

ФОРМИРОВАНИЕ ИСЛАМСКОГО ИСКУССТВА

ОЛЕГ ГРАБАР



УДК73/76(5-011):28

ББК85.1 + 86.38

Г75



ФОНД
ИССЛЕДОВАНИЙ
ИСЛАМСКОЙ
КУЛЬТУРЫ

*Издание подготовлено при поддержке
Фонда исследований исламской культуры*

Ответственный редактор Т. Х. Стародуб

Олег Грабар.

Г75 Формирование исламского искусства / Пер. с англ., коммен-
тарий, послесловие – Т. Х. Стародуб. – М.: ООО Садра, 2016. – 448 с.
ISBN 978-5-906016-74-4

НА ОБЛОЖКЕ: ЧАША С ВСАДНИКОМ.

*Керамика, «семицветная» роспись по сырой и обожжённой глазури.
Иран. XIII век. Государственный музей Востока, Москва*

УДК73/76(5-011):28

ББК85.1 + 86.38

ISBN 978-5-906016-74-4



9 785906 016744

© Перевод, комментарий,
послесловие. Т. Х. Стародуб
© 22 фото. Т. Х. Стародуб
© Фонд исследований
исламской культуры, 2016
© ООО Садра, 2016

Oleg Grabar. The Formation of Islamic Art. Revised and Enlarged Edition. Yale University Press, New Haven, London, 1987

Олег Грабар
Формирование исламского искусства.

[vii]

Содержание

[ix]	Список иллюстраций	8
[xv]	Введение	13
[1]	Глава 1. Проблема	18
[19]	Глава 2. Земля раннего ислама	38
[43]	Глава 3. Символическое присвоение земли	67
[72]	Глава 4. Отношение ислама к искусству	99
[99]	Глава 5. Культовое искусство ислама. Мечеть	131
[132]	Глава 6. Мирское искусство. Дворец и Город	170
	[133] А. Искусство Двора	172
	[169] Б. Искусство Города	214
[178]	Глава 7. Раннеисламский декор. Идея арабески	224
[195]	Глава 8. Формирование исламского искусства	244
[203]	Постскрипtum: двенадцать лет спустя	253
	[204] История и хронология	254
	[209] Теория и интерпретация	260
	[212] Прошлое и настоящее	263
[215]	Приложение: Хронология раннемусульманского мира	266
[217]	Библиография	268
[227]	Указатель	280
[233]	Иллюстрации	289
	Комментарий	370
	Послесловие: «Формирование исламского искусства О. Грабара: проблемы, решения, предвидения» Т. Х. Стародуб	404
	Список основных трудов О. Грабара	434

1. Проблема

В книге, которая всё ещё остаётся одним из лучших кратких введений в исламское искусство, покойный Жорж Марсэ⁵ высказал предположение, что любой, даже приобщённый в наименьшей степени к художественной культуре человек просматривает фотографии знаменитых произведений мирового искусства. Он утверждал, что смог бы почти автоматически идентифицировать произведения определённой группы как исламские, мусульманские, мавританские, мухаммаданские, или сарацинские, по той простой причине, что они обладают рядом общеизвестных черт (Марсэ называл это индивидуальной особенностью исламского искусства), которые отличают их от высших достижений других художественных традиций. Исчерпывающая обоснованность этого суждения великого историка в настоящий момент не должна нас касаться, как и неважно знать, какие общеизвестные черты мог иметь в виду он или некоторые другие специалисты по исламскому искусству. Это суждение само по себе может служить подходящей отправной точкой в определении наших целей, поскольку в нём содержится ряд ключевых теоретических и конкретных положений, в которых коренятся многие трудности и непонимания, мешающие изучению исламского искусства, и без разрешения или, по крайней мере, без обсуждения которых нельзя правильно объяснить ни теоретическое, ни эстетическое значение доминирующей художественной традиции.

Первое положение – уникальность исламского искусства. Но что означает слово «исламское», употребляемое как прилагательное, модифицирующее существительное «искусство»? Что это за круг художественных произведений, предположительно наделённых уникальными характеристиками? Сравним ли он типологически с другими художественными сущностями? «Исламское» не передаёт значения исключительно религиозной принадлежности искусства, поскольку огромное число памятников мало или совсем не связано с исламской верой. Произведения искусства, явно выполненные немусульманами и для них, соответствующим образом могут изучаться как произведения исламского искусства. Например, существует иудейское исламское искусство, поскольку иудейские общины жили преимущественно внутри мусульманского мира,

и характерные образцы этого иудейского искусства включены в книгу об арабской живописи. Существует также христианское исламское искусство, наиболее показательное иллюстрированное изделиями из металла XIII века из ареала Плодородного полумесяца, но известные и в других традициях, например, в комплексном развитии коптского искусства Египта после VII века. Наконец, существует – даже если его проблемы ещё сложнее и его примеры, относящиеся к теме, датируются значительно позднее [2] рассматриваемого периода – исламское искусство Индии, которое, безусловно, не было полностью искусством мусульман. Важнее всего то, что понятие «исламское» в сочетании с «искусство» несравнимо со значениями «христианское» или «буддийское» в выражениях «христианское искусство» или «буддийское искусство».

