, 1).

Тип 9 – Тулово альбарелло украшено ланцевидными фигурами и с сердцевидными фигурами между ними. Горизонтальная полоса под венчиком сосуда, состоит из спиралей закрученных вверх (табл. 7,2).

Тип 10 – Ланцевидные фигуры с сердцевидными фигурами между ними, а внутри ланцевидные фигуры заполнены спиральями и завитками с добавлением нескольких штрихов (табл. 7, 3).

Тип 11 – Ланцевидные фигуры с узкими треугольниками внутри них, а между ними завитки (табл. 7,6).

Тип 12 – Фигура в виде перевернутой буквы «М» (табл. 7, 4).

Тип 13 – Абстрактные фигуры разнообразной формы с тонкими параллельными полосами внутри них (табл. 7, 8).

Изображение в виде перевернутой буквы «М», нанесенное на золотоордынский сосуд не только с целью его орнаментации, а несет некую смысловую нагрузку. По мнению М.Д. Полубояриновой, это изображение знака Рюриковичей. Знак представляет собой трезубец с отогнутым наружу концом левой мачты и отростком в центре. Близкий по схеме знак в виде клейма встречен на дне сосуда со Старорязанского городища. Полубояринова предполагает, что сосуд мог быть сделан по заказу русских князей (Д.М. Полубояринова, 1980, стр. 62 рис. 10).

Орнамент в виде стилизованной двухлепестковой пальметты не обнаружен в керамике других регионов, но на чаше из Согда встречаются трилистники или стилизованные бутоны, по форме напоминающие подобное изображение (Г.В. Шишкина, 1976, табл. №1 рис. 6).

Сплошной сетчатый орнамент, покрывающий всю плоскость альбарелло состоящий из окружностей с тонким завитком в верхней части – мотив, характерен для крымского и иранского искусства XII–XIII века (А.Л. Якобсон, 1950, с. 217). Подобный мотив является абстракцией геометрической сетки, широко распространенной в красноглиняной керамике орнаментированной в технике сграффито на обширной территории от Крыма до Закавказья. Наиболее близкими по рисунку находкам Нижнего Поволжья является фрагмент из Белгорода-Днестровского, орнаментированный по корпусу врезным орнаментом в крупную косую сетку, ячейки которой заполнены тонкими завитками с вертикальными хвостиками (А.В. Белый, А.А. Волошинов, С.В. Карлов, 2005, рис.1,5). Почти идентичная копия альбарелло с Нижнего Поволжья имеется и среди находок Азова, по мнению А.Н. Масловского все альбарелло широко распространенные на всей территории Золотой Орды являются привозными из Крыма, как тарные сосуды со своим содержанием (А.Н. Масловский, 2006, с.371, рис.25,1).

Закрытые формы сосудов в керамике с рельефным орнаментом.

В отделе керамики с рельефным орнаментом, изделия которой с внешней стороны были покрыты ультрамариновой прозрачной, темной поливой, а с внутренней бирюзовой. Обнаружено несколько сосудов типа «гюльабдан» с одинаковым орнаментом. Плечики сосуда декорированы эпиграфическим орнаментом в виде слова «успех», фон между буквами дополнительно украшен выпуклыми точками, а в нижней части сосуда находятся параллельные вертикальные линии. Такие сосуды найдены на средневековых памятниках Ирана, Средней Азии (каталог № 316), в Старом Орхее (каталог № 314), Маджаре (каталог № 315), Биляре (каталог №313) и в Азаке (каталог № 312). Поражает схожесть находок подобных сосудов на различных территориях Золотой Орды, объясняемая, видимо, одним источником производства.

В ГИМе имеются фрагменты одного большого сосуда (раскопки Селитренного городища), возможно хума или вазы, покрытого ультрамариновой глазурью, с рельефным фризом,

передающим всадников и животных среди растительного орнамента (каталог № 310). Вокруг – растительные побеги в виде лавровых ветвей, по мнению Н.М. Булатова (Н.М. Булатов, 2002, с. 40) – это ветви с плодами граната, затем полоса эпиграфического орнамента. – всадники изображены в напряженных позах, увлеченные игрой в руках у них клюшки. Головы всадников изображены схематично, без выделения деталей лица, в той же манере выполнены и головы коней, на которых просматриваются только уши. Предполагается, что на сосуде изображены всадники, играющие в поло. Подобные изображения имеются и на керамике Ирана (вторая половина XIII в.) из Эрмитажа. На большой вазе так называемой «вазе Базилевского», в середине тулова, рельефно выполнен фриз в виде всадников играющих в поло. Горло сосуда украшают музыканты, сидящие друг за другом, на нижних полосах зооморфный орнамент, в верхней олени, в нижней – птицы. Вокруг фигур – растительные побеги (Б.В. Веймарн, 2002, рис. 441, 445). Орнамент золотоордынского сосуда возможно, повторяет сюжет данной вазы.

Фон, заполняющий пространство между основным орнаментом.

Говоря об орнаменте на золотоордынской поливной посуде нельзя не сказать о том, как был оформлен фон, между основным орнаментом.

Фон в кашинной керамике.

Фон, заполняющий пространство между орнаментом в керамике с полихромной росписью и с рельефной моделировкой орнамента.

Тип 1 – Мелкие темно коричнево-черные или зеленые точки, которые располагались рядами вокруг рельефных мотивов.

Тип 2 – Короткие черточки и завитки.

Основной орнамент в этом отделе керамики выполнен контурной обводкой. Фон заполненный мелкими точками встречается на иранской керамике «султанабадского типа» (O. Watson, 2005, p. 384, 385). В сирийской керамике XIV в. фон заполнялся точками, переходящими в короткие черточки и завитки (O. Watson, 2005, p. 400).

Фон, заполняющий пространство между орнаментом в керамике с полихромной росписью без рельефной моделировкой орнамента.

Во втором отделе с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента, фон между элементами растительного орнамента, гораздо разнообразный и более геометризованный:

Тип 3 – Мелкие, темные точки, расположенные на равном расстоянии друг от друга в шахматном порядке (табл. 28,14).

Тип 4 – Группы мелких точек собранных по четыре, группы также расположенных в шахматном порядке (табл. 28,15).

Тип 5 – Тонкие мелкие спиралевидные завитки вокруг которых, дугообразные черточки (табл. 28,16).

Тип 6 – тонкие длинные параллельные черточки (табл. 28,17).

Тип 7 – тонкие крупные спиралевидные завитки и с дугообразными черточками (табл. 28,18).

Фон в виде мелких завитков был распространен на иранской люстровой керамике XIII в (O. Watson, 2005, p. 357, 358, 359, 375). Мелкие точки были также фоном иранской керамике султанабадского типа (O. Watson, 2005, p. 382, 383, 384), и для султанабадской керамики также были характерны завитки и короткие черточки-полудуги (O. Watson, 2005, 385). Подобный орнамент был и на полихромной керамике из Кашана (O. Watson, 2005, p. 390) и белосиней иранской керамики XIV–XV вв. (O. Watson, 2005, p.393). Почти полная аналогия золотоордынским фонам на полихромной керамике без рельефа встречается на египетских кашинных блюдах XIV в. (O. Watson, 2005, p. 403, 404, 405) и на сирийских сосудах XIV в. (A. Lane, 1971, fig. 10), где на одном сосуде мы можем видеть и мелкие группы точек по четыре на более открытых местах фона, а фон между растительными мотивами заполнялся параллельными дугообразными черточками.

Фон, заполняющий пространство между орнаментом в сине-черной керамике.

В сине-черной керамике фон заполнялся мелкими точками иногда переходящими в короткие черточки по точно такому же принципу, как и в первых двух отделах.

В бело-синей керамике, в керамике с надглазурной росписью и в керамике с рельефным орнаментом – фон оставался не заполненным дополнительными элементами.

Фон в красноглиняной керамике.

Фон, в красноглиняной керамике выполненной в технике сграффито.

Тип 1 – Тонкие сильно закрученные спирали с дугообразными линиям вокруг спирали.

Тип 2 – Параллельные черточки, которые по отношению к основному рисунку могли располагаться в разных направлениях.

Подобный способ орнаментации фона, параллельными тонкими линиями в разных направлениях от орнамента, наблюдается на красноглиняной иранской керамике, выполненной, также в технике сграффито XI–XII в. (O. Watson, 2005, p. 256, 257, 271).

В красноглиняной керамике с ангобной росписью фон оставался не заполненным. В керамике с полихромной росписью по ангобной подгрунтовке фон был точно таким же, как и в кашинной керамике тех отделов, орнамент которого они копировали.

Орнамент внешней стороны открытых сосудов.

Орнамент внешней стороны кашинных сосудов

Орнамент внешней стороны сосудов керамики с полихромной росписью с рельефной моделировкой орнамента.

Тип 1 – «арочный орнамент» (табл.20, 11).

Важнейшим отличительным признаком первого отдела кашинной керамики, является так называемый «арочный орнамент» на внешней стороне сосудов Он представляет собой узкие двойные рельефные дуги-арочки, расцвеченные крупными синими точками: одна вверху и по две, реже по три – четыре точки на каждой вертикали. Внутри каждой дуги-арочки проходит полоса из косых штрихов (наиболее распространенный вариант), либо прямая линия, либо прямая линия с нанесенными на ней синими точками. Сверху дуги-арочки могут перекрываться скобочкой-связкой, иногда роль такой связки выполняют две-три небольшие темно-зеленые точки. В ряде случаев связка отсутствует. Аналогичные украшения внешней стороны сосудов, но не расцвеченные синими точками, известны в керамике Западного Казахстана (Сарайчик) (П. Агапов, 1979, с.193, рис. 11), об (арочном) орнаменте на внешней стороне хорезмских сосудов упоминает и Н.Н. Вактурская (Н.Н. Вактурская, 1956, с.322). По мнению В.Ю. Коваль, не вся терминология адекватно отражает характеристики керамики. «Следует уточнить, что декор внешней поверхности чаш, описываемый как «арочный», является стилизацией рельефных лепестков лотоса, имевшихся на китайских селадоновых чашах эпохи Сунь и Юань (X–XIV вв.) (P. Morgan, 1991, fig. 6–11), послуживших прототипом для полусферических «лотосовых» чаш, ставших популярными на Востоке в XII–XIV вв. (A. Lane, 1957, p. 9; P. Morgan, 1991, p.67). «Арочные» стилизации лепестков лотоса присутствуют и на разновидностях иранской керамики «султанабадского типа» (A. Lane, 1958, fig. 64a, 93b, 96b) *Islamische Keramik*, 1973, № 246, 247; *Oriental Islamic Art...*, 1963, №20, 22), послужившей образцом для подражания в золотоордынской кашинной керамике (Н.М. Булатов, 1969, с. 69)» (В. Ю. Коваль, 1997, с.112). «Термин «арочки» неизбежно придает описанию декора чаш чуждую ему архитектурную нагрузку – следует считать вульгарным, особенно при наличии точной интерпретации декора» (В. Ю. Коваль, 2001, с. 85). Роспись внешней стороны чаш в виде лепестков лотоса получила широкое распространение прежде всего в Иране XIII–XIV вв. например, на керамике с полихромной росписью «султанабадского» типа (O. Watson, 2005, p. 377, 383, 385, 386,377, 388; A. Lane, 1971, fig. 1, 4, 6), хотя широко применялась и в Сирии (в фаянсах Раки) (O. Watson, 2005, p. 401; A. Lane, 1971, fig. 10). Разновидностью подобного орнамента можно считать двойные рельефные вертикальные линии с крупными синими точками и с полосами из косых штрихов или прямой линией между ними, что является стилизацией лепесткового орнамента (Н.М. Булатов, 1969, рис. 1,2; В.И. Перевозчиков, 1990, рис. 39,3,4), такая же стилизация имеет место и на иранской керамике (O. Watson, 2005, p. 384, 377, 391) и в керамике Сирии (O. Watson, 2005, p. 405).

Орнамент внешней стороны сосудов керамики с полихромной росписью без рельефной моделировкой орнамента.

Тип 2 – Сердцевидные медальоны с тремя перекрученными завитками внутри. Между медальонами ромб на стрелчатой фигуре, фон внутри фигур заполнен завитками и черточками. Под венчиком сосуда тонкая полоса, под ней волнистая линия состоящая из дуг, фон между ними так же заполнен завитками и черточками (табл.28,11).

Тип 3 – Широкая полоса, ограниченная горизонтальными линиями под венчиком и в придонной части, внутри полосы из штрихов образуются косые кресты, напоминающие раскрытые ножницы, лежащие на боку с завитками на правой стороне (табл.28,12).

Тип 4 – Имитация «арочного орнамента», выполненная широкой линией с мелкими черточками внутри «арок» (табл.28,13).

В кашинной керамике с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента на внешней стороне сосудов которой имеется мотив, представляющая собой скрещенные линии Л.Л. Галкин и В.Ю. Коваль считают, что они, видимо, являются «имитацией диагонально пересекающихся арабских надписей, выполненных почерком «насах», как это видно на кувшине, представленном Л.Л. Галкиным (Л.Л. Галкин, 1971, рис. 1,2)» (В.Ю. Коваль, 1997, с. 113). Повторяясь несколько раз, эти кресты образуют треугольники и ромбы. В треугольники вписываются углы с широкими синими контурами, а в ромбы – круги, также с широкими синими контурами. Вариантов этого орнамента на керамике других регионов нет. Лишь на одном образце вокруг синих кругов расположено по четыре темно-зеленые точки; также на одном образце в ромб вписан цветок – синий круг с темно-зеленой спиралью внутри, на тонком стебле с тремя листочками, вокруг цветка и углов в треугольниках расположены темно-зеленые точки. На некоторых фрагментах сосудов дан орнамент в виде групп из трех вертикальных синих линий, между которыми расположено по две взаимопересекающихся спирали, раскрывающихся в разные стороны. Орнамент на внутренней стороне этих сосудов позволяет отнести их к данному отделу. Не исключено, что такая орнаментальная схема также характерна для этого отдела, но является редко встречающимся вариантом. Н.М. Булатовым в рукописи была описана чаша с редкой для этой группы орнаментацией внешней стороны чаши (Н.М. Булатов, 1969, рукопись, с. 75). Как считает Г.В. Шишкина (Г.В. Шишкина, 1979, табл. № 76, рис. 1,2) орнамент в широком поясе которого на значительном расстоянии друг от друга широкими синими полосами изображены сердцевидные медальоны острием вверх, эмитируют «ложки» металлических сосудов.

В данном отделе керамики на внешней стороне сосудов встречается еще несколько орнаментов, но они представлены в единственном числе на очень незначительных фрагментах. В связи с этим трудно выделить определенную орнаментальную схему, орнаменты же на внутренней стороне этих фрагментов позволяют отнести их к этому отделу. Орнамент на внешней стороне чаш представленный в виде лепестков зеленого цвета с синими штрихами внутри лепестков, является повторением орнаментов внешней стороны чаш первого отдела.

Во втором отделе описаны еще два образца рисунков внешней стороны сосудов, представляющих исключение (Т.В. Скоробогатова, 1983, с. 94, рис. 1,2). На одном образце полосы из штрихов образуют косые кресты, ограниченные сверху и снизу горизонтальными линиями. Повторяясь несколько раз, они образуют ромбы и треугольники. В ромбы вписаны двойные медальоны с синей точкой в центре и пятью вокруг нее. Вокруг медальонов расположены группы из трех темно-зеленых точек. В треугольники вписаны круги с одной синей точкой внутри либо ромбовидные фигуры с пятью точками внутри; вокруг каждой фигуры расположено по три темно-зеленые точки. Орнамент имеет легкий рельеф. Этот орнамент более характерен для керамики с полихромной росписью без рельефа. Аналогии ему имеются на иранском кувшине XII в. (P. Morgan, 1991, p.42, fig. 67).

Орнамент «рисовое зерно» на внешней стороне совпадает с орнаментом на внутренней полосе. Небольшое отличие состоит лишь в том, что внешняя сторона, являясь менее значительной, чем внутренняя, и орнаментировалась не так тщательно – в некоторых местах эпиграфический орнамент становился нечитаемым и более упрощенным, также несколько упрощался и контур рисунка (Т.В. Скоробогатова, 1983, рис. 3,2; 7,1).

Орнамент внешней стороны сосудов в сине-черной керамике.

Тип 5 – «Павлиний глаз».

Тип 6 – Крупные точки по четыре.

Тип 7 – Зубчики по краю сосуда и простые «арки».

Тип 8 – Сетка с крупными точками на пересечении линий.

Тип 9 – Хаотично разбросанные трехлепестковые цветы.

В отделе с сине-черной росписью внешняя сторона чаш и сосудов украшалась чаще всего рядами крупных каплевидных мазков в виде мотива «павлиний глаз», которые мы часто встречали в первом отделе. Некоторые сосуды декорировались точками или «арками». Встречаются чаши, оформленные с внешней стороны геометрическим орнаментом, а также с простым растительным мотивом.

Орнамент внешней стороны сосудов в бело-синей керамике.

Для отдела с бело-синей росписью характерен «арочный» орнамент, отличающийся от предыдущих тем что «арки» имеют стрельчатую форму с заостренным концом в верхней части, внутри которых располагаются различные завитки.

Тип 10 – а) – тонкая волнистая линия, заканчивающееся вверху трилистником,

б) – волнистая линия с завитками, где завитки увеличиваются по мере продвижения вверх,

в) – завиток в виде вопросительного знака,

г) – длинная дуга, загнута вверху вправо, а над ним завиток с мелкими и вытянутыми завитками. Возможно это сильно стилизованная арабская надпись (табл. 27,11).

В отделе керамики с бело-синей росписью, на внешней стороне чаш располагается орнамент в виде вертикальных линий, покрытых у самого края прямой линией или фигурной скобкой, побег, знак вопроса или спираль. Почти точная копия поволжским орнаментам внешней стороны имеется и на бело-синей керамике Ирана XV в (A. Lane, 1971, fig. 18). Подобные орнаменты на наружных поверхностях сосудов характерны для орнаментации минского фарфора с кобальтовой росписью первой половины XIV в. Чаши, по декору наиболее простые, вообще не имеют на внешней стороне орнамента или (редко) украшены вертикальными линиями, упирающимися наверху в горизонтальную линию по краю сосуда. Край на некоторых чашах украшен точками или полосой прерываемой точками (каталог № 269, 271). На внутренней стороне таких чаш, иногда с ложковыми стенками в центре, – одна или несколько точек, а по краю идут точки. Для размещения зон орнамента на некоторых чашах характерен тот же принцип, который выявлен на некоторых сосудах с полихромной подглазурной росписью, когда боковые поверхности чаши заняты одной широкой декоративной зоной и не остается из-за этого места для бордюра; он переносится на край внешней поверхности чаши и под ним помещается типичный для внешней стороны узор.

Орнамент внешней стороны сосудов в керамике с надглазурной росписью.

У чаш с надглазурной росписью типа «минаи» на внешней поверхности помещают спиралевидные или волнистые красные линии с синей окантовкой (Г.П. Латышева, 1971, с. 4), или бордюрные полосы из белых прямоугольников на красном фоне (Г.А. Федоров-Давыдов, 1989, рис. VII, 3), или растительные спиралевидные побеги (G.A. Fedorov-Davydov, 1984, рис. 33,5).

Орнамент внешней стороны открытых сосудов в красноглиняной керамике.

В красноглиняной керамике сосуды украшенные в технике сграффито с внешней стороны не орнаментировались вовсе, а керамика с ангобной росписью украшалась с внешней стороны каплевидным орнаментом или вертикальными параллельными линиями спускающимися от венчика сосуда (каталог № 39,40,46), и арочный орнамент (каталог № 4), а на одном кубке эпиграфическая надпись со словом «успех» (каталог № 44).

Рассмотренные мотивы орнаментов кашинной и красноглиняной керамики XIII–XIV в. из слоев золотоордынских городов Нижнего Поволжья являет собой единый по художественному стилю вид средневековой глазурированной керамики. Большинство мотивов орнамента на поволжской глазурированной посуде имеют прямые аналогии, а зачастую и полностью копируют элементы орнаментов Ближнего и Дальневосточного, Крымского и Закавказского керамического искусства. Однако, поволжские мастера-керамисты умело перерабатывали заимство-

ванные элементы и на их основе создавали новые мотивы, ориентируясь на вкусы и потребности местного населения. Художественная керамика как все прикладное искусство Золотой Орды расцвело на местной основе, испытывая влияние различных культур. Тесно связанное с бытом, как правящих слоев, так и широких народных масс, оно не только следовало заимствованным традициям, но вносило живое творческое начало в керамические изделия, которые имели массовое изготовление и пользовались широкой известностью как в самой Золотой Орде, так и за ее пределами. Особенностью золотоордынской поволжской керамики является сильный декоративный эффект орнамента при использовании минимальных средств выразительности, и создания наибольшего эффекта живописного орнамента. В развитии и смене различных отделов, выделенных в поволжской керамике, прослеживается определенное направление становления стиля орнаментации.

2.2. Композиционное распределение орнамента на глазурованной посуде Нижнего Поволжья

На протяжении почти двух столетий в золотоордынских городах Нижнего Поволжья формируются основные принципы композиционных построений, размещения орнаментов на сосудах разных форм. Применяются разнообразные гаммы цветов и сочетаются различные элементы и мотивы орнаментов. Элементы и мотивы орнаментов, комбинируясь, и дополняли друг друга, создавали самые разнообразные композиции. Установлено, что они распределялись, следуя ниже перечисленным принципам, внутри которых имелись свои варианты.

1. Центрическая композиция. Внутренняя поверхность чаши почти свободна от декора и только в центре имеется одно или несколько пятен или небольшой орнаментальный мотив.

2. Радиальная композиция образована путем нанесения радиальных полос, отходящих от центра и делящих поверхность изделия на орнаментальные секторы.

3. Концентрическая композиция. Разделения декора по принципу распределения борта и дна самостоятельными кольцевыми орнаментальными полосами.

4. Радиально-центрическая композиция с расчленением поверхности стенок сосуда на орнаментальные зоны.

5. Полосчатая композиция. Декорирование одной орнаментальной полосой или отрезком по диаметру сосуда или вертикальными полосами вдоль сосуда закрытой формы.

6. Вихревая композиция, составлена из различных вихревых завитков и спиралей.

7. Медальонная композиция. Размещение на общем поле сосуда нескольких орнаментальных медальонов.

8. Сплошная композиция – покрывающая сплошным рисунком всю орнаментируемую плоскость.

9. Отвесная композиция, в которой отмечен «верх» и «низ».

10. Ковровая композиция сплетение орнаментальных мотивов, имеющее непрерывный и бесконечный характер.

11. Коврово-центрическая композиция это совмещение ковровой композиции на стенках сосуда, а центр украшен другим мотивом.

12. Медальонно-центрическая композиция, совмещение медальонов на стенках сосуда и другого мотива в центре.

Принято считать, что в кашинной керамике с рельефной моделировкой орнамента, на внутренней стороне чаш, нет ни единой устойчивой, орнаментальной схемы, а выделяется лишь небольшой набор отдельных элементов, из которых создаются многочисленные орнаментальные схемы, отличные друг от друга (Т.В. Скоробогатова, 1983, с.95; С.И. Валиулина, 2000, с.277). По нашему мнению, в этом отделе керамики есть определенный стиль и правила для составления композиций из элементов, присущих только для этого отдела. В глазурованной полихромной керамике с рельефной моделировкой есть свой стиль и вполне устойчивые орнаментальные схемы. Нетрудно проследить, что композиции на всех сосудах распределялись, следуя определенным принципам, внутри которых определялись различные типы эле-

ментов и мотивов орнамента. Декор керамики с полихромной росписью с рельефной моделировкой состоит из сочетаний различных видов орнаментации. Мотивы и элементы орнамента, комбинируясь и дополняя друг друга, создавали удивительные по красоте узоры.

Для этого отдела керамики характерны основные принципы композиции такие как: концентрическая, медальонная, радиально-центрическая, медальонно-центрическая, коврово-центрическая, сплошная и как исключение одна чаша с ковровой композицией. На кашинной керамике с концентрической орнаментальной композицией, характерно разделение поверхности сосуда на зоны. Орнамент имеет кольцевое расположение – это деление внутренней поверхности чаши на несколько поясов, подчеркивая его тектонику, обязательны почти всегда. Вокруг центральной орнаментированной зоны может располагаться одна, две и реже три орнаментированной полосы. Здесь центральную зону заполняют геометрические, стилизованно-растительные, а также зооморфные мотивы и антропоморфные и полиморфные сюжеты. Одним из самых популярных геометрических мотивов является, вписанный в центральный круг, мотив шестиконечной звезды, реже круг с диагональной синей сеткой (каталог № 8, 34, 66, 78, 108). В центральном орнаментированном круге имеются, изображение утки, гуся, голубя, феникса или попугая (каталог № 4, 17, 25, 29, 30, 31, 32, 36, 50, 54, 61, 65, 76, 77, 92, 102). Также в центральном круге изображались растительные мотивы цветов: лотосы, пальметты, «лотосовые кусты», пальметты, розы. Растительный мотив в виде трех или пятилепестковой пальметты встречаются только в центральном орнаментированном круге на дне чаш, которые могут выступать как самостоятельный мотив или могут быть дополнительным элементом, украшающим центр шестигульной звезды. Это правило действует как в первом так во втором отделе кашинной керамики. В этом отделе кашинной керамики в центральной орнаментированной зоне не встречается эпиграфический орнамент. Абстрактный орнамент «павлиний глаз» в центральной зоне имеется только на одной чаше (каталог № 96). Стенки чаши состоят из трех орнаментальных концентрических поясов, между которыми узкие полосы. Опишем несколько видов концентрической композиции. Чаша, в центральном орнаментированном круге, которого изображена утка, вокруг которой располагаются трехлепестковые цветы, первая концентрическая полоса, идущая за центральным кругом, состоит из орнамента «павлиний глаз», затем проходит полоса эпиграфического орнамента со словом «успех» (каталог № 30). Чаша, центральную зону которой украшает лотосовый куст, за центральным кругом проходит полоса орнамента «павлиний глаз», затем полоса эпиграфического орнамента со словом «успех», а под венчиком чаши как на многих чашах этого отдела, проходит полоса из диагональной кобальтовой сетки, прерываемая пятью овалами с точкой по середине (каталог № 20). Крупная тарелка, с шестиконечной звездой в центральном орнаментированном круге, где в центре звезды помещена шестилепестковая розетка, следом проходит широкая полоса с ритмичными линиями арабского эпиграфического орнамента, содержащего слово «успех». Затем идет полоса с орнаментом «павлиний глаз». Крайняя орнаментированная полоса, расположенная на бортах тарелки и украшена рядами абстрактным мотивом, напоминающих по форме запятую (каталог № 18). С одной стороны мы наблюдаем классическую расчлененность, построения по принципу гармоничного соотношения ясно обозначенных частей, единство которых достигается соразмерностью ритмов орнамента в этих зонах. Но с другой стороны, есть факторы, которые по сути дела объединяют этот расчлененный орнамент и придают поверхности трепет единой во всех своих частях жизни (Г.А. Федоров-Давыдов, 1976, с.134).

Очень немногие из чаш керамики этого отдела орнаментированы не по поясному (концентрическому) принципу разделения поверхности чаш, а по радиальному, когда внутренняя поверхность от дна до венчика делится рельефными полосами на ряд секторов, с самостоятельной последующей орнаментацией каждого сектора. Чаша, разделена на четыре или более сектора полосами с синей диагональной сеткой, в каждом секторе изображен «лотосовый куст», утки или «павлиний глаз» (каталог № 6, 36, 48, 54, 81, 95, 107, 112, 119).

Радиально-центрическая композиция известна всего на нескольких образцах (каталог № 4, 104). На чаше из Азова, в центральном орнаментированном круге изображена летящая утка, среди трехлепестковых бутонов, а стенки чаши разделены на четыре сектора широкими

синими полосами. Секторы, украшены чередующимся орнаментами; в одном четыре ряда элемента «павлиний глаз», а в другом «лотосовый куст» (каталог № 29). Другая чаша, также из Азова, в центре которой летящий голубь среди вытянутых бутонов. Стенки чаши разделены на восемь секторов. Секторы представляет собой ритмично чередующиеся полосы с переплетением, закрученных в виде спирали растительных побегов, горизонтальными рядами зигзагов и абстрактным мотивом «павлиний глаз», расположенных в три ряда (каталог № 33).

Медальонная композиция в кашинной полихромной керамике с рельефной моделировкой орнамента встречается в различной конфигурации медальонов. Медальонов, чаще всего пять располагаются они на стенках чаш. Одни из них имеют простую форму круга, как например на фрагменте с изображением Персея, медальоны, располагающиеся на стенках чаши во фрагмент не вошли, но по оставшимся частям можно предположить, что их было пять (каталог № 70).

На другой чаше с медальонно-центрической композицией с лотосовым кустом в центральной орнаментированной зоне, стенки украшены пальметтоовидными медальонами с лотосами внутри это почти целая чаша, в центральном круге которой изображение закручивающейся веточки с листьями и цветком лотоса в центре. Стенки сосуда украшены шестью медальонами с цветком лотоса. Пространство между медальонами разделено тонкой линией с трилистниками по концам. Фон точечный. Под венчиком чаши диагональная сетка с пятью овалами сточкой, на венчике синие точки. Снаружи арочный орнамент (каталог № 9).

Третий вид медальонов в медальонно-центрической композиции имеет сердцевидную форму и представлен на фрагменте чаши из Казанского музея. Внутри медальона помещена стилизованная пальметта с завитком в центре, а между ними изображены букеты с бутонами и листьями. На фрагменте в центральном круге, на дне, мы можем предположить, что изображен «лотосовый куст», так как отсутствует большая часть цветка. Фон между орнаментом заполнен темно-зелеными точками. Венчик чаши украшен синими точками (каталог № 57).

Сплошная композиция, где основной орнамент заполнял всю внутреннюю часть чаши, известна на нескольких чашах с зооморфными и растительными мотивами из Азова. На двух чашах изображены леопарды среди растительного орнамента, которые занимают всю плоскость чаши (каталог № 38, 39). На другой чаше, летящий гусь со стилизованным изображением туловища и крыльев, также среди растительного орнамента (каталог № 24), а на третьей сразу два попугая, вокруг которых извивается виноградная лоза (каталог № 32).

Ковровая композиция для этого отдела керамики, нехарактерна и встречается как исключение. На фрагменте из фондов ГИМ, опубликованным Н.М. Булатовым (каталог № 83) изображены трилистники, покрывающие, возможно, всю поверхность сосуда. Трилистники на данном фрагменте выполнены мелко и небрежно, что может свидетельствовать о небрежности мастера и нехарактерности таких видов композиций.

Только на одной низкой чаше причудливо, в вихревой композиции закрученная, изображена виноградная лоза (каталог № 44).

Полосчатая композиция в этом отделе глазурованной керамики отсутствует. Фон в этом отделе кашинной керамики всегда заполнен мелкими точками, по краю чаши проходит ряд синих точек, и в редких случаях широкая темная полоса.

Композиция на закрытых формах более разнообразна и строится в основном по концентрическому принципу снаружи, а на гюльабданах совмещаются различные виды композиций снаружи и внутри. Основная орнаментированная широкая полоса проходит на плечиках сосудов или в верхней части тулова, как на кувшине из Азовского музея, а нижняя часть орнаментирована обычными арочками (каталог № 46). Кувшин из коллекции Терещенко также выполнен в концентрической композиции. Поверхность всего сосуда поделена на четыре горизонтальные орнаментальные зоны. Композиционное построение гюльабданов отличается от композиций на кувшине. Здесь мы наблюдаем, сочетание двух видов композицией, снаружи концентрической, а внутренняя часть решена в ковровой композиции, как например на гюльабдане из Азова, наружная сторона разделена на две концентрические полосы, в верхней полосе мелкие трилистники, расположенные рядами, а затем узкая полоса с геометризированным растительным орнаментом. Внутренняя часть, сосуда трактована в ковровой компо-

зиции, состоящей из густо расположенных четырехлепестковых цветов (каталог № 47). Г.А. Федоровым-Давыдовым опубликована ваза «гюльабдан», внутренняя часть которой сплошь покрыта «колесовидным орнаментом» (каталог № 97). Уникальное композиционное построение на гюльабдане также из Азовского краеведческого музея, где наружная часть украшена концентрической полосой состоящих из закрученных ветвей вверх и вниз с бутонами и мясистыми листьями. Нижняя часть тулова украшена пятью медальонами также с растительным орнаментом в виде завитков с мясистыми листьями, а фон между медальонами заполнен стилизованными трилистниками. Внутренняя часть выполнена в радиальной композиции и поделена на восемь частей, четыре узких и четыре широких зоны. Узкие зоны орнаментированы эпиграфическим орнаментом со словом «успех», а широкие зоны украшены двумя видами орнамента; одним – растительным с закрученными ветвями с бутонами, а другая зона заполнена рядами орнамента «павлиний глаз». Венчик сосуда снаружи украшен также орнаментом «павлиний глаз» (каталог № 54). Другое композиционное решение на гюльабдане из Куня-Ургенча (каталог № 107). Плечики сосуда снаружи разделены декоративными шишечками на шесть частей, которые разделяют основную орнаментированную полосу на шесть частей, каждая часть украшена поочередно орнаментом; один рядами «павлиний глаз», а другой рядами трилистников. Внутренняя часть трактована в концентрической композиции, в центральном орнаментированном круге помещен павлин, затем проходят концентрические полосы с трилистниками. По подомному принципу украшен гюльабдан из Азовского музея, где снаружи концентрическая композиция с эпиграфическим орнаментом со словом «успех» на плечиках сосуда, а внутренняя часть орнаментирована также как и ваза из Куня-Ургенча, но только вместо павлина там летящий гусь среди растительного орнамента.

Орнаментация керамике данного отдела состоит из несколько групп взаимосочетаний различных элементов и мотивов: а) растительный, б) геометрическо-абстрактный, в) растительно-геометрическо-эпиграфический, г) растительно-геометрическо-эпиграфическо-абстрактный, д) растительно-эпиграфический, е) растительно-зооморфный, ж) растительно-геометрическо-зооморфный, з) растительно-абстрактный, и) антропоморфный, е) антропоморфно-геометрический. Всего в этой группе 10 взаимосочетаний.

Глазурированная кашинная керамика с полихромной росписью и без рельефной моделировки орнамента богата своим декором. Основными композиционными принципами распределения орнаментов являются: концентрическая, вихревая, сплошная, радиальная, радиально-центрическая, медальонная композиция, медальонно-центрическая, коврово-центрическая.

Концентрическая композиция имеет несколько орнаментальных зон под венчиком чаши от одной до трех, как и в первом отделе. Однако в этом отделе, на некоторых сосудах, появляется неорнаментированная полоса, между центральной или последующими зонами. Центральный орнаментированный круг намного богаче и разнообразнее чем на керамике с рельефной моделировкой орнамента. Растительный орнамент состоит из пальметт, разнообразных лотосов, «лотосовых кустов», хризантем, многолепестковых цветов и различного вида розеток. Геометрический орнамент в центральном круге, включает в себя шестиконечную звезду или пересечение линий в виде «окошек». На нескольких чашах, в центральной зоне встречается птица в полете. Орнамент в широких концентрических зонах, расположенных на стенках сосудов, может состоять из растительных мотивов таких как; лотосы, тонкие веточки, шестилепестковые цветы, а также сложные растительные орнаменты из пятилепестковых цветов и зубчатых листьев. Новым орнаментальным решением, характерным только для данного отдела керамики является, коврово-центрическая композиция геометрический орнамент на стенках сосудов в виде кобальтовой сеткой с диагональными линиями и четырьмя точками в каждой ячейке, на дне одного крупного блюда, в центральном орнаментированном круге помещена шестилепестковая розетка с округлыми лепестками (каталог № 130). На дне другого блюда, с таким же орнаментом на стенках блюда, розетка с восемью лепестками подтрапецевидной формы (каталог № 132). Чаша из Исторического музея, в центральном орнаментированном круге украшена шестиконечной звездой в центре с пальметтой на бирюзовом фоне, а стенки чаши украшены сеткой в шахматном порядке заштрихованными квадратами (каталог № 108). В некоторых случаях стенки сосудов украшались сетчатым орнаментом состоящим из треугольников. Под венчиком чаши

или вокруг центральной зоны может проходить концентрическая полоса из уголков. Такой же особенностью орнаментики кашинной полихромной керамики без рельефной моделировки орнамента является появление в концентрических кругах, в радиальных секторах на стенках чаш новых абстрактных мотивов таких как; «листья папоротника», «павлиний хвост» и своеобразных «запятых» и S-образных абстрактных фигур и сильно стилизованных растительных мотивов. Примером концентрической композиции с сочетанием этих элементов может послужить фрагмент чаши из фондов Эрмитажа. В центральном орнаментированном круге изображен цветок лотоса. Вокруг лотоса располагается растительный орнамент, подобный которому мы уже встречали в первом отделе, но фон, в отличие от первого отдела керамики, покрашен яркой кобальтовой краской. Так же кобальтовыми точками расцвечены цветок лотоса и листья. В следующей орнаментальной зоне абстрактно-растительный орнамент «листья папоротника». Затем идет полоса из орнамента «павлиний хвост». Подобный элемент орнамента характерен для этой группы и представляет собой фигуры, напоминающие перо павлиньего хвоста и расположенный в один ряд, который проходит отдельной неширокой полосой. Подобный мотив как на описываемой чаше, может быть заключенным и в крупные медальоны (один в медальоне, два вверху между медальонами, а один внизу), изображенные в широкой полосе. Крайняя полоса под венчиком, разделена тройными вертикальными линиями на прямоугольники, в которые вписаны фигуры, напоминающие крупные запятые. Фон прямоугольников чередуется; три синих, один – бирюзовый. Орнамент этой полосы характерен только для данной орнаментальной схемы (каталог № 149).

Оригинальным видом вихревой композиции являются чаши, выполненные в одной из керамической мастерской Селитренного городища. Центр чаш украшен многолепестковыми розетками обведенной тонкой линией от которой, наклонно вправо отходят цветы и бутоны на тонких стебельках с трехзубчатыми листьями, этот орнамент размещен в широкой полосе на стенках чаш. Затем проходит полоса с персидскими стихами, написанным скорописным почерком «насах», а под венчиком чаш диагональная синяя сетка и окружностями с точкой по середине (каталог № 127).

Также разнообразно в этом отделе представлена радиально-центрическая композиция, находки из Селитренного городища. Стенки всех сосудов украшены ритмично чередующимися орнаментальными зонами. На чаше из Астраханского музея, с лотосом в центральном орнаментированном круге, стенки разделены на узкие полосы украшенные мелким растительным орнаментом, между зонами две кобальтовые полосы (каталог № 133). Там же имеется чаша стенки, которой разделены на четырнадцать секторов, а зоны украшены, чередуются тремя видами орнамента; веточка с листиками, зона с абстрактным растительным орнаментом и зона с мелкими точками, расположенными по четыре. В центр чаши помещен лотос на бирюзовом фоне, вокруг которого располагается плетенка из двух лент (каталог № 140). Фрагмент крупной тарелки, в центре которой изображена трехлепестковая пальметта на бирюзовом фоне, от нее радиально отходят восемь орнаментальных зон с абстрактным орнаментом в виде завитков которые, чередуются с сектором с несколькими кругами. Фон в секторах состоит из завитков и наклонных штрихов, а разделены зоны двумя кобальтовыми полосами (каталог № 136). Абстрактный орнамент «елочка в листе», характерный только для этого отдела и имеется он также на чаше из Астраханского музея, где они чередуются с диагональной сеткой с мелкими трилистниками в каждом квадрате. Сектора разделяются между собой также двумя кобальтовыми полосами. В центре чаши помещена шестилепестковая розетка (каталог № 135). На одной чаше из Болгарского городища изображена диагональная сетка из сдвоенной тонкой линии и чередуется с зоной с мелкими точками обведенной кобальтовыми полосами и дугой сверху, а в центре чаши шестиконечная звезда с пальметтой внутри (каталог № 151).

Радиальная композиция имеется только на одной бракованной чаше из фондов Астраханского музея (каталог № 139). Чаша разделена кобальтовыми линиями на восемь зон, где «елочка в листе» чередуется с диагональной сеткой с точкой в каждой ячейке.

Медальонно-центрическая композиция представлена несколькими образцами. Фрагмент крупной плоской тарелки. В центре, которой располагается небольшой круг с трехлепестковой пальметтой на бирюзовом фоне. Круг заключен в квадрат, от сторон которого отходят

пальметтоподобные фигуры с трилистником внутри. На концах этих фигур располагаются медальоны с растительными мотивами. От углов квадрата отходят тонкие стебельки, заканчивающиеся медальонами с цветками лотоса на заштрихованном фоне (каталог № 138). Фрагмент также большой и плоской тарелки. Орнамент которого состоит из нескольких сердцевидных медальонов вокруг центра, внутри медальонов помещена пятилепестковая пальметта на заштрихованном фоне. В широкой полосе, вокруг цветка много раз повторяется слово «успех» темно-зеленым цветом. Фон между медальонами точечный. На фрагменте хорошо виден один медальон и небольшие части двух (каталог № 183). Чаша из Казанского музея украшена четырьмя сердцевидными медальонами, выполненными широкой синей линией, расположенные вокруг небольшого круга в центре чаши. Внутри медальонов изображен зеленый василек на тонком стебельке. Под венчиком сосуда проходит полоса из широких синих углов и тонких зеленых (каталог № 151). Медальоны с изображением лотосов есть и на стенках крупного фрагмента бракованно блюда. На дне блюда помещена шестилучевая звезда с пальметтой в центре, вокруг которой, концентрическая полоса с мотивом «листья папоротника» (каталог № 137). В медальонной композиции решен орнамент на тулове кувшина описанного Л.Л. Галкиным (каталог № 146).