Альтернативная и значительно более распространённая интерпретация прилагательного «исламский» заключается в том, что его относят к культуре или цивилизации, где большинство населения или по крайней мере правящие слои общества исповедуют ислам. В таком случае, исламское искусство по определению отличается от китайского искусства, испанского или искусства степи, поскольку не существует исламской страны или исламской нации.

Если бы таковое вообще существовало, то исламское искусство должно было бы быть чем-то, что преодолело и трансформировало этнические или географические традиции или чем-то ещё, что создало некий особый вид симбиоза местных и панисламских моделей художественного процесса и выражения. В любом случае термин «исламское» был бы сопоставим с терминами «готическое» или «барочное» искусство и должен был бы предполагать более или менее состоявшийся момент в долгой истории национальных традиций. Это походило бы на некую особую накладку, деформирующую и сжимающую призму, которая трансформировала, порой временно и неокончательно, а иной раз навсегда, некие локальные силы или традиции. Как и в изучении готической архитектуры или барочной живописи, одной из задач историка в таком случае становится необходимость различить, что в данный момент родное местное, а что принадлежит привнесённому исламскому, и удержать своего рода равновесие между этими двумя компонентами.

В последние десятилетия исследовательская деятельность, особенно, связанная с Северной Африкой, Турцией, Ираном и

Центральной Азией, большей частью направлена на акцентирование местного, регионального характера искусства, в то время как предшествующая научная традиция выделяла общность искусств, созданных под эгидой ислама. Причина этого нового предпочтения лежит, вероятно, скорее в интеллектуальной и практической изоляции учёных многих зон современного ислама и в обострённом национализме, чем в полностью продуманном отказе от понимания исламского искусства в том же ключе, каким определяются готическое или барочное искусство. Тем не менее, эти новые исследовательские направления не могут и не должны быть отклонены; их действительное значение состоит в усилении осознания опасности, заключённой в интерпретации термина «исламский» как простого культурного наслоения, воздействующего на страны, которые стали мусульманскими благодаря вере или цивилизации. Оказывается, например, что за известным [3] исключением южной половины Испании, почти ни одна часть мира, завоёванного исламом в VII–XII веках, не отказалась от своей культурной идентификации. Поскольку логически несостоятельно и явно неправдоподобно, чтобы персидская миниатюра XVI века и сирийская настенная живопись VIII века оказались связанными друг с другом иначе, чем крайне отдалённо, термин «исламское» либо становится бессмысленным в качестве прилагательного, определяющего культурный или художественный аспект, либо его следует дополнять такими прилагательными, как «раннее», «позднее», «классическое», «иранское», «арабское», «турецкое», либо ещё чем-то, что может придумать научная изобретательность.

Можно было бы привести и другие примеры и сравнения, подтверждающие, что мы не вполне ясно представляем реальное значение слова «исламский», кроме тех случаев, когда это слово относится ко многим общепринятым категориям – этническим, культурным, временным, географическим, религиозным, используемым для классификации художественных произведений и материальной культуры в целом без соответствия чему-либо из них определённому.

Существует при всём том нечто неуловимо своеобразное и, несомненно, уникальное в отношении прилагательного «исламский», когда оно применяется к какому-либо аспекту культуры иначе, чем к самой вере. Одна из целей этой работы – попытаться предложить более точную, чем это было до сих пор, дефини-

цию термина «исламское» в приложении к искусству, а также рассмотреть, существуют ли заслуживающие сравнения с ним не исламские художественные процессы или в действительности это лишь его собственные разновидности.

Вместе с тем, предположим по крайней мере гипотетически, очевидную эпистемологическую уникальность этого термина. Эта уникальность может состоять в определенном ряду различий между исламской художественной традицией и другими художественными традициями; либо, альтернативно, это может быть внутренне необходимым, позитивно опознаваемым решением данной культуры выработать методы своего материального и художественного выражения. В первом случае, мы вынуждены ограничиться точкой зрения, возможно, неполной, потому что сама по себе она тесно связана с интеллектуальным и эстетическим восприятием зрителя – чужеземца того времени или сегодняшнего историка. С другой стороны, особенно трудно рассматривать произведение искусства с точки зрения его создателя или его первого пользователя, поскольку в большинстве случаев, например, для искусства раннего Ренессанса, мы можем лишь приблизительно представить условия, преобладавшие в то время, когда памятник создавался. И всё же, если что и определяет уникальность эстетической традиции, так это скорее, возможно, её внутренняя [4] творческая задача, которую следует объяснить (или лучше – предположить), а не внешние формальные, иконографические или функциональные характеристики.

Другой вывод из открытого Марсэ положения исходит из его дефиниции исламского искусства как «последнего, что было рождено в нашем Старом свете с его колыбелью в Западной Азии» (стр. 5). Поскольку ислам как религия или культура представляет собой исторический феномен, который возник в третьем десятилетии VII века и чрезвычайно эффектно рос и развивался, сама возможность /существования/ исламского искусства допускает изменения в предшествующих художественных традициях. Это подразумеваемое изменение можно определить в двух уровнях. Один – вертикальный уровень, в том смысле, что художественные традиции, описанные через некое более раннее культурное событие или географический ареал от вестготской Испании до согдийской Средней Азии, в означенный момент становятся исламскими и как таковые могут быть распознаны посредством точных характеристик. Другой уровень – горизонтальный, под-

разумеает, что предполагаемое единообразие в характере этого изменения могло бы приблизить, например, искусство Кордовы IX века, скорее к искусству Самарканда, чем Компостелло⁶. Если последнее определение оказывается верным, то его последствия весьма необычны. В 700 году Кордова и Самарканд, возможно, не слышали друг о друге; в 800 они принадлежали одному и тому же миру; в 1200 они более не были частью этого единого целого. Гранада в 1200 году все ещё была частью мира Самарканда, а Кордова уже нет. В 1450 году Константинополь ещё был христианской цитаделью византийского искусства, но в 1500 его искусство допустимо сравнить с искусством Дели или Марракеша. Эти примеры – очевидные крайности, но они отчётливо демонстрируют, что понимание того, может ли и как именно исламское искусство быть интеллектуально обоснованным концептом, требует точного выяснения тех общих черт, которые в разные периоды и в разных регионах вели к изменениям в искусстве различных культурных систем.

Проблемы изменений, безусловно, не являются ни новой, ни уникальной привилегией историка искусства. Социологи выстраивают сложно разработанные модели, чтобы объяснить мириады эволюционных или революционных способов, которыми могут осуществляться эти изменения. Полезные, хотя, быть может, слишком детальные, эти модели нелегко перевести в более древние термины и в область визуального искусства, потому что в большинстве случаев наша информация слишком скудна либо относится к тому [5] типу, который трудно вписывается в социологические схемы или парадигмы. Возможно, впоследствии было бы целесообразно попытаться применить их, но теперь может быть более плодотворным использование работ историков искусства, имеющих дело с другими периодами значительных и необратимых изменений. История позднеантичного искусства Средиземноморья, с его переходом от язычества к христианству, предлагает превосходный и часто обсуждаемый пример изменения, которое в отношении исламского искусства имеет преимущество сопоставимой близости во времени и пространстве. Недавние работы по этой теме, как мне кажется, выделяют два обстоятельства, крайне важных для нашей цели. Одно состоит в том, что изменение значения и изменение формы представляют собой два отдельных явления, которые зависят друг от друга, но не обязательно совпадают. Другим является изменение, которое

заключается не только в преобразовании визуально воспринимаемых характеристик формы и содержания, но и в изменении взаимосвязи между этими характеристиками и некой отличительной чертой, которую не так легко постичь, – складом ума зрителя. Иными словами, вполне вероятно, или, по крайней мере, возможно, что тот факт, что мусульманин, разглядывая или используя какую-либо форму, придавал этой форме иное значение, и что это различие в визуальном восприятии либо практическом применении и есть во многом то, что способствовало созданию новых форм.

В поисках идентификации применений и установлений, возможно, мы действительно сумеем обнаружить самый главный источник вдохновения данной художественной традиции. Безусловно, неслучайно большинство историков позднеантичного и раннесредневекового искусства столь часто имели дело с интерпретациями текстов, от Плотина до чрезвычайно многословных споров иконоборцев. Таким образом, стало возможным набросать своего рода профиль вербализированного отношения интеллектуала к искусству. Кроме того, именно изучение церемоний, религиозных или имперских, обеспечило нынешнее истолкование зданий, а нередко изображений и декоративных проектов. Во многих отношениях, родственные процедуры использовались для определения других изменений: от романского искусства к готическому или от Ренессанса к барокко.