Сплошная композиция представлена четырьмя фрагментами одной чаши, которые, соединившись, составляют $\frac{1}{4}$ часть чаши. Орнамент чаши имеет осевую симметрию, сопоставление фрагментов орнамента, позволяют восстановить весь орнамент (реконструкция автора). В центре чаши изображена фигура в виде четырех лепесткового цветка, выполненная одной линией синим цветом, от вершины лепестков отходят сердцевидные фигуры, образуя своеобразные сегменты, внутри фигур стилизованный растительный орнамент в виде трехлистников, выполненный черным цветом. Вокруг сегментов стилизованный растительный орнамент, похожий на веточки смородины. Весь орнамент вписан в волнистый квадрат, выполненный синим цветом и обведенный черным, свободное пространство, между сторонами квадрата заполнено парными вытянутыми черными листочками. По краю венчика нанесены две сплошные линии (каталог № 110). В керамике Ближнего Востока подобные орнаменты встречаются часто, но наиболее близкой аналогией с подобной же окраской является сирийская тарелка XIII в. (O. Watson, 2005, p. 294). Косвенно к сплошной композиции можно отнести чашу, на всю поверхность внутренней части которой нанесена плетенка, по принципу квадрат в квадрате. Чаша украшена композицией из переплетения белых лент с кобальтовой окантовкой и тонкой коричневой линией по середине. В центральном квадрате четырехлепестковая розетка. Пространство между плетением украшено псевдоэпиграфическим орнаментом, выполненными черным цветом (каталог № 317).

Орнамент в группе керамики с дополнительным декором «рисовое зерно», на всех чашах имеет одну композицию – концентрическую. Распределение орнамента по принципу расчленения борта и дна самостоятельными кольцевыми орнаментальными зонами (каталог № 172, 177, 181, 185, 186). В фондах Исторического музея имеется целая чаша с орнаментом «рисовое зерно» с концентрической композицией. Центральная орнаментированная зона украшена четырехлепестковой розеткой с псевдоэпиграфическим орнаментом в лепестках, а в центре розетки помещена восьмилепестковая розетка, выполненная тонкой коричневой линией. На стенках чаши располагается широкий орнаментированный пояс состоящий из ромбов с орнаментом «рисовое зерно», а между ромбами мелкий абстрактно-растительный мотив. Под венчиком чаши проходит обычный для первого отдела геометрический орнамент, состоящий из синей диагональной сетки с окружностями с точкой по середине (каталог № 109). Так как находки этой группы керамики очень редки, другие виды композиции не обнаружены.

Орнаментация изделий в этом отделе отличается большим разнообразием элементов и их сочетанием между собой: а) растительный, геометрический, б) растительно-геометрический, в) растительно-эпиграфический, г) растительно-геометрическо-эпиграфический, д) растительно-геометрическо-зооморфный, е) растительно-абстрактный, ж) растительно-геометрическо-абстрактный, з) растительно-геометрическо-абстрактно-эпиграфический, и) абстрактно-геометрический, к) геометрическо-эпиграфический. В этом отделе кашинной керамики всего 10 взаимосочетаний орнаментов.

Композиции сосудов в сине-черной керамике, менее разнообразны, чем в предыдущих отделах и состоят в основном из концентрической композиции, радиальной, центрической, сплошной и коврово-центрической. Радиальная композиция в этой группе встречается так же часто, как и концентрическая.

В концентрической композиции центральный орнаментированный круг состоит из растительных мотивов, чаще всего встречается лотос, но в отличие от предыдущих отделов с добавлением листочков и трилистников, появляются и травяные кусты, выполненные отвесно, с «верхом» и «низом». Не редкость в этом отделе и геометрические орнаменты в центральном орнаментированном круге, которые выполнены в виде сетки образующих треугольники, заштрихованных поочередно и тремя синими точками в незаштрихованных треугольниках, а также имеется круг, заштрихованный тонкими синими линиями. Геометрический орнамент чаще всего проходит под венчиком сосудов и состоит из диагональной сетки, геометризованной плетенки, различного вида углов и зигзагов. Зооморфный орнамент изображен в центральном круге и наиболее разнообразен – это олени и косули, павлины, мухоловки и птицы в полете, рыбы на фоне точечного или растительного орнамента. Растительный орнамент в концентрических кругах состоит из травяного орнамента. Также на стенках сосудов в концентрических полосах, широко представлен и геометрический орнамент; различного вида плетенки, разнообразные углы, которые могут располагаться в несколько рядов, а также зигзаги и сетчатые мотивы с поочередно заштрихованными квадратами. Наиболее распространенной концентрической композицией в сине-черной керамике являются композиции, в центре которой располагается цветок лотоса, а на стенках чаш появляется новый растительно-стилизованный орнамент трилистники – «птички-крестики», как например, на чаше из Азовского музея (каталог № 225). Чаша с точно таким же орнаментом имеется и в собрании Эрмитажа (каталог № 227). Фрагмент чаши с аналогичной композицией есть и в фондах Исторического музея (каталог № 211). Стенки чаши с мотивом «птички крестики» на чаше из Азовского музея поделены на две концентрические полосы, а в центре лотос, подобный описанным чашам (каталог № 225). Примером концентрической композиции может служить и чаша из Азовского музея с пятью рядами мотива «павлиний глаз» на внутренних стенках чаши. Центр, на дне чаши украшен многолепестковой розеткой, вокруг которой располагаются мелкие трилистники (каталог № 221).

Радиальная композиция встречается часто, но только во фрагментах чаш и в основном с геометрической разделкой внутри секторов, как, например на фрагменте, где в восьми секциях чередуются зоны с мелкой диагональной сеткой и сектор с полосами и черточками (каталог № 224).

Радиально-центрическая композиция, отличается орнаментацией секторов чаши и украшается следующим образом: сектор, украшенный геометрическим орнаментом (ряд углов, идущих сверху вниз и направленных в одну сторону) и линейным, соседствует с сектором, где на фоне точечного и мелко растительного орнамента изображены фигурки стоящих птиц.

Коврово-центрическая композиция или «арабески» из растительного орнамента представлена на стенке крупного фрагмента тарелки с Селитренного городища (каталог № 241).

Сплошная композиция имеется на чаше из Азова, где на всей внутренней поверхности чаши изображена птица в полете на фоне мелкого растительного орнамента (каталог № 220). Отчасти также к сплошной композиции можно отнести небольшую чашу с птицей (возможно феникс) с коротким хвостом в виде небольшого трилистника среди растительного орнамента состоящего из крупных бутонов. Вокруг центральной птицы друг за другом расположены, пять птиц поменьше и с длинными хвостами (каталог № 219).

Все сосуды закрытой формы в этом отделе снаружи орнаментированы в концентрической композиции. Наглядным примером может служить биконическая ваза из Казанского музея. На плечиках вазы проходит широкая орнаментированная полоса с павлинами на фоне растительного орнамента, а центр вазы украшен центрической композицией с лотосом в круге (каталог № 229). Почти идентичный орнамент на внешней стороне гюльабдана из Азовского краеведческого музея, но внутренняя часть украшена четырьмя рыбками по кругу (каталог № 218). Также в концентрической композиции решен орнамент на биконической вазе из Ис-

торического музея, но орнамент на плечиках сосуда разделен на зоны с абстрактным орнаментом в виде завитков и геометрическим орнаментом с вертикальными полосками и с черточками внутри (каталог № 214). Миниатюрные сосуда также орнаментированы в концентрической композиции, где на плечиках располагаются птицы на фоне из растительных мотивов и завитков (каталог № 223).

Характерные взаимосочетания орнаментов в этом отделе керамики: а) растительный, б) геометрический, в) растительно-геометрический, г) растительно-геометрическо-эпиграфический, д) растительно-зооморфный, е) растительно-абстрактный, ж) геометрическо-абстрактный, з) растительно-геометрическо-абстрактный.

Разнообразны варианты композиции представленные в бело-синей керамике: центрическая, концентрическая, радиально-центрическая, вихревая, ковровая, полосчатая, медальонная, отвесная.

Центрическая композиция орнамента в виде точек на дне маленьких чаш, в целом не находит аналогий в декоре других отделов кашинной керамики Золотой Орды (каталог № 252, 254, 269).

Ковровая композиция известна лишь на одной глубокой чаше из Селитренного городища, хранящиеся в фондах Астраханского музея (каталог № 258). Сплошной ковровый рисунок покрывает всю поверхность изделия, что усиливает декоративный эффект синей росписи по белому фону, придает особую нарядность чаше. В большом орнаментированном круге изображена плетенка из шестиконечных крупных идентичных друг другу розеток. Внутри каждой розетки расположены одинаковые шестилепестковые розетки с мелкими кружками между лепестков. Под бортиком чаши проходит широкая полоса с рядом крупных чередующихся, направленных вниз и вверх цветов. Кроме Нижнего Поволжья в XIV в. ковровая композиция из сложных розеток встречается и на красноглиняной керамике с кобальтовой росписью, по ангобу, в западных районах монгольского государства. В XV в. эта композиция широко распространилась на миниатюрных чашечках с кобальтовой росписью на кашине в Самарканде (Коллекция ГМИНВ №1 опись фонд III.). Аналогичная композиция встречается на чашах полусферической формы с кобальтовой росписью по белому ангобу на красной глине в домонгольском Иране.

В нижеволжской бело-синей керамике на дне чаш появляется вихревая композиция. Орнамент в центральном круге и под венчиком сосуда увеличен и усложнен. Подобная композиция в этом отделе распространена достаточно широко. Данный вариант также представлен полусферическими чашами на кольцевом поддоне и фрагментами различных сосудов. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в вихревой композиции, от контура одной из чаш, расходятся три цветка с импровизированной «почвы». От «почвы» отходят травинки и ветки с парными листьями и три цветка, плавно изгибаясь, проходят вдоль контура. По венчику проходит узкая полоса орнамента в виде облокообразных завитков (каталог №268).

Керамикой с отвесной композицией орнамента, где у орнамента есть «верх» и «низ», передана перспектива, а иногда на сосудах с зооморфными мотивами и элементы пейзажа. Прекрасно выполнена сложная композиция на блюде с растительным орнаментом. От контура дна отходит своеобразный букет из пучка цветов, прерванный в основании стилизованной фигурой. Выше ее расположены два цветка лотоса с круглой головкой и сетчатой миндалевидной сердцевинкой. В середине блюда помещен стилизованный трилистник с длинными овальными листьями по бокам и коротким листом сверху, соединенный с нижней фигурой стеблями, пересеченными четырьмя горизонтальными полосками. От трилистника отходят вверх симметрично расположенные два крупных лотоса, более сложные, чем нижние. По краю блюда проходит широкая полоса из ряда повторяющихся фигур, аналогичных овальной фигуре у основания букета (каталог № 267). Отвесная композиция с растительным орнаментом имеется и на нескольких фрагментах плоских тарелок из фондов ГИМ (каталог № 243, 244, 245, 251, 253). Кроме чисто растительного орнамента в отвесной композиции есть и изображение птицы, среди растительного орнамента. По краю чаши проходит орнамент из облокообразных фигур (каталог № 351). Отвесные композиции в бело-синей керамике отличаются от построения орнамента на поливных сосудах Ближнего Востока предыдущего времени. В

этих орнаментах использовались либо строгая геометрическая композиция, либо также рисунки с «верхом» и «низом», но плоскостные, без передачи окружающего пространства: одиночные фигуры лошадей, птиц, цветы. В сарайских отвесных композициях встречаются, как чисто растительные орнаменты, так и зооморфные мотивы среди пышной растительности. Рассматриваемая группа находит аналогии среди керамики домонгольского Ирана. Описываемая простейшая группа орнамента с отвесной композицией, возникнув как несложный способ декорировки, широко распространилась позже, в XV в., на Ближнем Востоке на миниатюрных кашинных чашечках и сохранилась позже, в XVI–XVII вв., на полуфаянсах Турции (Коллекция ИОИКМ № Л–1234), уступив место на крупных сосудах более нарядному пышному ковровому орнаменту. Орнамент у этой группы часто дополняется ажурными узорами на стенках сосудов, создаваемыми сквозными подглазурными проколами, примером чему служит крышка от горшка с синей росписью побегими и треугольниками, состоящими из проколов (Сг–1968 р. II № 10), (В.И. Шляхова, 1991, с.78, рис. 2, 6).

Концентрическая композиция на сосудах закрытых форм, является самой распространенной в композиционном распределении орнамента в бело-синей керамике. Орнамент с горизонтальными орнаментальными поясами покрывает всю поверхность изделий. Подобная композиция имеется на бутылеобразной вазе вытянутой формы. На тулове вазы расположено несколько орнаментированных одинаково поясов; чередующиеся направленные «вверх» и «вниз» листья треугольной формы, собранные в своеобразные «кусты». Горлышко вазы орнаментировано спускающимися вниз вертикальными полосами, за ними идет полоса с рядами стилизованного растительного орнамента с завитками (каталог № 262). К концентрической композиции относятся все гюльабданы в этом отделе, где основной растительный орнамент располагается в широкой полосе, на плечиках сосудов (каталог № 278). На фрагменте биконического сосуда декоративный эффект орнамента создается чередованием поясов с синей росписью и белого пространства между ними (каталог № 250). Величина пояса и составных элементов орнамента, их характер зависят от расположения на плоскости изделия. К полосчатой композиции относится ваза с вертикальными орнаментированными полосами из фондов ГИМ находки из Кремля (Благовещенский собор). На тулове вазы чередуются широкие полосы с изображением цветов по виду напоминающих розы, с мелкими цветами и листьями на тонких стеблях, и полосы с миндалевидными листьями на наклонно заштрихованном фоне (каталог № 319).

Аналогичная сложная композиция, состоящая из нескольких поясов, встречается на фарфоровых бело-синих китайских вазах сложной формы с профилированным горлом и плечами, датируемых первой половиной XIV в. Дробный орнамент из нескольких поясов встречается на сложных по профилю самаркандских кашинных подставках для цветов с кобальтовой росписью (Коллекция ГМИНВ, № 1788Ш).

Прием выделения дробным орнаментом сложной профилированной формы изделия, таким образом, является единой характерной чертой для золотоордынской поволжской кашинной керамики с кобальтовой росписью конца XIV в. и более поздней, XV в., среднеазиатской кашинной керамики.

В этом отделе кашинной керамике на отдельных фрагментах встречаются радиально-центрическая композиция. На фрагменте украшенным растительным орнаментом, стенки сосуда разделены на секции полосами, где чередуются цветочный сложный орнамент и листовые фигуры. (Г.А. Федоров-Давыдов, 1966, рис. 5,2).

Медальонная композиция также представлена на вазе аналогичной формы из экспозиции Астраханского музея (каталог № 260). Тулово вазы украшено медальонами в виде сложных пальметт, содержащих цветы лотоса среди растительных побегов и травинки с узкими листьями. Между медальонами располагается растительный орнамент. Горлышко вазы орнаментировано уголками вверх, затем проходит узкая полоса из облокообразных фигур. Прекрасная серия бутылеобразных vaz дает представление нового стиля поволжской кашинной керамики. Первоначально медальоны, это обычный тектонический узор подчеркивающие форму сосуда. Растительный орнамент на тулове вазе симметричен, но узор, подымаясь вверх наталкивают-

ся на неорнаментированный ободок на горлышке. Этот поясок разделяет основной орнамент на тулове от второстепенного на горлышке сосуда.

Сплошная композиция в этом отделе представлена одной бутылкообразной вазой с изображением дракона среди растительного орнамента, где дракон причудливо извиваясь, обхватывает все тулово вазы. По мнению Г.А. Федорова-Давыдова это тенденция показать общее движение в декоре, прослеживающегося в художественной полихромной керамике, здесь робкая попытка объединить декор, который на бело-синей керамике кажется более тектоничным и расчлененным. Г.А. Федоров-Давыдов объясняет это тем, что в бело-синей керамике была одноцветность, и равновесие между тектоничностью декора и передача единой общей жизни в узоре требовало некоторого усилия расчлененности в орнаменте как противовеса этому цветному фактору. Однако явное стремление усилить ощущение единого движения достигалось заимствованием сюжетов и мотивов с китайского фарфора. Сравнивая две вазы с растительным узором в медальонной композиции и вазу с драконом, среди растительного орнамента Федоров-Давыдов приходит к выводу, что в первом случае это предмет с четкой структурой и выявлением формы, с орнаментом понятным сразу, а в другом явное стремление объединить всю поверхность и расположить узор так, чтобы для его рассматривания нужно было бы вращать сосуд в руках (каталог № 261).

По характеру и стилю орнаментации в сине-белой кашинной керамике выделяются несколько видов росписи: а) растительный; б) растительно-геометрический; в) растительно-абстрактный, г) растительно-геометрическо-абстрактно-зооморфный.

К сожалению, археологические находки кашинной керамики с надглазурной росписью выполненных в технике «минаи» по сравнению с другими отделами невелики, большая часть находок небольшого размера, что не позволяет дать исчерпывающую картину о композиции и орнаментации данного отдела. Целых сосудов «минаи» в отличие от «ладжвардина» еще не обнаружено, а фрагменты не дают общей картины композиции орнаментов, но они позволяют говорить о взаимосочетаний орнаментов в обеих группах: растительно-геометрическом; растительно-эпиграфическом; растительно-геометрическо-эпиграфическом.

Сосудов выполненных в технике «ладжвардина», обнаруженных в Нижнем Поволжье два; одна находка сделана А.В. Терещенко, другая Г.А. Федоровым-Давыдовым. Оба сосуда уже подробно описаны в предыдущей параграфе. Композиция орнаментов на биконическом сосуде из АКМ состоит из концентрических горизонтальных поясов, которые расчленяют орнамент на зоны (каталог № 308). Ваза из Эрмитажа украшена медальонной композицией, на верхней части тулова изображены крупные медальонами с геометрическим орнаментом, среди шестилепестковых цветов, а нижняя с небольшими медальонами и шестилепестковыми цветами внутри (каталог № 309). На сосудах сочетаются два вида композиций – медальонная и концентрические полосы.

Сочетание орнаментов, в надглазурной полихромной росписи по кобальтовому фону – это объединение на одном сосуде геометрического орнамента со стилизованными-растительными и стилизовано-эпиграфическими мотивами.

Радиальным способом расположения орнамента, часто украшались орнаментальные полосы в XII–XIII веках в поливной керамике Закавказья (Н. Наджафова, 1983, рис. 12 и др.)

Виды композиции на красноглиняной керамике.

Орнаментация всех форм красноглиняных сосудов напрямую зависела от формы поверхности предмета, по которым размещались элементы орнамента. Украшению чаще всего подвергалась внутренняя, наиболее видимая часть сосуда, а внешняя, в отличие от кашинной керамики, очень часто оставалась неукрашенной. В расположении орнаментальных композиций характерны орнаменты, подчеркивающие форму сосуда такие как – радиальный и концентрический способы. Однако в красноглиняной керамике большое распространение получили сплошные композиции с несложными многолепестковыми цветами, занимающие всю плоскость неглубоких чаш.

Орнаментация чаш в концентрической композиции предполагает в основном роспись днищ и распределением орнамента в концентрических поясах на стенках сосудов. В центре сосуда находилась основная орнаментальная часть, роспись же остальной поверхности пол-

ностью зависела от интенсивности центрального круга. Днище сосудов неорнаментированными оставались очень редко.

Концентрическая композиция, выполненная в технике «сграффито» не имела широкого распространения. Здесь в центральном круге, изображались многолепестковые цветы, розетки, квадраты, овалы, пересекающиеся линии с последующей росписью каждого сектора. В керамике с данной техники орнаментации, концентрическую композицию можно проследить на примере целой чаше под зеленой прозрачной глазурью, где в центре имеется неорнаментированный круг, за ним идут мелкие штришки. Два, последующих орнаментальных полоса состоят из попарно наклонных друг к другу листьев, напоминающие зигзагообразный орнамент. Под листьями проходит волна из ленты. Все пространство между листьями и лентой заштриховано тонкой косой сеткой. На другой чаше концентрические круги заполнены геометрическим орнаментом в виде углов.

При радиальной композиции с различным орнаментом поверхность чаш делится на сектора пересекающимися линиями в центре чаши. На нескольких фрагментах с радиальным способом композиции, чаши разделены на восемь секторов, которые имеют одинаковую орнаментацию каждого сектора это – абстрактные завитки или спирали.

Самой распространенной композицией в керамике с орнаментом «сграффито» и керамике выполненной в технике «резерва» является сплошное расположение рисунка, то есть поверхность никак не расчленена и является полотном для одного узора. Как правило, на таких композициях изображался растительный узор в виде крупного многолепесткового цветка на всей плоскости чаши. Количество лепестков на цветах колеблется от трех до шести. Каждый лепесток в такой орнаментации заменяет собой сектор, подлежащий дальнейшей декорировки. Разнообразно расположение лепестков, они могут перекрывать друг друга, могут быть плотно прижаты друг к другу или почти не прикасаются. Лепестки цветов внутри разнообразно украшены, от черточек и зигзагов в технике «сграффито» и белых горошин в технике «резерва». Пространство между лепестками, в верхней части чаш, всегда орнаментируется спиралями или штрихами. Фон на чашах в обеих техниках украшен одинаково черточками.

Отвесная композиция известна на блюде с цветком лилии, занимающим всю плоскость тарелки. Лилия имеет три лепестка. Центральный лепесток фигурный и изображен в фас, а два боковых в профиль (каталог № 49). По форме цветка нижеволжская лилия почти идентична крымской. Фон между лепестками заполнен гравировкой в виде кренделей. Композиция с «верхом» и «низом» имеется и на блюде с зооморфным сюжетом. В центральном орнаментированном круге изображен олень среди гранатового дерева. Под венчиком сосуда проходят два концентрических круга, один со стилизованным растительным орнаментом, а другой эпиграфический со словом «успех» (каталог № 17).

Вихревая композиция имеется на одной чаше из фондов Московского Исторического музея. В центральном орнаментированном круге изображен солярный знак в виде закрученных по часовой стрелке линий. За центральным кругом проходит концентрическая полоса с прочерченной диагональной сеткой (каталог № 3).

Большинство альбарелло в красноглиняной керамике с техникой «сграффито» украшены в и сплошной композиции, где абстрактные мотиву причудливо чередуясь украшают всю поверхность сосуда (каталог № 81, 84, 86). Полосчатая композиция имеется на одном альбарелло, с вертикальными полосами изображенными вдоль тулова сосуда с геометрическим орнаментом внутри полос (каталог №83). Концентрическая композиция так же представлена на одном сосуде с геометрическим орнаментом и абстрактными мотивами в виде елочек (каталог №80). Горлышки всех альбарелло украшают горизонтальные концентрические полосы на венчике сосуда, а также сверху и внизу основного орнамента на тулове. Основной орнамент располагается на тулове сосуда. Медальонная композиция с овальными медальонами на тулове имеется так же на одном сосуде (каталог №85). Ковровая композиция с сетчатым орнамент в виде шахматного узора, или окружностей с завитком в верхней части также является характерным видом украшения на золотоордынских альбарелло (каталог № 10).

Анализ взаимосочетаний элементов композиции в красноглиняной керамике, выполненной в технике «сграффито», показал наличие; геометрических, растительных, абстрактных,

эпиграфических, зооморфных мотивов в их различных вариантах сочетаний всего 12 вариантов. Наиболее часто встречающимися вариантами орнаментов в первом отделе являются; растительный, абстрактно-геометрический, геометрический и абстрактный.

Композиции в красноглиняной керамике украшенной росписью ангобом столь же разнообразны. Рассмотрим несколько сосудов с характерными композиционными распределениями.

Концентрическая композиция имеется на чаше под зеленой глазурью из фондов Астраханского музея. Центральный орнаментированный круг украшен диагональной сеткой, за ним проходят четыре орнаментированных круга с орнаментами в виде капель, выполненных в одном направлении (каталог № 14).

Радиальная композиция имеется на чаше из материалов Царевского городища. Внутренняя часть чаши разделена радиальными полосами на 8 равных секторов, каждая из которых украшена пятнами (каталог № 41).

Медальонная композиция представлена двумя небольшими целыми чашами под зеленой прозрачной глазурью, которые имеют пиалобразную форму. В центре, на дне одной пиалы, имеются дефекты поливы, но вполне можно различить четырехлепестковую лучеобразную розетку. Между лучами розетки, на стенках сосуда располагаются четыре сердцевидных медальона. Внутри медальонов псевдоэпиграфический орнамент. Расстояние между медальонами украшено углом, отходящим от венчика сосуда, внутри каждого угла изображен маленький круг и три почки вокруг него (каталог № 5). Другая чаша, орнамент которой, представляет собой смесь растительного и геометрического орнамента, где на дне сосуда изображен концентрический круг, внутри которого находится вихревая розетка, выполненная в виде капель-запятых в два ряда. Каждый ряд по отношению друг к другу расположен в противоположную сторону. Стенки сосуда украшены медальонами, в центре каждого небольшой квадрат, за ним квадрат большего размера, доходящий до стенок круга. Пространство между медальонами заполнено сильно стилизованным растительным орнаментом (каталог № 4).

Концентрическая композиция представлена чашей под прозрачной бесцветной глазурью. В центральном орнаментированном круге изображены многолепестковые цветы с сердцевинной, выполненной красным цветом. Под венчиком чаши проходит широкая полоса с эпиграфическим орнаментом со словом «успех» (каталог № 13).

Ковровая композиция имеется на двух чашах; на одной с растительным орнаментом в виде трилистников покрывающие всю поверхность чаши (каталог № 40), на другой абстрактные крупные точки (каталог № 43).

Для керамики с росписью ангобом характерны взаимосочетания – абстрактно-геометрический, растительный и геометрический.

Анализ композиционного распределения орнаментов в каждом отделе керамики на кашине показывает, что для первого и второго отдела наиболее часто встречающейся композицией, является – концентрическая. Однако, во втором отделе почти такое же количество и радиально-центрической композиции. Отвесная композиция – характерная особенность бело-синей керамики в XV в. она широко распространяется в Средней Азии (Г.А. Пугаченкова, 1967, с. 165). Своеобразие этой композиции позволяет отнести ее к отличительным чертам так называемой «тимуридской» керамики. Композиции с отходящими от контура растительными мотивами, как на бело-синей керамике, встречаются и на нескольких других типах кашинной глазурованной керамики в частности, с черной росписью под бирюзовой глазурью. Вместе с тем аналогичное расположение орнамента известно на китайском фарфоре XIV в. В XV в. подобная композиция широко распространяется в Средней Азии (Г.А. Пугаченкова, 1965, с. 300).

Медальонная и медальонно-центрическая композиция наиболее часто встречается в полихромной керамике с рельефной моделировкой орнамента, имеется подобная композиция и в керамике без рельефной моделировки, но в других отделах ее находки – единичны. Вихревая композиция встречается только в двух отделах с полихромной росписью без рельефной моделировки и в бело-синей керамике. В полихромной керамике без рельефной моделировки есть чаши, композиции которых, можно отнести и к коврово-центрической. На чашах имеется центральный орнаментированный круг, но вместе с тем стенки сосуда, орнаментированы в

ковровой композиции. Центрическая композиция, как самая примитивная отмечена, только в бело-синей керамике так называемой – «керамика в горошек». Полосчатая композиция встречается только на сосудах закрытых типов.

Рассмотренные отделы кашинной керамики разделяются на виды орнамента; растительные, геометрические, абстрактные, эпиграфические, зооморфные, антропоморфные, и три полиморфных. Количественное соотношение различных элементов орнамента керамики на кашине многообразно. Наибольшее число мотивов, во всех отделах, приходится на растительный орнамент. Следом идут – геометрический, за ним абстрактный, эпиграфический, зооморфный и только два антропоморфных и три полиморфный мотивов. Самое большое количество элементов и мотивов приходится на отдел с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. На одном сосуде могут встречаться различные виды орнаментов. Взаимосочетания различных мотивов в орнаментах на кашинной керамике доходят до 20, из них на изделиях наиболее часто встречающиеся растительные орнаменты, растительно-геометрические, растительно-абстрактные, растительно-геометрическо-эпиграфический, и т.д. Сопоставляя композиционное построение орнаментов нижеволжской посуды с керамикой Ближнего Востока, мы находим много аналогий и общих композиционных решений. Концентрическая композиция встречается на сосудах открытых форм Ирана (O. Watson, 2005, p. 292, 384; A. Lane, 1971, fig. 4, p. 11), Сирии (O. Watson, 2005, p.405) и на кувшинах Египта (O. Watson, 2005, p. 285), Ирана (Б.В. Веймарн, 2002, рис.439), Сирии (A. Lane, 1971, fig. 11).

Сплошная композиция на иранской керамике встречается, как на люстровой керамике (O. Watson, 2005, p. 374, 346, 349, 355), так и на керамике «султанабадского» типа (O. Watson, 2005, p. 378, 379, 381, 384, 386, 387) и керамике «минаи» (O. Watson, 2005, p 369, 371).

Наиболее распространенной композицией на иранской керамике является радиальная, где соседствуют растительные мотивы и эпиграфический орнамент (O. Watson, 2005, p. 339, 351, 377) и радиально-центрическая (O. Watson, 2005, p. 293, 350, 358,) На иранской чаше с радиально-центрической композицией с изображением зайца, стенки радиально разделены на сектора с растительным орнаментом (A. Lane, 1971, fig. 2). Медальонно-центрическая с медальонами на стенках чаши имеется на иранской чаше «султанабадского» типа (Б.В. Веймарн, 2002, рис. 436).

Почти полную аналогию нижеволжской чаше с плетенкой на всей плоскости открытой чаши мы обнаружили на иранской чаше XIV в. (O. Watson, 2005, p. 391).

Медальонная композиция имеется в иранской люстровой керамике (O. Watson, 2005, p. 282, 348, 349) и на иранской керамике типа кубачи 1468 г (Б.В. Веймарн, 2002, 443). На внутренней стенке чаши «султанабадского» типа, с сюжетной композицией в центральной части, расположены медальоны плотно друг к другу (A. Lane, 1971, fig. 2). На иранском альбарелло «султанабадского» типа имеются сердцевидные медальоны, расположенные в двух концентрических кругах на тулове сосуда (A. Lane, 1971, fig. 5).

В композиционном решении керамики в трех первых отделах нижеволжской кашинной керамики наблюдается классическая расчлененность орнамента. Мастер всячески подчеркивал форму сосудов, расчленяя орнамент на концентрические пояса или радиальные зоны тем самым, сковывая свою творческую фантазию, загоняя ее в устоявшиеся на Ближнем Востоке каноны композиционно построения. Мастера стремились заполнить орнаментом всю поверхность сосуда, как бы боясь пустоты, что приводило к некоторой перегруженности декора. Апеллируя сравнительно минимальным количеством элементов и мотивов орнамента в кашинной керамике с рельефной моделировкой орнамента, мастера виртуозно комбинируя их, создавали многообразные и оригинальные композиции. В керамике с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента количество мотивов увеличивается, но композиционное построение остается прежним. Однако, в этом отделе в редких случаях отмечено появление неорнаментированной концентрической полосы. Мастера стремились сконцентрировать внимание на центральном орнаментированном круге. В сине-черной керамике со свободной мазковой росписью, композиционное построение не изменилось, хотя монохромность и минимальное количество мотивов орнамента должны были бы стимулировать их к созданию новых композиционных решений. Арабеска как новый вид ковровой композиции имеется

только на одном фрагменте, видимо этот вид композиции не прижился на нижневолжской керамике.

Анализ комплекса красноглиняной керамики с орнаментом «сграффито» и росписью ангобом, по композиционному распределению орнаментов, приводит к выводу, что в красноглиняной керамике, в отличие от кашинной, наиболее часто встречается сплошная композиция, где одним орнаментом покрывается вся внутренняя поверхность сосуда. В красноглиняной керамике также популярен радиальный способ орнаментации. Концентрическая, медальонная, полосчатая встречаются реже, хотя для росписи ангобом концентрическая композиция на первом месте, а центрическая и сплошная встречаются примерно одинаково. Некоторые композиции в красноглиняной керамике можно отнести как к сплошной, так и к медальонно-центрической, так как орнаменты можно трактовать и как крупный цветок с луковичеобразными лепестками и как сердцевидные медальоны вокруг центрального круга.

В орнаментах нижневолжских альбарелло преобладают абстрактные мотивы и полосчатая композиция. Самое большое количество геометрических мотивов в орнаменте выполненных в технике «сграффито». В росписи ангобом – примерно равное количество растительных, геометрических и абстрактных мотивов. Наименьшее количество элементов в рельефных орнаментах в керамике типа «селадон».

Истоки того или иного композиционного построения орнамента в поволжской глазурованной керамике установить трудно, так как в любом центре развитого глазурованного керамического ремесла встречаются орнаменты и с концентрическим, радиальным и со сплошным расположением рисунка. Так, например, Б.А. Шелковников считает, что концентрическая композиция была широко распространена во всех странах средневековья от Дальнего Востока до Византии, и по этому принципу локализовать происхождение орнамента поливных изделий невозможно (Б.А. Шелковников, 1959, с. 276), Т.И. Макарова полагает, что для Востока и Закавказья типично идущие от эпохи Тан радиальное расположение орнамента. Концентрическая же композиция встречается на керамике этих стран как исключение, так как концентрическая композиция типична именно для византийской посуды XI–XII вв. (Т.И. Макарова, 1967, с. 50). В золотоордынской нижневолжской керамике явно преобладают концентрические композиции, что доказывает правдивость мнения Т.И. Макаровой.

Исследования орнамента не красноглиняной керамики Нижнего Поволжья Золотой Орды позволяют сделать следующие выводы, что все элементы и мотивы орнаментов в красноглиняной керамике, широко распространены в поливной керамике средневекового Крыма и Закавказья, некоторые мотивы встречаются в средней Азии и в поливной керамике Руси до монгольского времени. Однако ближе всего эти мотивы к декору поливных изделий Кавказа, а именно Старой Гянджи, Орен-Калы.

На полусферических чашах и сосудах закрытых форм Нижнего Поволжья, орнаментация представляет собой пример внесения в керамическое ремесло новосозданного монгольского государства орнаментальных сюжетов заимствованных, но умело переработанных и созданных новых мотивов, привело к возникновению нового оригинального не похожего ни на кого своего неповторимого золотоордынского стиля.

Богатый и разнообразный репертуар орнаментации позволил нижневолжским мастерам-керамистам строить новые схемы и композиции. Умело используя в качестве основы стилизованные элементы растительности и сочетая их с другими мотивами, ремесленники сумели создать своеобразное, исключительно живое и яркое произведение декоративно-прикладного искусства. Для каждого отдела керамики и изделий различного назначения были выработаны свои варианты, применительно к особенностям формы и самого материала. Естественно, все имеющиеся композиции делятся в зависимости от характера и способа нанесения орнамента на декоративные и сюжетно-декоративные. К декоративным относятся построения с рисунком, составленным из многократно повторяющейся, чаще всего простых, элементов; мясистые листья, бутоны, различные многозубчатые листья, стилизованные трилистники – «птички-крестики» абстрактные мотивы – «павлиний глаз», «павлинье перо», и эпиграфический орнамент со словом «успех», а так же геометрические мотивы. К сюжетно-декоративным относятся; летящие птицы, шагающий леопард, лев, или заяц в прыжке, где эти образы занима-

ют основное место в рисунке и имеют какой-то определенный смысл, хотя могут быть изображены и в геральдической позе.

Способ украшения – расположения узора и его составных частей – во многом диктовался формой и назначением керамических изделий. Этим и объясняется разница, существовавшая в украшении керамических сосудов. Это отличие выразилось в сочетании нескольких видов композиций на сосудах биконической формы и гюльабданов. В орнаментации открытых сосудов; чаш, тарелок и блюд отмечается отказ от распространенной в предшествующий период схемы со свободным расположением узора на поверхности. Почти все предметы, за редким исключением, декорированы по строгому канону, с выделением центральной орнаментированной зоны на дне и орнаментального пояса по борту сосудов. Самой распространенной орнаментацией в центральном круге был лотос или «лотосовый куст». По всей вероятности этот мотив сложился на местной основе так же, как и схемы с этим мотивом на золотоордынских архитектурной керамики и золотоордынской торевтики, на местной основе, хотя схожие с ними мотивы известны и на керамике Ближнего и Дальнего Востока.

Декоративность и плоскостность изображений, а также полное отсутствие картинных – пейзажных композиций и сюжетных композиций с действием являются неотъемлемой чертой орнамента всей нижеволжской глазурованной керамики. Плоскостная трактовка рисунка не мешала свободе и непосредственности в передаче изображений, особенно заметным в композициях с растительным и зооморфным мотивами. Они сопутствовали всем им, даже если мотивы носят сугубо орнаментальный характер, т.е. просто многократно повторяются в определенном порядке. Примером могут служить стилизованное изображение ветвей винограда, а также ветвей с бутонами и многозубчатыми листьями, плавно изгибающейся и закручиваясь, приобретая естественный и мягкий изгиб, заполняли собой все пространство сосуда, а зачастую становясь только фоном для птиц или животных и, несмотря на условность всего рисунка, придали живость и легкость всему декору.

Золотоордынские мастера-керамисты, работая над созданием своих произведений, как правило, обнаруживали хорошо развитое чувство объема. Они тонко ощущали необходимость гармонии между формой предмета и росписью, в большинстве случаев точно определяли соразмерность узора с поверхностью, на которой они должны были его разместить. Однако, в их произведениях зачастую возникают неоправданные замыслом художника, некоторая перегруженность рисунка мелкими деталями, почти полное отсутствие пустоты в композициях. В своих произведениях мастера умело использовали цвет, нигде не переходя границы правильных цветовых отношений и сознательно подбирая лучшие сочетания. Излюбленной гаммой поволжских мастеров были различные вариации холодных тонов; синего, бирюзового, серо-зеленого, зеленого, и серого вплоть до черного, это придавало произведениям особое звучание и строгий колорит. Высокий уровень мастерства и техники исполнения, поволжских керамистов отчетливо заметен при выполнении орнаментов в сине-черной и бело-синей керамике, виртуозно выполненным легким и непринужденным мазком.

Творческие достижения золотоордынских мастеров было возможно только при совокупности необходимых условий; самое важное из них – наличие большого количества опытных и талантливых мастеров, которые опирались на установившиеся приемы и навыки, могли развивать керамическое ремесло достигнув высокого уровня мастерства.



ГЛАВА III.
ПРОБЛЕМЫ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЯ
ЗОЛОТООРДЫНСКОЙ ГЛАЗУРОВАННОЙ ПОСУДЫ
НИЖНЕГО ПОВОЛЖЬЯ



**3.1. Влияние различных художественных традиций
на орнамент золотоордынской бытовой керамики Нижнего Поволжья**

Исследование комплекса кашинной и красноглиняной глазурованной посуды с обеих столиц Золотой Орды позволяет выделить истоки возникновения этого вида золотоордынской керамики. В своей работе о классификации золотоордынской керамики Н.М. Булатов оговаривает толкование «влияния» для золотоордынского керамического ремесла (Н.М. Булатов, 1972, с.98–99). Золотоордынское керамическое искусство целиком создано руками мастеров, переселенных из районов с высоко развитым керамическим ремеслом. Трудом и знаниями высококвалифицированных специалистов быстро налаживалось производство глазурованной керамики, ни в чем не уступавшее по качеству керамике соседних государств. В Золотой Орде было создано исключительно многообразное керамическое ремесло. В этой связи о каком «влиянии» на золотоордынское керамическое ремесло Ирана, Кавказа или Крыма можно говорить, когда именно иранскими, кавказскими и крымскими мастерами оно было создано (Н.М. Булатов, 1976, с.99). Мы согласимся с этим утверждением, но мастера попадали совершенно в другую среду, где их окружала многоликая и многокомпонентная культура, а создаваемый мастерами новый орнамент, включал в себя накопленный на родине опыт. Орнамент создавался под влиянием окружающей культуры и с учетом запросов местного населения, как заказчика и основного потребителя. Накопленный на Родине и передаваемый по наследству опыт мог выступать в качестве отправной точки для создания нового стиля. Золотоордынская кашинная керамика по стилю орнаментации ближе всего к керамике Ирана, Сирии, а красноглиняная к Крыму и Западному Кавказу, но есть в ней и существенные различия.