Тогда становится очевидным, что идентификация изменений, вызванных исламской цивилизацией в целях создания исламского искусства, вероятно, требует разъяснения трёх различных элементов: склада ума мусульманина – пользователя и зрителя; значений, придаваемых его художественным творениям; и форм, им использованных. Ясно также, что нам необходимо знать, как эти элементы локализованы [6] во времени, ибо, учитывая, что они появились в периоды становления исламского искусства, именно они производили изменения, скрытые в допуске существовании этого искусства.

Итак, даже довольно упрощённый анализ того, что, видимо, должно обозначаться понятием «исламское искусство», привёл нас к важному заключению, что независимо от путей развития искусства мусульманских стран на протяжении столетий необходимо как можно более полно понять, как именно оно сформировалось, какие *primi motori*⁷ были вовлечены в его создание.

Это не только вопрос, решающий, какие особенности ранних памятников иллюстрируют то новое, что можно объяснить только исламом. Это также вопрос, определяющий, получили ли развитие характерные черты, которые постоянно воздействовали на искусство ислама, или феномен исламского искусства является лишь вариантом, региональным или временным, других художественных структур. Наконец, это вопрос определения умственного восприятия, отношения к искусствам, психологической мотивации и интеллектуальной способности.

Очертив в целом задачу наших исследований, мы должны обратиться к более конкретным темам. Здесь встают два вопроса; один относится к историческим периодам, которыми мы будем заниматься, другой – к методам, которым мы будем следовать.

Вопрос о периоде или периодах, с которыми необходимо иметь дело, чтобы объяснить формирование исламского искусства, не так прост, как может показаться сначала. Анализируя художественные и культурные изменения, мы обязаны учитывать то, что можно бы назвать абсолютным и относительным временем. Абсолютное время состоит из тех столетий, десятилетий или даже лет, после которых исламское искусство стало возможным и вероятно существовало. Это период, который в целом можно определить достаточно точно по историческим событиям и наиболее значительным памятникам. Относительное время, в свою очередь, определяется моментом, когда культура как некое целое восприняла и трансформировала изменения, которые могут быть точно датированы сами по себе. Например, в абсолютном времени дух нового, готического искусства – это феномен третьей четверти XII века, когда аббат Сугерий⁸ начал перестраивать Сен-Дени; однако, относительное время готики, как известно, – XIII век, когда вся Западная Европа стала поддаваться воздействию новых эстетических и интеллектуальных систем. Или: христианское искусство могло стать возможным и даже существовало не позднее II века, но художественный «ландшафт» этого времени всё ещё определялся императорским Римом. Только двумя [7] столетиями позднее художественный ландшафт, или климат Средиземноморья стал христианским.

Абсолютное время может фиксироваться датированными памятниками, как в случае Сен-Дени или Сикстинской Капеллы, либо политическими или культурными событиями, которые могли бы оказать существенное воздействие подобного рода, та-

кими как Французская революция или завоевание Александром Македонским Западной Азии. В случае исламского искусства абсолютная дата действительно может быть проставлена, и, по существу, это политическая дата. Никакого исламского искусства до существования ислама быть не могло и в практических целях за базисную дату – *post quem*⁹ – начала формирования исламского искусства можно принять канонический 622 год. Это был год *хиджры*¹⁰, в котором пророк Мухаммад обосновался в Медине как глава маленькой мусульманской общины, и который, таким образом, стал первым годом мусульманского календаря. Однако события, происходившие около 622 в центре Западной Аравии, в то время имели лишь местное значение, признанное едва ли далее небольших районов на краю обширных пустынь, к тому же расположенных на периферии главных центров той эпохи. Эти события могли иметь какое-то значение для искусства только в том случае, если бы существовал связанный с ними особо важный памятник или художественная идея. Хотя ниже мы подробнее остановимся на этом пункте, следует признать, – и в целом вполне обоснованно, – что такого памятника не существовало, и что ещё не были развиты хоть сколько-нибудь значительные представления об искусстве. Итак, ключевой, хотя, возможно, и принятый за абсолютную датировку *post quem* 622 год не вполне подходит для искусства. Для истории и для понимания исламской цивилизации это наблюдение не лишено смысла, поскольку оно отделяет положение искусства от положения религии или установлений в формировании исламского организма. В религии, например, мединский дух коранических откровений после 622 года отличается от раннего, мекканского, по форме, содержанию и изложению.