История глазурованной керамики в различных областях средневекового мира имеет не только точки соприкосновения, общие черты, но и общие тенденции развития. В XI–XII веках отмечается активное сближение орнаментов всего Среднего и Переднего Востока – от границ Китая и до Северной Африки. «В сущности, поливная керамика в обширной зоне Средиземноморья, Причерноморья, в Закавказье и Средней Азии, на Ближнем Востоке и Среднем Востоке представляет собой одно историко-художественное явление» (А.Л.Якобсон, 1979, с. 149). Золотоордынская керамика, являясь плодом общего труда ремесленников разных стран, не была исключением из этой системы. Можно говорить о керамике золотоордынского времени, широко распространенной на огромной территории и имеющей общий источник развития – керамическое ремесло Ближнего Востока.

Еще в VI–IV веках до н.э. на всем Древнем Востоке были распространены излюбленные узоры: зубчатые венчания, пальметты, изображения цветка лотоса и т.д., а также изображения зверей, священных деревьев, небесных светил и символов, связанных с различными культурами. Все эти виды орнамента носили декоративно-прикладной характер.

С IV века до н.э. на керамику Средиземноморья, Причерноморья, Средней Азии и др. оказали влияние орнаментальные мотивы Греции, главным образом в виде рельефной орнаментации: пальметты, сердцевидные листья и трилистники были главными мотивами растительной орнаментики. Таким образом, эти мотивы бытовали еще до появления носителей ис-

лама. Они различаются лишь в приемах композиции, резьбе и в моделировке формы, в соответствии с условиями каждого региона или края. Сами по себе мотивы не имеют национальной и социальной принадлежности. Нельзя сказать, какие из них принадлежат Ирану, Сирии, Египту, средней Азии или Дальнему Востоку т. д., так как они наличествуют в одну и ту же эпоху – и там, и здесь в равной степени. И лишь сравнительно немногие мотивы орнаментации, имеющие обычно значение знака или символа, можно считать строго ограниченными в своем распространении.

Керамика средневекового Востока многие орнаментальные мотивы брала из торевтики. Орнаменты прежде, чем предстать в литье и ковке из драгоценных металлов, прошли длинный и сложный путь развития. Золотоордынский орнамент не был исключением из этой системы, многие орнаментальные мотивы глазурованной керамики находят аналогии в орнаментах торевтики, в ювелирных украшениях, в резьбе по кости и т.п. Запас различных орнаментальных форм составлял главную и основную почву, на которой орнамент развивался в последующие века.

Сравнительный анализ орнаментальных мотивов глазурованной посуды Нижнего Поволжья на кашине всех рассмотренных отделов показывает, что золотоордынские орнаменты имеют прямые аналогии в глазурованной керамике домонгольского времени Закавказья, Ирана, Сирии т.д. и, по мнению Н.М. Булатова, ничего общего не имеют с домонгольской керамикой всей Средней Азии (Н.М. Булатов, 1969, с.12). А.Ю. Якубовским на заре исследований золотоордынской кашинной керамики, было высказано мнение о том, что навыки производства этой керамики были принесены в города Поволжья мастерами, переселенными из Хорезма (А.Ю. Якубовский, 1931, с. 13,16). И.В. Волков считает что «...положения А.Ю. Якубовского оказались во многом принципиально ошибочными, что убедительно показано в работах Г.А. Федорова-Давыдова, Н.М. Булатова, Л.М. Носковой и других: характерный набор золотоордынской керамики появляется в Хорезме не раньше, чем на Волге, а по серии составляющих – заметно позже (Федоров-Давыдов, 1994, с.132–135; Булатов, 1969, с.49; Булатов, 1974, с.137; Носкова, 1976, с.23–24, 28–29). Можно даже проследить, как по мере накопления материала археологи отказывались от положений А.Ю. Якубовского. В одной из первых своих работ Н.М. Булатов еще признавал это мнение (Булатов, 1968, с.104). Затем появились серьезные возражения, которые сейчас аргументированы значительно лучше. «После разгрома Хорезма в 1218 войнами Чингисхана керамическое ремесло здесь в течении почти трех десятков лет находилось в состоянии крайнего упадка (Вактурская, 1959, с.300), а новый расцвет культуры городов Хорезма, вошедшего в состав Золотой Орды, происходит с середины XIII в. Одновременно с расцветом культуры городов золотоордынского Поволжья. Кашинная керамика... до XIII в. Практически не известна в Хорезме» (Булатов, 1969, с.48). Некоторые виды архитектурного декора вообще в Хорезме появились гораздо позже, чем на Волге (Федоров-Давыдов, 1978, с.35)» (Волков, 2006, с. 401). Все известные виды домонгольской кашинной керамики Средней Азии и, в том числе и в Хорезме, крайне редко встречаются на городищах Нижнего Поволжья. Кашинная керамика, появившаяся на рубеже XIII–XIV века на обширной территории от Ближнего Востока, включая Закавказье, Среднюю Азию и вплоть до Дальнего Востока, везде характеризуется локальными особенностями, но в основном все же сохраняет однообразие. По характеру орнамента фрагменты и целые сосуды с территории Хорезма дают полную аналогию сарайской керамики. В доказательство влияния Хорезма на золотоордынскую культуру Г.А. Пугаченкова, в качестве примера, приводит широкогорлый сосуд из Ургенча (Пугаченкова, 1960, с.165.). Однако и форма сосуда, и его орнамент по стилю и технике исполнения по нашему мнению является привозными из Нижнего Поволжья. Вопрос влияния Хорезма на орнамент золотоордынской глазурованной посуды является спорным.

Т.В. Скоробогатова справедливо указывает, что кашинная полихромная керамика с рельефной моделировкой орнамента наиболее близка к хорезмийской, но только синхронной керамике. Вместе с этим надо отметить, что подобная керамика была распространена не только в Хорезме и городах Золотой Орды, но и в Сарайчике (Западный Казахстан), Самарканде одновременно, видимо, только как импорт из городов Нижнего Поволжья. Почти полная иден-

тичность мотивов орнамента и композиционного построения доказывают это. Керамика с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента не являлась прямым заимствованием, так как «комплекс кашинной керамики Хорезма и Поволжья, возникнув одновременно, развивается параллельными путями в едином русле вкусов и мод аристократической городской золотоордынской верхушки» (Скоробогатова, 1983, с. 48). Аналогии нижеволжским чашам с полихромной росписью и с рельефной моделировкой орнамента, изображающим птицу, могут быть указаны среди находок из Ирана и Сирии (O. Watson. 2005).

Сходный с нижеволжским комплексом глазурованной кашинной керамики имели памятники золотоордынского времени на Урале – Сарайчик (П. Агапов, 1979, с. 187–193) и в степном Северном Кавказе – Маджары (О.А. Дудко, 1963) и Азака (А.Н. Масловский, 2006, с. 220–229). На западе Золотой Орды, в Крыму, Приднестровье и на Днепре кашинные изделия встречаются редко, и видимо также, только как импорт из Поволжья (Е.Н. Абызова, 1981, с. 70–80).

По мнению Г.Ф. Федорова-Давыдова, многие элементы декора золотоордынской и хорезмской кашинной керамики зародились в Иране, быть может, более широко – на Среднем Востоке, еще до монгольского завоевания в процессе образования нового стиля декоративно-прикладного искусства в сельджукидскую эпоху. В монгольское время и в Средней Азии, и в Золотой Орде складываются новые художественные стили на основе взаимопроникновения, смешения традиций, характерных для этого времени. Золотоордынская кашинная керамика воспринимает многое из декора и Ирана, но в целом создает свой стиль художественной керамики, свои схемы орнаментации. В Средней Азии вероятно несколько раньше (так как там были древние традиции производства поливной керамики), а затем и в Поволжье, сложился этот вариант нового стиля. Ярче всего он проявился в полихромной кашинной керамике (Г.Ф. Федоров-Давыдов, 1994, с.132).

Наиболее четко прослеживаются заимствования орнаментальных мотивов в полихромной керамике без рельефной моделировки орнамента. Аналогии орнаментальных мотивов данного отдела прослеживаются на керамике практически всех культурных областей связанных, так или иначе связанных с Золотой Ордой. Элементы орнамента этого отдела характерны для керамики Ирана, Сирии, Дальнего Востока, Закавказья, Средней Азии и Хорезма, и выделить какой-нибудь один район заимствований практически невозможно. Кашинная керамика, широко распространенная на огромной территории, имеет общий источник развития – керамическое ремесло Ближнего Востока. «Синтез этих традиций привел к появлению нового – золотоордынского – варианта кашинной керамики, отличия которого фиксируются как в технологически подготовки формовочной массы, так и в декоре» (В.Ю. Коваль, 2005, с. 76). Зачастую на одном и том же сосуде можно встретить орнаментальные схемы, составленные из элементов, заимствованных из разных областей, но лишь небольшое количество орнаментальных мотивов имеет прямые аналогии в керамике других керамических центров. На золотоордынскую кашинную полихромную керамику без рельефной моделировки орнамента особое влияние оказала так называемая «султанабадская» керамика Ирана второй половины XIII в. первой половины XIV в. В декоре «султанабадских» изделий доминирующую роль играют растительные мотивы, образующие своего рода пейзажные фон, в узор которого вплетены фигурки птиц, бегущих ланей, зайцев, иногда людей. Декор выполнен люстром или сиене-черной подглазурной росписью. В свою очередь на декор «султанабадской» керамики, особенно в изображении цветочных мотивов, лотосов, аистов, и «китайских облаков» сказалось сильное влияние дальневосточного искусства, проникшее в культуру ильхановского Тебриза. О стилистической близости керамики позднего «султанабадского» типа и золотоордынской керамики в своей работе отметил Б.В. Веймарн (Б.В. Веймарн, 2002, с. 76). Т.В. Скоробогатовой был отмечен тот факт, что наименьшее влияние на золотоордынскую керамику оказала художественная керамика Сирии XII–XIII вв. (так называемая керамика Раки) развивавшаяся параллельно с иранской и зачастую трудно отличимая от нее. В частности, ближайшие аналогии излюбленному на золотоордынских сосудах цветку лотоса исследователи указывают именно среди сирийских и египетских сосудов XIII–XIV вв. (Т.В. Скоробогатова, 1983, с. 95). В.Ю. Коваль предполагает, что сирийское и египетское влияние на золотоор-

дынскую керамику, скорее всего было связано не с вывозом мастеров из этих стран, а скорее всего привозными сосудами, послужившими образцами для подражания. «Среди коллекций керамики из раскопок золотоордынских городов отмечается лишь единичные обломки сосудов египетского или сирийского происхождения, раннезолотоордынские комплексы (второй половины XII – начала XIV в.) исследованы пока в недостаточной степени, да и сама сирогипетская керамика не настолько хорошо изучена и опубликована, чтобы делать какие-то окончательные выводы о масштабах ее ввоза в Орду» (В.Ю. Коваль, 2005, с.76–77). Все заимствованные элементы орнаментов тщательно перерабатывались и настолько изменялись, что лишь с большим трудом удается установить источник их заимствования. «Большое количество орнаментов вообще не имеет себе аналогий, являясь целиком продуктом самостоятельного творчества золотоордынских мастеров» (Т.В. Скоробогатова, 1983, с. 106).

Бытовая керамика с черной росписью под бирюзовой прозрачной глазурью, имеет глубокие традиции иранской сине-черной керамики, находит аналогии и в золотоордынской архитектурной керамике, но только в тех городах, где широкое строительство ведется в первой половине XIV века (в Болгарах, Сарае-Бату). Керамика с черной росписью под бирюзовой глазурью, известная в Иране еще в XII столетии, широко распространилась по всему мусульманскому миру в XIII–XIV вв. (Г.А. Пугаченкова, 1967, с. 95; Т.Х. Стародуб, 1983, с.7). Есть она и на Кавказе. Одинаковая по технике и цветовым сочетаниям, эта керамика различается в каждом регионе по сюжетам и мотивам росписи (Н.М. Булатов, 1969, с. 51).

В более сложных формах орнамента золотоордынской бело-синей керамике, так называемой «тимуридской», на наш взгляд наиболее отчетливо прослеживается китайская доминанта семантики образов искусства. Оно чувствуется в изделиях с богатой растительной орнаментацией – в трактовке цветов, побегов изогнутого дерева, китайских облаков, фениксов, аистов, драконов, пышных букетов и цветов, а также в оформлении внешней поверхности вертикальными линиями с фигурной скобкой сверху. Мотив китайских облаков, характерный элемент китайского декоративного искусства, широко распространен в эпоху династии Юань и остается популярным во время династии Мин. Этот китайский мотив декоративного искусства вышел за пределы китайского декора и мы часто встречающимся с ним в орнаментике иранской керамики и иранских тканей конца XIII–XIV вв. где он приобрел большую условность и декоративность. Особенно широко был распространен в золотоордынском керамическом декоре китайский мотив цветка лотоса. М.Г. Крамаровский и др. показали изменения, которые этот китайский мотив претерпел в Золотой Орде, на Переднем и Среднем Востоке и в Средней Азии (М.Г. Крамаровский, 1973, с.67). Однако заимствования ближневосточных и китайских орнаментальных мотивов в керамических центрах Золотой Орды сопровождалось выработкой собственного, золотоордынского стиля. Китайские мотивы хорошо прослеживаются в орнаменте с изображением букетов цветов, аистов и драконов.

Полихромная надглазурная роспись является целиком продуктом иранского влияния, но и здесь прослеживается золотоордынское своеобразие, что, в частности, проявляется в упрощении иранских элементов орнамента, отсутствии изобразительных мотивов, а также люстров при орнаментировании кашинных сосудов. Надглазурные полихромные росписи на белом фоне, несомненно, являются переносом иранской домонгольской техники «минаи». Они находят аналогии и в более поздней керамике в Ирана и Средней Азии, особенно в Хорезме (Э.К. Кверфельдт, 1947; М.Ш. Кдырниязов, 1981). Иранские и среднеазиатские параллели золотоордынской керамике с полихромной надглазурной росписью по ультрамариновой основе многочисленны и очень близки, главным образом, в архитектурной керамике Средней Азии и Азербайджана. Есть элементы декора малоазиатской раннеасманской художественной керамики XIV в. (О. Aslanapa, 1965, табл. 29).

До возникновения золотоордынских городов производство красноглиняной глазурованной керамики имело уже многовековые традиции в разных частях цивилизованного мира. Отдельные типы глазурованной красноглиняной керамики задолго до татаро-монгольского нашествия были уже известны и распространились через культурно-торговые связи на различные территории. Отдельные элементы орнаментов глазурованной посуды, известные в

золотоордынских городах, находят себе аналогии в Византии и на Руси, в Закавказье и в Крыму, в Средней Азии и в Болгарах.

При исследовании орнамента глазурованной красноглиняной керамики и решении вопроса о том, под влиянием какой именно керамической школы сложился он в золотоордынском керамическом искусстве и конкретные пути его исторического развития, особое значение уделяется детальному исследованию стилистического анализа орнамента. На производство золотоордынской нижневолжской красноглиняной керамики сильное влияние оказал опыт ремесленного искусства Закавказья и Крыма. Там сосуды, орнаментированные в технике сграффито, известны в XII–XIII вв. Однако нижневолжские изделия изящней по форме, богаче и сочнее по декорировке и являются, очевидно, результатом дальнейшего развития и усовершенствования прототипных форм в гончарном искусстве Золотой Орды. Меньшее влияние на орнаменту красноглиняной керамики сыграли выходцы из Средней Азии, Руси, и Ближнего Востока. Растительный орнамент красноглиняной керамики Нижнего Поволжья по своим мотивам гораздо богаче и самобытнее, но в нем немногочисленны зооморфные мотивы и совершенно отсутствуют антропоморфные, так характерные для закавказской и крымской керамики керамики.

«Византия была законодательницей мод в поливном керамическом ремесле средневековья на территории, далеко отстоящей от таких центров по производству поливной посуды, как Сулунь, Олинф, Спарта, Афины» (А.П. Кождан, 1960, с. 211). И естественно, что ко времени татаро-монгольского нашествия в Крыму, в Передней Азии, на Руси – в районах, испытывающих сильное влияние культуры Византии, – уже сложились собственные орнаментальные мотивы. Византийское орнаментальное искусство оказало непосредственное воздействие, опосредованное через Крым и на сложение золотоордынского орнамента красноглиняной керамики.

Декор на глазурованных чашах и сосудах золотоордынской красноглиняной посуды указывает на то, что складывался он также и под влиянием ряда других художественных традиций. Особенно ярко прослеживается связь декора нижневолжской керамики с кавказско-крымской в орнаментах, выполненных в технике «сграффито» и «резерва». Ряд аналогичных сюжетов и мотивов орнамента позволяют говорить об этой связи. Однако, как и в кашинной керамике, заимствование было выборочным и подчинялось определенным установкам, сложившемуся в Золотой Орде художественному вкусу. Г.А. Федоров-Давыдов в своем труде об искусстве Золотой Орды, сравнивая орнаменты красноглиняной золотоордынской керамики с орнаментами азербайджанской керамики, в частности, из Орен-Калы (древний Байлакан), отмечал большое сходство, особенно с полихромной подцветкой под прозрачной поливой и гравировкой, как в подборе и комбинации цветов, так и орнаментальных мотивах. Ученый отметил также схожесть некоторых мотивов орнамента, известных еще в домонгольское время в керамике Закавказья, Ирака и Ирана (Г.А. Федоров-Давыдов, 1976, с. 126).

Исследования орнаментов на красноглиняной глазурованной керамике Н.М. Булатову позволили предположить, что в орнаментах Увека угадывается преобладающее влияние крымского ремесла, а в керамике с обеих столиц заметна связь с орнаментами Байлакана, старой Гянджи и Двина (Н.М. Булатов, 1969).

Некоторые узоры с гравировкой и резервом имеют аналогии в среднеазиатской керамике предмонгольского и золотоордынского времени, например: плетенки на дне селитренской чаши и чаши XIII в. из Эски-Асхи-Ахсикента (Н.М. Булатов, 1976, табл. VII,3; С.Р. Ильясова, 1990, рис. 8 с. 148). В красноглиняной керамике с расписным ангобным орнаментом, например, подглазурная роспись ангобом под бирюзовой глазурью встречает аналогии в керамике Отара, Самарканда и Хорезма (Н.М. Булатов, 19776, с. 96, Т.В. Гусева, 1974, 1978; Керамика средневекового Отрара, 1991, с. 79).

Прослеживаются аналогии некоторым орнаментальным мотивам красноглиняной глазурованной керамики в керамическом комплексе Отара, Сузака, Кукмента и Тараза монгольского времени (Л.В. Ермакович, 1970). Аналогичные золотоордынским, в слоях XIV в. обнаружены горшковидные сосуды с коническими налечами и бутылкообразные сосуды (Керамика средневекового Отрара, 1991, с. 157, 183). Волжская Булгария входила в состав Золотой Ор-

ды, ее керамическое художественное ремесло еще до монгольского нашествия имело вековые традиции (подробно исследованные археологом Т.А. Хлебниковой (Т.В. Хлебникова, 1988) и искусствоведом Ф.Х. Валеевым (Ф.Х. Валеев, 1965, 1987). Аналогий в орнаментах золотоордынской керамики не находят, о чем свидетельствуют последние находки из Биляра (С.И. Валиулина, 1991, 1997). Билярская керамика в своем оформлении продолжает домонгольские, болгарские традиции. Монгольское орнаментальное искусство, в силу своего кочевого характера, могло влиять на керамический орнамент опосредованно. К монгольским элементам орнамента в золотоордынской керамике относят так называемые «узлы счастья», встречающиеся как в глазурированной, так и в неглазурированной керамике. Влияние кочевого искусства, также как монгольского на золотоордынское и в том числе и керамическое искусство, как основного потребителя очевидно. Кочевая степь, с богатыми народными традициями в изобразительном и прикладном искусстве, к сожалению, сохранила не много свидетельств материальной культуры, дошедших до наших дней, которые вдохновляли мастеров-керамистов. Немногочисленные записи, сделанные путешественниками, свидетельствуют о том, что кочевники любили украшать свои жилища и одежду в основном растительными и зооморфными мотивами (Плано Карпини, 1957, с. 69).

По мнению Г.Ф. Валеевой-Сулеймановой, «художественный стиль золотоордынского искусства был выработан в сложносоставной в этническом, культурном и социальном отношении среде. Он сложился в основном под влиянием вкусов господствующей верхушки золотоордынского общества, и ведущую роль в нем играли этнические запросы кочевой аристократии, которая, как известно, отражала в себе степной кыпчакский компонент» (Г.Ф. Валеева-Сулейманова, 1993, с.61–66).

Огромное влияние на орнаментику золотоордынской керамики оказали персидские и китайские ткани, которые попадали в Золотую Орду по великому шелковому пути, и сыграли, несомненно, большую роль в обогащении золотоордынского орнаментального искусства. Узоры тканей персидского, центральноазиатского и дальневосточного происхождения с богатейшим кругом орнаментальных мотивов служили в ряде случаев образцами для подражания в создании местных растительных и зооморфных мотивов керамических изделий. Привозные шелка расшитые изображениями драконов, грифонов, птиц и прочих диковинных тварей восточного мифологического фольклора вызывали восторг и становились основным источником подражания, как сюжетов так и образов для золотоордынской орнаментики. Великий шелковый путь проходил транзитом через города Нижнего Поволжья, нетрудно предположить какое количество их должно было оседать в самих столицах Золотой Орды. Разумеется, не одни импортные ткани способствовали переносу в золотоордынское орнаментальное искусство элементов восточной орнаментики. Обогащению орнамента поволжской керамики повлияли; привозная сирийская, египетская керамика и привозной китайский фарфор, художественная торевтика, резное и расписное стекло, резная кость, тесненная кожа, пряжки, наборные пояса, ювелирные изделия как привозные так и местного производства. Роль привозного расписного китайского фарфора можно оценить, сравнивая декор на золотоордынской бело-синей кашинной керамики, изготавливаемый золотоордынскими мастерами-керамистами почти в фабричных масштабах в городах Нижнего Поволжья. Китайский фарфор славился на весь мир и ценился в те времена буквально на вес золота. Сопоставляя изображения иконографических близких драконов, лотосов и облокообразных и растительных мотивов трудно сделать иной вывод, кроме того, что золотоордынские мастера были хорошо знакомы с китайским фарфором.

В целом процесс становления и развития керамического искусства Золотой Орды, несомненно находилось в теснейшей связи и зависимости уровня развития декоративно-прикладного искусства соседних и более удаленных стран. Перемещение большого количества искусных ремесленников, художников и опытных мастеров из захваченных державой Чингизидов из культурных центров Ближнего Востока, вольно или невольно продолжавших трудиться в новых условиях, обусловило необходимые предпосылки для возникновения и развития керамического искусства в новом государстве Золотая Орда.

3.2. Особенности стиля орнамента золотоордынской бытовой керамики Нижнего Поволжья

Комплексное исследование материалов коллекций российских музеев методом сравнительного художественного анализа позволило рассмотреть проблему стилового развития орнамента глазурованной посуды золотоордынских городов. Важно отметить что, заостряя наше внимание на иконографии золотоордынского керамического орнамента не надо отвергать и ее стилистику. Дело в том, что стилистика остается всегда более независимой, хотя именно она в первую очередь определяет творческое своеобразие местного искусства. Одни и те же мотивы, скажем изображение леопардов или гусей на иранской керамике султанабадского типа и на поволжской золотоордынской кашинной керамике имеют много общего между собой в их изображении и имеют одни и те же корни. То же самое можно сказать и о драконе с бело-синей керамики и драконов с китайского фарфора и о золотоордынском льве на красноглиняной керамике и о львах на закавказской керамике. Следует ли из этого, что данные мотивы и их композиция была независимо изобретены золотоордынскими мастерами? Разумеется, нет. По тем или иным причинам, главной среди которых были уже сложившиеся ростки традиции на материнских территориях и перенесенные переселенными мастерами на новое место, где они проросли уже в ином качестве. Золотоордынские мастера следовали знакомым и широко распространенным образцам, видоизменяли их, перерабатывали, возможно наделяя подчас новым смыслом на основе старого значения. Собственно творчество любого средневекового художника заключалось не в изобретении тем и мотивов, данных заранее в сумме наиболее существенных для эпохи символов. В предустановленном и статичном духовном мире X–XIII веков мысль о каких-то новшествах сюжетного порядка и не возникала. Символизм искусства и стойкая традиционность его внешних форм порождены духовной атмосферой Древнего Востока. Другое дело в выражении формы мотивов сюжета, она давала простор для творческих исканий, для выражения преходящего. Поэтому абсолютно тождественные иконографические изображения мотивов на иранских, китайских и закавказских сосудах не следует воспринимать только как ближайšie аналогии. По-своему изысканные в их разноречивой стилистике, они художественно независимы, хотя под внешней оболочкой скрывается одно и то же старое значение. Не следует также однозначно отрицать влияние иконографических образцов Ближнего и Дальнего Востока на золотоордынскую орнаментальную культуру, как и считать возможным, усматривать в золотоордынском творчестве новое свободное формотворчество и образование новых мотивов. На деле же любому золотоордынскому мотиву находят родственное соответствие в орнаменте от Ближнего до Дальнего Востока. Некоторые из древних символов, особенно анималистические образы довольно равномерно распределялись во всех краях средневекового мира. Золотая Орда была тесно связана со странами Востока экономическими, политическими и культурными связями. Анализируя растительную орнаментику, можно сделать вывод о том, что она также укладывается в эту систему. Хотя растительный орнамент на золотоордынских сосудах не приобрел самостоятельного значения, а чаще являлся фоном для зооморфных и других мотивов и выступал наряду с другими видами орнамента такими как; геометрический, эпиграфический или абстрактный. Именно растительные мотивы присущи, как золотоордынскому орнаменту так же ближневосточному. Растительные орнаменты на кашинных изделиях с рельефной моделировкой и без рельефа и керамика с сине-черной росписью и надглазурная роспись наглядно показывают близкую взаимосвязь растительных орнаментов Золотой Орды и Ближнего Востока. Пальметты, розетки, лотосы, виноградная лоза, трилистники, бутоны и многозубчатые листья свидетельствуют об особых культурно-исторических взаимосвязях, которые были характерны для Золотой Орды и стран Ближнего Востока. В то же время растительный орнамент бело-синей керамики стилистически близок к китайскому орнаментальному искусству. Стиль золотоордынской красноглиняной керамики, несмотря на общность многих орнаментальных мотивов с Закавказским кругом, приобрел свои стилистические особенности. Прежде всего, находки красноглиняной керамики с контрастной подглазурной подцветкой рисунка малочисленны, и для нижневолжской керамики этот принцип декорировки был не характерен, он свойственен

для керамики Ближнего Востока и наиболее распространен в городах Закавказья. Излюбленными мотивами орнаментики в красноглиняной керамики являются; крупные розетки, ромбы в овале, магические знаки узла-плетенки, мотив параллельных полос, а так же композиция лучеобразно расходящихся секторов, которые постоянно наблюдаются в декоративном искусстве Ближнего Востока и Закавказья. Естественно золотоордынские мастера-керамисты не изобретали вновь популярные на Востоке декоративные приемы и мотивы декора. Наоборот, достигнутые им техническое мастерство и зрелость позволили гончарам широко использовать богатый художественный опыт таких стран Закавказья, как Армения, Грузия и Азербайджан, с которыми Золотая Орда была политически, экономически и культурно связана. Несомненно и то, что поволжские гончары не рабски следовали привнесенным художественным мотивам и приемам их воспроизведения. Они лишь исходили от них, создавая новые орнаменты, орнаментальные сочетания и изобразительные композиции. Хотя на первый взгляд орнаменты красноглиняной керамики дают полную аналогию закавказско-крымским иногда и византийским мотивам, поволжские мастера отдавали предпочтение растительным элементам и почти полностью исключали сюжетные мотивы, ориентируясь в своем выборе исключительно на местные культурные ценности. Это и придавало специфически местный характер художественной керамике городов Нижнего Поволжья, бросающийся в глаза даже при беглом сравнении, с керамикой Закавказья и Ближнего Востока. Общность уникальных совпадений иконографических решений этих мотивов, о чем писалось впереди, выразительна, а различия свидетельствуют об особенностях и уникальностях золотоордынского стиля орнаментики. Она выдает единое осмысление мира посредством одних и тех же символов. Золотоордынское и восточное орнаментальное искусство опиралось на растительный узор предшествующих эпох, облекаясь, в хитросплетенные формы орнаментики строила отвлеченную символическую картину мира в орнаменте одинаково иконографически тождественными фигурами предельно стилизованного узора. Все что говорилось о прямых аналогиях и копировании золотоордынскими керамистами иранских, китайских и закавказских орнаментах никоим образом не умоляет достоинства золотоордынского искусства. Молодая изобразительная культура Золотой Орды, впитывая в себя лучшие образцы мусульманского, византийского, закавказского и китайского искусства обогащаясь образами зрелого и полновесного по символическому содержанию искусства. Первоначальный синкретизм в усвоение сложившихся традиций в орнаменте сменился синтезом и становлением собственного орнаментального искусства. Почти каждому элементу золотоордынского орнамента, за редким исключением, можно легко найти аналогии. Имея в наличие не большой набор элементов и мотивов, мастера искусно сочетая их, и создали оригинальные, неповторимые и целостные композиции. На более высоком, системном уровне золотоордынское орнаментальное искусство приобретало свой собственный индивидуальный и эмоциональный облик. Подробный анализ орнаментов на золотоордынской глазурованной керамике Нижнего Поволжья, позволил выявить некоторые стилистические особенности ее художественного оформления.

Первой особенностью стиля золотоордынского керамического орнамента является то, что вся цветовая гамма росписей кашинных изделий выдержана в холодных тонах: все оттенки зеленого от серо-зеленого, ярко-зеленого до почти черного, кобальтово-синей, и растекающийся бирюзово-голубой. Исключением из этого правила является кашинная керамика с надглазурной росписью типа «минаи» с яркой полихромной семицветной расцветкой и редко встречающаяся красноглиняная керамика с гравированным орнаментом под желтой и оранжевой глазурью.

Второй особенностью в композиционных построениях на сосудах кашинной и красноглиняной керамики является так называемая «боязнь пустоты», что выражается в некоторой перегруженности орнамента. Орнаментом в золотоордынской керамике почти всегда покрывается вся поверхность чаши в открытых сосудах и вся поверхность в закрытых формах.

Третья особенность – это взаимосвязь орнаментального стиля и техники исполнения в каждом отделе керамики.

Четвертая особенность – сохранение единого стиля орнаментации в каждом отделе керамики, независимо от места его изготовления. Таким образом, можно сказать, что золотоор-

дынскую керамику очень трудно разделить на локальные школы по стилю орнаментации. Керамика Сарая отличалась от керамики Нового Сарая или Увека, но эти особенности не были настолько значительными, чтобы можно было говорить об определенных керамических школах в городах Нижнего Поволжья. Однако мы можем с уверенностью отметить, что большая часть находок принадлежит Селитренному городищу (Сарай-Бату). Это полихромная керамика с рельефной моделировкой орнамента, полихромная без рельефной моделировки, бело-синяя керамика «тимуридского» типа, где существуют бесспорные доказательства местного производства. Керамика с полихромной росписью с рельефом и без рельефа, в независимости от того, где были сделаны находки, выдержана в едином стиле, так же, как и вся сине-черная и бело-синяя керамика. Полихромную керамику без рельефной моделировки орнамента, если исключить находки с единичными орнаментами, можно условно разделить на три школы: керамика с сетчатым орнаментом на стенках сосуда; керамика с радиальным способом орнамента, где чередуются растительные мотивы с геометрическими; керамика с вихревой композицией растительных мотивов орнамента и персидскими стихами под венчиком сосуда. Видимо, эти виды орнамента являются характерной особенностью определенных гончарных мастерских.

Пятая особенность золотоордынской бытовой керамики – разнообразие орнаментальных схем на изделиях, характерных для данного отдела керамики. Необходимо отметить тот факт, что мастера очень ревностно сохраняли стиль в каждом отдельно взятом отделе керамики. Эволюция и изменения орнамента происходили внутри каждого отдела керамики. Одновременное существование различных видов и отделов керамики говорит о множественности керамических центров и выявляет творческую разносторонность и гибкость золотоордынских мастеров.

Шестая особенность заключается в том, что для орнаментов золотоордынской нижеволжской художественной керамики главной чертой была декоративность орнаментов и почти полное отсутствие изобразительных сюжетов и «картинных» композиций с пейзажной концепцией растительного фона в кашинной керамике, а в красноглиняной и отказ от антропоморфных изображений. Определяющим условием в создании композиции является роспись как средство украшения сосуда без надления функции смысловой нагрузки. Изобразительно-сюжетная концепция, не получившая самостоятельности, заменяется развитием орнаментальных схем. Структура декора определяется акцентированием композиционного центра сосуда с дальнейшей геометризованной зональной разбивкой декора (концентрические круги, пояса, медальоны) и ритмическим размещением элементов орнамента в каждом орнаментированном поясе. Это явление объясняется поиском мастером гармонии формы и декора и в процессе украшения, что было характерно не только для золотоордынского декоративного искусства, но и для всего средневекового искусства мусульманских стран, которое от реальных образов и трехмерного изображения пространства переходило к растительно-геометрическому и двухмерному. Сложные орнаментально-изобразительные композиции были привилегией лишь дорогой керамики, изготовлявшейся по заказу ханского двора или знати, но золотоордынская «верхушка» отдавала предпочтения в основном посуде из золота и серебра. «Становление нового общественного слоя сопровождалось ничем не сдержанным стремлением к приумножению богатства, к показной роскоши» (М.Г. Крамаровский, 2001, с. 53).

Седьмая особенность золотоордынской керамики заключается в том, что, в отличие от керамики других регионов, золотоордынская почти не повторяла типы и формы кубков, кувшинов и чаш из драгоценных металлов. М.Г. Крамаровский объясняет это тем, что, во первых, ремесленники обслуживали разные слои населения – городское оседлое и кочевое степное; во вторых – между ремесленниками, обслуживающими разного заказчика, не сразу устанавливались стабильные контакты. Связи между различными профессиональными группами носили зачастую поверхностный характер. (М.Г. Крамаровский, 2001, с. 49). Однако в орнаменте, как на глазурованных сосудах, так и на изделиях из дорогих металлов мы находим много общего. Особенно много сходства наблюдается в растительных орнаментах в полихромной керамике с рельефной моделировкой и в золотоордынской торевтике.

Золотоордынская культура характеризуется самостоятельностью и своеобразием художественного стиля, в том числе золотоордынского керамического ремесла и его орнаментики. Глазурированная керамика Золотой Орды всегда узнаваема, хотя мы находим в ней многие аналогии с ближневосточными, среднеазиатскими и закавказскими орнаментами.

На становление золотоордынского керамического орнаментального искусства повлияли несколько причин;

- вывоз в города Нижнего Поволжья высококвалифицированных специалистов из покоренных стран с развитым керамическим ремеслом;
- совместный труд в одной мастерской мастеров-керамистов из разных стран;
- влияние вкусов и запросов потребителя на декор керамических сосудов – будь то аристократическая верхушка, простое городское население или степное кочевое;
- социально-экономические условия, сложившиеся в городах Нижнего Поволжья, давшие толчок к бурному росту экономики городов и расцвету ремесел;
- расширение массового производства, вызванное высоким и стабильным спросом на бытовую керамику;
- налаженные торговые связи городов Нижнего Поволжья со многими городами, как входившими в состав Золотой Орды, так и с соседними странами;
- роль и влияние привозной посуды, тканей, ювелирного искусства на орнаментальное керамическое искусство Золотой Орды, поступавшей в города Нижнего Поволжья в результате торговых и дипломатических связей с другими странами.

Орнаментальное искусство золотоордынской глазурированной керамики Нижнего Поволжья, несомненно, носило синтетический характер, где не происходило механического перенесения заимствованных орнаментов на золотоордынскую керамику. «Золотоордынские мастера создавали свою неповторимую высокохудожественную керамику, отличающуюся необычным разнообразием элементов орнамента при практически индивидуальном их сочетании на каждом сосуде» (Т.В. Скоробогатова, 1983, с.106).

Взаимообмен культурными богатствами – одно из главных условий развития золотоордынского орнаментального искусства. В ходе эволюционного становления золотоордынской культуры связи с арабскими странами, Ираном и Китаем сыграли далеко не последнюю роль. Золотоордынские мастера-керамисты усвоили орнаментальное искусство этих стран, включавшее целую энциклопедию растительных, геометрических и зооморфных форм. Главное в направлении художественного поиска золотоордынских мастеров лежало в общем русле эволюции восточного орнаментального искусства. В этом убеждает анализ отдельных элементов, мотивов и композиции золотоордынского орнамента.

К восточным орнаментальным мотивам на кашинной полихромной керамике и на красноглиняной с орнаментам сграффито относятся причудливые ленточные плетения, заимствованные из иранских и египетских люстровых изделий, псевдокуфические бордюры, плавно изгибающиеся стебли с пальметтами, фоны из мелких спиральных завитков, аналогичные черневым завиткам на торовитке. К азиатским образцам восходят барсы, зайцы, птицы и олени среди растительных мотивов. Хотя в становление золотоордынского нижеволжского орнамента на глазурированной посуде определенную роль сыграли сирийские и египетские изделия, но иранское влияние явно доминирует.

Разноэтничный состав населения Золотой Орды, непрерывный демографический обмен между отдельными ее регионами, развитая торговля и обширные дипломатические связи, привлечение ремесленников из разных стран – все эти факторы объединили население империи в единый культурный круг, внутри которого постоянно происходили ассимиляция и творческая переработка разных элементов.

Обобщая все вышесказанное, можно сделать вывод, что золотоордынские мастера создали необычайно уникальную самостоятельную школу керамического художественного ремесла.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Средневековое Государство Золотая Орда – одно из самых богатейших государств мусульманского мира – создало свою культуру из культур и традиций многих народов и стран. Золотоордынская цивилизация – яркая страница истории мировой культуры. В Золотой Орде был создан пышный имперский стиль, который складывался в результате творческой активности практически всех народов, входивших в состав Улуса Джучи. Расцвет золотоордынского искусства и культуры был коротким, но ярким и насыщенным. Эта цивилизация повлияла на материальную и духовную жизнь всех окружающих государств.

Исследования орнаментов на глазурованной посуде позволяют сделать вывод о том, что становление керамического ремесла проходило синхронно с развитием всей культуры Золотой Орды. Становление золотоордынской культуры проходило в три этапа: ранний период – где только зарождались города, и создавались первые формы ремесленного производства, средний – расцвет городской культуры и ремесел и поздний – характеризующийся недолгим подъемом, а затем и постепенным угасанием нижеволжских городов и городского ремесла в следствие чего произошел упадок всей золотоордынской культуры.

Расцвет золотоордынского керамического искусства связан с возникновением и бурным ростом городов в Нижнем Поволжье. Золотоордынское керамическое ремесло характеризуется применением самых передовых технологий своего времени – кашина, высококачественных глазурей и красителей, что необычайно расширяло возможности мастера-керамиста в декорировке сосудов. Керамика благодаря своим возможностям синтезировать различные виды искусства стала основным видом декоративно-прикладного искусства Золотой Орды. Применение новых технологий в керамическом ремесле привело к возникновению различных видов керамики и ее декорировки. Особенно это отразилось на кашинной керамике, и современных ей красноглиняных ангобированных изделиях, украшенных подглазурной гравировкой «сграффито», техникой «резерва» или росписью ангобом.

Так, для кашинных изделий, покрытых прозрачной свинцовой глазурью, с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента, характерно преобладание орнаментальных композиций, состоящих преимущественно из крупных «мясистых» стилизованных растительных узоров, расположенных в строго ограниченных орнаментальных зонах концентрических поясов. В центральный орнаментированный круг вводилось стилизованное изображение птицы, коранических существ, шестиконечной звезды реже – цветов и растительного орнамента. Дополнительными орнаментами мотивами являлся абстрактный орнамент «павлиний глаз» и эпиграфическая надпись в виде слова «успех». Определяющая стилевая черта этого отдела керамики – декоративность и уравновешенность композиции при использовании минимальных элементов. Изображенные сюжеты демонстрируют высокий уровень развития полихромного рельефа, мастерское владение искусством композиции и объемно-пластического рисунка, а также знакомство с приемами ближневосточной миниатюрной живописи (фрагмент чаши с изображением всадника из БГИАЗ). Характерно строгое соблюдение композиции – будь то концентрическое или радиальное расположение орнамента. Почти нигде не наблюдается отступление от правил, установленных в данном виде орнаментации, такие, как введение случайных элементов, не характерных для данного вида или выход орнамента за пределы установленных границ.

Параллельно с керамикой с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента существовали красочные полихромные изделия без рельефной моделировки. Стилистически они были близки с высокоразвитым художественным стилем рельефного изображения, но отсутствие рельефа давало мастеру-керамисту большой простор для воображения и фантазии при орнаментации сосудов. При создании композиций использовалось большое количество разнообразных элементов и мотивов в неповторимых сочетаниях. Так же, как и для первого отдела здесь наблюдается сочетание на одном сосуде различных типов орнаментации: растительного, геометрического, эпиграфического и зооморфного.

Образцы кашинных изделий с сине-черной подглазурной росписью показывают виртуозное владение кистью. Раскованное движение кисти рождало свободный подвижный рисунок, который непринужденно и быстро воплощал замысел мастера. Этот вид керамики был

наиболее дешевым и доступным для всех слоев населения. Основным и излюбленным вариантом такого рисунка, демонстрирующим полное овладение кистевой росписью, стал «травяной» узор. Вытянутые с тремя или пятью зубчиками листья-травинки, плавно изгибаясь на тонком как волос стебельке, меняя длину и направление, превращались в райский сад для сказочных птиц и оленей. Для этого отдела кашинной керамики характерным является применение растительного орнамента волнообразно бегущего стебля, закрученного в спираль или «арабески» – ажурного переплетенного сетчатого орнамента.

Все вышеперечисленные виды кашинной керамики к концу XIV века и началу XV века в 1370–1390-х годах заменяются керамикой, расписанной только кобальтом. В этом виде глазурованной посуды, и особенно в орнаментации ярко проявилось своеобразие золотоордынского керамического ремесла. Сильное воздействие дальневосточного вкуса отразилось на орнаменте с кобальтовой росписью в керамике на кашине. Золотоордынские мастера перерабатывали элементы, заимствованные с бело-синего китайского фарфора. Здесь особенно ярко проявился своеобразный художественный стиль золотоордынского керамического ремесла. В истоках процесса создания золотоордынского стиля лежит особое явление адаптации золотоордынской художественной средой любого и, в частности, китайского влияния. Это явление было общим не только для данного отдела керамики, но и для всей культуры Золотой Орды. Если для китайского бело-синего фарфора характерен символизм, где каждый элемент орнамента несет особую символическую нагрузку, то золотоордынские мастера, украшали свои сосуды растительными и зооморфными мотивами, используя также их декоративный эффект. Для этого отдела керамики характерно отсутствие изобразительных сюжетов, характерных для китайского фарфора. Кроме того, особенностью золотоордынской кобальтовой керамики является выработка золотоордынскими мастерами техники своеобразного легкого, свободного мазка и соединение его с орнаментом «рисовое зерно». Свободное и виртуозное владение кистью позволяло золотоордынскому мастеру создавать все новые композиции и все дальше уводило от китайских прототипов, послуживших когда-то источником вдохновения. Четко прослеживается различие в орнаментации кашинной бело-синей керамики обеих столиц Золотой Орды Сарая и Нового Сарая, выразившееся в разном соотношении групп керамики с декоративными и изобразительными мотивами орнамента, в различии принципов композиционного построения орнамента на поверхности сосудов. Вместе с тем, керамика этого вида в различных областях золотоордынского государства обнаруживает черты единства в форме, технике исполнения и в сюжетах орнаментации.

Орнаменты с надглазурной росписью в кашинной керамике Нижнего Поволжья убедительно доказывают, что нижневолжские мастера не только великолепно владели цветом и композицией, но и на примере вазы типа «ладжвардина» из собрания Эрмитажа демонстрируют глубокие познания в геометрии. Мастера – керамисты безошибочно строили окружности и различные геометрические фигуры на сферических сосудах.

Красноглиняная керамика Золотой Орды, хотя и разнообразна по технике исполнения декора, демонстрирует в орнаменте определенный золотоордынский стиль оформления сосудов. Для Кавказской и Крымской керамики был характерен тектонический узор, подчеркивающий форму сосуда, а в золотоордынской керамике с графическим орнаментом мы можем отметить отступления от этого правила. Золотоордынскому орнаменту как бы не хватало места в замкнутом концентрическом круге в центре чаши, и он пытается «вырваться» за его пределы. Это не просто небрежность мастера, а тенденция характерная для всей золотоордынской красноглиняной керамики. Робкие попытки нарушить строгую тектонику мы можем наблюдать также в растительных орнаментах, где кончики радиально расположенных лепестков заходят на орнаментальный пояс под венчиком сосуда. Подобные тенденции мы можем наблюдать и в геометрическом узоре на примере построения различных плетенок. Образцом разрушения замкнутости узора, является фигура льва, где он, занимая всю поверхность чаши, вдававок еще как бы «притянут» к краям чаши радиальными полосами. Также для красноглиняной золотоордынской керамики характерной является малочисленность зооморфных изображений, узоров с животными, птицами или рыбами очень редки и полностью отсутствуют сюжеты звериного гона. Однако находки с подобными изобразительными сюжетами – зооморфными и антропоморфными – в закавказской и крымской керамике встречаются довольно часто.

Золотоордынское орнаментальное искусство впитало и адаптировало орнаментальное искусство многих народов. Ее культура, как губка, впитала все лучшее и передовое из художественной культуры многих стран. В результате совместной работы мастеров-ремесленников с различными художественными традициями возник симбиоз культур, который в дальнейшем стал фундаментом для создания художественной культуры нового государства Золотая Орда. Для золотоордынской керамики Нижнего Поволжья основной чертой является способность воспринимать различные художественные традиции и на их основе создавать свой неповторимый стиль.

Золотоордынский орнамент, уходя корнями в Ближневосточное орнаментальное искусство, характеризуется отсутствием пышности и праздничности, не претендуя на элитарность. Красноглиняная керамика, основываясь на орнаментах закавказского и крымско-византийского круга, на фоне них выглядит скромнее, отличается лаконичностью и продуманностью линий при сравнительно небогатом выборе орнаментальных мотивов.

Сравнительный стилистический анализ показал, что орнаментальное искусство золотоордынской керамики несет в себе традиции трех мощных культур: – страны восточного мусульманского мира (Иран, Сирия, Египет и Средняя Азия); – Византия, Херсонес и Восточное Закавказье; – страны Дальнего Востока. Три мощных импульса соединились в ней: мусульманско-иранско-среднеазиатский, византийско-причерноморский и китайско-дальневосточный. Однако золотоордынский орнамент имеет существенные различия в оформлении художественной керамики. Хотя орнаменты сосудов обнаруживают наибольшее влияние иранского орнаментального искусства, необходимо отметить, что в золотоордынской керамике сравнительно мало находок так называемой «парадной керамики» (исключением можно считать фрагменты сосудов с надглазурной росписью типа «минаи» и сосуды типа «ладжвардина») и дорогостоящей люстровой керамики. Отсутствие изобразительных сюжетов и люстров свидетельствует об определенной социальной направленности золотоордынского орнаментального искусства, обслуживающего как городское население, так и степное кочевое, что объясняется отсутствием заказов на дорогую посуду. Находки дорогостоящей керамики говорят о привозном ее характере. Признаком благосостояния в Золотой Орде считалось наличие посуды из золота и серебра. Золотоордынские аристократы керамическим изделиям предпочитали золотые, серебряные и фарфоровые.

Стилистический анализ орнаментов бытовой глазурированной керамики отражает процесс формирования единой художественной культуры нового средневекового государства Золотая Орда. В авангарде этого процесса, очевидно, в силу своей доступности было керамическое искусство. В художественной керамике, проникающей во все слои населения и являющейся материалом как монументального, так и декоративно-прикладного искусства, этот процесс проявляется наиболее отчетливо.

Расцвет культуры в золотоордынских городах был недолгим. После опустошительного разгрома войсками Тимура в 1395 году города в Нижнем Поволжье приходит в упадок и созданное в них керамическое ремесло. У государства нет ни сил ни средств на восстановление городов, вследствие чего остается невостребованным труд архитектурного керамиста. Из-за нарушенных торговых связей и обнищания местного населения отпала необходимость производства бытовой керамики. Мастера-керамисты уехали искать счастья в более благополучные страны и города, где продолжило развитие то орнаментальное искусство, которое было начато в Нижнем Поволжье, черты которого нашли продолжение в культуре других народов, среди которых поселились золотоордынские мастера. Никогда больше в Нижнем Поволжье не восстановится уникальное орнаментальное искусство украшения керамических изделий.

Мы можем констатировать, что не бесследно исчезло золотоордынское орнаментальное искусство, элементы орнаментов эхом отозвались в орнаментах современных крымских, казанских, касимовских татар, башкир и др. потомков носителей этой культуры. Оно многократно повторено в татарской эпиграфике в XV–XVI вв. (резьба по камню), татарском ювелирном искусстве, кожной мозаике, а также в татарской национальной вышивке. Многие орнаментальные принципы, разработанные золотоордынскими мастерами-керамистами, легли в основу «тимуридской керамики» XV в. Средней Азии и Хорезма.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Абызова Е.Н.* Кашинный сосуд из Старого Орхея // СА. 1981. № 2.
2. *Абызова Е.Н.* Комплекс сооружений усадьбы XIV в. в Старом Орхее // Археологические исследования средневековых памятников в Днестровско-Прутском междуречье. Кишинев, 1985.
3. *Абызова Е.Н.* К вопросу о сфероконусах из Старого Орхея и Костешт // Археологические исследования в Молдавии в 1977–1978 гг. Кишинев, 1982.
4. *Абызова Е.П.* Гончарная мастерская на поселении XIV в. у села Костешты // Там же.
5. *Абызова Е.Н., Бырня П.П.* Исследования в Старом Орхее в 1979–1980 гг. // Археологические исследования в Молдавии в 1979–1980 гг. Кишинев, 1983.
6. *Абызова Е.И., Бырня П.П., Нудельман А.А.* Древности Старого Орхея (золотоордынский период). Кишинев, 1981.
7. *Агамалиева С.М.* Гончарное искусство Азербайджана (историко-этнографические исследования). Баку, 1987.
8. *Агапов П., Кадырбаев М.* Сокровища Древнего Казахстана. Алма-Ата, 1979.
9. *Адаксина С.Б.* Изображения животных и птиц на средневековой керамике Крыма // Историко-культурные связи Причерноморья в X–XVIII вв. (по материалам поливной керамики): Тезисы докл. Симферополь, 1998.
10. *Айбабина Е. А.* Керамика из раскопок золотоордынского поселения близ Феодосии // Там же.
11. *Айбабина Е.А.* Кашинная керамика из Кафы // МАИЭТ. Вып. 11. Симферополь, 1991.
12. *Айбабина Е.А.* Керамика из раскопок золотоордынского поселения близ Феодосии. // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв.: Сб. науч. трудов. Том I. К., 2005.
13. *Акишев К.А., Байпаков К.М., Ерзакович Л.Б.* Позднесредневековый Отрар (XVI–XVIII вв.). Алма-Ата, 1981.
14. *Акишев К.А., Байпаков К.М., Ерзакович Л.Б.* Отрар в XIII–XV веках. Алма-Ата, 1987.
15. *Амин аль-Холи.* Связи между Нилом и Волгой в XIII–XIV вв. сокращ. перевод с арабского. М., 1962.
16. *Арзютов Н.К.* Памятники Золотоордынской эпохи в Нижнем Поволжье по данным раскопок и разведок в 1924 году // Труды Нижне-Волжского обл. науч. о-ва краеведения. – Вып. 35. Ч. 1. Саратов, 1926.
17. *Арзютов Н.К.* Материалы по археологии поздних кочевников Нижнего Поволжья (из раскопок 1925 года). Саратов, 1929.
18. *Арзютов Н.К.* Золотая Орда. Саратов, 1930.
19. *Асифа аль-Халлаб.* Эстетические основы исламского орнамента: автореф. дис. ... к.и.н. М., 1999.
20. *Ахмедов Р.Д.* Керамика средневекового Баку IX–XVII вв. Баку, 1992.
21. *Байпаков К.М.* Гончарное ремесло в позднесредневековом Отряре // Средневековая городская культура Казахстана и Средней Азии. Алма-Ата, 1983.
22. *Байпаков К.М.* Средневековая городская культура Южного Казахстана и Семиречья. Алма-Ата, 1986.
23. *Балабан П.И., Рахимов М.К.* Средневековые глазури Узбекистана // Стекло и керамика. 1955. № 5.
24. *Баллод Ф.В.* Отчет о раскопках на Увеке летом 1919 года. Саратов, 1919.
25. *Баллод Ф.В.* Приволжские «Помпеи» М.-Пг., 1923.
26. *Баллод Ф.В.* Старый и Новый Сарай, две столицы Золотой Орды и современные им селения Нижнего Поволжья // Новый Восток. 1923. Кн. 3.
27. *Баллод Ф.В.* Старый и Новый Сарай – столицы Золотой Орды результаты археологических работ летом 1922 года. Казань, 1923.

28. *Баллод Ф.В.* Культура Золотой Орды // Новый Восток. Кн. 6. 1924.
29. *Банк А.В.* Керамика из Деманси и Херсонеса // Памятники эпохи Руставели. Л., 1938.
30. *Башикиров А., Баданинский У.* Памятники крымско-татарской старины. М., 1927.
31. *Бахтеев Ф.Х.* Важнейшие плодовые растения. М., 1970.
32. *Безбородов М.А.* Мозаичные резные изразцы средневекового Анау // Доклады АН СССР. Т. 51. М., 1946.
33. *Белинский И.В., Масловский А.Н.* Импортная керамика Азака (XIV в.) // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв.: Сб. науч. трудов. Том I. К., 2005.
34. *Белинский И.В., Масловский А.Н.* Типологическая характеристика материалов раскопок участка золотоордынского Азака (г. Азов, ул. Московская 7) // Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 1995–1997 гг. Вып. 15. Азов, 1998.
35. *Белый А.В., Волошинов А.А., Карлов С.В.* Поливная керамика золотоордынского времени из района Эски-Юрта. Бахчисарай, 2004.
36. *Беляева Т.В.* Глазурованная керамика IX–XII вв. из Ходжента // Материальная культура Таджикистана. АН Таджикской ССР. Вып. 4. Душанбе, 1987.
37. *Бентович И.Б.* Керамика верхнего слоя Пенджикента (VII–VIII вв.) // Материалы и исследования по археологии СССР. Труды Ташкентской археологической экспедиции. № 124, Т.4. (1954–1959 гг). М-Л., 1964.
38. *Блохин В.Г.* Золотоордынское поселение у с. Колобовка // Нижневолжский археологический вестник. Волгоград, 1999. Вып. 2.
39. *Блохин В.Г.* Градостроительные традиции Золотой Орды (по материалам Нижнего Поволжья) автореф. канд. дис. Волгоград, 2001.
40. *Большаков О.Г.* Поливная керамика Мавераннахр VIII–XIV вв. как историко-культурный памятник: автореф. дис. ... к.и.н. Л., 1954.
41. *Бороздин И.Н.* Новые данные по золотоордынской культуре в Крыму (Работы археологической экспедиции 1926г.) // Новый Восток. М., 1927. № 16–17.
42. *Бочаров Г.Н.* Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969.
43. *Бочаров С.Г.* Группа византийских поливных чаш второй половины XVI в. // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв.: Сб. науч. трудов. Том I. К., 2005.
44. *Брусенко А.Л.* Глазурованная керамика Чача IX–XII вв. Ташкент, 1986.
45. *Будников П.П.* Керамическая технология. Ч.1. Харьков, 1937.
46. *Булгаков В.В.* Глазури северопричерноморской поливной керамики XIII–XV вв. (Предварительные результаты) // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв.: Сб. науч. трудов. Том I. К., 2005.
47. *Булатов Н.М.* Алебастровые формы из керамической мастерской Селитренного городища // СА. 1972. № 1.
48. *Булатов Н.М.* Кобальт в керамике Золотой Орды // СА. 1974. № 4.
49. *Булатов Н.М.* К вопросу о становлении керамического ремесла в золотоордынских городах // Вестник МГУ. История. 1969. № 2.
50. *Булатов Н.М.* Кашинные миниатюрные сосуды из Нового Сарая // Древности Восточной Европы. М., 1969.
51. *Булатов Н.М.* Классификация поливной керамики золотоордынских городов Нижнего Поволжья и Северного Кавказа: автореф. дис. ... к.и.н. М., 1969.
52. *Булатов Н.М.* Классификация красноглиняной поливной керамики золотоордынских городов // Средневековые памятники Поволжья. М., 1976.
53. *Булатов Н.М.* О трех гончарных печах Селитренного городища // СА. 1976. № 1.
54. *Булатов Н.М.* Иранская ваза с Селитренного городища // СА. 1979. № 2.
55. *Булатов Н.М.* Антропоморфные и зооморфные сюжеты в керамике Золотой Орды // Поволжье и сопредельные территории в средние века. М., 2002.
56. *Булатов Н.М.* Классификация кашинной поливной керамики золотоордынских городов // СА. 1972. № 1.

57. Булгаков В.В. Глазури северопричерноморской поливной керамики XIII–XV вв. // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв.: Сб. науч. трудов. Том I. К., 2005.
58. Бурак [Элементы ресурса] – электротехнические документы (Байд). Режим доступа <http://www.myfholology.narod.ru/monsters/burak.html>
59. Бурнашева Ф.А. Методика изучения древних глазурей // Археология и естественные науки. М., 1965.
60. Буряков Ю.Ф., Крамаровский М.Г. Поясной набор XIII в. из Самарканда // СА. 1974. № 2.
61. Бусятская Н.Н. Художественное стекло стран Ближнего Востока на территории Восточной Европы (X–XIV вв.) // Вестник МГУ. Сер. историческая. 1972. № 2.
62. Бусятская Н.Н. Стекланные изделия золотоордынских городов Поволжья: автореф. дис. ... к.и.н. М., 1973.
63. Бырня П.П., Руссев Н.Д. Гончарный комплекс XIV в. из Старого Орхя // Средневековые памятники Днестровско-Прутского междуречья. Кишинев, 1988.
64. Бяшимова Н.С. Поливная керамика Южной Туркмении (IX–XIV вв.). Ашхабад, 1989.
65. Вагнер Г.К. О зооморфных изображениях на древнерусских хоросах // КСИА. 1960. № 81.
66. Вайнер И.С. О некоторых видах ремесла Нового Сарая // Очерки истории народов Поволжья и Приуралья. Вып. 1. Казань, 1967.
67. Вайнер И.С. Ремесленное производство в золотоордынских городах Нижнего Поволжья // Вопросы истории, философии и педагогики. Вып. 2. Казань, 1967.
68. Вактурская Н.Н. Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма (IX–XVII вв.) // Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Т. 4. Керамика Хорезма. М., 1959.
69. Вактурская Н.Н. К вопросу о культурных связях средневекового Хорезма с Китаем. Материалы второго совещания археологов и этнографов Средней Азии в 1956 году в Душанбе. М.-Л., 1959.
70. Валеев Ф.Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья. Йошкар-Ола, 1975.
71. Валеев Ф. Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарии. Казань, 1987.
72. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Проблемы изучения искусства волжских булгар золотоордынского времени (вторая половина XIII – начало XV вв.) // Из истории Золотой Орды. Казань, 1993.
73. Валеева Д.К. Искусство волжских булгар периода Золотой Орды (XIII–XV вв.). Казань, 2003.
74. Валеева Д.К., Хисамова Д.Д. Искусство Волжской Булгарии в золотоордынский период // Тезисы конференции «Поволжье в средние века». Н. Новгород, 2001.
75. Валиулина С.И. Исследования золотоордынского Биляра // Научное наследие А.П. Смирнова и современные проблемы археологии Волго-Камья. М., 2000.
76. Валиулина С.И. Поливная керамика Билярского городища (по материалам 40 раскопа) // Проблемы археологии Среднего Поволжья. Казань, 1991.
77. Васильев И.Б., Матвеева Г.И. У истоков истории Саратовского Поволжья. Куйбышев, 1986.
78. Веймарн Б.В. Искусство Арабских стран и Ирана VII–XVII веков. М., 1974.
79. Веймарн Б.В. Ислам. Классическое искусство стран ислама. М., 2002.
80. Волков И.В. Атрибуция нескольких вещей из золотоордынского Азака // Древности Северного Кавказа и Причерноморья. М., 1991.
81. Волков И.В. Новые данные о керамике золотоордынского города Маджара // Археология на новостройках Северного Кавказа (1986–1990 гг.). Грозный, 1990.

82. *Волков И.В.* О назначении керамических шаров с золотоордынских городищ // Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 1991 году. Азов: АКМ, 1993. Вып. 11.
83. *Волков И.В.* Керамика Азова XIV–XVIII вв. (Классификация и датировка): автореф. дис. ... к.и.н. М., 1992.
84. *Волков И.В.* О происхождении и эволюции некоторых типов средневековых амфор II // Донские древности. Азов: АКМ, 1992. Вып. I.
85. *Волков И.В.* Керамические комплексы средневековых городов как отражение перемещения населения (Золотая Орда XIV в.). // Вторые научные чтения по всеобщей истории, посвященные памяти академика С.Д. Сказкина. Ростов-на-Дону, 1994.
86. *Волков И.В.* Ширванский керамический импорт в золотоордынских городах // Средняя Азия. Археология. История. Культура. М., 2000.
87. *Волков И.В.* Поливная керамика комплекса Кабарди (1240–1260). // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв.: Сб. науч. трудов. Том I. К., 2005.
88. *Волков И.В.* Чего стоит вывод и его защита. // Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 2005 году. Азов: АКМ, 2006. Вып. 22.
89. *Волков И.В.* Об определении керамики и азовском сосуде в технике «минаи» // Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 2005 году. Азов: АКМ, 2006. Вып. 22.
90. *Волков И.В.* Поливная керамика Маджара. // Поливная керамика Восточной Европы, Причерноморья и Средиземноморья в X–XVIII вв. Ялта, 2007.
91. *Воскресенский А.С.* Полихромные майолики золотоордынского Поволжья // СА. 1967. № 2.
92. *Вязмитина М.И.* Археологическое изучение городища Н. Ниса в 1946 г. // Тр. ЮТАКЭ. Т. 1. Ашхабад, 1946.
93. *Галкин Л.Л.* Керамические горны золотоордынского города Азака // СА. 1975 №1.
94. *Галкин Л.Л.* Несколько изразцов из Селитренного городища // СА. 1968. №3.
95. *Галкин Л.Л.* Кашинный кувшин из Селитренного городища // СА. 1971. №3..
96. *Галкин Л.Л.* Свастика и шестиконечная звезда // Антикватория. 2004. №4(9).
97. *Галкин Л.Л.* Загадки монетной чеканки Золотой Орды // Антикватория. 2004. №1(6).
98. *Герчук Ю.А.* Структура и смысл орнамента // Декоративное искусство СССР. 1979. № 1.
99. *Герчук Ю.А.* Что такое орнамент (теоретические проблемы искусства) // Декоративное искусство СССР. 1978. № 1.
100. *Гражданкина Н.С.* Древние строительные материалы Туркмении // Тр. ЮТАКЭ. Т. VIII. Ашхабад, 1958.
101. *Гражданкина Н.С.* Методика химико-технологического исследования древней керамики // Археология и естественные науки. М., 1965.
102. *Гражданкина Н.С., Ртвеладзе Э.В.* Влияние Хорезма на керамическое производство горда Маджара // СА. 1971. №1.
103. *Греков Б.Д., Якубовский А.Ю.* Золотая Орда: Очерки истории Улуса Джучи в период сложения и расцвета в XIII–XIV вв. Л., 1937.
104. *Греков Б. Д., Якубовский А.Ю.* Золотая Орда и ее падение. М- Л., 1950.
105. *Григорьев А.П.* О местоположении Сарая, столицы Золотой Орды. СПб., 1845. Ч. 9–10.
106. *Грицина А.А.* Материалы XIII – начала XIII вв. с городища Культепа (Северная Уст-рушана) // История материальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1991. Вып. 25.
107. *Гудименко И.В.* Спасательные археологические раскопки в городе Азове и Азовском районе // Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 1994 году. Азов, 1997. Вып. 14.
108. *Гудименко И.В.* Китайский фарфор и глазурированная китайская керамика из раскопок золотоордынского Азака // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв.: Сб. науч. трудов. Том I. К., 2005.

109. *Гузейров Р.А.* Систематизация красноглиняной поливной керамики Хаджи-Тархана // Археология Нижнего Поволжья на рубеже тысячелетий. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Астрахань, 2001.
110. *Гусев С.* Город мертвых (с раскопок древнего Укека) // Русская жизнь. 1891. № 224–225 (19–20 авг.).
111. *Гусев С., Хованский А.* Саратовец. Указатель и путеводитель по Саратову. Год первый. Саратов, 1881.
112. *Гусева Л.Н.* Об истоках некоторых орнаментальных мотивов в искусстве чжурчженей // Археологические материалы по древней истории Дальнего востока СССР. Владивосток, 1978.
113. *Гусева Т.В.* Золотоордынский город Сарай ал-Джедид: автореф. дис. ... к.и.н. М., 1975.
114. *Гусева Т.В.* Ремесленные мастерские в восточном пригороде Нового Сарая // СА. 1974. № 3.
115. *Гусева Т.В.* История изучения Нового Сарая. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. История. 1975. № 6.
116. *Даркевич В.П., Борисевич Г.В.* Древняя столица Рязанской земли. М., 1995.
117. *Даркевич В.П., Стародуб Т.Х.* Иранская керамика из раскопок Старой Рязани // СА. 1983. № 2.
118. *Даркевич В.П.* Медные и бронзовые изделия из Волжской Болгарии (XIII–XIV вв.) // СА. 1975. № 2.
119. *Даркевич В.П.* Художественный металл Востока XIII–XIV вв. Произведения восточной гонимости на территории европейской части СССР и Зауралья. М., 1976.
120. *Давидович Е.А.* Два самаркандских кувшина с датой и именем мастера в надписи // Кр. сообщ. Ин-та ист. мат. культуры. М., 1960. Вып. 80.
121. *Дворниченко В.В., Федоров-Давыдов Г.А.* Работы Поволжской археологической экспедиции на Нижней Волге и новые открытия 1984 г. // Вестн. АН. СССР. 1985. № 4.
122. *Дворниченко В.В., Малиновская Н.В., Федоров-Давыдов Г.А.* Раскопки курганов в урочище Кривая Лука в 1973 г. // Древности Астраханского края. М., 1977.
123. *Джидди Г.А.* Художественная керамика Шемахи IX–XIII вв. Баку, 1986.
124. *Джиованни дель Пано Карпини.* История монголов. Путешествия в восточные страны. Ред., вступит. ст. и примеч. Н.П. Шастиной. М., 1957.
125. *Доде З.В.* Уникальный шелк с «драконами» из могильника Джухта (Северный Кавказ) // РА. 2005, №2.
126. *Доде З.В.* Одежды и шелка из могильника Вербовый лог // Погребения знати золотоордынского времени в междуречье Дона и Сала. Материалы по изучению историко-культурного наследия Северного Кавказа. Вып. VI. «Наследие». М., 2006.
127. *Достиев Т.М.* Поливная керамика средневекового города Шабрана (XI– XIII вв.) // СА. 1989. № 3.
128. Древнемонгольские города / АН СССР; Ин-т археологии. М., 1965.
129. Древние и средневековые культуры Поволжья / под ред. Г. И. Матвеева. Куйбышев: Куйбышев. гос. ун-т, 1981.
130. *Дудко О.А.* Поливная золотоордынская керамика по материалам городища Маджар // Сб. докл. на VI и VII Всесоюз. археол. студ. конференциях. М., 1963.
131. *Евтюхова Л.П.* Древнекитайская керамика из Каракорума // СА. 1959. № 3.
132. *Евтюхова Л.П.* Изделия различных ремесел из Кара-Корума // Древнемонгольские города. М., 1965.
133. *Евтюхова Л.П.* О племенах центральной Монголии в IX в. (по материалам раскопок курганов) // СА. 1957. № 2.
134. *Егоров В.Л.* Причины возникновения городов у монголов в XIII–XIV вв. // История СССР. М., 1969. № 4.
135. *Егоров В.Л.* Золотоордынский город (причины возникновения, историческая география, домостроительство): автореф. дисс. М., 1973.

136. *Егоров В.Л.* Развитие центробежных устремлений в Золотой Орде // Вопросы истории. 1974. № 8.
137. *Егоров В.Л.* География городов Золотой Орды // СА. 1977. № 1.
138. *Егоров В.Л.* Мавзолеи Водянского городища. // СА. 1980. № 1.
139. *Егоров В.Л.* Историческая география Золотой Орды в XIII–XIV вв. М., 1985.
140. *Егоров В.Л.* Золотая Орда: мифы и реальность. М., 1990.
141. *Егоров В.Л.* Сарай, Сарайчик, Бахчисарай... // Родина. 1997. № 3–4.
142. *Егоров В.Л., Полубояринова М.Д.* Археологические исследования Водянского городища в 1967–1971 гг. // Города Поволжья в средние века. М., 1974.
143. *Егоров В.Л.* Основные направления развития культуры Золотой орды // Поволжье и сопредельные территории в средние века. М., 2002.
144. *Ерзакович Л.В.* О южноказахстанском компоненте в материальной культуре городов Золотой Орды. // По следам древних культур Казахстана. Алма-Ата, 1970.
145. *Заводская Е.В.* Традиции философии Лао-цзы и Чуан-цзи в китайской эстетике живописи // Традиции в истории и культуры Китая. М., 1972.
146. *Залеская В.Н., Крамаровский М.Г.* Изображение человека в керамике Северного Причерноморья XII–XIV вв. Л., 1990.
147. *Залеская В.Н.* Образцы малоазийского чекана и художественной керамики X–XIII вв. и их закавказские параллели. Тбилиси, 1983.
148. *Измайлов И.Л.* Новые аспекты истории развития этно-национального самосознания населения Золотой Орды в XIII–XV вв. // Из истории Золотой Орды. Казань, 1993.
149. *Измайлов И.Л., Недашковский ЛФ.* Находки предметов вооружения с территории золотоордынского города Укека из музеев Казани и Саратова. // Из истории Золотой Орды. Казань, 1993.
150. *Иаклими Шин.* Элементарная астрономия. М.: Наука. Главная редакция физико-математической литературы, 1991 (рис. 19).
151. *Исмизаде О.Ш., Ибрагимов Ф.А.* Художественная штампованная керамика средневекового Баку. Баку, 1983.
152. Из глубины столетий / под ред. Р.С. Хакимова. Казань, 2000.
153. *Каждан А.П.* Деревня и город Византии. М., 1960.
154. *Кверфельдт Э.К.* Керамика Ближнего Востока. Л., 1947.
155. *Кдырниязов М.Ш.* Ремесло Хорезма в XIII–XIV вв. // Археологические исследования в Каракалпакии. Ташкент, 1981.
156. *Кдырниязов М.Ш.* Культурные связи золотоордынских городов Хорезма // Средневековая городская культура Казахстана и Средней Азии. Алма-Ата, 1983.
157. Керамика средневекового Отрара. Алма-Ата, 1991.
158. Керамика и стекло древней Тмутаракани / отв. ред. Рыбаков Б.А. М., 1963.
159. *Кирилко В.П.* К вопросу об авторской идентификации некоторых средневековых керамических изделий // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв.: Сб. науч. трудов. Том I. К., 2005.
160. *Киселев С.В.* Из истории китайской черепицы (В связи с изучением древних городов Монголии, Сибири и Дальнего Востока) // СА. 1959, №3.
161. Книга Марко Поло / пер. старофранцузского текста И.П. Минаева; ред. и вступит. ст. И.П. Магидовича. М., 1955.
162. *Коваль В.Ю.* Испанская люстровая керамика в Москве // РА. 1996. № 1.
163. *Коваль В.Ю.* Кашинная керамика Золотой Орды: происхождение, технология, терминология // Поволжье в средние века (тезисы). Н. Новгород, 2001.
164. *Коваль В.Ю.* Керамика Востока в средневековой Москве (Опыт систематизации). Фаянсы и полуфаянсы. // РА. 1997. № 2.
165. *Коваль В.Ю.* Керамика Востока в средневековой Москве (опыт систематизации). Ч. II. Полумайолика, фарфор, неполивная посудная, техническая, декоративная и архитектурная керамика // РА. 1997. № 3.
166. *Коваль В.Ю.* Кашинная керамика в Золотой Орде // РА. 2005, №2.

167. *Кокорина Н.А.* Булгарский керамический декор (вторая половина XI – начало XV вв.) // Поволжье в средние века. Н.Новгород, 2001.
168. *Кондратьева Ф.А.* Керамика с зеленой поливой из Пайкенда // Тр. Гос. Эрмитажа. Т. V. Л., 1961.
169. *Коптерева Т.П.* Искусство стран Магриба: Средние века. Новое время. М., 1988.
170. *Кореняко В.А.* Искусство народов центральной Азии и звериный стиль. М., 2002.
171. *Кочкина А.Ф.* Гончарная посуда // Посуда Биляра. Казань, 1986.
172. *Кочкина А.Ф.* Находки древнерусской керамики на Билярском городище // Волжская Булгария и Русь: (К 1000-летию русско-булгарского договора). Казань, 1986.
173. *Кравченко А.А.* Средневековый Белгород на Днестре: (конец XIII – XIV в.) Киев, 1986.
174. *Кравченко А.А.* Ремесленное производство золотоордынского Белгорода // 150 лет Одес. археол. музею АН УССР (1825–1975). Киев, 1975.
175. *Кравченко А.А.* Импортная поливная керамика XIII–XIV вв. из Каффы // Северо-Западное Причерноморье – контактная зона древних культур. Киев, 1991.
176. *Кравченко А.А., Столярик Е.С.* Керамика византийского круга из Белгорода XIII–XIV вв. // Материалы по археологии Северного Причерноморья. – Киев, 1983.
177. *Кравченко А.А., Столярик Е.С.* Керамические сфероконусы Белгорода XIV в. // Новые археологические исследования на Одесчине. Киев, 1984.
178. *Крамаровский М.Г.* Золотой ковш монгольского времени из Предкавказья // Сообщения Гос. Эрмитажа. 1973. Т. XXXVI.
179. *Крамаровский М.Г.* Торевтика Золотой Орды XIII–XV вв. (по материалам Государственного Эрмитажа): автореф. дисс. / М. Г. Крамаровский. – Л., 1974.
180. *Крамаровский М.Г.* К атрибуции золотоордынского ковша с тюркской надписью // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975.
181. *Крамаровский М.Г.* Гончар-армянин из Сарая ал-Джежид // Тр. Гос. Эрмитажа. Т. XIX. Л., 1978.
182. *Крамаровский М.Г.* «Булгарские» браслеты генезис декора и локализация // Сообщ. Гос. Эрмитажа. Т. XLIII. Л., 1978. С. 46–51.
183. *Крамаровский М.Г.* «Шапка Мономаха»: Византия или Восток? // Сообщ. Гос. Эрмитажа. Т. XLVII. Л., 1982.
184. *Крамаровский М.Г.* Одна из групп золотоордынских зеркал // Новейшие открытия сов. археологов: Тез. докладов. Ч. 3. Киев, 1975.
185. *Крамаровский М.Г.* Серебро Леванта и художественный металл Северного Причерноморья XIII–XV вв. по материалам Крыма и Кавказа // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Л., 1985.
186. *Крамаровский М.Г.* Новые находки золотоордынского серебра из Приобья. Северокитайские и исламские черты в торевтике XIII–XV вв. // Восточный художественный металл из Среднего Приобья. Новые находки: Каталог временной выставки: К 70-летию отдела Востока. Л., 1991.
187. *Крамаровский М.Г.* Художественный металл и керамика в XIII–XIV вв. (по материалам золотоордынских находок) // Культура и искусство христиан-негреков: Тезисы докладов науч. конф. памяти Банк А.В. СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2001.
188. *Крамаровский М.Г.* Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001.
189. *Крамаровский М.Г.* Сокровища Золотой Орды (концепция выставки, составление и научная редакция аннотаций). СПб., 2001.
190. *Крамаровский М.Г.* Чаша со сценой пира из Солхата // Древние памятники и культуры на территории СССР. Л.: Изд. Гос. Эрмитажа, 1991.
191. *Крамаровский М.Г.* Три группы поливной керамики XIII–XIV вв. из Северного Причерноморья. // Византия и византийские традиции. СПб., 1996.

192. *Крамаровский М.Г.* Византийская и сельджукская керамика сграффито с темой вина и веселья конца XII – первой половины XIV века (по материалам Крыма и Черноморского побережья Болгарии) // Античная древность и средние века. Екатеринбург, 2000.
193. *Крамаровский М.Г.* Иранский сосуд XII – начала XIII из Волжской Булгарии. // Эрмитажные чтения 1995–1999 гг. памяти В.Г. Луконина. СПб., 2001.
194. *Крамаровский М.Г.* Ислам и многоголосье золотоордынской улицы // Исламское искусство в Волго-Уральском регионе. Казань, 2003.
195. *Крамаровский М.Г., Гукин В.Д.* Работы Золотоордынской экспедиции в 2000 г. // Отчетная археологическая сессия за 2000 год. СПб., 2001.
196. *Крачковская В.А.* Изразцовый люстровый Михраб Эрмитажа // Иран. Л., 1927.
197. *Кротков А.А.* Сфероконические сосуды из Археологического отдела Саратовского государственного областного музея. // Труды Нижне-Волжского обл. науч. о-ва краеведения. Вып. 35. Ч. 1. Саратов, 1926.
198. *Кротков А.А.* К вопросу о северных улусах золотоордынского ханства // Известия общества обследования и изучения. Азербайджана. Баку, 1927.
199. *Кубе А.Н.* Испано-мавританская керамика. М.-Л., 1940.
200. Культура Биляра: Булгар, орудия труда и оружие X–XIII вв. / А.Х. Халиков [и др.]. М., 1985.
201. *Лубо-Лесниченко Е.И.* Фарфоровый сосуд, расписанный кобальтом периода Юань (1280–1367). М., 1973.
202. *Лубо-Лесниченко Е.И., Шафрановская Т.К.* Мертвый город Хара-хото. М., 1968.
203. *Латышева Г.П.* Торговые связи Москвы в XII–XIV вв. (по материалам археологических раскопок 1959–1960 гг. в Московском Кремле) // Древности Московского Кремля. М., 1971.
204. *Лисова Н.Ф.* Происхождение некоторых орнаментальных сюжетов на золотоордынской кашинной керамике. // Материалы II международной научной конференции. Ялта, 2007.
205. *Лисова Н.Ф.* Зооморфный орнамент на золотоордынской бытовой поливной керамике. // III Международная научная конференция посвященная 75-летию со дня рождения Г.А. Федорова-Давыдова. М., 2006.
206. *Лисова Н.Ф.* Орнамент поливной посуды золотоордынских городов Нижнего Поволжья: автореф. дис. ... к.и.н. Казань, 2004.
207. *Лисова Н.Ф.* Орнамент золотоордынской керамики на кашине (Из собраний музеев Татарстана) // Научный Татарстан. 2003. №3/4.
208. *Лисова Н.Ф.* Керамика Золотой Орды // Проблемы истории, культуры и развития языков. Казань, 2003.
209. *Лисова Н.Ф.* Драгоценные узоры // Казань. 2003. № 1.
210. *Лелеков Л.А.* Искусство Древней Руси и Восток. М., 1978.
211. *Магомедов С.Г.* Бытовая керамика Дагестана (К вопросу о сложении региональных, художественных традиций в народном искусстве): автореф. дис. ... к.и.н. М., 1986.
212. *Майсурадзе З.* Грузинская художественная керамика XI–XIII вв. (Ангобная керамика Дманиси). Тбилиси, 1954.
213. *Макарова Т.И.* Поливная керамика в древней Руси: автореф. дис. ... к.и.н. М., 1972.
214. *Макарова Т.И.* Поливная посуда: Из истории керамического импорта и производства Древней Руси. М., 1967.
215. *Малеванный В.А.* Химико-технологическое исследование архитектурной кашинной керамики // Золотоордынские города Поволжья: керамика, торговля, быт / под ред. Федорова-Давыдова Г.А. М., 2001.
216. *Матвеева Л.П.* Поливные изразцы из Болгар // СА. 1959. № 2.
217. *Матюхина Ю.А., Моржерин К.Ю.* Поливная кашинная керамика с Укека // Историко-культурные связи Причерноморья и Средиземноморья X–XVIII вв. по материалам поливной керамики. Ялта, 25–29 мая 1998 г. Симферополь, 1998.
218. *Матюхина Ю.А., Моржерин К.Ю.* Золотоордынская поливная кашинная керамика из Укека. // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XIII вв. Киев, 2005.