Поскольку почти все сохранившиеся или известные памятники исламского искусства обнаружены за пределами того географического региона, где ислам впервые появился, более подходящей отправной абсолютной датой может быть период завоевания исламом этого региона. Это должен быть необычайно изогнутый период, который может начинаться в 634 году, когда первые сирийские деревни были взяты арабами-мусульманами, и заканчиваться в начале XVI века, когда императоры династии Моголов объединили в одно целое многие султанаты Индии, или даже ещё позднее, в [8] XIX веке, когда определённые части Африки стали мусульманскими. Фактически, процесс исламизации ещё

продолжается, и такие учёные как покойный Йозеф Шахт¹¹, которые изучали внутренние механизмы роста ранней исламской мысли и установлений, часто показывают важность современных явлений для понимания раннеисламского искусства и культуры. После каждой точки на этой сложной кривой исламское искусство начинало формироваться в зонах, где раньше оно не существовало. И, на самом деле, справедливо, чтобы надлежащее изучение темы, предложенной в нашем заглавии, касалось методов, которыми, а также того, в какой степени мусульманский мир в каждый отдельный момент своего долгого и успешного разрастания ковал визуально воспринимаемые формы, указывающие на его присутствие.

Вместе с тем, особенность этой кривой состоит в том, что она представляет собой одну из длинных горизонталей, на протяжении которой *дар аль-ислам*, территория, контролируемая этой религией, оставалась стабильной, несмотря на внезапные и быстрые расширения или до сих пор более редкие сокращения. Одиннадцатый и двенадцатый века были свидетелями масштабных перемен на западе, в Анатолии¹², и на востоке, в Индии. Четырнадцатое и пятнадцатое столетие были периодами огромных завоеваний на Балканах и в Индии. Во всех случаях, кроме Испании, исламское искусство и исламская культура появлялись в районах, из которых до этого они были исключены. Однако всё, что было либо перенесено откуда-то и переведено в местные формы либо создано заново, уже было исламским или связанным с ним до того, как стало частью османского искусства Анатолии или Балкан или нового могольского искусства в Индии. Нас интересует создание той изначальной системы форм, которая может распознаваться именно как исламская и из которой эволюционным или революционным путём исходят все другие мусульманские формы. Абсолютные даты этой системы можно определить по времени первых завоеваний, между 634 и 751 годом, когда был занят современный Ташкент в Средней Азии и арабские отряды столкнулись с силами китайцев в схватке на реке Талас. На протяжении 120 лет центр земли, которой суждено было оставаться мусульманской вплоть до сегодняшнего дня, перемещался, но важно заметить, что за некоторыми исключениями на Западе (в частности, такими как Сицилия, завоёванная в 827–902) и в Центральной Азии или Северо-Западной Индии, эта географическая целостность почти не изменялась вплоть до

XI века. Покорение этого региона не было, однако, следствием одного внезапного нападения, как, например, в случае более поздних монгольских завоеваний. Скорее это было подобно [9] чему-то вроде чернильного пятна с периодическим добавлением новых чернил в несколько его центров. Это завоевание было достаточно ясно и сознательно зафиксировано исторической традицией, и точную дату, как правило, может указать установление мусульманского правления в каждой провинции, если не в каждом городе, как это было в Сирии. Каждая отдельная дата значима только для конкретного города или провинции, но весь этот хронологический этап имеет значение для культуры в целом, поскольку определяет период, когда обширный регион был безвозвратно обращён в исламский и, таким образом, стал некой единой структурой, лишь незначительно дополняемой в течение столетий. Эта дефиниция абсолютных дат, прежде всего, – политическая, почти всегда, фактически, военная, – трудно соотносится с главными изменениями в составе населения, поскольку мусульманские отряды были небольшими и в течение некоторого времени составляли не более чем гарнизоны. Всё же, со временем в самосознании каждого мусульманского региона или города эта дата завоевания стала символом его новой государственной принадлежности.

Итак, если исторически определяемая *post quem* – исходная дата нашего исследования, у нас есть, то каким временем мы сможем его закончить? Как мы можем определить момент, чтобы сказать, что исламское искусство уже сформировалось? Вот где встаёт проблема относительного времени. Ибо коль скоро создание исламского организма было следствием причины, внешней по отношению к региону, в котором он был создан, и коль скоро точные даты, как уже упоминалось, устанавливаются только политическими или административными событиями, нет необходимости (и было бы даже ошибочным) автоматически считать время, когда Дамаск, Кордова или Самарканд стали частью мусульманской империи, временем, когда все проявления их художественной или материальной культуры могли бы рассматриваться соответственно как исламские. Купол Скалы (рис. 5), мечеть Дамаска (рис. 25), многие другие раннеисламские постройки или серебряные предметы из Ирана (рис. 98, 99) обычно рассматриваются как памятники византийского или сасанидского искусства, и любой учебник немусульманского искусства представляет их таковыми.

Существуют и другие примеры, но они ещё более усложняют проблему. Нам известно, например, что в 719–720 годах в одной христианской церкви в маленьком городке Ма'ин в Заиорданье были переложены довольно посредственные по качеству напольные мозаики. Не без основания предполагают, что ремонт проводился под влиянием политических и культурных перемен, поскольку изображения живых существ, в основном животных, на этих мозаиках были заменены растительными мотивами. Значительная группа бронз XIII века с изображениями на христианские темы вполне может [10] рассматриваться как произведения исламского искусства. Тем не менее никто ещё не называл мозаики Ма'ина произведениями исламского искусства, хотя они выполнены после завоевания и, вероятно, под воздействием исламского правления в Палестине и Сирии. Очень важно найти оправдание для такой трактовки работ, выполненных христианами, или сделать вывод, что превалирующее мнение о них ошибочно. С ещё более сложной проблемой мы сталкиваемся в Иране, когда рассматриваем пост-сасанидские серебряные изделия (рис. 99), поскольку, как отмечали несколько специалистов, «пост-сасанидское» означает «исламское» со времени завоевания исламом Сасанидской империи¹³. Наконец, много писалось по спорному вопросу о взаимосвязях коптского (христианского) и исламского искусства Египта, но мало что было решено. Так как мусульманское завоевание очень редко бывало разрушительным, можно считать само собой разумеющимся, что существовавшие ранее художественные традиции сохранялись почти на всех уровнях творчества и поощрялись, и что плодами этой творческой деятельности пользовались как мусульмане, так и не-мусульмане. Археологически до сих пор не удалось отделить в Сирии и Палестине поздневизантийскую керамику от раннеисламских изделий, и советские археологи склонны рассматривать материальную культуру Средней Азии VI–X веков как общее явление. Таким образом, по крайней мере, на первый взгляд, как будто не существует убедительного способа решить, как, почему и когда произведение искусства, выполненное при мусульманском правлении, на полном основании может считаться исламским.

В корне нашей проблемы лежит тот основополагающий факт, что время событийное и время культурное не совпадают, причём даже в условиях мощного тоталитаризма нашего столетия. Иоанн Дамаскин родился и умер в период политического времени

мусульманской империи и, вероятно, в повседневной жизни говорил по-арабски, тем не менее, его вряд ли можно рассматривать как представителя исламской культуры. Напротив, он был лучше информирован о том, что происходит в Византии, чем в мусульманском мире. Огромный вклад Иоанна Дамаскина в византийскую теологию и его полное погружение в византийскую религиозную жизнь параллельны тому особо примечательному факту, что все это происходило под мусульманским правлением, и, возможно, что так же поздно, в X веке в Западном Иране состоялась кодификация зороастрийского духовного писания. В этом последнем случае, конечно, мы имеем дело не с вовлечением политически чуждых систем, а, скорее всего, с сознательной попыткой сохранения и развития доисламской традиции [11]. В случае Иоанна Дамаскина параллелизм заключается в том факте, что тот период, пока устанавливалось мусульманское правление, основные группы населения или влиятельные личности продолжали существовать так, как если бы владычества мусульман почти не было, либо они сознательно ему противостояли. Если мусульманский автор вроде Мукаддаси мог в X веке всё ещё жаловаться на превосходство иудеев и христиан в Иерусалиме, похоже, что, действительно, в то время многие города исламского Ближнего Востока, не говоря уже о сельской местности, сохраняли значительное, если не преобладающее немусульманское население, степень культурной исламизации которого настолько же трудно оценить, насколько важно выяснить. Всё же, в определённый момент зороастризм скорее стал частью мифического доисламского прошлого, чем тогдашней реальности, а христианские и иудейские общины отошли на второе место и, за некоторыми исключениями, стали малыми объединениями внутри мусульманского мира; их культура и эстетика лишь отражали, с некоторыми отличиями, доминирующее исламское мировоззрение. Вероятно только после того, как это доминирование полностью установилось, мы можем с полным правом говорить о *сформировавшемся* исламском искусстве, которому предстояло стать искусством различных географических зон, управляемых мусульманскими правителями и Законом новой веры. И только после этого мы получаем возможность отвечать на некоторые поднятые выше вопросы относительно значения и важности региональных и панисламских достижений и характерных черт этого искусства.