219. *Маршак Б.И.* Керамика и даты слоев средневековых памятников Средней Азии // СА. 1971. № 2.
220. *Масон М.Е.* Алтын-Депе. Л., 1981.
221. *Масон М.Е.* Археологические изыскания и изучение древней и средневековой истории Туркменистана (1969–1975 гг.). Ашхабад, 1979.
222. *Масловский А.Н.* Керамический комплекс Азака. Краткая характеристика // Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону. Вып. 21. Азов, 2006.
223. *Масловский А.Н.* Археологические работы в Азове и азовском районе в 2004 году. // Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону. Вып. 21. Азов, 2006.
224. *Масловский А.Н.* Керамический комплекс золотоордынского города Азака: время и истоки сложения // Поволжье в Средние века. Тезисы докладов. Н. Новгород, 2001.
225. *Малявин В.В.* Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока. М., 1987.
226. *Малявин В.В.* Сумерки Дао: Культура Китая на пороге нового мира. М., 2000.
227. Мифы народов мира. Энциклопедия / под ред. С.А. Токарева. Т–1. М., 1987.
228. Мифы народов мира. Энциклопедия / под ред. С.А. Токарева. Т–2. М., 1988.
229. *Медведев А.Ф.* Ближневосточная и золотоордынская поливная керамика из раскопок в Новгороде // МИА. 1963. № 117.
230. *Мец А.* Мусульманский ренессанс. М., 1966.
231. *Миронов В.Г.* Предварительные итоги 10 лет работы Воскресенской археологической экспедиции СГУ (1983–1992) // Материалы научно-практической конференции по проблемам сохранения археологического наследия. Саратов, 1994.
232. *Михальченко С.Е.* Систематизация массовой неполивной керамики золотоордынских городов Поволжья. // СА. 1973. № 3.
233. *Монгайт А.Л.* Золотоордынская чаша из Новгорода Великого // Кр. сообщ. Ин-та ист. матер. культуры. Вып. XIX. М., 1948.
234. *Наджафова Н.* Художественная керамика. (Искусство Азербайджана). Баку, 1983.
235. *Недашковский Л.Ф., Ракушин А.* Бронзовые зеркала второй половины X–XIV вв. из музея Саратовской области // Татарская Археология. 1998. №2 (3).
236. *Недашковский Л.Ф.* Золотоордынский город Увек и его округа. М., 2000.
237. *Носкова Л.М.* Поливной архитектурный декор из Сарая-Бату (Селитренное городище) // СА. 1992. № 1.
238. *Носкова Л.М.* Терракотовый и ганчевый декор в городах Золотой Орды // Вестн. Моск. ун-та. История. 1972. № 5.
239. *Носкова Л.М.* Архитектурный декор золотоордынских городов Нижнего и Среднего Поволжья: автореф. дис. ... к.и.н. М., 1973.
240. *Носкова Л.М.* Мозаики и майолики из средневековых городов Поволжья // Средневековые памятники Поволжья. М., 1976.
241. *Носкова Л.М.* Декоративное убранство дворцового комплекса XIV в. в Сарае (Селитренное городище) // СА. 1984. № 4.
242. *Ошарина О.В.* Образ павлина в коптском искусстве. // Культура и искусство христиан-негреков. СПб., 2001.
243. *Обухов Ю.Д., Волков И.В.* Китайская керамика из Маджара. // Поливная керамика Восточной Европы, Причерноморья и Средиземноморья в X–XVIII вв. Ялта, 2007.
244. *Омар Хайям.* Библиотека поэзии. Смоленск, 2004.
245. *Панова Т.Д.* Восточная поливная керамика из раскопок в Московском Кремле // СА. 1986. № 1.
246. *Папа-Афанасопуло К.Н.* Золотоордынская керамика: (Опыт систематизации и описания золотоордынской посуды) / К. Н. Папа-Афанасопуло // Ученые записки СГУ. Т. III. Вып. 3. Саратов, 1925.
247. *Папа-Афанасопуло К.Н.* Декоративная керамика золотоордынской архитектуры // Мат. по ремонту и реставрации памятников Тат. АССР. – Т. IV. Казань, 1930.
248. *Паршина Е.А.* Средневековая керамика Южной Таврики // Феодальная Таврика. Киев, 1974.

249. *Перевозчиков В.И.* Кашинные чаши из фондов Азовского краеведческого музея // Историко-археологические исследования в г. Азове и на Нижнем Дону в 1990 году. Азов, 1991.
250. *Перевозчиков В.И.* Гончарный комплекс XIV века в котловане под дом быта «Юбилейный» // Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 1991 г. – Азов: АКМ, 1993. Вып. 11.
251. *Перевозчиков В.И.* Раскопки во дворе Азовского краеведческого музея в 1994 г. // Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 1994 г. Азов: АКМ, 1997. Вып. 14.
252. *Перевозчиков В.И.* Классификация археологического материала золотоордынского времени (по материалам раскопок и сборов 1960-х – 1-ой пол. 1990-х гг.). Азов, 1996.
253. *Перевозчиков В.И.* Систематизация кашинной поливной керамики из Азова (по материалам раскопок 1963–1985 гг.) // Итоги исследований Азово-Донецкой экспедиции в 1987 году: ТД к областному семинару. Азов, 1988.
254. *Пигарев Е.М.* Сфероконические сосуды из фондов Астраханского краеведческого музея-заповедника // Древности Волго-Донских степей. Волгоград, 1994. Вып. 4.
255. *Пигарев Е.М.* Дигири из фондов Астраханского музея-заповедника // Древности Волго-Донских степей. Волгоград, 1998. Вып. 6.
256. *Плетнева С.А.* От кочевий к городам М., 1967.
257. *Плетнева С.А.* Печенеги, торки, половцы // Археология СССР. Степи Евразии в эпоху средневековья. М., 1981.
258. *Плетнева С.А.* Половцы М., 1990.
259. *Полевой Л.Л.* К топографии кладов и находок монет, обращавшихся на территории Молдавии в конце XIII–XIV вв. // Изд. МФ АН СССР. 1956. № 4 (31).
260. *Полевой Л.Л.* Об одной из групп керамики // Материалы и исследования по археологии и этнографии Молдавской ССР. Кишинев, 1934.
261. *Полевой Л.Л.* Городское гончарство Пруто-Днестровья в XIV в. Кишинев, 1969.
262. *Полевой Л.Л., Бырня П.П.* Средневековые памятники XIV–XVII вв. Кишинев, 1974.
263. *Полевой Л.Л.* Очерки исторической географии Молдавии XIII–XIV вв. Кишинев, 1979.
264. *Полевой Л.Л.* Культурно-исторические традиции в средневековой поливной керамике с орнаментом сграффито Карпато-Дунайских земель // Археология, этнография и искусствоведение Молдавии. Кишинев, 1968.
265. *Полевой Л.Л.* Городское гончарство Пруто-Днестровья в XIV веке. По материалам раскопок гончарного квартала на поселении Костешты. / АН МССР; Институт истории. Кишинев, 1969.
266. Полное собрание русских летописей. Т. XIII. Ч. 2. М., 1965.
267. Полное собрание русских летописей. Т. XXIX. М., 1965.
268. Полное собрание ученых путешествий по России. Т. VI. Записки академика Фалька. СПб., 1824.
269. *Полубояринова М.Д.* Русские в Золотой Орде: автореф. дис. ... к.и.н. М., 1973.
270. *Полубояринова М.Д.* Русские люди в Золотой Орде. М., 1978.
271. *Полубояринова М.Д.* Знаки на золотоордынской керамике // Средневековые древности евразийских степей. М., 1980.
272. *Полубояринова М.Д.* Раскопки богатого дома золотоордынской эпохи в Болгаре // Краткие сообщения Ин-та археологии АН СССР. 1987. Вып. 190.
273. *Полубояринова М.Д.* Древнерусская керамика Болгара // Древнерусская керамика. М., 1992.
274. *Полубояринова М.Д.* Русь и Волжская Болгария в X–XV вв. М., 1993.
275. *Пугаченкова Г.А.* Искусство Афганистана: Три этюда. М., 1963.
276. *Пугаченкова Г.А.* Искусство Туркменистана: Очерк с древнейших времен до 1917 г. М., 1967.

277. *Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.* История искусства Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века. М., 1965.
278. *Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.* Выдающиеся памятники изобразительного искусства. Ташкент, 1960.
279. *Пугаченкова Г.А.* Орнаментированный сосуд из Куны-Ургенча. Ташкент, 1960. Вып. 172.
280. *Пуцко В.Г.* (Рец. на книгу: Полубояринова М.Д. Русские люди в Золотой Орде. М., 1978) // СА. 1982. №3.
281. *Рахимов М.К.* Художественная керамика Узбекистана. Ташкент, 1961.
282. *Ремпель Л.И.* Архитектурный орнамент Узбекистана (История развития и теория построения). Ташкент, 1961.
283. *Родина М.Е.* Новые находки предметов восточного и западноевропейского импорта во Владимире // РА. 1997. № 3.
284. *Романчук А.И.* Глазурованная посуда поздневизантийского Херсона. Портовый район. Екатеринбург, 2003.
285. *Романчук А.И.* Находки глазурованной керамики поздневизантийского времени в Херсонесе: местное производство и импорт // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв. Киев, 2005.
286. *Романчук А.И., Перевозчиков В.И.* Глазурованная керамика из Азова: (херсоно-азакские параллели в орнаментике) // Античная древность и средние века: Византия и сопредельный мир. Свердловск, 1990.
287. *Ртвеладзе Э.В.* Сфероконические сосуды из Маджара // СА. 1974. № 4.
288. *Рудаков В.Г.* История изучения Селитренного городища // РА. 2000. № 2.
289. *Рудаков В.Г.* К вопросу о существовании двух Сараев и местоположении города Гюлистана // Научное наследие А.П. Смирнова и современные проблемы археологии Волго-Камья. М., 1999.
290. *Рудаков В.Г.* Город без прошлого и будущего // Техника молодежи. 2003. № 10; № 12.
291. *Рыжов С.Г.* Художественная керамика XII–XIII вв. из Херсонеса // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII вв. Киев, 2005.
292. *Рыков П.С.* Очерки по истории Нижнего Поволжья по археологическим материалам. Саратов, 1936.
293. *Саплин А.Ю.* Астрономический энциклопедический словарь. Издание второе. М., 2000.
294. *Сайко Э.В.* Техника и технология керамического производства Средней Азии в историческом развитии. М., 1982.
295. *Сайко Э.В.* История технологии керамического ремесла Средней Азии VIII–XII вв. Душанбе, 1966.
296. *Сайко Э.В.* Среднеазиатская глазурованная керамика XII–XV вв. Душанбе, 1969.
297. *Саркисян Е.С.* Гончарное искусство Армении. Ереван, 1979.
298. *Сизов В.* Восточное побережье Черного моря: археологическая экспедиция / Под ред. П.С. Уваровой. М., 1889. (МАК; Вып. 2).
299. *Скоробогатова Т.В.* Одна из групп золотоордынской художественной керамики XIV в. // СА. 1983. № 2.
300. *Скоробогатова Т.В.* Классификация орнаментов на кашинной керамике с подглазурной росписью (по материалам Селитренного городища) // Материалы I Симпозиума по проблеме «Полихромная поливная керамика Закавказья. – Истоки и пути распространения». Тбилиси, 1985.
301. *Саттарова Л.* Поливной архитектурный декор // Исламское искусство в Волго-Уральском регионе. Казань, 2002.
302. *Смирнов А.П., Федоров-Давыдов Г.А.* Задачи археологического изучения Золотой Орды // СА. 1959. № 4.

303. *Смолин В.Ф.* Чаша с оленем из Болгар: (К изучению «болгарской керамики») // Казанский музейный вестник. Казань, 1921. № 1–2.
304. *Стародуб Т.Х.* Проблемы стиля иранской керамики XI–XIV вв. (На материале коллекций СССР): автореф. дис. ... к.и.н. М., 1983.
305. *Стародуб Т.Х.* Люстровая керамика рейского типа конца XII – начала XIII века как свидетельство культурных связей Ирана с Азербайджаном и Средней // Культурные связи народов Средней Азии и Кавказа. Древность и средневековье. М., 1990.
306. *Стародуб Т.Х.* К вопросу о датировании и атрибуции керамики с сине-черной росписью // Искусство и археология Ирана. II Всесоюзная конференция на тему: «Проблема периодизации искусства Ирана и его взаимосвязь с искусством других народов в средние века». 19–23 ноября 1973 г. Доклады. М., 1976.
307. *Столярик Т.А.* Турецкая художественная керамика XVI в. из Белгорода-Днестровского // Памятники римского и средневекового времени в северо-западном Причерноморье. Киев, 1982.
308. *Тасмагамбетов Н. Самашев З.* Сарайчик. Алматы, 2001.
309. *Таиходжаев Ш.С.* Художественная поливная керамика Самарканда IX – начала XIII вв. Ташкент, 1967.
310. *Тереножкин А.И.* О древнем гончарстве в Хорезме. // Известия Узбекского филиала АН СССР. 1940. № 6.
311. *Терещенко А.В.* Археологические поиски в развалинах Сарая // Уч. зап. Имп. АН по II отделению. СПб., 1854.
312. *Тизенгаузен В.Г.* Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды (Извлечения из сочинений арабских) Т. I. СПб., 1884.
313. *Тизенгаузен В.Г.* Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды (Извлечения из персидских сочинений, собранные В. Г. Тизенгаузенем и обработанные А. А. Ромаскевичем и С. Л. Волиным). Т. II. М.-Л., 1941.
314. *Талис Д.А.* Новые материалы по истории юго-западного Крыма // КСИА АН СССР. М., 1974. №140.
315. *Толстов С.П.* По древним дельтам Окса и Яксарта. М., 1962.
316. *Фахрутдинов Р.Г.* Золотая Орда и ее роль в истории татарского народа // Из истории Золотой Орды. Казань, 1993.
317. *Федоров-Давыдов Г.А.* Кочевники Восточной Европы в X–XIV веках: дис. ... д.и.н. М., 1966.
318. *Федоров-Давыдов Г.А.* Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов: Археологические памятники. М., 1966.
319. *Федоров-Давыдов Г.А.* Новый Сарай по раскопкам в 1963–1964 гг. // СА. 1966. № 2.
320. *Федоров-Давыдов Г.А.* Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов евразийских степей и золотоордынских городов. М., 1976.
321. *Федоров-Давыдов Г.А.* Культура и общественный быт золотоордынских городов // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). М., 1964.
322. *Федоров-Давыдов Г.А.* Раскопки Нового Сарая в 1959–62 гг. // СА. 1964. № 1.
323. *Федоров-Давыдов Г.А.* Монгольское завоевание и Золотая Орда // Археология СССР: Степи Евразии в эпоху средневековья. М., 1981.
324. *Федоров-Давыдов Г.А.* Четверть века изучения средневековых городов Нижнего Поволжья // СА. 1984. № 3.
325. *Федоров-Давыдов Г.А.* Золотоордынские города Поволжья М., 1994.
326. *Федоров-Давыдов Г.А.* Торговля нижеволжских городов Золотой Орды // Материалы и исследования по археологии Поволжья. Йошкар-Ола, 1998. Вып. 1.
327. *Федоров-Давыдов Г.А., Булатов Н.М.* Керамическая мастерская Селитренного городища // Сокровища сарматских вождей и древние города Поволжья. М., 1989.

328. Федоров-Давыдов Г.А., Вайнер И.С., Гусева Т.В. Исследования трех усадеб в восточном пригороде Нового Сарая (Царевского городища) // Города Поволжья в средние века. М., 1974.
329. Федоров-Давыдов Г.А., Вайнер И.С., Мухамадиев А.Г. Археологические исследования Царевского городища (Новый Сарай) в 1959–1966 гг. // Поволжье в средние века. М., 1970.
330. Филипченко В.А. О новых находках на территории Астраханской области // СА. 1958. № 1.
331. Финогенова С.И. Поливная керамика из раскопок Таманского городища // СА. 1987. № 2.
332. Халиков А.Х. Монголы, татары, Золотая Орда и Булгария. Казань, 1994.
333. Хлебникова Т.А. Керамика памятников Волжской Болгарии. К вопросу об этнокультурном составе населения. М.: Наука, 1984.
334. Хлебникова Т.А. История археологического изучения Болгарского городища: Стратиграфия. Топография // Город Болгар: Очерки истории и культуры. М., 1987.
335. Хлебникова Т.А. Неполивная керамика Болгара. // Город Болгар: Очерки ремесленной деятельности. М., 1988.
336. Хованская О.С. Гончарное дело городища Болгары // Материалы исследования по археологии СССР. М., 1954. № 12.
337. Шаякубов Ш., Султанов А. Голубая керамика Хорезма, // Декоративное искусство СССР. 1987. № 8.
338. Шелковников Б.А. Поливная керамика Саркела-Белой Вежи. // МИА. 1959. № 75.
339. Шелковников Б.А. Керамика и стекло из раскопок города Двина // Тр. ГИМ Армении. 1952. №4.
340. Шелковников Б.А. Поливная керамика из раскопок города Ани. Ереван, 1957.
341. Шелковников Б.А. Китайская керамика из раскопок города Двина. // Тр. ГИМ Армении. 1952. №4.
342. Шагеева Р.Г. Татарские паласы и келэмы XIX–XX веков // Из истории татарского народа. Казань, 1995.
343. Шишкина Г.В. Глазурованная керамика Согда (вторая половина VIII – начало XIII в). Ташкент, 1979.
344. Шляхова В.И. «Тимуридская» керамика Сарая (Селитренное городище) // Вестник Моск. ун-та. Сер. История. 1991. № 1.
345. Шляхова В.И. Керамика с кобальтовой росписью в Золотой Орде (по материалам Селитренного и Царевского городищ) // СА. 1980. № 4.
346. Щапова Ю.Л. О химическом составе поливы // Материалы и исследования по археологии СССР. 1963. № 117.
347. Эльхом Махбуба. Традиционные орнаменты в современной керамике Афганистана: автореф. дис. ... к.и.н. СПб., 1992.
348. Яковсон А.Л. Средневековая поливная керамика как историческое явление. // Византийский временник, том 39. М., 1978.
349. Яковсон А.Л. Художественные связи Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком в XVI в. // Древности Московского Кремля. М., 1971.
350. Яковсон А.Л. Художественная керамика Байлакана (Орен-Кала) // Древности Московского Кремля. М., 1971.
351. Яковсон А.Л. Керамика и керамическое производство средневековой Таврики. Л., 1979.
352. Яковсон А.Л. Средневековый Херсонес (XII–XIV вв.). М.-Л., 1950.
353. Якубовский А.Ю. К вопросу о происхождении ремесленной промышленности Сарая Берке. // Изв. ГАИМК. Т.8. Вып. 2–3. Л., 1931.
354. Якубовский А.Ю. Феодализм на Востоке: Столица Золотой Орды – Сарай Берке. Л., 1932.

355. Якубовский А. Ю. Из истории падения Золотой Орды Вопросы истории. М., 1947. № 2.
356. Якубовский А.Ю Хорезм в керамике Сарая // Изв. Гос. акад. мат. культуры. Л., 1931. Т. VIII. Вып. 2–3.
357. Allan J.W. Medieval Middle Eastern pottery Braga; univ. of Oxford. Ashmolean museum. Oxford, 1971. VIII.
358. Allan J.W. Islamic Ceramics. Oxf. Ashmolean Museum, 1991,
359. Aslanapa O. Türkische fliesen und keramiken Anatolien. Istanbul, 1965.
360. Atil E. Freer Gallery of Art: Fifteenth anniversary exhibition. III. Ceramics from the World of Islam. Washington. 1973.
361. Ballodis F. Neuere Forschungen und die Kultur der Goldenen Horde // Zeitschrift für Slawische Philologie. 1929. N 4.
362. Brown, Roxanna M. The ceramics of South-East Asia: Their dating and identification from. Repr. Kusia Lumpur etc: Oxford univ. press, 1978. XIV.
363. Caiger-Smith, Alan. Lustre pottery: Technique Tradition and innovation in Islam and the Western World. London. Boston, 1985.
364. Crube, Crust J. Islamic pottery of the eight to the fifteenth century in the Keir collection. London, 1976.
365. Esin Atil. Ceramics from the World of Islam. Wash., 1973.
366. Fedorow-Dawydow G.A. Städte der Goldenen Horde an der unteren Wolga. München, 1984.
367. Fyodorov-Davydov G.A. The Culture of the Golden Horde Cities. Transl. from the Russian by H.Bartlett Wells. British Archaeological Reports. International Series. Oxf., 1984.
368. Fedorow-Dawydow G.A. Die Goldene Horde und ihre Vorgänger. Leipzig, 1972.
369. Decoration techniques and styles in Asian ceramics Percival David found of David found of Chin and. School of Oriental and Art studies; № 8. 1978
370. Hobson R.L. The Ceramic Art in Islamic Times. C.: Techniques. In SPA, IV.
371. Hobson R.L. A Guide to the Islamic pottery of the Near East. .British Museum. Oxford: University Press, 1932.
372. Huitfeldt Johanne. Blatt som havd: Keramiks blameileri fra Pekino til Pors- oriund. Oslo: Huitfeldt, Cop 1997.
373. Islamic Art & Patronage. Treasures from Kuwait. N.Y. Rizzoli, 1990.
374. Jenkins M. Islamic Pottery. A Brief History. New York, (Metropolitan Museum of Art Bulletin. Vol. XL. N.4). 1983.
375. Kramarovsky M.G. The Culture of the Golden Horde and the Problem of the «Mongol Legacy» // Rulers from the Steppe. State Formation on the Eurasian Periphery. Los Angeles: Ethnographics Press, University of South California, 1991. Vol. 2.
376. Kramarovsky M.G. The Import and Manufacture of Glass in the Territories of the Golden Horde // Gilded and Enameled Glass from the Middle East. L.: British Museum Press, 1997.
377. Lane A. Early Islamic Pottery. Mesopotamia, Egypt and Persia. London: Faber and Faber, 1958. XI.
378. Lane A. Later Islamic Pottery. Persia, Syria, and Turkey. London: Faber and Faber, 1957. XVI.
379. Lane. A. Later Islamic Pottery. Persia, Syria, Egypt, Turkey. (2d; ed). London: Faber and Faber, 1971.
380. Mannoni T. La ceramica midievale a Genova e nella Leguria. –Genova: In-to int. Studi Liguri, 1975.
381. Morgan P. New thoughts on old Hormus: Chinese ceramics in the Hormus region in the thirteenth and fourteen centuries // «Iran». Vol. 29. London, 1991.
382. Mostafa (Mustafa) Muhammad. Moslem ceramica / Transl. into Engl. Fatma M. Mostafa. Cairo: SOP-press, 1956.
383. Piltz E. The von Post collection of Cypriote late Byzantine glazed pottery / By Elisabeth Piltz. Jonsered: As from, 1996.

384. *Pope A.U.* An Introduction to Persian Art since the Seventh Century A.D. London, 1930.
385. *Pope A.U.* Asurvey of Persian art. London, 1939.
386. *Pope A.U.* Masterpieces of Persian art. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1945.
387. *Pope A.U.* Minai bowl. A signed Kashan mina'i bowl // Burlington Magazine, LXIX, 1936.
388. *Pope A.U.* New Findings in Persian ceramics of Islamic Period // Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archeology, 1937. No 2, December.
389. *Pope A.U.* Persian architecture. London: Thames & Hudson, 1965. – 288 p.; London: Oxf. Univ. Press, 1969. – 119 p.; Tehran: Soroush Press, 1976.
390. *Pope A.U.* Suggestion towards Identification of Medieval Faience. In III MKUUA.
391. *Rice D. Talbot.* Islamic art. London: Thames and Hudson, 1975 (revised ed.).
392. *Rice D. Talbot.* Some Wasters from Sultaniya // Burlington Magazine. 1932. Vol. 60.
393. *Rice D.T.* The Pottery of Byzantium and the Islamic World. Care, 1965.
394. *Ritter H., Ruska J., Winderlich R.* Eine persische Beschreibung dtr Fayencetechnik von Kashan aus dem Jahre 700 H. Orientalische Steinbücher und persischen Fayencetechnik. Istanbul: Iatanduler Mitteilungen, 1935.
395. *Sarre F.* Die Keramik von Samarra. In Die Ausgrabungen von Samarra, Bd. 2. Berlin, 1925.
396. *Sarre F.* Eine keramische Werkstatt von Kashan im 13–14 Jahrhundert. In Ritter H., Ruska J., Winderlich R. Eine persische beschreibung ...
397. *Sarre F. und Herzfeld E.* Archiologische Reise im Euphrat Und Tigris-Gebiete, 4 Berlin, 1920, 271, SPA, v.
398. *Short Cude.* The museum of Islamic art. 1961.
399. *Watson O.* The Masjid-i Ali, Quhrud. An Architectural and Epigraphic Survey. Iran, 1975. Vol. XIII.
400. *Watson O.* Persian Lustre Ware. London-Boston: Faber and Faber, 1985.
401. *Wallis H.* Byzantine ceramic Art. London, 1907.
402. *Wilkinson Ch.K.* Color and Design in Persian pottery. In: Highlights of Persian Art / edited by R. Ettinghausen and Eh. Yarshater. Boulder, Colorado: Westview Press, 1979.
403. *Wilkinson Ch.K.* The Glazed Pottery of Nishapur and Samarqand // Bulletin of Metropolitan Museum of Art. 1961. November.
404. *Wilkinson Ch.K.* Fashion and Technique in Persian Pottery // Bulletin Metropolitan Museum of Art. – 1962. – Von. 6, June. – P. 99–105.
405. *Wilkinson Ch.K.* Iranian ceramics. New York: An Asia house Gallery Publication, 1963.
406. *Wilkinson Ch.K.* Nishapur. Pottery of the Early Islamic Period. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973.
407. *Wulf O.* Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke. Berlin, 1911.

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

- АКУ – Археологический кабинет (Казанского) университета.
АН – Академия наук.
АМЗ – Астраханский музей-заповедник.
АКМ – Азовский краеведческий музей.
БГИАЗ – Болгарский государственный историко-архитектурный музей-заповедник.
ВКМ – Волгоградский краеведческий музей.
ГАИМК – Государственная Академия истории материальной культуры.
ГМИНВ – Государственный музей истории народов Востока.
ГОМРТ – Государственный Объединенный музей Республики Татарстан.
ГИМ – Государственный исторический музей.
ГЭ – Государственный Эрмитаж.
ИГАИМК – Известия Государственной Академии истории материальной культуры.
КГУ – Казанский государственный университет.
КСИА – Краткие сообщения Института археологии АН СССР.
МГУ – Московский государственный университет.
МИА – Материалы и исследования по археологии СССР.
МАИЭТ – Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии.
ПАЭ – Поволжская археологическая экспедиция.
РА – Российская археология.
СА – Советская археология.
СОМК – Саратовский областной музей краеведения.
Сг – Селитренное городище.
Цг – Царевское городище.
ЮТАКЭ – Южно-Туркменская археологическая комплексная экспедиция.

ТАБЛИЦЫ

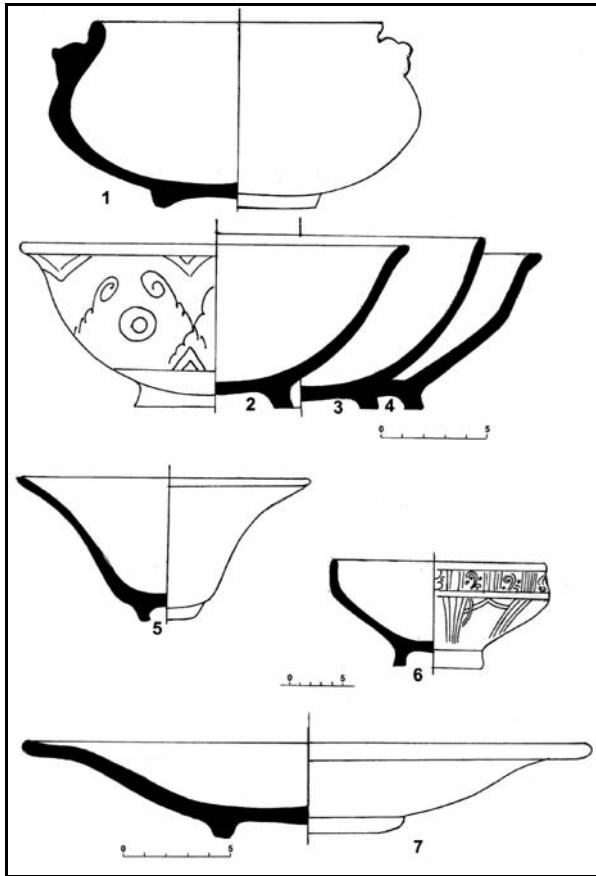


Таблица № 1.
Открытые формы сосудов.

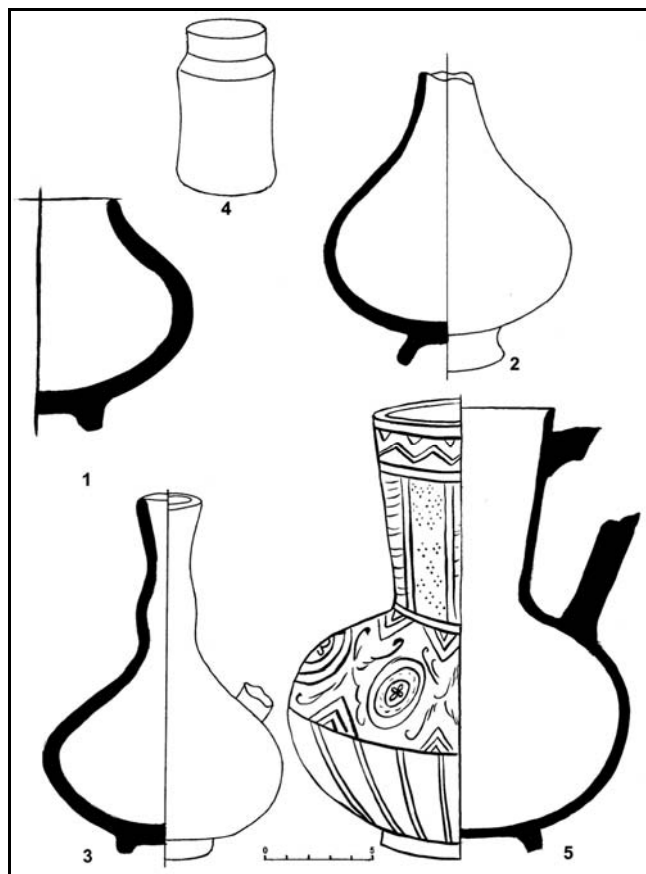


Таблица № 2.
Закрытые формы сосудов.

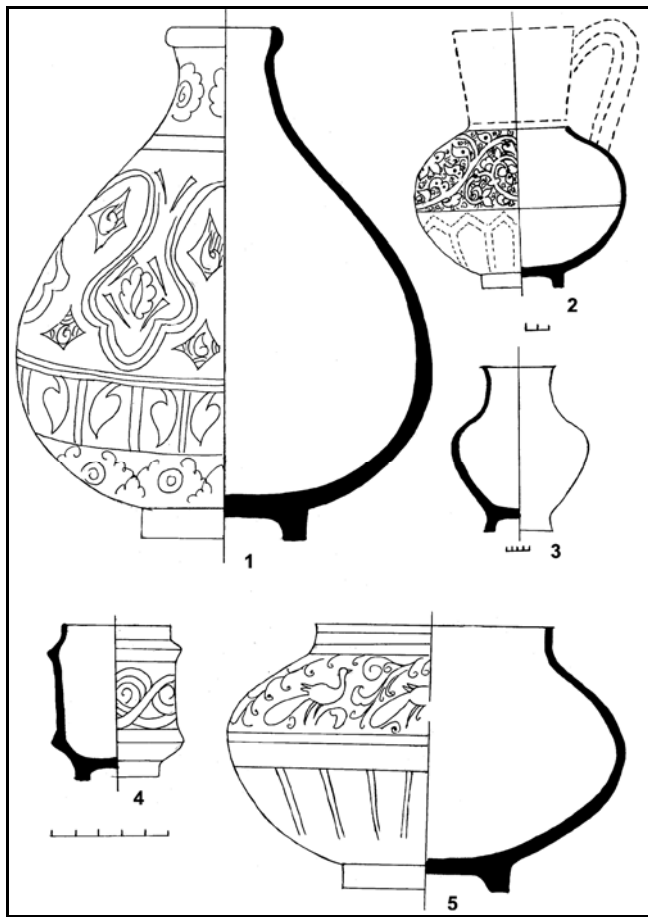


Таблица № 3.
Закрытые формы кашинных сосудов.

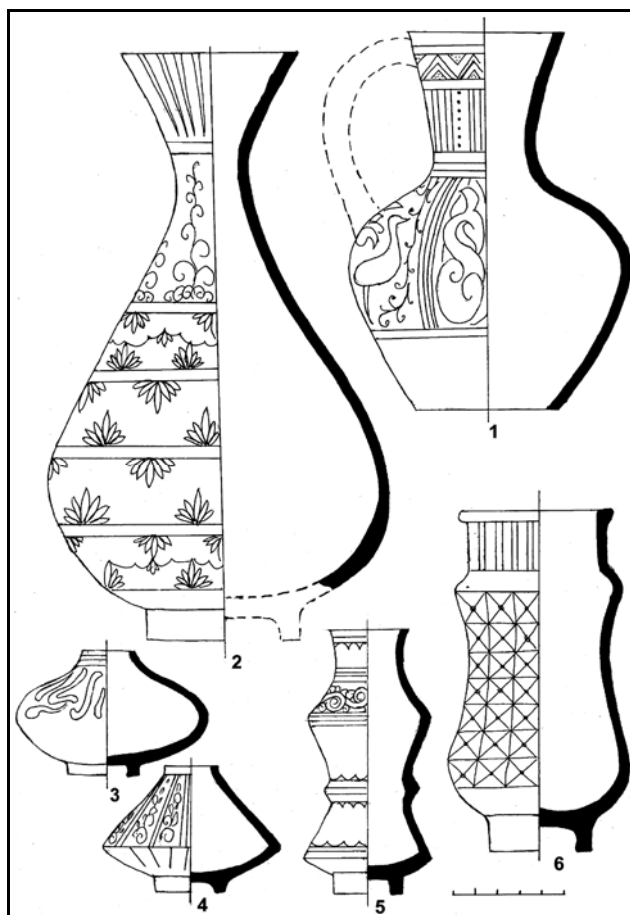


Таблица № 4.
Закрытые формы кашинных сосудов.

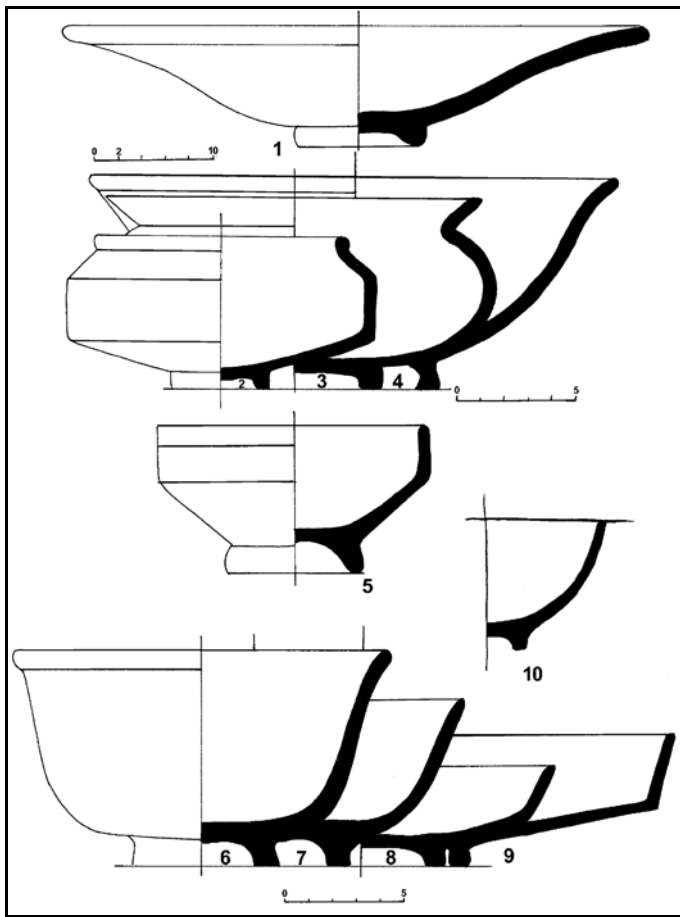


Таблица № 5.
Открытые формы красноглиняных сосудов. Рис. 1, 4, 5-10.
Закрытые формы красноглиняных сосудов. Рис. 2, 3.

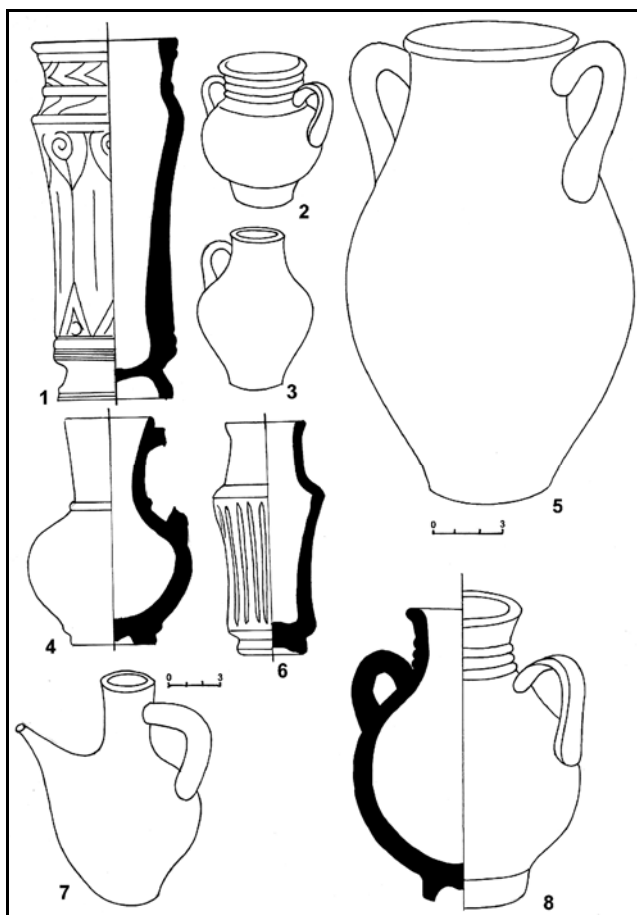


Таблица № 6.
Закрытые формы
красноглиняных сосудов.

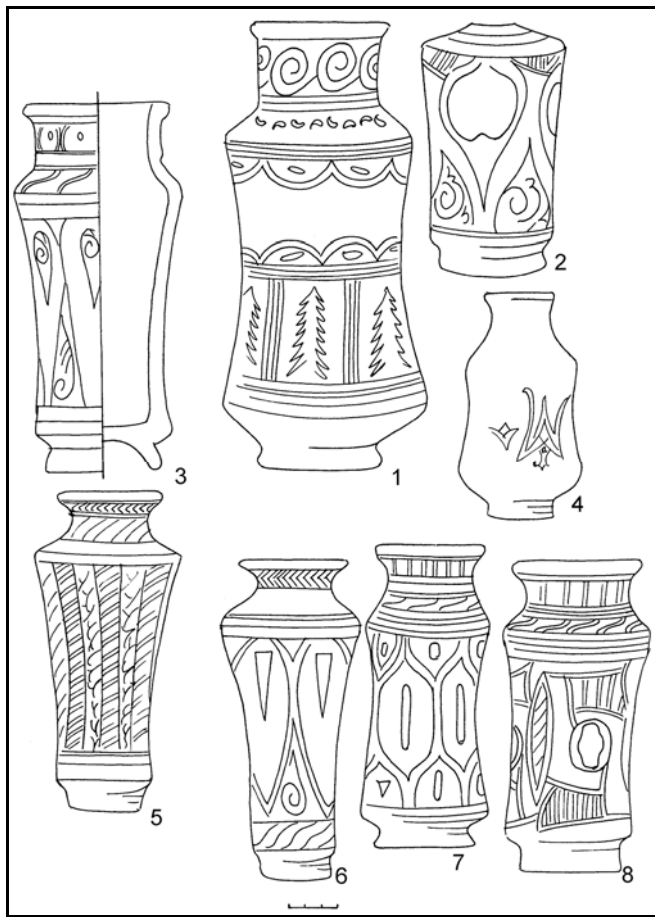


Таблица № 7.
Красноглиняные альбарелло.

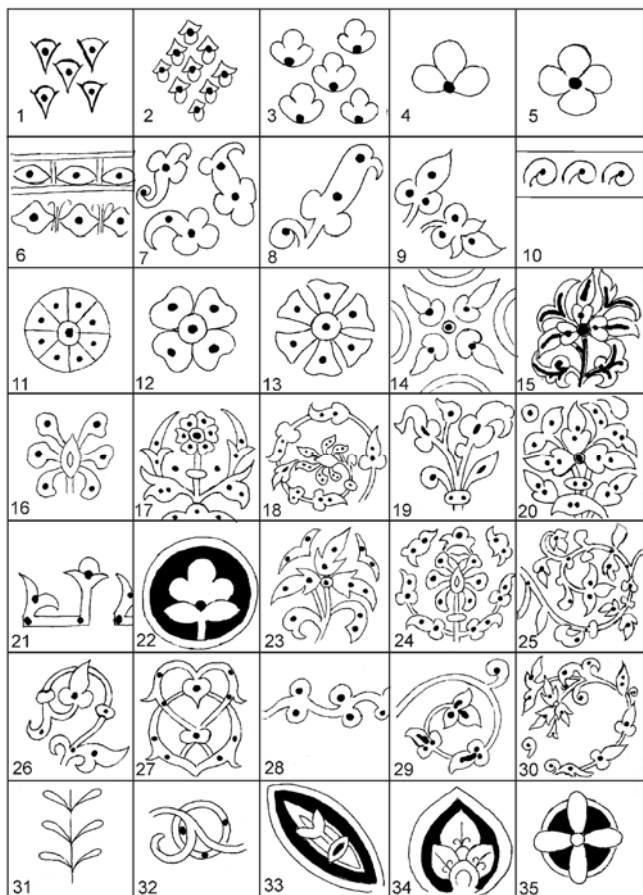


Таблица № 8.
Растительный
орнамент в кашинной керамике
с рельефной моделировкой орнамента
и полихромной росписью.