Существует ещё один способ определения относительно времени, которое мы пытаемся установить. Попробуем использовать терминологию культуры и сказать, что мы ищем в мусульманском мире некую классическую фазу. Термин «классический» – явно опасный и трудный, и у нас ещё будет случай вернуться к нему позднее. На этой стадии, пожалуй, легче предположить, что эта классическая фаза, – если она существовала в сфере данного искусства, – должна иметь следующие характеристики: принятие широкими слоями общества определённых образцов как выявление функциональных и эстетических потребностей культуры; повторение стандартизированных моделей и мотивов; высокое качество исполнения на разных уровнях художественного процесса; ясность в определении видимых форм. К сожалению, степень изученности исламского искусства пока не позволяет нам сказать, когда могла быть достигнута такая классическая фаза, и одна из наших целей – сделать некоторые предположения в этом направлении. Возможность существования охарактеризованного таким образом классицизма следует допустить в качестве предпосылки нашего исследования. Иначе выражаясь, [12] идея классицизма состоит в том, что где-либо, будь то в пространстве исламской цивилизации или в Афинах V века до н. э., была разработана более или менее идеализированная типология форм, которые произвольно использовались данной культурой всякий раз, когда создавался какой-либо предмет или воздвигалось какое-либо здание. Без существования /этой классической фазы/ бесполезно полагать, что удастся дать исламскому искусству конкретное определение.

Итак, если абсолютное время, начиная с которого формирование исламского искусства стало возможным, устанавливается достаточно точно, то относительное время, к которому оно реально сформировалось, можно определить лишь приблизительно. Единственное вероятное предположение, что это время менялось в зависимости от региона, и одной из наших задач будет определить, какое значение имеет какой-либо отдельный регион или памятник для исламского искусства в целом. Только изучением самих памятников мы, вероятно, сумеем открыть относительное время, предположительно, выбранное мусульманской культурой для создания искусства, которое можно было бы, без всякого сомнения, определить как её собственное. Вместе с тем, следует постоянно помнить, что именно политические и религи-

озные импульсы, а не художественные и даже не материальные побуждения создали ислам и сделали, таким образом, возможным исламское искусство. Если политическая история или история интеллектуальной деятельности может дать нам «узловые» моменты, то есть моменты кристаллизации мысли или власти, вполне закономерно предположить нечто подобное и в области искусства. По крайней мере, этот вопрос должен быть поднят, хотя не следует забывать, что ритмы визуального искусства и мысли или политических и социальных событий не обязательно совпадают.

Предшествующие замечания показывают, что для решения поднятых нами различных проблем необходимо разработать метод или методы, исходя из доступных данных. Около шестидесяти лет тому назад превосходная статья Эрнста Херцфельда была озаглавлена “Die Genesis der islamischen Kunst”¹⁴. В этой и в некоторых других своих работах самый разносторонний из горстки учёных, которые в начале XX века поставили изучение исламского искусства на более или менее научную основу, попытался ответить на вопрос о происхождении и единственности исламского искусства, исходя из проблемы его формирования. Он был первым, кто понял, что проблемы художественной системы, созданной в уникальных исторических обстоятельствах исламского искусства, невозможно объяснить в чисто формальных или исключительно историко-художественных терминах. Её (художественную систему) надо рассматривать с учётом того, что со времени Херцфельда следовало бы называть экологической обстановкой, то есть в определённой взаимосвязи человека и его окружения. Впоследствии Херцфельд, во многом под влиянием идеалистических высказываний Ригля¹⁵ в ответ на недавно возникшую тогда материалистическую теорию искусства, оказался втянутым [13] в своего рода детерминистскую позицию, полагая, что завоёванные страны сами ощутили «зарождение исламского искусства» (“die werdende Kunst des Islam”). Несмотря на то, что можно легко привести доводы против вероятности такой неизбежности художественного развития, остаётся верным, что Херцфельд был первым, кто показал, что проблема назрела, и что традиционные или даже новые методики не вполне состоятельны. Однако его объяснения, предварительные, хотя сам он считал их состоявшимися, и оригинальные, даже если им что-то было предпослано, всё же страдают двумя недостатками. Один

из них – в том, что его информация была ограниченной в сравнении с той, которая доступна теперь; другой – в том, что, поскольку он писал в период открытия Востока, и был глубоко вовлечён в тогдашнее жёсткое противостояние *Orient oder Rome*¹⁶ – увлекательнейший спор об истоках средневекового искусства – он намеривался разрешить слишком много проблем в терминах современной ему дихотомии между античным совершенством и недавно открытой раннесредневековой и восточной эстетикой декоративного.