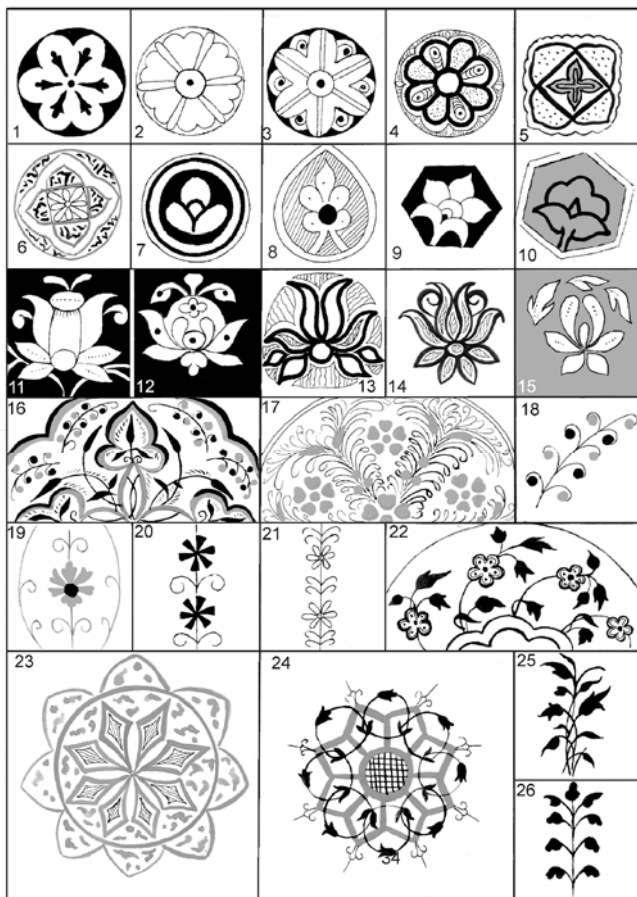


Таблица № 9.
Растительный орнамент в кашинной керамике с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента.

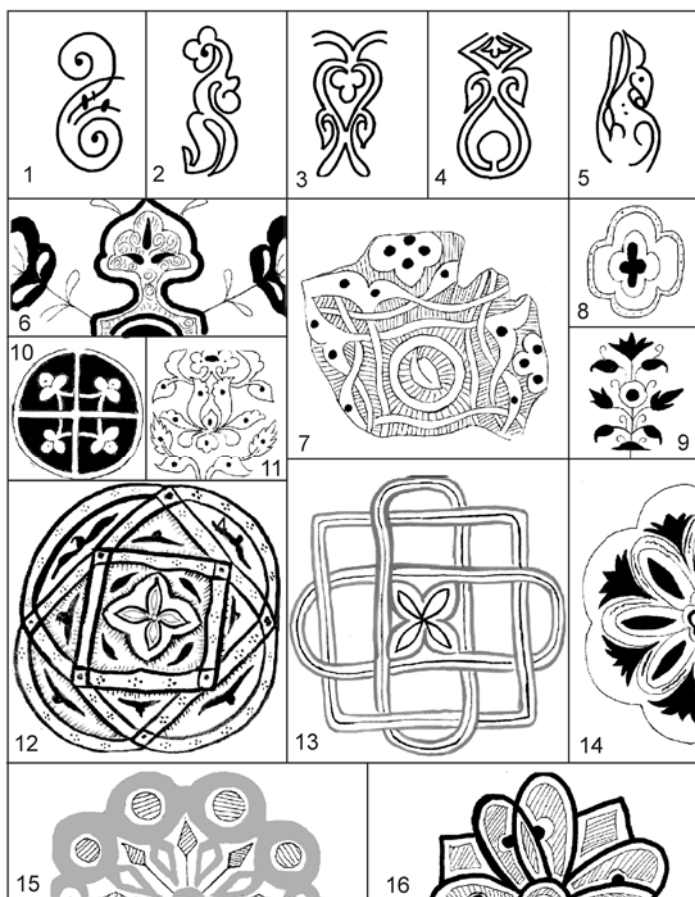


Таблица № 10.
Орнамент в кашинной керамике с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента.
Абстрактный орнамент. Рис. 1-5.
Растительный орнамент. Рис. 6-16.

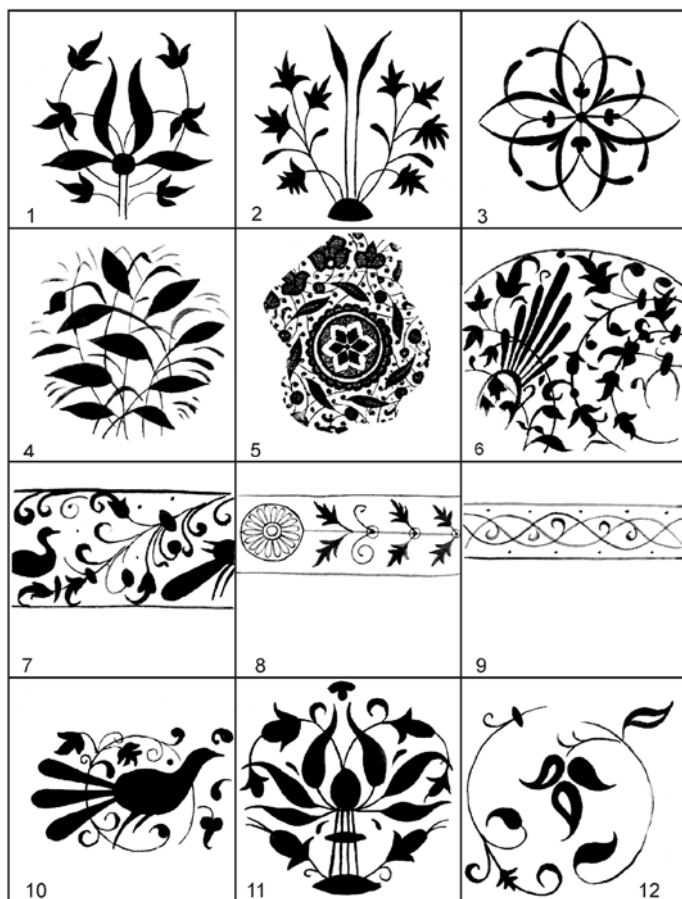


Таблица № 11.
 Растительный орнамент в кашинной
 керамике с сине-чёрной росписью.

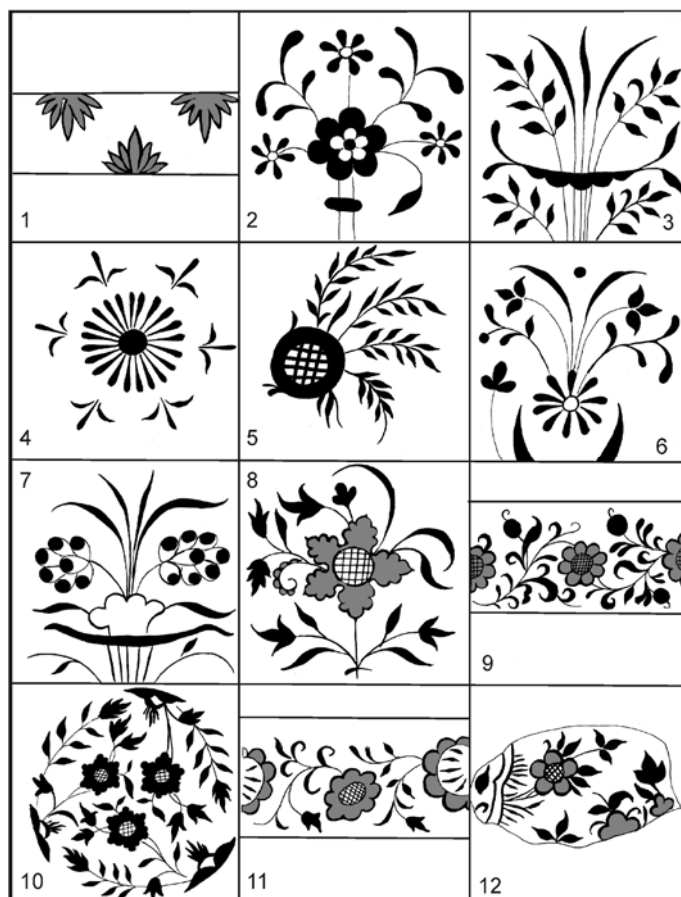


Таблица № 12.
 Растительный орнамент в кашинной
 керамике с бело-синей росписью.

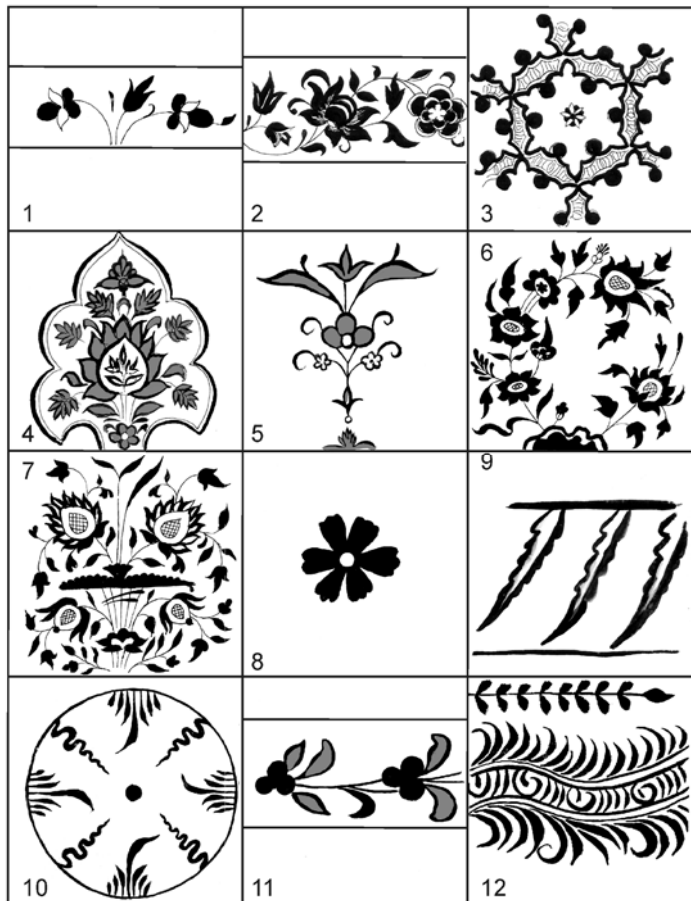


Таблица № 13.
Растительный орнамент в кашинной керамике с бело-синей росписью.

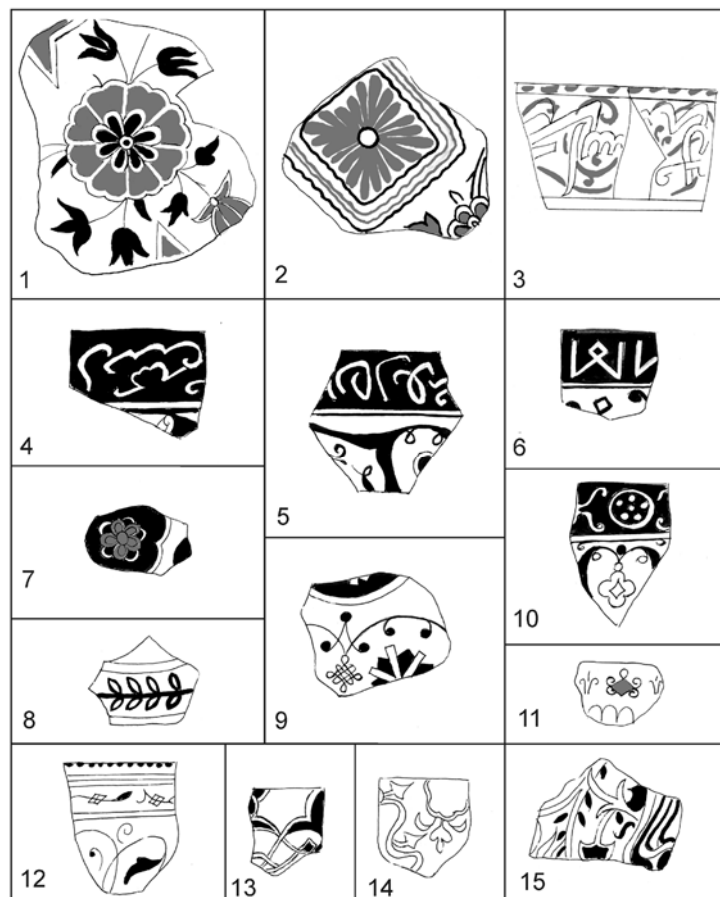


Таблица № 14.
Орнамент в кашинной керамике с надглазурной росписью типа «минаи».
Растительный орнамент. Рис. 1-2, 7-15;
Эпиграфический орнамент. Рис. 3-5;
Абстрактный орнамент. Рис. 6.

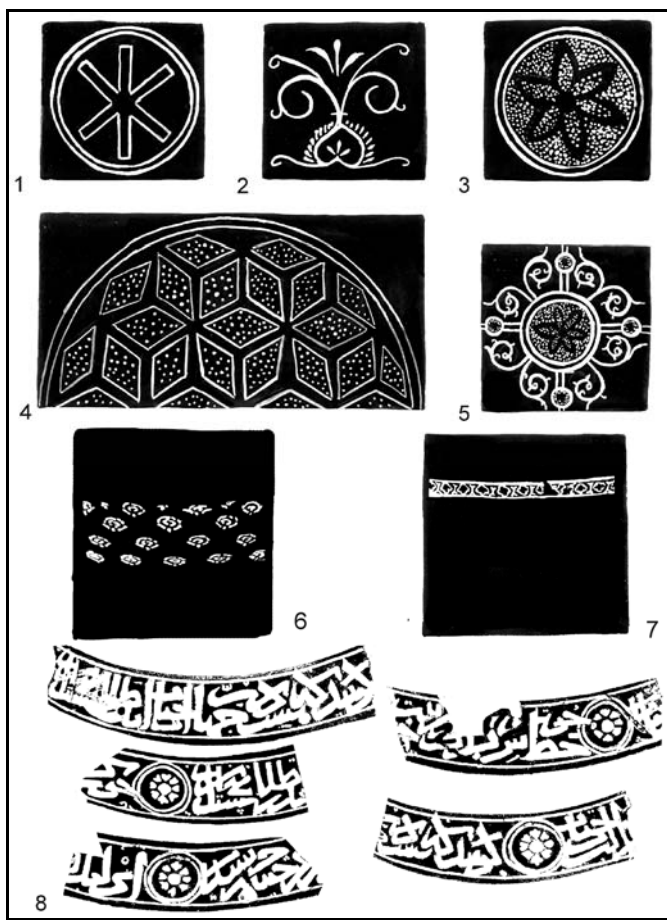


Таблица № 15.
 Орнамент в кашинной
 керамике с надглазурной
 росписью типа «ладжвардина»:
 Растительный орнамент. Рис. 1-7;
 Эпиграфический орнамент. Рис. 8.

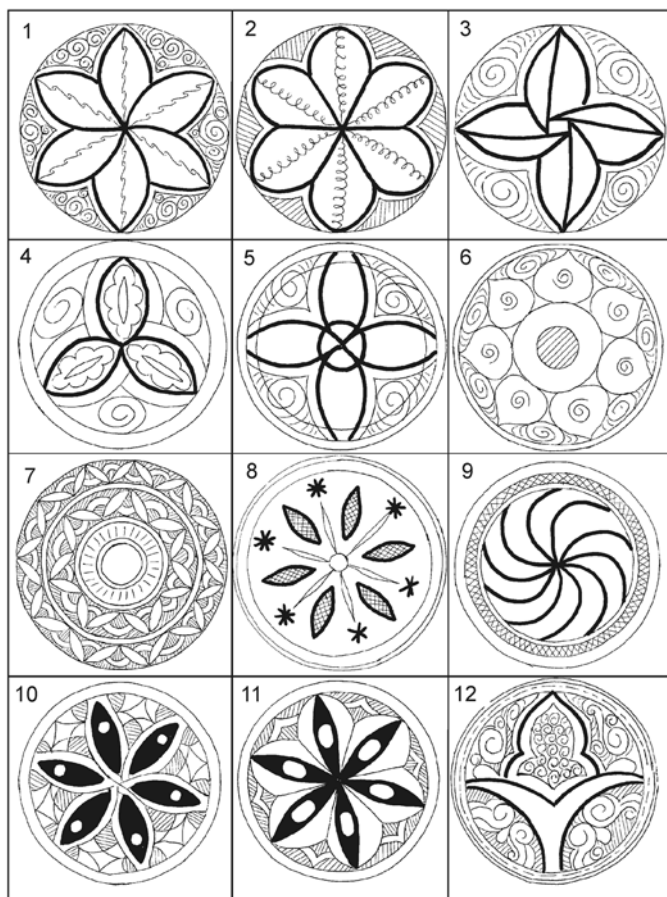


Таблица № 16.
 Растительный орнамент
 в красноглиняной керамике,
 выполненный в технике сграффито.

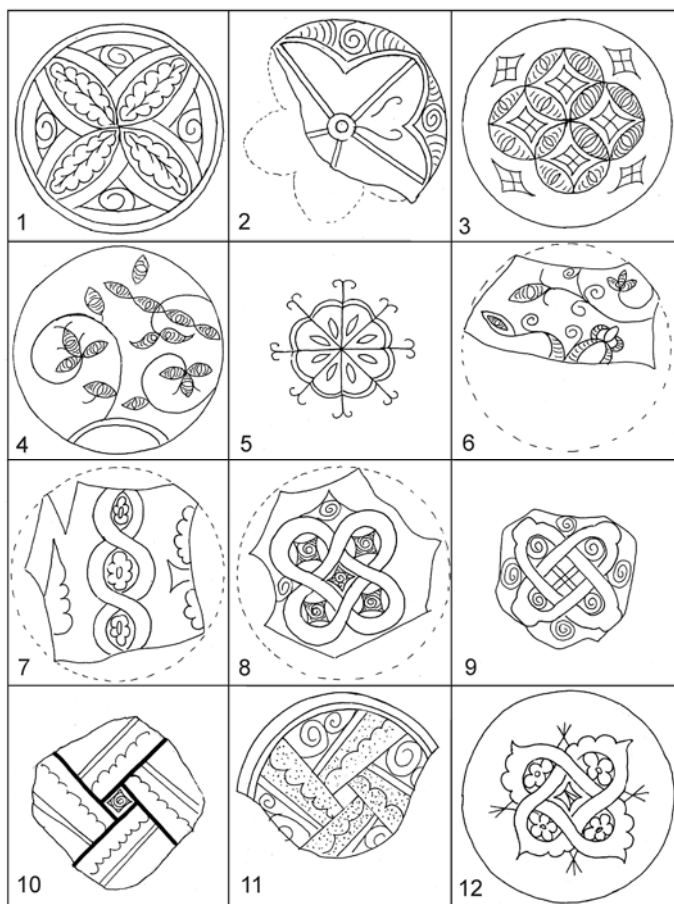


Таблица № 17.

Орнамент в красноглиняной керамике, выполненный в технике сграффито:

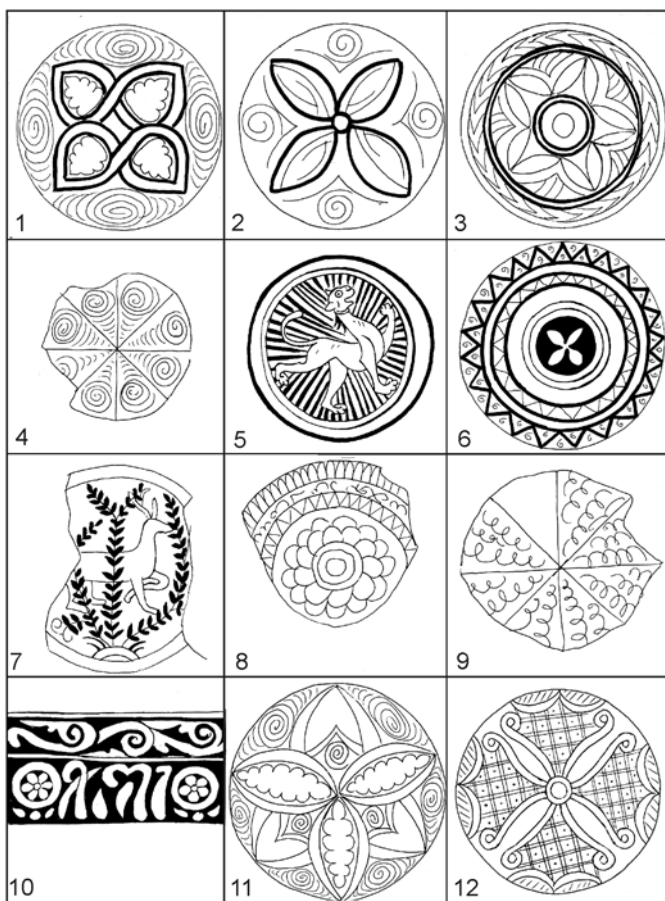
Растительный орнамент.

Рис. 1-2, 4-7, 12;

Геометрический орнамент.

Рис. 3, 8-11.

Таблица № 18.
 Красноглиняная керамика, выполненная в технике сграффито:
 Растительный орнамент.
 Рис. 1-4, 6, 8, 9-12;
 Зооморфный орнамент. Рис. 5-7;
 Эпиграфический орнамент, выполненный в технике резерва.
 Рис. 10.



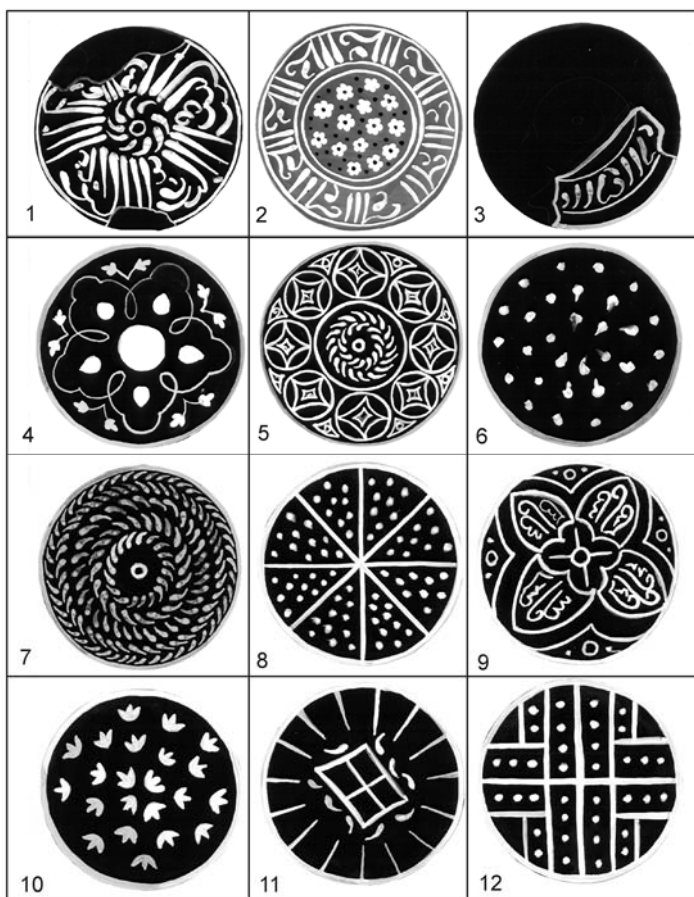


Таблица № 19.
 Орнамент в красноглиняной керамике,
 выполненный росписью ангобом:
 Растительный орнамент. Рис. 1-10;
 Геометрический орнамент. Рис. 11-12.

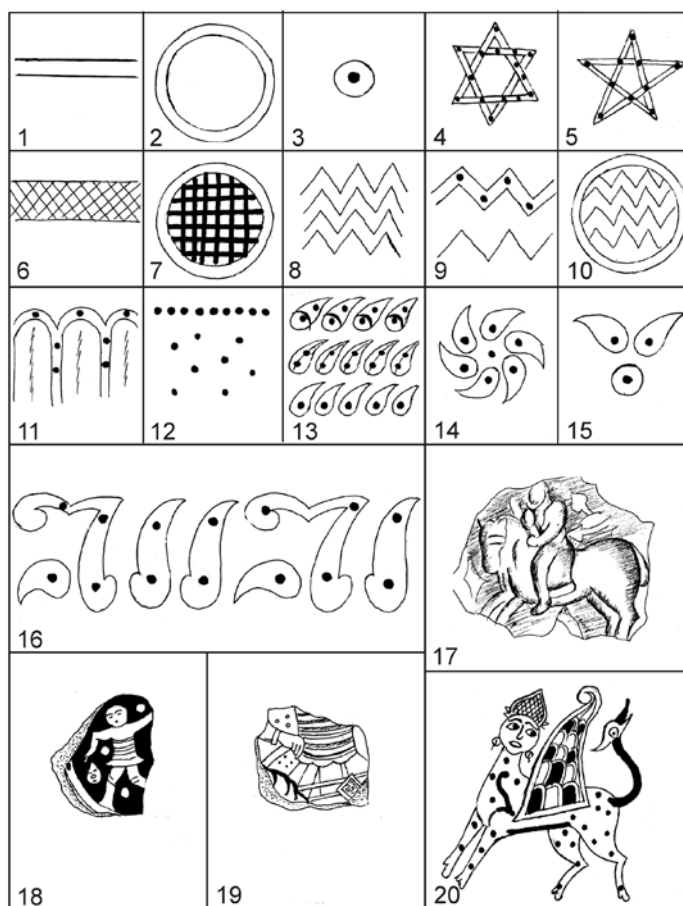


Таблица № 20.
 Орнаменты в кашинной керамике
 с полихромной росписью
 и рельефной моделировкой
 орнамента:
 Геометрический орнамент. Рис. 1-10;
 Абстрактный орнамент. Рис. 12-15;
 Орнамент внешней стороны чаши.
 Рис. 11;
 Эпиграфический орнамент. Рис. 16;
 Антропоморфный орнамент.
 Рис. 18-19;
 Полиморфный орнамент. Рис. 20; Ан-
 тропоморфный орнамент
 под кобальтовой прозрачной
 глазурью. Рис. 17.

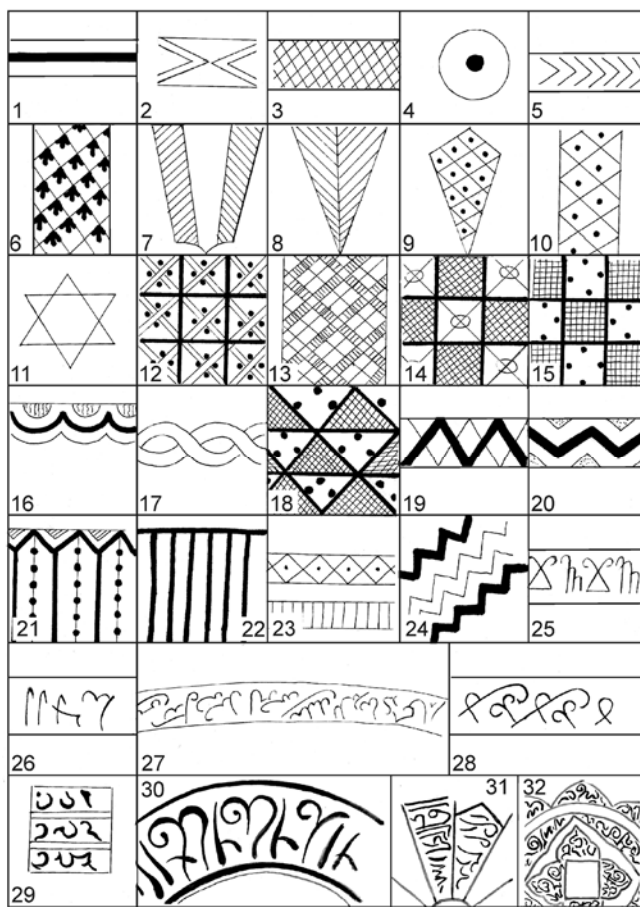


Таблица № 21.

Орнаменты в кашинной керамике с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента: Геометрический орнамент. Рис. 2-24; Эпиграфический орнамент. Рис. 25-32.

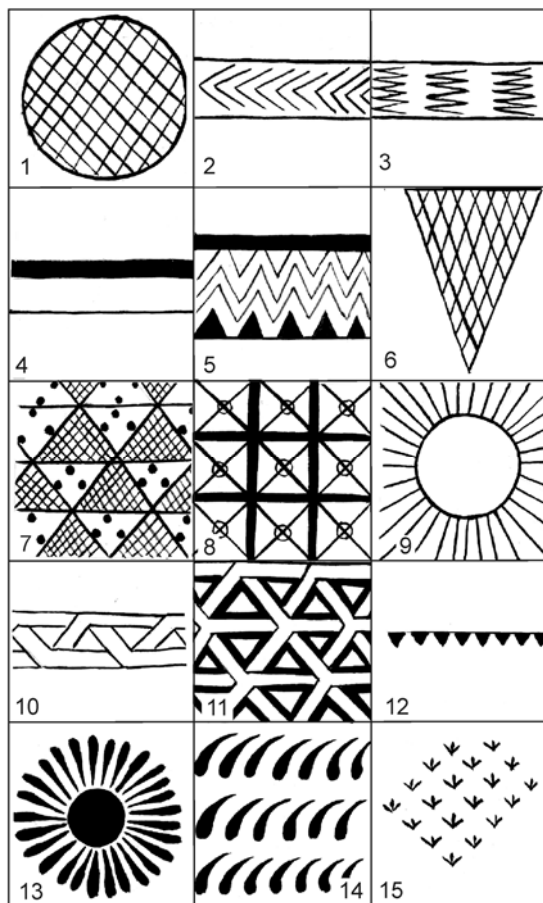


Таблица № 22.

Орнаменты в кашинной керамике с сине-чёрной росписью: Геометрический орнамент. Рис. 1-12; Растительный орнамент. Рис. 13, 15; Абстрактный орнамент. Рис. 14.

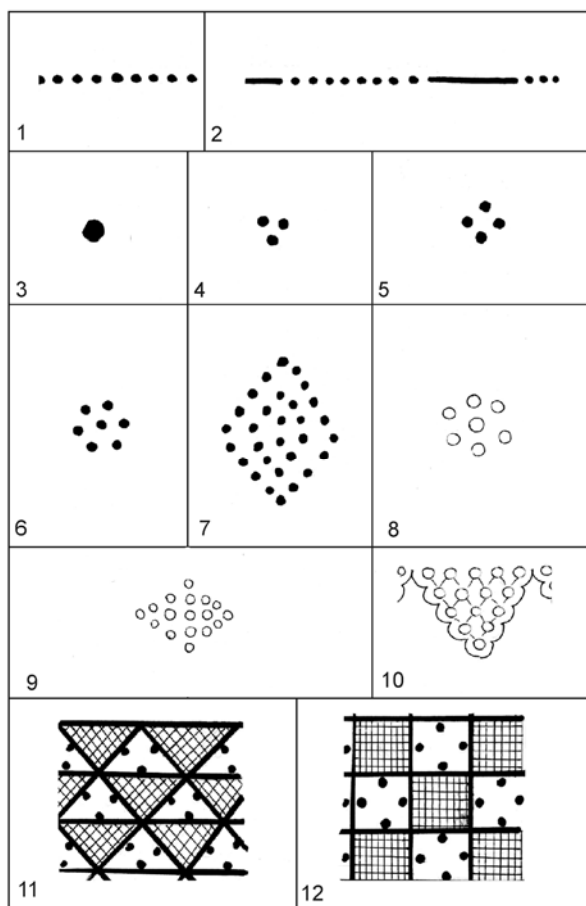


Таблица № 23.

Орнаменты в кашинной керамике с бело-синей росписью:
 Геометрический орнамент. Рис. 1, 2, 11, 12;
 Абстрактный орнамент. Рис. 3-7;
 Орнамент «рисовое зерно». Рис. 8-10.

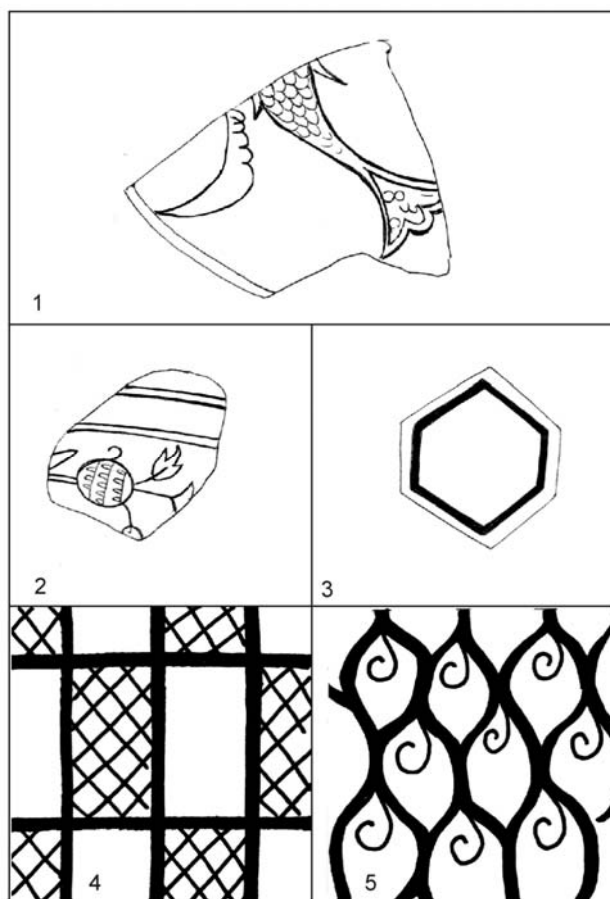


Таблица № 24.

Красноглиняная керамика с орнаментом сграффито:
 Зооморфный орнамент. Рис. 1;
 Растительный орнамент. Рис. 2;
 Геометрический орнамент. Рис. 3, 4, 5.

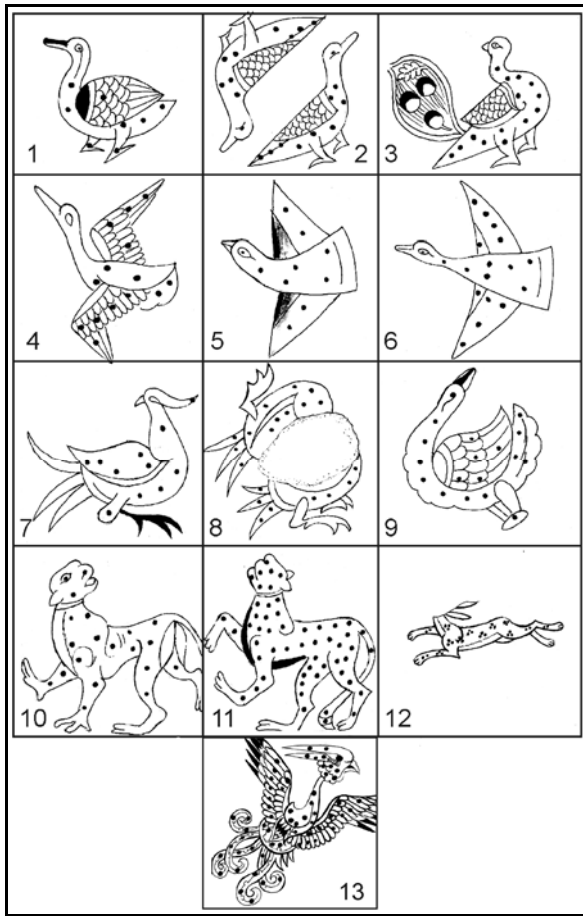


Таблица № 25.
Зооморфный орнамент в кашинной керамике с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента.

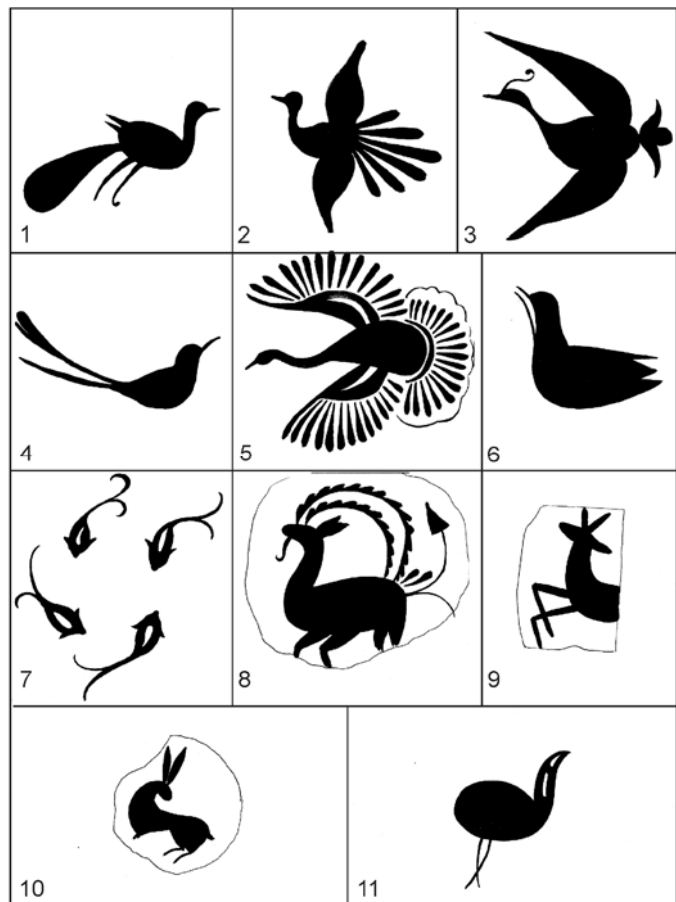


Таблица № 26.
Зооморфный орнамент в кашинной керамике с сине-черной росписью.

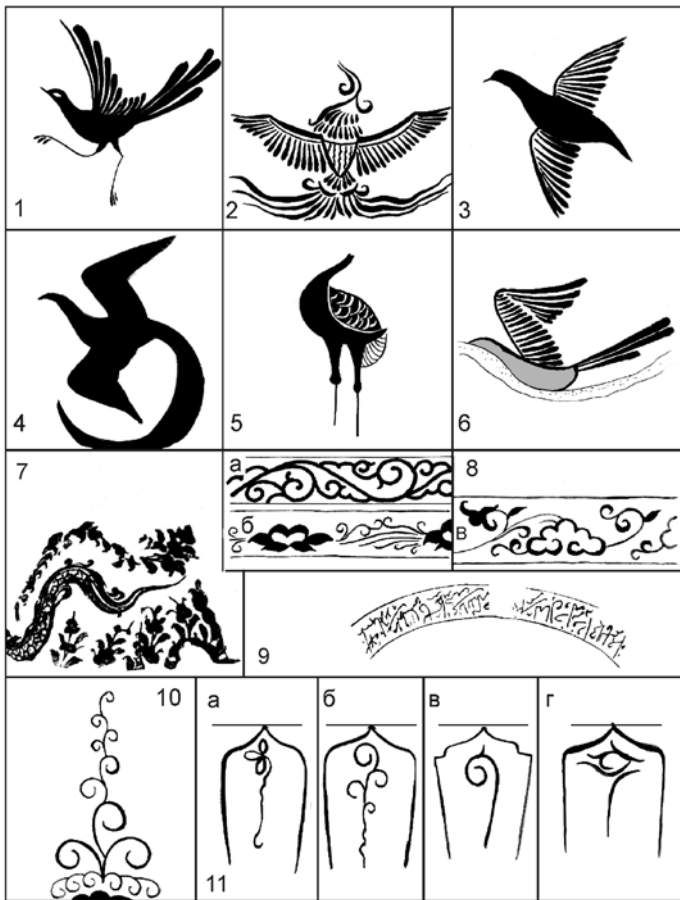


Таблица № 27.
 Орнаменты в кашинной керамике с бело-синей росписью:
 Зооморфный орнамент. Рис. 1-6;
 Полиморфный орнамент. Рис. 7;
 Абстрактный орнамент. Рис. 8;
 Эпиграфический орнамент. Рис. 9;
 Растительный орнамент. Рис. 10;
 Орнамент внешней стороны сосудов. Рис. 11.

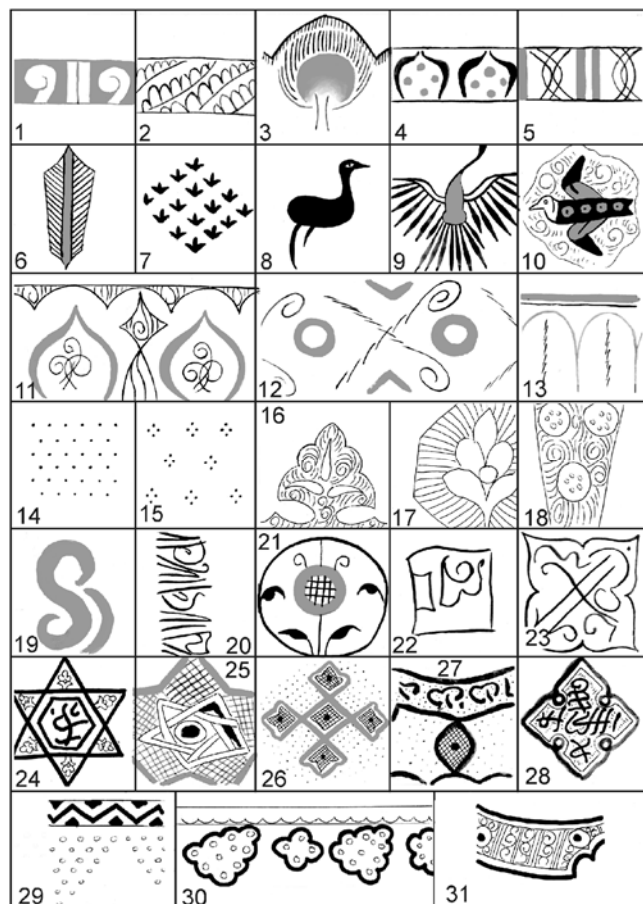


Таблица № 28.
 Орнаменты в кашинной керамике с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента:
 Абстрактный орнамент. Рис. 1-5, 19, 31;
 Орнамент внешней стороны сосудов. Рис. 11-13;
 Узор, заполняющий фон. Рис. 14-18;
 Эпиграфический орнамент. Рис. 20, 22-24, 27-28;
 Растительный орнамент. Рис. 21;
 Орнамент «рисовое зерно». Рис. 29-30;
 Геометрический орнамент. Рис. 25-26;
 Зооморфный орнамент. Рис. 8-10.

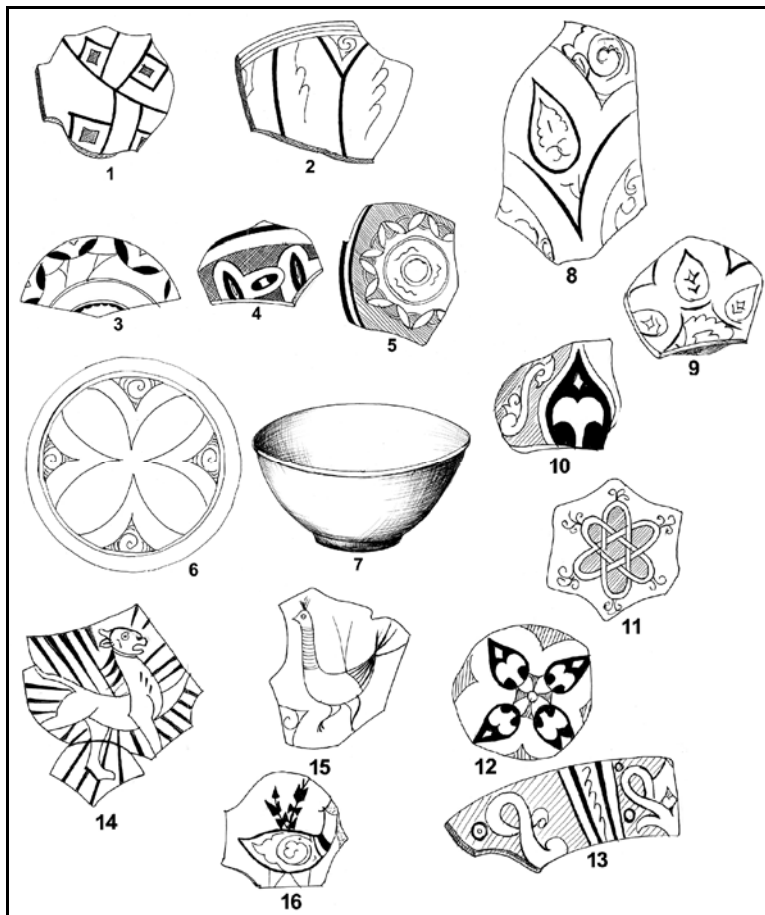


Таблица № 29.
Красноглиняная керамика
(по Гусевой Т.В. 1974).

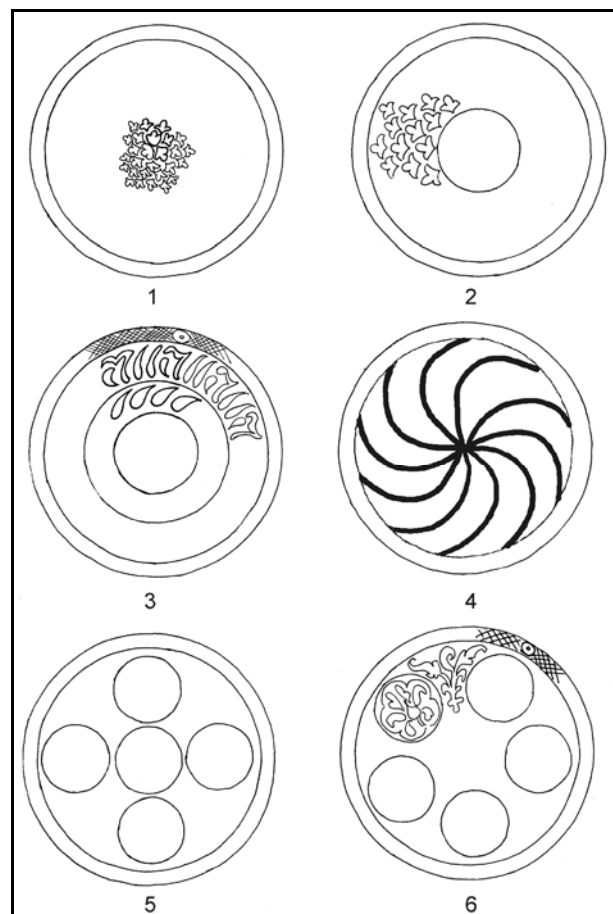


Таблица № 30.
Композиционное распределение
орнамента в сосудах открытых форм:
Ковровая композиция. Рис. 1;
Коврово-центрическая композиция. Рис. 2;
Концентрическая композиция. Рис. 3;
Вихревая композиция. Рис. 4;
Медальонно-центрическая композиция.
Рис. 5;
Медальонная композиция. Рис. 6.

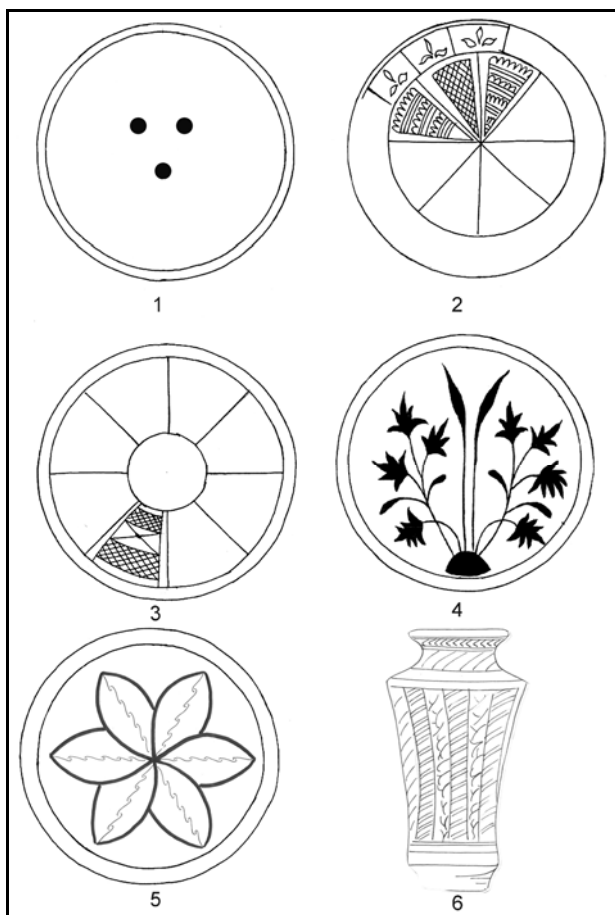


Таблица № 31.

Композиционное распределение орнамента на сосудах:

Центрическая композиция. Рис. 1;

Радиальная композиция. Рис. 2;

Радиально-центрическая композиция. Рис. 3;

Отвесная композиция. Рис. 4;

Сплошная композиция. Рис. 5;

Полосчатая композиция. Рис. 6.

Таблицы 32–38
см. на цветной вклейке.

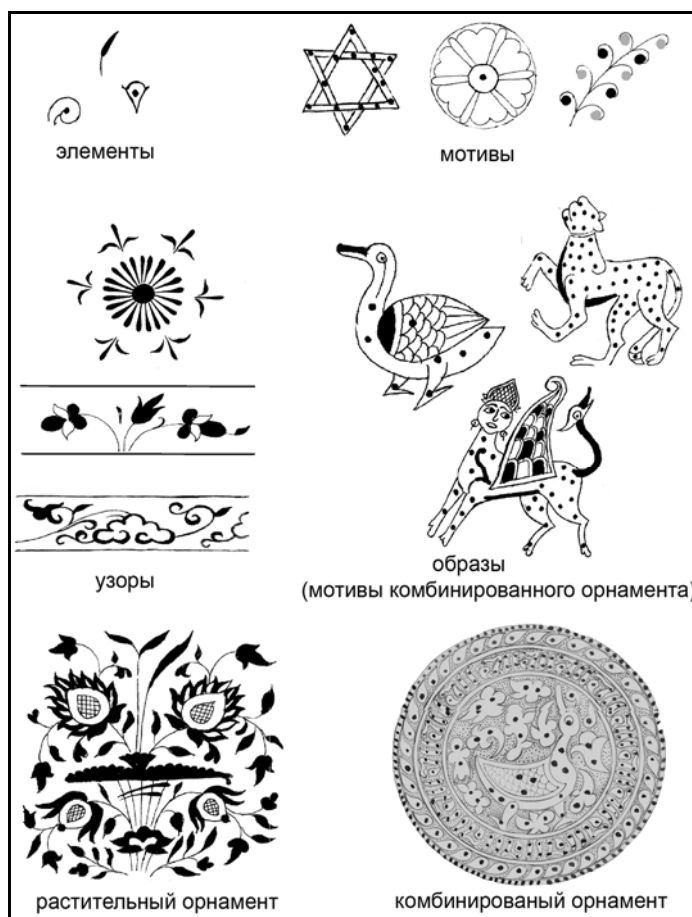


Таблица № 39.
Компоненты орнамента.

растительный орнамент

комбинированный орнамент

КАТАЛОГ КАШИННЫХ СОСУДОВ

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюр	Внешняя сторона
1	чаша	I	–	А-8,7	А-8,6 В-20,16	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
2	чаша	I	–	А-8,13	А-8,11	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
3	маленькая чаша	I	–	А-8,14	Д-20,13	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
4	чаша	I	–	Г-25,4	А-8,24 Б-20,6 Д-20,13	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
5	чаша	I	–	Б-20,7	А-8,4 Д-20,13	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
6	чаша	I	–	–	А-8,24 Д-20,13	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
7	чаша	I	–	–	Б-21,5 В-20,16	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
8	чаша	I	–	Б-20,4	В-20,16 Д-20,13	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
9	чаша	I	–	А-8,18	А-8,16	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
10	чаша	I	–	А-8,13	Д-20,13	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
11	чаша	I	–	–	–	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
12	чаша	I	–	–	А-8,25	Д-20,12	Д-28,11
13	чаша	I	–	А-8,17	–	–	–
14	маленькая чаша	I	–	А-8,23	–	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
15	чаша	I	–	А-8,16	–	–	–
16	гюльабдан	I	–	–	–	–	А-8,25 В-20,16 А-20,11
17	чаша	I	–	Г-25,1	–	–	–
18	блюдо	I	–	А-8,11 Б-20,4	В-20,16Д- 20,13	А-8,10	–
19	чаша	I	–	Б-20,7 Д-20,13	В-20,16	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
20	чаша	I	–	А-8,24	В-20,16 Д-20,13	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
21	чаша	I	–	–	В-20,16 А-8,4	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
22	чаша	I	–	Ж-20,20	–	А-8,6,8	А-20,11
23	чаша	I	–	Б-20,7 А-8,3	В-20,16	А-8,8 Д-20,12	А-20,11
24	чаша	I	–	А Б-22,2	Д-20,13	Б-20,6 Д-20-12	А-20,11
25	чаша	I	–	А-8,25 Г-25,6	–	В-20,16	А-20,11
25	чаша	I	–	А-8,13	В-20,16	Б-20,3,6	А-20,11
27	чаша	I	–	А-8,23	А-8,6 Б-20,9	Б-20,3,6	А-20,11
28	чаша	I	–	А-8,15	В-20,16	Б-21,1	А-20,11
29	чаша	I	–	Г-25,4	А-8,24 Д-20,13	Д-20,12	А-20,11
30	чаша	I	–	Г-25,9	В-20,16 Д-20,13	Д-20,12	А-20,11
31	чаша	I	–	Г-25,2	–	В-20,16	А-20,11
32	чаша	I	–	Г-25,8	–	Д-20,12	А-20,11

Виды ком-ции	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
3	Д-18 h-7	Сг	ГИМ	Оп 2696 №434
7	Д-17 h-7	Сг	ГИМ	Оп 2694 №75
3	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №350
4	Д-19,5 h-8	Сг	ГИМ	Не пронумерована
3	Д -17,5 h-7	Сг	ГИМ	Не пронумерована
2	Д-19 h-7	Сг	ГИМ	Не пронумерована
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2681 №1297
3	Д-19 h-7	Сг	ГИМ	Оп 2697 №510
12	Д-19 h-7	Сг	ГИМ	Оп 2697 №357
3	Д-17,5 h-8	Сг	ГИМ	Оп 2680 №286
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2692 №118
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2692 №119
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2692 №103
8	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2692 №109
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №373
3	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2696, №268, 269
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2696 №211
3	фрагмент	Сг	АМЗ	Кп 16257-18
3	Д-17 h-7	Сг	АМЗ	Кп 37607 325 рис.5,3
3	Д-18 h-7	Сг	АМЗ	Не пронумерована 320 рис.104
3	Д-18,5 h-7	Сг	АМЗ	Кп 38871
8	Д-18 h-7	Сг	АМЗ	Оп 4708 кп 16257-21 330 рис.1
3	фрагмент	Сг	АМЗ	Кп 16257-15 325 рис.3,2
3	Д-18,5 h-7	Сг	АМЗ	Кп 37621 325 рис.3,3
8	Д-18,5 h-9	Азов	АКМ	Кп 20 А-1,261 249 рис.36,3
3	Д-18,5 h-8	Азов	АКМ	Кп 21754 ОА280 249 рис.39,2
3	Д-15,5 h-6	Азов	АКМ	Кп 21646 ОА279/2 249 рис.38,4
3	Д-17 h-6,5	Азов	АКМ	Не пронумерована 249 рис.38,3
4	Д-18,5 h-7	Азов	АКМ	Вх 2094
3	Д-16,5 h-7	Азов	АКМ	Кп 28312 ОА637
8	Д-17 h-7	Азов	АКМ	Кп 21646 ОА213/4 249 рис.37,1
8	Д-16 h-6,5	Азов	АКМ	Кп 21648 ОА274 249 рис.37,4

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюр	Внешняя сторона
33	чаша	I	–	Г-25,5	А-8,25 Б-20,8 Д-20,13	Д-20,12	А-20,11
34	чаша	I	–	Б-20,4	В-20,16 Д-20,13	Б-20,3,6	А-20,11
35	гюльабдан	I	–	А-8,25 В-20,16 Д-20,13	–	Д-20,13	А-8,25 А-8,3
36	чаша	I	–	Г-25,9 Б-20,8	–	Λ Д-20,13	А-20,11
37	чаша	I	–	Г-25,7	–	Д-20,12 В-20,16	А-20,11
38	чаша	I	–	Г-25,10	–	Д-20,13	А-20,11
39	чаша	I	–	Г-25,11	–	Д-20,13	А-20,11
40	чаша	I	–	Б-20,10	Д-20,13	В-20,16	А-20,11
41	чаша	I	–	А-8,7 ?	А-8,8	Д-20,12 В-20,16	А-20,11
42	чаша	I	–	Б-20,5	А-8,13	Д-20,12 Б-20,3,6	А-20,11
43	чаша	I	–	А-8,24	В-20,16	Д-20,12 Б-20,3,6	А-20,11
44	чаша	I	–	А-8,25	–	Д-20,12	А-8,28
45	чаша	I	–	Г-25,6	–	Д-20,12	В-20,16
46	кувшин	I	–	–	–	–	А-8,25 А-20,11
47	гюльабдан	I	–	А-8,3	–	Д-20,12 Б-20,3,6	А-8,2 А-8,21 А-8,20,11
48	чаша	I	–	А-8,4	–	–	–
49	чаша	I	–	А-8,25	–	–	–
50	чаша	I	–	Г-25,1	–	–	–
51	чаша	I	–	Б-20,7	А-8,13	Д-20,12 Б-20,3,6	А-20,11
52	чаша	I	–	А-8,33	–	–	–
53	гюльабдан	I	–	–	–	Б-20,1	А-8,3
54	гюльабдан	I	–	А-8,25 Д-20,13 В-20,16	–	–	Д-20,13 А-8,25
55	чаша	I	–	–	А-8,34 Д	Д-20,12	–
56	тарелка	I	–	Г-25,12	А-8,25	–	–
57	чаша	I	–	–	А-8,19	Д-20,12	А-20,11
58	чаша	I	–	–	А-8,7	Д-20,12	–
59	чаша	I	–	Б-20,7 Д-20,13	–	–	–
60	чаша	I	–	–	А-8,25 В-20,16	–	–

Виды ком-ции	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
4	Д-18,5 h-9	Азов	АКМ	Кп 20938 ОА26/403 249 рис.36,2
3	Д-18,5 h-8,5	Азов	АКМ	Кп 21648 ОА272/1 249 рис.38,1
2 3	h	Азов	АКМ	Кп 25355 М-46811
2	Д-18 h-7	Азов	АКМ	Кп 12325 А-1 468/2
8	Д-18 h-7	Азов	АКМ	Кп 17285 А-1 152 249 рис. 37,3
8	Д-18 h-7	Азов	АКМ	Кп 21756 А-1283-9а 249 рис.36,1
8	Д-18 h-7	Азов	АКМ	Кп 25144/178 Л-1426/178 30а
3	Д-18 h-7	Азов	АКМ	Не пронумерована 249 рис.36,4
3	Д-18 h-7	Азов	АКМ	249 рис.37,2
7	Д-18 h-7	Азов	АКМ	249 рис.38,2
3	Д-18 h-7	Азов	АКМ	Кп 18806 ОА 178/21 249 рис. 39,1
6	Д-18 h-5	Азов	АКМ	Кп 16202 ОА 1-122/2727 249 рис.39,3
8	Д-18 h-7	Азов	АКМ	Кп 23793 ОА 371 249 рис.39,4
3	Д-18 h-21	Азов	АКМ	Кп 125, 144 А-1 426/444 222 рис.46,3
10 3	Д-23 Д-25,5 h-18	Азов	АКМ	Кп 21643 ОА 272/3
2	фрагмент	Азов	АКМ	Ик 1186 539-273
–	фрагмент	Азов	АКМ	Оп №25 381
–	фрагмент	Азов	АКМ	Кп 21866 ОА265/59
8	Д-18 h-8,5	Азов	АКМ	Не пронумерована
–	фрагмент	Азов	АКМ	№86
–	фрагмент	Азов	АКМ	Кп 15210 ОА 117/540
2 3	Д-23 Д-25,5 h-18	Азов	АКМ	25355 А-1 446/1
7	фрагмент	Азов	АКМ	Кп 25144 А-1 426
8	фрагмент	Азов	АКМ	Не пронумерована
12	Д-18 h-7	Болгары	ГОМРТ	Оп 11-162
–	фрагмент	Цг	ГОМРТ	857-45/295
–	фрагмент	Цг	ГОМРТ	857-45/295
–	фрагмент	Цг	ГОМРТ	117-164

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюр	Внешняя сторона
61	чаша	I	–	Г-25,1 А-8,7	А-8,3	Б-20,3,6	А-20,11
62	чаша	I	–	Г-25,1	А	–	–
63	чаша	I	–	Г-25,9	А	–	–
64	чаша	I	–	Г-25,4	А	–	–
65	чаша	I	–	Г-25, 2	А-8,7,8	Б-20,3,6	А-20,11
66	чаша	I	–	А-8,13 Б-20,4	В-20,16	Б-20,3,6	А-20,11
67	чаша	I	–	А-8,24	Д-20,13	Б-20,3,6	А-20,11
68	чаша	I	–	А-8,16	А-8,16	Б-20,3,6	А-20,11
69	чаша	I	–	А-8,13 Б-20,4	Д-20,13	Б-20,3,6	А-20,11
70	чаша	I	–	Е-20,18	–	–	–
71	чаша	I	–	Е-20,19	–	–	–
72	чаша	I	–	–	А-8,8	Д-20,12	–
73	чаша	I	–	–	А-8,25 В-20,16	Б-20,3,6 Д-20,12	А-20,11
74	чаша	I	–	А-8,5 Б	Д-20,13	Б-20,3,6 Д-20,12	А-20,11
75	чаша	I	–	А-8,13	А-8,8 В-20,16	Б-20,3,6 Д-20,12	А-20,11
76	чаша	I	–	Г-25,1	В-20,16 Д-20,13	Д-20,12	А-20,11
77	чаша	I	–	Г-25,1	В-20,16 Д-20,13	Б-20,3,6 Д-20,12	А-20,11
78	чаша	I	–	Б-20,4	А-8,3	Б-20,3,6 Д-20,12	А-20,11
79	чаша	I	–	А-8,13	–	–	–
80	чаша	I	–	А-8,13 Б-20,4	А-8,8 В-20,16	Б-20,3,6 Д-20,12	А-20,11
81	чаша	I	–	–	А-8,27 Б-20,8	–	А-20,11
82	кувшин	I	–	–	–	–	Д-3,1 А Д-28,12
83	чаша	I	–	А-8,2	–	–	–
84	чаша	I	–	А-8,2	–	–	–
85	чаша	I	–	Б-20,7	Д-20,13	–	–
86	чаша	I	–	–	А-8,3	–	–
87	чаша	I	–	А-8,14	–	–	–
88	чаша	I	–	А-8,13	–	–	–
89	чаша	I	–	А-8,22	А-8,11	А-8,8	А-20,11
90	чаша	I	–	А-8,24	Д-20,13 В-20,16	Д-20,13 Б-20,3,6	А-20,11
91	чаша	I	–	А-8,23	–	–	–
92	чаша	I	–	Г-25,1	–	–	–
93	чаша	I	–	Б-20,7 Б-А-8,4	А-8,11	В-20,16	А-20,11

Виды ком-ции	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
3	Д-17 h-7	Болгары	БГИАЗ	экспозиция
–	фрагмент	Увек	СКМ	№611
–	фрагмент	Болгары	ГОМРТ	Оп 57-34-13
–	фрагмент	Болгары	КГУ	№197
3	Д-17 h-7	Р. Белая	ГЭ	№12461
3	–	Сг	–	327 рис.23,3
3	–	Старый Орхей	–	6 рис.34
7	–	Старый Орхей	–	6 рис. 35
3	–	Старый Орхей	–	6 рис. 36
7	фрагмент	Цг	ГОМРТ	№19585, 5754-13
8	фрагмент	Болгары	БГИАЗ	ПМ №63-69, №6-50
–	фрагмент	Болгары	БГИАЗ	Оп 857 45/295
3	фрагмент	Болгары	БГИАЗ	Оп 769-146/290
3	–	Болгары	БГИАЗ	экспозиция
3	–	Болгары	БГИАЗ	экспозиция
3	–	Болгары	БГИАЗ	экспозиция
3	–	Болгары	БГИАЗ	экспозиция
3	Д-18 h-7	Болгары	БГИАЗ	№35 144
–	фрагмент	Цг	ГОМРТ	Оп 81-3
	h	Цг	КГУ	№197
2	фрагмент	Цг	–	56 рис.1,1
3	Д-13,5 h-18,5	Цг	ГЭ	Экспозиция 104 табл. 4
–	фрагмент	Цг	–	56 рис. 4,1
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.2,1
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.2,3
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.2,4
7	фрагмент	Сг	–	299 рис.2,7
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.2,9
8	–	Сг	–	299 рис.3,1
3	–	Сг	–	299 рис.4,5
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.5,2
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.5,3
7	фрагмент	–	–	325 рис.3,1

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюр	Внешняя сторона
94	чаша	I	–	Б-20,7 Д-20,13	А-8,4 В-20,16	Б-20,3,6	А-20,11
95	чаша	I	–	–	А-8,24	Б-20,3,6 Д-20,12	А-20,11
96	чаша	I	–	Д-20,14,	Д-20,13 Б-20,9	В-20,16 Д-20,12	А-20,11
97	гюльбадан	I	–	А-8,11	–	–	– А-20,11
98	чаша	I	–	А-8,24	Д-20,13 В-20,16	Б-20,1,3,6	А-20,11
99	чаша	I	–	А-8,13	Д-20,13 В-20,16	Б-20,1,3,6	А-20,11
100	чаша	I	–	А-8,13	А-8,16	А-8,6,8	А-20,11
101	чаша	I	–	А-8,22	А-8,11	Д-20,13 А-8,8	А-20,11
102	чаша	I	–	Г-25,1	Д-20,13 А-8,8	Б-20,12,3,6	А-20,11
103	чаша	I	–	А-8,13, Б-20,4	В-20,16	Б-20,12,3,6	А-20,11
104	чаша	I	–	А-8,22 Д-20,13	А-8,26,29 Б-22,5 А-8,3	Б-22,12	А-20,11
105	чаша	I	–	Г-20,13 А-8,25	–	–	А-20,11
106	чаша	I	–	Г-25,1-? А	А-8,13	Д-20,12 А-8,8	В-21,27 А-20,11
107	гюльбадан	I	–	Г-25,3 А-8,9	А-8,4	Д-20,12	А-8,3 Д-20,13 А-20,11
108	чаша	II	1	А-9,9 Б-20,4	Б-21,14	Б-21,1	Д-28,12
109	чаша	II	2	А-9,6	Б-23,8 В	Б-21,1,3,4	Б
110	чаша	II	1	А-9,16	–	Б-21,1,3,4	Д-28,12
111	чаша	II	1	А	А-9,20	Б-21,16	Д-28,12
112	Большая чаша	II	1	Б-21,11	Б-21,3,10	Б-21,1,3,4	Д-28,12
113	чаша	II	1	А-10,13 А-9,9 В-28,28	–	Б-21,1	Д-28,12
114	чаша	II	1	Г-28,9	–	–	–
115	чаша	II	1	А-9,11	–	–	–
116	чаша	II	1	Б-28,26	–	–	–
117	тарелка	II	1	–	А-9,8 Б	Б-21,1	Д-28,11
118	чаша	II	1	–	А-28,21	Б-21,1	Д-28,12
119	Большая чаша	II	1	–	А-9,25 Б-21,3	Б-21,1	Д-28,12
120	тарелка	II	1	–	Б В-21,27	Б-21,3,4	Д-28,11
121	кувшин	II	1	–	–	–	А-9,20 Б-21,5
122	тарелка	II	1	–	Б-21,3,19 Д-28,31	Б-21,1,3,4	–
123	чаша	II	1	Б-28,25	–	–	–

Виды ком-ции	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
3	–	–	–	325 рис.4, <i>1</i>
2	фрагмент	–	–	325 рис.5, <i>1</i>
3	фрагмент	–	–	325 рис.6, <i>1</i>
10 –	–	–	–	325 рис.7, <i>1</i>
3	–	Сг	ГЭ	320 рис.104
3	–	Цг	ГЭ	320 рис.107
7	–	Сг	ГЭ	320 рис.108
11	–	Сг	ГЭ	320 рис.109
3	–	Цг	ГЭ	320 рис.110
3	–	Цг	ГЭ	320 рис.111
4	–	Бильяр	–	75 рис. 5
8	фрагмент	Сарайчик	–	308 рис.108
12	–	Сарайчик	–	308 рис. 140,244
11 2	–	Куня-Ургенч	–	267 стр. 165
11	Д-19 h-7	Сг	ГИМ	Оп 2680 №289 325 рис.10, <i>1</i>
3	Д-17,5 h-7,5	Сг	ГИМ	Оп 2671 №2
8	фрагменты	Сг	ГИМ	Оп 2677 №30
11	Д-18 h-7,5	Сг	ГИМ	Оп 2670 №68
2	Д-38 h-14	Сг	ГИМ	Не пронумерована
8	Д-18 h-7,5	Сг	ГИМ	Оп 2697 №387
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №380
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №371
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №374
-	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №375
7	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №365
2	фрагменты	Сг	ГИМ	Оп 2696 №220, 222, 213, 214,215. 325 рис.18, <i>1</i>
3	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2795 №10
5	Фрагмент горлышка	Сг	ГИМ	Оп 2696 №239
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2696 №223,227,228
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2693 №260

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюр	Внешняя сторона
124	миниатюрный сосуд	II	1	–	–	–	А Д
125	чаша	II	1	–	Д-10,1	–	–
126	тарелка	II	1	А	А	А	А Д
127	чаша	II	1	А	А-9,22	В-21,27	Д-28,11
128	чаша	II	1	–	А-9,20	Б-21,20	Д-28,12
129	чаша	II	1	–	Д-28,2,3	Д-28,1	Д-28,12
130	чаша	II	1	А-9,1	Б-21,12	Б-21,1	Д-28,12
131	чаша	II	1	А-9,1	Д-28,6 А-21,6	–	Д-28,12
132	чаша	II	1	А-9,23	Б-21,12	Б-21,1	Д-28,12
133	чаша	II	1	А-9,13	А Б	Б-21,1	Д-28,13
134	чаша	II	1	А-9,15	А-9,25 Д-10,3 Д-28,15	Д-20,12	А Д
135	чаша	II	1	А-9,1	А-21,6 Д-21,7	Б-21,1	Д-28,12
136	чаша	II		А-9,7	Д-28,18	–	–
137	чаша	II		А-9,8 Б-21,11 Д-28,2	А-9,11	Б-21,1	Д-28,12
138	чаша	II	1	А-9,7: 28,16	А-10,6	–	–
139	чаша	II	1	-	Д-21,8,9	Б-21,1	Д-28,12
140	тарелка	II	1	А	Б-21,5	А	–
141	чаша	II	1	А	Б-21,21	–	А-28-13
142	чаша	II	1	А-9,3	Д-28,3 Д-28,2	Д-28,1	Д-28,11
143	чаша	II	1	А	–	–	–
144	чаша	II	1	–	В-28,20 Д	Б-21,1	Д-28,11
145	чаша	II	1	А-10,10	–	–	–
146	кувшин	II	1	–	–	Б-21,20	Г-28,8 Д-10,5 Б
147	большая чаша	II	1	Б А	А-9,26 Д	Б-21,1	А-28,21 Б-Д
148	маленькая чаша	II	1	А	А Б-21,20	Б-21,1	–
149	чаша	II	1	А-9,14	Д-28,3	Д-28,1	Д-28,11
150	чаша	II	1	А-9,4	–	–	–
151	чаша	II	1	Б	А-9,19	Б-21,19	А-28,13
152	чаша	II	1	Б-20,4	Б-21,14	Б-21,1	Д-28,12
153	чаша	II	1	Б-20,4 А-9,9	Б-21,13	Б-21,1	Д-28,12

Виды ком-ции	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
5	Д-7,5 h-6	Сг	ГИМ	Оп 264 №14
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2664 №41
8 7	Д-22 h-5	Сг	ГИМ	Оп 2678 №457 325 рис.20
6	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2692 №107 325, 6,3
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2680 №251
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2680 №265
3	Д-25 h-10	Сг	АМЗ	Кп 37609 325 рис.16,1
2	фрагмент	Сг	АМЗ	Кп 37610 325 рис.16,2
3	Д-25 h-10	Сг	АМЗ	Кп 37605 325 рис.19
3	Д-17 h-7	Сг	АМЗ	Кп 11237 325 рис.8,1
4	Д-17,5 h-7	Сг	АМЗ	Кп 37622 325 рис.23
2	Д-18 h-7	Сг	АМЗ	Кп 37610 325 рис. 15,1
4	фрагмент	Сг	АМЗ	Кп 33582/187
7	фрагмент	Сг	АМЗ	Кп 269
8	фрагмент	Сг	АМЗ	Кп 33582/186 299 рис.6,3
2	Д-15 h-6,5	Сг	АМЗ	Кп 13700
3	Д-20,1 h-5	Азов	АКМ	Вх-2093 я-6 222 рис. 48,2
3	Д-17 h-7	Азов	АКМ	Вх-2096 я-1
3	фрагмент	Азов	АКМ	А-205 538
–	фрагмент	Азов	АКМ	Кп 18903 ОА 187
2	фрагмент	Азов	АКМ	Не пронумерована
–	фрагмент	Азов	АКМ	А-25 260
3	Д-13 h-17	Азов	АКМ	Т-41 я-13
2	Д-38 h-15	Азов	АКМ	Кп 26970 А-1 590 222 рис. 47,4
3	Д-10 h-5	Азов	АКМ	Не пронумерована
3	Д-19 h-8	–	ГЭ	№1169
–	фрагмент	Болгары	БГИАЗ	Оп 247-51
7	Д-18 h-7	Цг	ГОМРТ	№11-163
4	Д-17,5 h-7	Болгары	ГОМРТ	Оп 11-63
4	Д-18 h-7	Болгары	ГОМРТ	Оп 11-63

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюры	Внешняя сторона
154	чаша	II	1	–	Д	–	А-28,13
155	чаша	II	1	–	А-9,25 Д	Б-21,20	Д-28,12
156	чаша	II	1	Б-20,4	–	–	–
157	чаша	II	1	–	Д-28,2	–	–
158	чаша	II	1	А-9,8 Б-20,4	Б	Б-21,3	А-28,13
159	чернильница	II	1	–	–	–	Б-20,4 Д
160	чернильница	II	1	–	–	–	В-28,20 Б
161	кувшин	II	1	–	–	Б-21,20	А-10,8 Д-28,12
162	чаша	II	1	А-9,17	–	–	–
163	чаша	II	1	Г А	–	–	–
164	чаша	II	1	–	Д-28,3	–	–
165	чаша	II	1	А	–	–	–
166	чаша	II	1	А-9,2	–	–	–
167	чаша	II	1	Б	–	–	–
168	чаша	II	1	А-9,12	–	–	–
169	чаша	II	1	–	Б-21,15	–	–
170	чаша	II	1	–	Б-23,11	–	–
171	чаша	II	1	А-9,3	–	–	–
172	чаша	II	2	Б В	В Д-28,30	Б-21,1,3,4	–
173	чаша	II	1	А-9,17	–	–	–
174	чаша	II	1	А-10,11	Д-28,2,3	Д-28,1	–
175	чаша	II	1	А-Б-Д-10,12	–	Д-28,4	Д-28,5,12
176	чаша	II	1	А-10,16	А-9,20	Б-21,1,3,4	–
177	чаша	II	2	–	Б Б-23,8	–	–
178	чаша	II	1	А-9,11	–	–	–
179	блюдо	II	1	А	А-В-28,27	–	–
180	чаша	II	1	А-10,7	–	–	–
181	чаша	II	2	–	–	Б-21,20; 23,10	–
182	чаша	II	1	–	Д-28,3	Д-28,1,2	–
183	блюдо	II	1	А-9,8 В-21,30	В-21,30	–	–
184	чаша	II	1				
185	чаша	II	2	–	Д-28,30	Б-21,1	–
186	чаша	II	2	Б-В-28,28	В	–	–
187	чаша	II	1	А-10,15	Б-21,12	Б-21,1	–
188	чаша	II	1	А-9,14	А Б	Б-21,1	А-28,13

Виды ком-ции	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
2	фрагмент	Увек	СОМК	№217
2		Увек	СОМК	№225
–	фрагмент	Болгары	ГОМРТ	Оп 57-54-13
–	фрагмент	Цг	ГОМРТ	Оп 82-54
7	–	Болгары	БГИАЗ	экспозиция
8	–	Болгары	БГИАЗ	экспозиция
5	–	Болгары	БГИАЗ	экспозиция
3	Д-15,5 h-21	Сг	–	95 рис.1,2
8	фрагмент	Сг	АМЗ	№35
3	фрагмент	Сг	ГЭ	№300
–	фрагмент	Цг	–	56 рис.1,5
–	фрагмент	Сг	–	56 рис.1,6
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.2,2
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.2,5
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.2,6
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.2,8
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.2,10
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.2,11
3	–	Сг	–	299 рис.3,2
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.4,1
3	–	Сг	–	299 рис.4,2
3	–	Сг	ГИМ	299 рис.4,3 290 №12 стр.61
3	–	Сг	–	299 рис.4,4
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.4,6
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.5,1
–	фрагмент	Сг	ГИМ	299 рис.5,4
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.5,5
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.5,6
7	фрагмент	Сг	–	299 рис.6,1
7	фрагмент	Сг	ГИМ	2692 №118 299 рис.6,2
3	–	Сг	–	299 рис.7,1
–	фрагмент	Сг	–	299 рис.7,2
11	фрагмент	–	–	325 рис. 7,3
4	–	–	–	325 рис.8,3

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюр	Внешняя сторона
189	чаша	II	1	–	А-9,20	Б-21,16	–
190	чаша	II	1	А	А Б-21,28	Б-21,17	–
191	чаша	II	1	–	А-9,7	Б-21,20	А-28,13
192	чаша	II	1	Б-21,11,23	Б-21,3,6,13	Б-21,3	Б-21,3
193	чаша	II	1	А-9,1	Д-28,6	Д	А-28,12
194	чаша	II	1	А-9,15	А-28,7	Б-21,23	–
195	чаша	II	1	А-9,1	Д-28,6 Б-А-21,6	Б-21,1	–
196	чаша	II	1	Б	Б-21,3 А-9,25	Б-21,1,2,3	–
197	чаша	II	1	А,Б,В	А-Б-21,3,6 Д-28,14	Б-21,1	–
198	чаша	II	1	А-10,14 Б-21,3,4	А,Б	Б-21,3,4	–
199	чаша	II	1	-	А-9,25 Б-21,29	Б-Д, Б-21,3	А-Б
200	чаша	II	1	А	А-9,25 Б-21,29	Б-21,1	Д-28,12
201	чаша	II	1	А-9,1 Б-28,23	А-Б	Б-21,1	Д-28,12
202	чаша	II	1	А-10,11	Д-28,2 Д-28,3	Д-28,1	–
203	чаша	II	1	А-10,16	А-9,20	Б-20,1,3,6	–
204	чаша	II	1	А-9,17	–	–	–
205	чаша	II	1	А-9,3	Б-21,15	Б-21,1	Д-28,12
206	чаша	II	1	А-Б-21,11	Б-21,19 А-Д	–	–
207	чаша	III	–	А-11,1	–	–	–
208	чаша	III	–	А-11,2	–	–	–
209	ваза	III	–	–	–	Б-22,2	Д
210	чаша	III	–	–	Б-22,11	Б-22,12	–
211	чаша	III	–	–	А-22,15	Б-22,12	–
212	альбарелло	III	–	–	–	Б	Б-22,8
213	ваза	III	–	–	–	Б-22,2	А Б Д
214	ваза	III	–	–	–	Б-22,2	А Б
215	гюльабдан	III	–	–	–	Б-22,3	В-20,16 А-11,12
216	чернильница	III	–	–	–	–	А,Д
217	чаша	III	–	Е Ж	Б	–	–
218	гюльабдан	III	–	Г	–	Б-22,4	А-11,10
219	маленькая чаша	III	–	Г-26,3	Г-26,4	Б-22,4	–
220	чаша	III	–	Г-26,5	Г А	Б-22,4	–

Виды ком-ции	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
–	фрагмент	–	–	325 рис.9,2
–	фрагмент	–	–	325 рис.9,3
7	фрагмент	–	–	325 рис.10,2
4	–	–	–	325 рис.11,1
4	фрагмент	Сг	–	325 рис.13,1
7	–	–	–	325 рис.14,2
4	–	–	–	325 рис.15,1
4	–	–	–	325 рис.15,2
3	фрагмент	–	–	325 рис.17,1
4	фрагмент	–	–	325 рис. 17,2
4	фрагмент	–	–	325 рис.18,1
4	–	–	–	325 рис.22,1
11	фрагмент	–	–	325 рис.22,2
3	–	Сг	ГЭ	320 рис.105
11	–	Сг	ГЭ	320 рис.106
8	фрагмент	Сг	–	www.saray-al-mahrusa.ru
11	–	Сг	–	327 рис.23,2
–	фрагмент	Сг	–	327 рис.23,5
–	–	Сг	ГИМ	Оп 2692 №281
–	–	Сг	ГИМ	Оп 2692 №276
3	Д-14,15 h-9,5	Сг	ГИМ	Оп 2664 №41
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2681 №1280
3	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №393
8	Д-7 h-15,5	Болгары	ГИМ	Оп 95526 №1784
5	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2664 №41
3	Д-13 h-9,5	Сг	ГИМ	Оп 280 №26
3	Д-22 h-15	Сг	ГИМ	Экспозиция
2	Д-7,5 h-6	Сг	ГИМ	264 №14
3	фрагмент	Сг	АМЗ	Кп 427
3	Д-23 h-16	Азов	АКМ	Кп 17285 А1152/268
8	Д-14,5 h-6,5	Азов	АКМ	Кп 25356 ОА 469
8	Д-18 h-7	Азов	АКМ	Кп 21649 ОА 275

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюр	Внешняя сторона
221	чаша	III	–	А-22,13	Д-22,14	Б-22,4	–
222	чаша	III	–	А-11,1	–	–	–
223	чернильница	III	–	–	–	–	Г-26,4
224	чаша	III	–	В	–	–	–
225	чаша	III	–	А-11,1	Д-22,15	Д-22,12	–
226	чаша	III	–	А-11,1	А-22,15	Б-22,4	Д-22,14
227	чаша	III	–	А	А-22,15	Б	А
228	блюдо	III	–	–	Б-22,11 Д-22,15 А	–	Б
229	ваза	III	–	А-11,11	–	Б-22,4	Г-26,1 А-11,7
230	чаша	III	–	Г-26,8	–	–	–
231	чаша	III	–	Г-26,2	А-22,15	–	–
232	чаша	III	–	А-11,2	–	–	–
233	–	III	–	Г-22,9	–	–	–
234	чаша	III	–	Б-22,1	Б	–	–
235	чаша	III	–	–	–	А Б	–
236	чаша	III	–	–	–	А-11,9 Б-22,2	–
237	чаша	III	–	Г-26,10	–	–	–
238	гюльабдан	III	–	–	–	–	А,Д-22,14
239	чаша	III	–	–	А-22,15	Д	Д-22,14
240	чаша	III	–	А-11,3	А-Д	–	Д-28,12
241	чаша	III	–	А-11,5	А-11,5	–	–
242	блюдец	IV	1	А-12,6	–	–	–
243	тарелка	IV	1	А-12,7	–	–	–
244	блюдец	IV	1	А-12,2	–	–	–
245	блюдец	IV	1	А-12,3	–	–	–
246	блюдец	IV	1	А-12,5	–	–	–
247	–	IV	1	–	А-13,12	–	–
248	–	IV	1	–	А	–	–
249	альбарелло	IV	1	–	–	Б	Б Д-27,8a
250	гюльабдан ?	IV	1	–	–	–	А-12,1,9
251	тарелка	IV	1	Г-27,1	А-13,6	Д-27,8a	-
252	маленькая чаша	IV	1	А Б	–	Д-20,12	-
253	–	IV	1	А-12,12	–	Д-8a	-

Виды ком-ции	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
3	Д-17 h-7	Азов	АКМ	П-я №569
–	фрагмент	Азов	АКМ	Кп 24516 А-884 №372 4
3	Д-7-8 h-5-6	Азов	АКМ	Кп 21752 ОА 282 222 рис.46,7
2	фрагмент	Увек	СОМК	№ 191
3	Д-18,5 h-9	Азов	АКМ	Кп 217554 ОА 279
3	–	Сг	ГЭ	№268
3	–	Сг	ГЭ	№269
3	фрагмент	Чертово городище	АМЗ	№47Я5
3	Д-17 h-11,5	Болгары	ГОМРТ	№11-92
–	фрагмент	Болгары	БГИАЗ	№719-26/285
–	фрагмент	Сг	АМЗ	–
–	фрагмент	Цг	ГОМРТ	Оп 18-37
–	фрагмент	Цг	ГОМРТ	Оп 82-54
4	фрагмент	Цг	ГОМРТ	Оп 81-2
–	фрагмент	Цг	ГОМРТ	Оп 81-15-35
–	фрагмент	болгары	БГИАЗ	Оп 6-61
–	фрагмент	–	–	325 рис.17,3
3	фрагмент	–	–	325 рис. 18,2
11	–	Сг	–	327 рис.23,1
–	фрагмент	Старый Орхей	–	6 рис. 39
11	фрагмент	Сг	–	320 рис.114
8	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №370
9	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №388
9	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2693 №133 344 рис.4,4
9	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2692 №110
6	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2693 №134
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2696 №236
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2696 №238
3	Д-5,5 h-12	Дубовское г-е	ГИМ	Оп 2635
	фрагменты	Сг	ГИМ	Оп 2667 №83,84 320 рис. 118
9	фрагменты	Сг	ГИМ	Оп 2697 №357,359 344 рис. 6,1
1	Д-9 h-4	Сг	ГИМ	Оп 2695 №290
9	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2667 №119

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюр	Внешняя сторона
254	–	IV	1	–	–	–	Д-11в
255	–	IV	1	–	А-13,1	Б	
256	–	IV	2	–	А-13,1 Б-23,7	Д-27,8а	–
257	–	IV	1	–	А-13,1	–	–
258	чаша	IV	1	А-13,3	–	А-13,2	А-27,11
259	чаша	IV	1	Г-27,2	–	–	–
260	ваза	IV	1	–	–	–	Б-20,8 А-13,4
261	ваза	IV	1	–	–	–	Ж-27,7
262	ваза	IV	1	–	–	–	А-12,1
263	чаша	IV	1	Г-27,6	В-27,9	–	Д-27,11а
264	маленькая чаша	IV	1	А	–	Д	Д-27,11а
265	чаша	IV	1	–	А	–	–
266	чаша	IV	1	Г	–	–	–
267	чаша	IV	1	А-13,7	–	Д-27,8б	–
268	чаша	IV	1	А-12,10	–	Д-27,8а	–
269	блюдец	IV	1	Д-23,3	–	Б-23,2	–
270	–	IV	1	А-13,8	–	–	–
271	блюдец	IV	1	А-13,8	–	Б-23,2	–
272	чаша	IV	1	А-12,4	–	–	–
273	чаша	IV	2	–	А	Б-23,10	–
274	блюдец	IV	1	А-12,8	–	–	–
275	–	IV	2	–	А	Б-23,10	–
276	миниатюрный сосуд	IV	1	–	–	–	А-13,9
277	гюльабдан	IV	1	–	–	–	А-12,11 А-27,11а
278	чаша	IV	1	А	–	А	–
279	чаша	IV	1	–	–	А	–
280	чаша	IV	1	А	–	–	–
281	чаша	IV	1	А-13,10	А	–	А-27,11а
282	миниатюрный сосуд	IV	1	–	–	–	А-13,11
283	блюдец	IV	1	А	–	А	Б
284	тарелка	IV	1	А	–	А	–
285	чаша	IV	1	А	–	А	–
286	чаша	IV	1	Г	–	А	–
287	–	IV	1	Г-27,4	–	–	–

Виды ком-ции	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2668 №7
	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2668 №12
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2662 №16
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2668 №21
10	Д-19 h-7	Сг	АМЗ	Кп 24740 345 рис. 3
–	фрагмент	Сг	АМЗ	Кп 16257/27 48 рис.1,10
7	фрагмент	Сг	АМЗ	Кп 16257/21 320 рис. 117
8	фрагмент	Сг	АМЗ	368 рис. 90
3	фрагмент	Сг	–	345 рис.4,3
1	фрагмент	Азов	АКМ	Кп 27097 А-1 в00/25 222 рис.48,5
1	Д-10 h-5	Азов	АКМ	Не пронумерована
–	фрагмент	Сг	–	56 рис.1,3
–	фрагмент	Сг	–	56 рис.1,4
9	–	Сг	–	320 рис. 115
6	–	Сг	–	320 рис.119
1	–	Цг	–	345 рис.2,2
–	фрагмент	Сг	–	345 рис. 2,4
–	–	Сг	–	345 рис. 2,3
–	фрагмент	Сг	–	345 рис.2,5
–	фрагмент	Сг	–	345 рис. 2,6
–	фрагмент	Сг	–	345 рис. 2,7
–	фрагмент	Сг	–	345 рис. 4,1
–	фрагмент	Сг	–	345 рис.4,2
–	–	Сг	ГИМ	345 рис. 4,4
–	фрагмент	Сг	–	345 рис.4,5
–	фрагмент	Сг	–	345 рис. 4,6
9	фрагмент	Сг	–	345 рис. 4,7
4	фрагмент	Сг	–	344 рис.3,1
3	фрагмент	Сг	–	344 рис.3,2
9	фрагмент	Сг	–	344 рис.4,1
9	фрагмент	Сг	–	344 рис.4,2
3	фрагмент	Сг	–	344 рис.4,3
3	–	Сг	–	344 рис.5
–	фрагмент	Сг	–	344 рис.6,2

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюр	Внешняя сторона
288	–	IV	1	Г-27,5	А	–	–
289	–	IV	1	Б-23,11	–	–	–
290	–	IV	1	Б-23,12	–	–	–
291	–	IV	2	Д-23,7	–	–	–
292	блюдец	IV	1	Д-23,3	–	Б-23,1	–
293	блюдец	IV	1	Д-23,4	Б-23,4	–	–
294	–	IV	1	Д-23,4	–	–	–
295	–	IV	1	А	–	–	–
296	ваза	IV	1	А	–	–	–
297	–	IV	2	А,В	Б-23,7	Д-27,8а	–
298	–	IV	1	А	–	–	–
399	тарелка	IV	1	–	Д,А,Г	–	–
300	–	V	1	–	А-14,1	–	–
301	–	V	1	–	А	–	–
302	–	V	1	–	А Д	–	–
303	–	V	2	–	А-14,6 15,1,2	–	–
304	–	V	2	–	А-14,6 15,1,2	–	–
305	чаша	V	1	А-15,3,5	–	–	–
306	чаша	V	1	А-14,1	–	–	–
307	–	V	1	–	А,Д	–	–
308	ваза	V	2	–	–	–	В-15,8 А-15,6,7
309	ваза	V	2	–	–	–	Б-15,4 А В-14,6
310	большой сосуд	VI	–	–	–	–	Г-Е-20,22
311	чаша	VI	–	А	Б	Д	В-20,16
312	гюльабдан	VI	–	–	–	–	В
313	гюльабдан	VI	–	–	–	–	В,Б
314	гюльабдан	VI	–	–	–	–	В,Б
315	гюльабдан	VI	–	–	–	–	В,Б
316	гюльабдан	VI	–	–	–	–	В,Б
317	чаша	II	1	А-9,6	В-21,32	–	–
318	чаша	II	1	А-9,24	–	В	–
319	чаша	IV	1	А	А	–	–
320	чаша	II	1	А	Б-21,21	–	А-28,13

Виды ком-ции	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
9	фрагмент	Сг	–	344 рис.6,3
–	фрагмент	Сг	–	48 рис.1,1
–	фрагмент	Сг	–	48 рис.1,2
–	фрагмент	Сг	–	48 рис.1,3
–	фрагмент	Сг	–	48 рис.1,4
–	фрагмент	Сг	–	48 рис.1,5
–	фрагмент	Сг	–	48 рис.1,6
–	фрагмент	Сг	–	48 рис.1,7
–	фрагмент	Сг	–	48 рис.1,8
–	фрагмент	Сг	–	48 рис.1,9
9	фрагмент	Сг	–	www saray-al-mahrusa.ru
–	фрагмент	Маджар	–	90 рис. 4
–	фрагменты	Сг	ГИМ	Оп 2677 №38,39
–	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2667 №174
–	фрагменты	Сг	ГИМ	Оп 2677 №40, 41, 42
–	фрагменты	Сг	ГИМ	Оп 2697 №327,328,329
–	фрагменты	Цг	ГИМ	Оп 2697 №325
–	фрагмент	Цг	–	56 рис.4,2
–	фрагмент	–	–	325 рис. 13,3
	фрагмент	Сг	–	www saray-al-mahrusa.ru
3	–	Сг	АКМ	367 иль.31,32
7	–	Цг	ГЭ	Сар. № 253 320 стр. 100
3	фрагменты	Сг	ГИМ	Оп 111006, 2676 №28-50
3	Д-17 h-7	Азов	АКМ	Не пронумерована
3	Д-28 h-15	Азов	АКМ	222 рис.46,6
3	–	Биляр	–	75 рис.4
3	фрагмент	Старый Орхей	–	6 рис. 40 б
3	фрагмент	Маджар	–	102 рис.1,4
3	–	Средняя Азия	–	278 Стр.197
8	фрагмент	Сг	ГИМ	2687 №184
8	Д-14,5 h-5	Сг	АМЗ	Не пронумерована
3	–	Москва	ГИМ	104352,1308/и
4	Д-17 h-7	Сг	ГИМ	111418 2795/8

КАТАЛОГ КРАСНОГЛИНЯНЫХ СОСУДОВ

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюр	Внешняя сторона
1	чаша	I	1.1	А-16,3	–	–	–
2	чаша	I	1.2	А-16,8	–	–	–
3	чаша	I	1.1	Д-16,9	–	Б-20,6	–
4	чаша	II	3	Д-19,13	Б-19,13	Б	А-28,13
5	Маленькая чаша	II	3	Б	В-19,9	–	–
6	блюдо	I	3,2	–	Б Д	Б	–
7	чаша	I	1.4	А	Б	Б	–
8	чаша	II	1	Д	А	–	–
9	блюдо	I	3.2	А	А	Б	–
10	альбарелло	I	1.2	–	–	Б	Д-24,4
11	чаша	I	1.1	Б Д	Б Д	Б	–
12	чаша	I	1.1	Б Д	–	–	–
13	чаша	II	1	А-19,2	В-19,2	Д	–
14	чаша	II	3	Б	Д	Б	–
15	чаша	I	1.2	А-18,2	-	Б	–
16	чаша	II	3	Д	В-19,1	–	–
17	чаша	I	1.5	Г-А-18,7	В-18,10	–	–
18	чаша	I	1.2	А-18,6	Б	–	–
19	чаша	I	1.2	А-Б-17,12	–	–	–
20	чаша	I	1.1	А			
21	чаша	I	1.1	А-18,3	Б	–	–
22	чаша	I	1	Б-29,1	–	–	–
23	чаша	I	1	А-29,2	–	–	–
24	чаша	I	2	А-29,3	–	–	–
25	чаша	I	2	А-29,4	–	–	–
26	чаша	I	1	Б-А-29,5	–	–	–
27	чаша	I	1	А-29,6	–	–	–
28	чаша	I	2	А-29,8	–	–	–
29	чаша	I	2	Д-29,10	–	–	–
30	чаша	I	2	А-29,11	–	–	–
31	чаша	I	2	А-29,9	–	–	–
32	чаша	I	2	А-29,12	–	–	–
33	чаша	I	2	Д-29,13	–	–	–
34	чаша	I	2	Г-18,5;29,14	–	–	–
35	чаша	I	2	Г-29,15	–	–	–
36	чаша	I	1.2	Г-29,16			
37	чаша	II	3	Б-19,12	–	–	–
38	чаша	II	3	А	–	–	–
39	чаша	II	3	Б-19,11	–	–	Б
40	чаша	II	3	А-19,10	–	–	Б

Виды коми	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
8	Д-18 h-8	Сг	ГИМ	Оп 2693 №462
8	Д-19 h-7	Сг	ГИМ	Оп 2698 №26
6	Д-18 h-7	Сг	ГИМ	Оп 2693 №165-168
7	Д-18,5 h-8,5	Сг	ГИМ	Оп 2695 №291
7	Д-13 h-5,5	Сг	ГИМ	Оп 2697 №509
3	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №452-454
3	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 426
3	фрагмент	Сг	ГИМ	Оп 2697 №197
8	фрагменты	Сг	ГИМ	Оп 2697 №498,499
8	Д-6 h-15,5	Сг	ГИМ	Оп 1779 №18
8	Д-17 h-7	Сг	ГИМ	Оп 2795 №11
8	Д-17 h-7	Сг	ГИМ	Оп 2695 №206
3	Д-19 h-7	Сг	АМЗ	Кп 37603
3	Д-18 h-7	Сг	АМЗ	Кп 46-11
8	h	Сг	АМЗ	Кп 37618 325 рис.25,4
3	–	Азов	АКМ	Не прономерована 222 рис.16,3
3	фрагмент	–	–	325 рис.24,1
3	фрагмент	–	–	325 рис.24,3
8	–	–	–	325 рис.25,1
8	фрагмент	–	–	325 рис.25,2
3	фрагмент	–	–	325 рис.25,3
–	фрагмент	Цг	–	114 рис.9,1
8	фрагмент	Цг	–	114 рис.9,2
3	фрагмент	Цг	–	114 рис.9,3
–	фрагмент	Цг	–	114 рис.9,4
3	фрагмент	Цг	–	114 рис.9,5
8	фрагмент	Цг	–	114 рис.9,6
8	фрагмент	Цг	–	114 рис.10,1
–	фрагмент	Цг	–	114 рис.10,2
1	фрагмент	Цг	–	114 рис.10,3
8	фрагмент	Цг	–	114 рис.10,4
8	фрагмент	Цг	–	114 рис. 10,5
–	фрагмент	Цг	–	114 рис.10,6
8	фрагмент	Цг	–	114 рис.10,7 320 рис.101
–	фрагмент	Цг	–	114 рис.10,8
	фрагмент	Цг	–	114 рис.10,9 52 табл.IV рис.2
8	–	Цг	–	52 табл.II рис.1
11	–	Цг	–	52 табл.II рис.2
1	–	Цг	–	52 табл.II рис.3
10	–	Цг	–	52 табл.II рис.4

№	Формы сосудов	Отдел	Группа	Орнамент			
				центр	стенки	бордюр	Внешняя сторона
41	чаша	II	3	Б-19,8	Д	Б	–
42	чаша	II	3	Д-19,7	Д	Д	А
43	чаша	II	3	Д-19,6	Д	Д	–
44	кубок	II	3	–	–	–	В
45	чаша	II	1.1	А-16,1	–	–	–
46	Горшковидная ваза	II	1.1	–	–	Б	Д
47	тарелка	II	1.1	А-Б-17,12	–	–	–
48	тарелка	II	1.1	А	–	–	–
49	тарелка	II	1.1	А-16,12	–	–	–
50	чаша	I	3.2	Д	–	–	–
51	тарелка	I	1.2	Б-17,7	–	–	–
52	тарелка	I	1.1	Б-17,3	–	–	–
53	тарелка	I	1.1	А-17,4	–	–	–
54	–	I	3.3	Б-17,10	–	–	–
55	–	I	3.2	Д-18,4	–	–	–
56	блюдо	II	3	А-19,4	–	–	–
57	–	I	1.4	А-Б	–	–	–
58	–	I	1.4	А	–	–	–
59	–	I	2	А	–	–	–
60	чаша	III	1	Б	Б	–	–
61	–	I	1	Б	–	–	–
62	–	I	1	Б-17,11	–	–	–
63	–	I	1	Б-Д-17,9	–	–	–
64	–	I	1	А-17,5	–	–	–
65	–	I	1	А-Б	–	–	–
66	–	I	1	Б-17,10	–	–	–
67	–	I	1	Г-24,1	–	–	–
68	–	II	–	В-19,3	–	–	–
69	–	II	–	–	А	Б	–
70	–	I	–	–	А-24,2	–	–
71	–	I	1.1	Д-18,4	–	–	–
72	–	II	3	–	А	–	–
73	–	II	3	–	В	–	–
74	–	I	3.2	–	А	–	–
75	–	I	–	А-17,6	–	–	–
76	–	I	–	А-17,2	–	–	–
77	–	I	–	Б-17,8	–	–	–
78	Миниатюрный сосуд	IV	–	–	–	–	А
79	–	IV	–	–	–	А	–
80	–	I	–	–	–	–	Д-7, 1
81	–	I	–	–	–	–	Д-7, 2
82	альбарелло	I	–	–	–	–	Д-7, 4
83	альбарелло	I	–	–	–	–	Б-7, 5
84	альбарелло	I	–	–	–	–	Д-7, 6
85	альбарелло	I	–	–	–	–	Д-7, 7
86	альбарелло	I	–	–	–	–	Д-7, 8

Виды коми	Размеры	Место находки	Место хранения	Источник информации
2	–	Цг	–	52 табл. II рис. 5
3	–	Цг	–	52 табл. II рис. 6
10	–	Цг	–	52 табл. II рис. 7
–	–	Сг	–	52 табл. II рис. 8
8	–	Цг	–	52 табл. III рис. 1
3	–	Сг	–	52 табл. III рис. 2
8	–	Цг	–	52 табл. III рис. 3
8	–	Сг	–	52 табл. III рис. 4
8	–	Цг	–	52 табл. III рис. 5
8	–	Сг	–	52 табл. IV рис. 1
8	–	Сг	–	52 табл. IV рис. 3
8	–	Сг	–	52 табл. IV рис. 4
8	–	Сг	АКМ	Кп 16257/14 52 табл. IV рис. 5
8	–	Сг	–	52 табл. V рис. 1
8	–	Сг	–	52 табл. V рис. 2
8	–	Сг	–	52 табл. V рис. 8
–	–	Сг	–	52 табл. VI рис. 7
8	–	Сг	–	52 табл. VI рис. 8
–	–	Сг	–	52 табл. VI рис. 9
3	–	Сг	–	52 табл. VI рис. 11
–	–	Сг	–	52 табл. VII рис. 1
8	–	Сг	–	52 табл. VII рис. 2
1	–	Сг	–	52 табл. VII рис. 3
–	–	Сг	–	52 табл. VII рис. 4
–	–	Сг	–	52 табл. VII рис. 5
8	–	Сг	–	52 табл. VII рис. 6
8	–	Цг	–	52 табл. VII рис. 7
–	–	Сг	–	52 табл. VII рис. 8
–	–	Сг	–	52 табл. VII рис. 9
–	–	Сг	–	52 табл. VII рис. 10
–	–	Сг	–	52 табл. IX рис. 1
7	–	Сг	–	52 табл. IX рис. 2
–	–	Сг	–	52 табл. IX рис. 3
–	–	Сг	–	52 табл. IX рис. 6
8	–	Сг	–	52 табл. VIII рис. 1
8	–	Сг	–	52 табл. VIII рис. 2
1	–	Сг	–	52 табл. VIII рис. 3
8	h-4,5	Сг	ГИМ	327 рис. 23, 6
–	фрагмент	Сг	–	327 рис. 24, 7
3	–	Цг	ГЭ	51 табл. XXV рис. 4
8	–	Цг	ГЭ	51 табл. XXV рис. 5
8	–	Цг	ГЭ	51 табл. XXV рис. 6
5	–	Цг	ГЭ	52 табл. XXX рис. 1
8	–	Цг	ГЭ	51 табл. XXX рис. 2
7	–	Цг	ГЭ	51 табл. XXX рис. 3
8	–	Цг	ГЭ	51 табл. XXX рис. 4

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов	3
Введение	6
ГЛАВА I. Возникновение и становление золотоордынского керамического производства	15
1.1. Этапы историко-культурного развития Золотой Орды	15
1.2. Становление керамического ремесла	17
1.3. Вопросы технологии производства и техническая характеристика видов золотоордынской бытовой керамики	18
1.4. Основные формы посуды	36
ГЛАВА II. Сравнительный анализ орнаментов золотоордынской глазурованной посуды Нижнего Поволжья	42
2.1. Элементы и мотивы орнаментов глазурованной посуды Нижнего Поволжья	43
2.2. Композиционное распределение орнамента на глазурованной посуде Нижнего Поволжья	100
ГЛАВА III. Проблемы орнаментального стиля золотоордынской глазурованной посуды Нижнего Поволжья	115
3.1. Влияние различных художественных традиций на орнамент золотоордынской бытовой керамики Нижнего Поволжья	115
3.2. Особенности стиля орнамента золотоордынской бытовой керамики Нижнего Поволжья	121
Заключение	125
Библиография	128
Список принятых сокращений	143
Таблицы	144
Каталог кашинных сосудов	160
Каталог красноглиняных сосудов	180

Лисова Наиля Фаритовна

**Орнамент глазурованной посуды
золотоордынских городов Нижнего Поволжья**

Научное издание

Оригинал-макет – *А.Р.Тухватуллина, Л.М.Зигангареева*

Подписано в печать 19.12.2012 г. Формат 60×84 ¹/₈

Усл. печ. л. 23,0 Тираж 1000 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ЗАО «ИД Казанская недвижимость»

Авторы фото:

А.И.Солонар (рис. 1–38); *Е.Раздобарин* (рис. 39–56); *А.А.Тульников* (рис. 57–76).

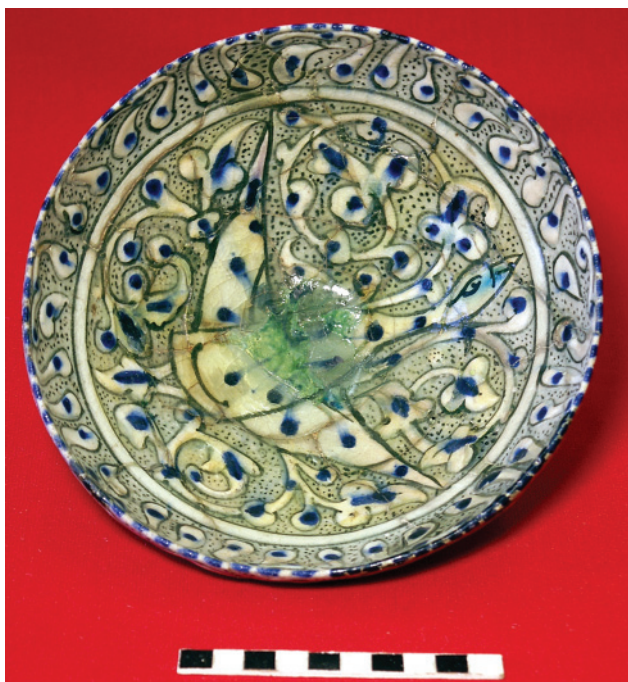


Рис. 1. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.

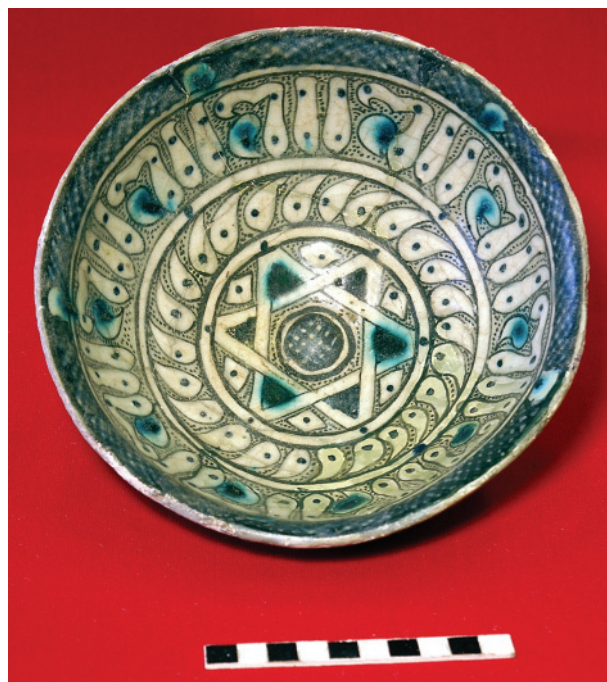


Рис. 2. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. Азов.



Рис. 3. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 4. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.

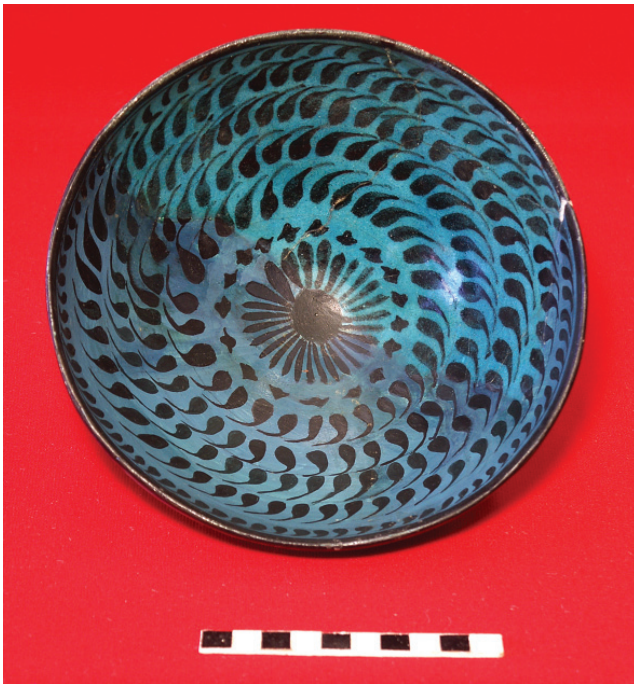


Рис. 5. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 6. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 7. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 8. Фрагмент кашинной вазы с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 9. Фрагмент кашинной вазы с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 10. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 11. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 12. Кашинная чаша с сине-черной росписью. Нижнее Поволжье. XIV в. АКМ.

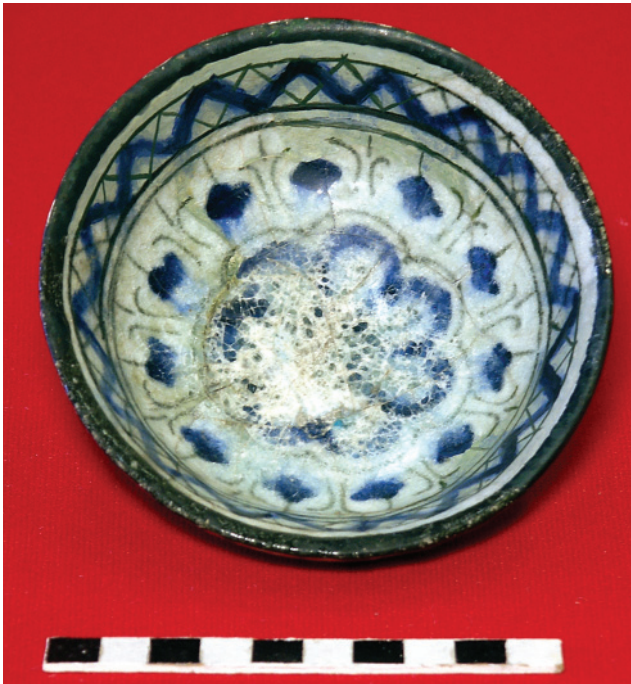


Рис. 13. Чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 14. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.

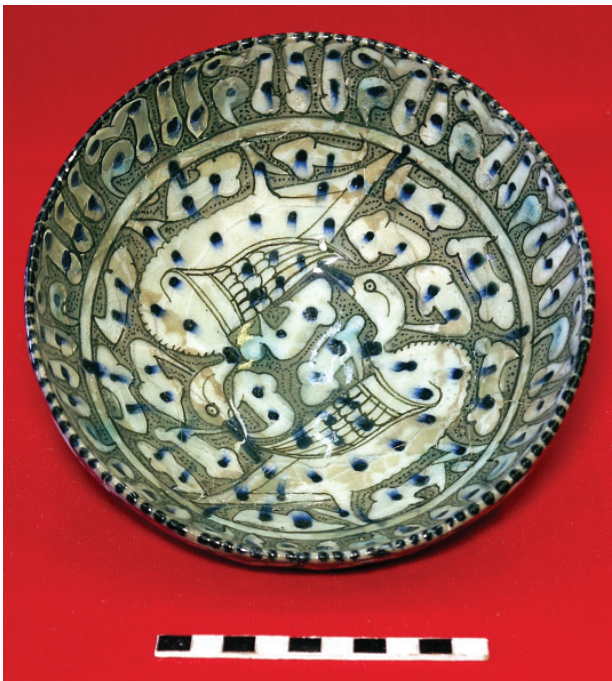


Рис. 15. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 16. Кашинный гюльабдан с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 17. Кашинный гулябдан с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 18. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 19. Кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 20. Кашинная чаша с сине-черной росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 21. Кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье (возможно Иран) XIV в. АКМ.



Рис. 22. Кашинный гюльабдан с сине-черной росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 23. Кашинный гюльабдан с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 24. Большая кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 25. Большая кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 26. Кашинный гюльбадан с сине-черной росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 27. Кашинный гюльбадан с сине-черной росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 28. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 29. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 30. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 31. Кашинный гюлябдан с рельефной моделировкой орнамента под прозрачной кобальтовой глазурью. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 32. Кашинный гюлябдан с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 33. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 34. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 35. Кашинный кувшин с полихромной росписью и без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 36. Кашинная чаша с сине-черной росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 37. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 38. Фрагмент кашинной чаши с бело-синей росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. АКМ.



Рис. 39. Красноглиняная чаша с орнаментом сграффито. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 40. Кашинная чаша с полихромной росписью с рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 41. Красноглиняная чаша с орнаментом сграффито. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 42. Красноглиняная чаша с орнаментом сграффито. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 43. Красноглиняная чаша с орнаментом сграффито. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 44. Кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.

Рис. 45. Кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 46. Красноглиняная чаша с орнаментом сграффито. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.

Рис. 47. Кашинная чаша с полихромной росписью с рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 48. Большая кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 49. Кашинная тарелка с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 50. Кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 51. Кашинная чаша с полихромной росписью с рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 52. Кашинное альбарелло с бело-синей росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 53. Кашинный гюльабдан под глухой бирюзовой глазурью. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 54. Красноглиняное альбарелло с орнаментом сграффито. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.

Рис. 55. Красноглиняный миниатюрный сосуд с рельефным орнаментом. Псевдоселадон. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 56. Фрагмент кашинного блюда и маленькая кашинная чаша с бело-синей росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 57. Фрагмент кашинной чаши с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. ГОМРТ.



Рис. 58. Большая кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 59. Кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.

Рис. 60. Кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 61. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 62. Кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 63. Кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.

Рис. 64. Большая кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 65. Фрагмент бракованной большой кашинной чаши с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 66. Маленькая бракованная кашинная чаша с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 67. Кашинная чаша с бело-синей росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 68. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 69. Бракованная кашинная чаша с сине-черной росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 70. Красноглиняная чаша с росписью ангобом. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 71. Красноглиняная чаша с орнаментом сграфито. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 72. Красноглиняная чаша с росписью ангобом. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 73. Фрагмент кашинного блюда с полихромной росписью без рельефной моделировки орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 74. Фрагмент кашинного блюда с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 75. Фрагмент кашинной вазы с бело-синей росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 76. Фрагмент кашинной чаши с бело-синей росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. АМЗ.



Рис. 77. Чаша с полихромной росписью (султанабадская керамика).
Иран, XIII–XIV вв. О. Watson, 2005, р. 379.



Рис. 78. Чаша с полихромной росписью (султанабадская керамика).
Иран, XIV в. О. Watson, 2005, р. 387.

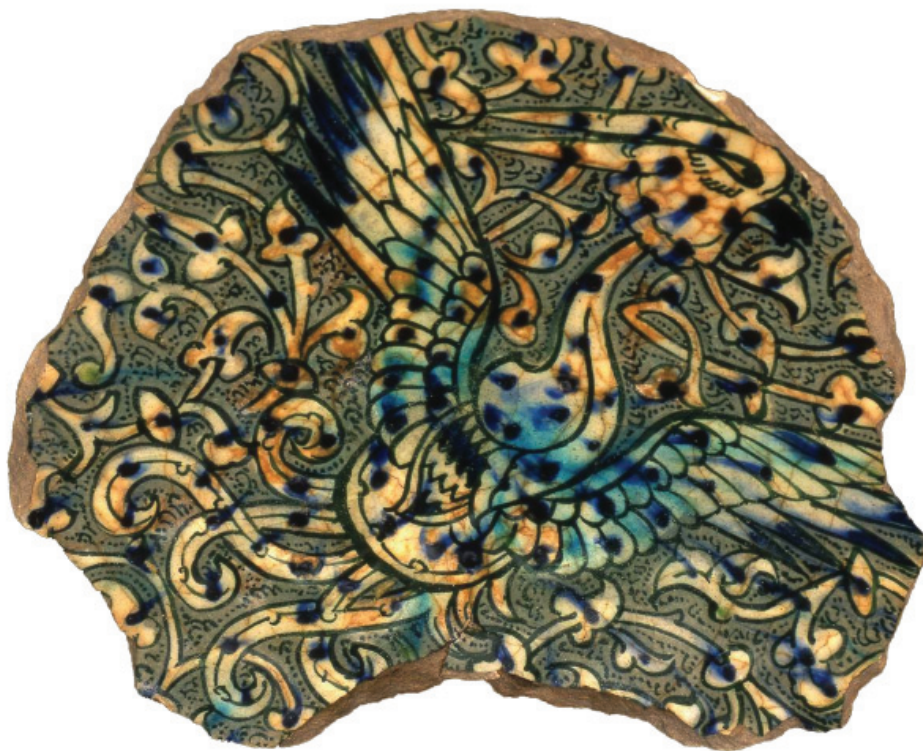


Рис. 79. Фрагмент кашинной тарелки с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. Сарайчик, Алма-Ата.



Рис. 80. Кашинная чаша с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента. Нижнее Поволжье, XIV в. Сарайчик, Алма-Ата.



Рис. 81. Красноглиняный кувшин с росписью ангобом. Нижнее Поволжье, XIV в. ГИМ.



Рис. 82. Кашинная ваза с сине-черной росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. ГОМРТ.



Рис. 83. Кашинная ваза с сине-черной росписью. Нижнее Поволжье, XIV в. ГОМРТ.



Таблица № 32.

Рис. 1. Кашинная ваза с полихромной росписью и рельефной моделировкой орнамента (Сарай Берке, ГЭ);
Рис. 2. Кашинный кувшин с полихромной росписью (Сарай Бату, АМЗ, Галкин Л.Л. 1971).



Таблица № 33.

Рис. 1. Кашинная ваза с кобальтовой росписью (Сарай Бату, Шляхова В.И. 1980);
 Рис. 2. Гюлябдан с кобальтовой росписью (Сарай Бату, Шляхова В.И. 1980).

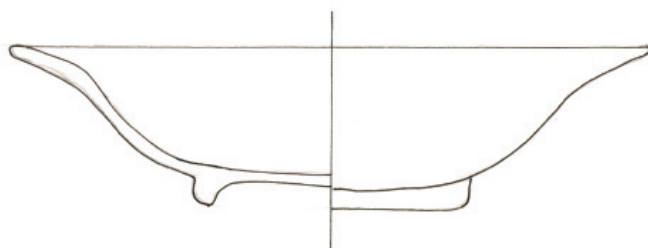


Таблица № 34.

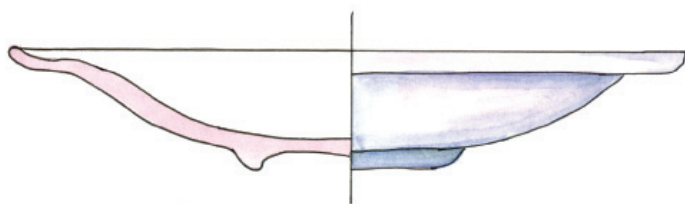
Гюлябдан с кобальтовой росписью и с рельефной моделировкой орнамента (Куныя-Ургенч, Пугаченкова Г.А. 1967).



Таблица № 35.
Кашинная чаша с бело-синей росписью
(Сарай Бату, ГИМ, реконструкция автора).



0 1 2 3



0 1 2 3 4 5

Таблица № 36.
Кашинная тарелка с бело-синей росписью
(Сарай Бату, ГЭ, реконструкция автора).

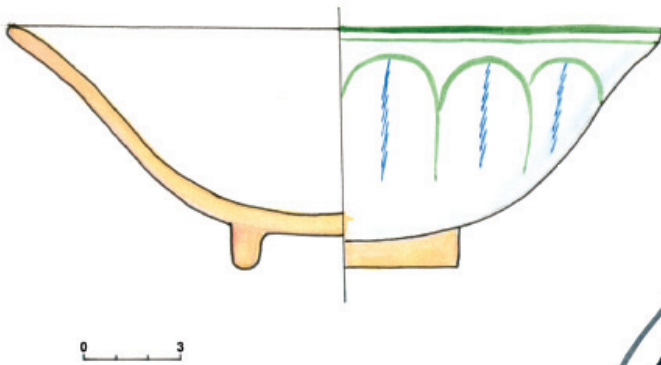


Таблица № 37.
Кашинная чаша с полихромной росписью
(г.Болгары, ГОМРТ).

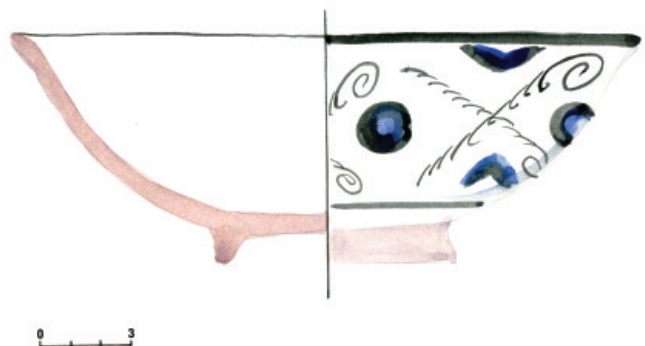


Таблица № 38.
Кашинная чаша с полихромной росписью
(Сарай Бату, ГИМ, реконструкция автора).