Весьма любопытно, что последний важный труд Херцфельда по проблемам раннеисламского искусства датируется 1921 годом¹⁷. С этого времени и до его смерти в 1948 его занимали другие темы, в основном иранские, и никогда больше у него не было случая или желания вернуться к своему раннему увлечению в свете новых открытий. Далее мы увидим, что, по нашему мнению, многие из принципиальных решений Херцфельда были верными, хотя большинство его конкретных доводов таковыми больше не являются. Однако он намного опередил своё время и доступные тогда знания. Благодаря его вовлечению в страстные споры возникших в Вене новых направлений искусствознания, он осознал, и это особенно видно в его ранних работах, важность теоретических и отвлечённых изысканий, относящихся к вопросам исламского искусства. Хотя можно легко представить неизбежные при таких вопросах опасности, более прагматичные и позитивистские тенденции следующего поколения, вероятно, потерпели неудачу в разработке памятников и проблем раннего исламского искусства, имеющих значение для истории искусства в целом.

Именно из абсолютного различия академической и интеллектуальной традиции и должны были возникнуть новые идеи и методы. Как только в Леванте после первой мировой войны установилась власть мандатария, аристократические путешествия прошлого, подобные тем, которые совершали Зарре¹⁸, Херцфельд, ван Оппенгейм¹⁹, де Воюэ²⁰, Батлер²¹, Гертруда Белл²², сменились, возможно, более прозаическими, но более плодотворными для науки организациями постоянных [14] школ и институтов, которые способствовали много более глубокому пониманию и проникновению в жизнь стран, где вершилась раннеисламская история. Эта новая атмосфера благоприятствовала намерениям Жана Соваже²³, чей труд остался незавершённым.

ным из-за его безвременной кончины. Соваже был довольно негативно и несправедливо язвительно настроен относительно научной ценности деятельности историков искусства и отдавал предпочтение тому, что он называл «археологией». В его представлении это слово следовало понимать не в его техническом значении научных раскопок (хотя они и не исключались), а скорее в этимологическом понимании экспериментального знания остатков древности. Точнее, Соваже чувствовал, что только изучением всех доступных сведений о данном городище, памятнике, проблеме или периоде может быть понята какая-то его часть. Черепки для историка, равно как и для историка искусства, должны обладать такой же документальной ценностью, как и шедевр живописи или архитектуры, возможно, даже более значительной ценностью, поскольку они ведут к тому, что Соваже называл «молчаливой нитью истории» (*la trame silencieuse de l'histoire*). Для него только изучением неосознанной или почти произвольной материальной культуры данного периода может быть понята должным образом осознанное, или даже порой самоосознанное произведение искусства. В то время, когда Соваже углублял и развивал свои концепции в преподавательской деятельности, совершенно независимо от него более трагическая фигура – Уго Моннере де Виллар²⁴ перевёл на бумагу введение в археологию раннего ислама, ставшее доступным лишь недавно. Хотя его работа тоже осталась незавершённой, она служит примером тех же соображений относительно всеобщей истории и подобного же осознания того обстоятельства, что лишь путём некой организованной корреляции множества разного рода документов можно понять, даже фактически идентифицировать искусство ранних периодов ислама и формирование исламского искусства.

Если я говорю столь пространно об этих учёных, то это отчасти из почтительного отношения к людям, которых я не знал, но к чьим работам обращался в течение двадцати последних лет. Как только пытаешься обобщать, ощущение того, что ты обязан мёртвым, разрастается и вытесняет какое-либо раздражение, которое может возникнуть из-за незаконченного характера их работы. Ибо это подлинное несчастье, что ни Херцфельд, ни Соваже, ни Моннере де Виллар не смогли, из-за драматических событий истории, собрать воедино в какой-либо итоговой или систематизированной форме свои, подчас блистательные идеи. Если довольно самоуверенно [15] предполагать, что это может

быть сделано на последующих страницах, то хотя бы справедливо то, что лучше или хуже, корректно интерпретированные или нет, но к положениям и заключениям, изложенным в этой книге, привели мысли и идеи этих учителей. Именно их прокладывающие новые пути труды во многом определили методы, которые здесь постоянно используются. И хотя я отступаю от их точек зрения или приведённых документов, которые не кажутся соответствующими этим предположениям, надеюсь, будет понятно, что развитие этой области знаний во многом обязано им.

Мы уже показали, что не благодаря художественным произведениям или памятникам, но благодаря развёртыванию определённых политических или иных событий только и могла возникнуть сама возможность исламского искусства. Однако теперь мы должны спросить себя, существуют ли памятники или соответствующие документы, которые позволят ответить на вопросы, поставленные историей. Такие памятники и документы не только существуют, но и на удивление многочисленны и разнообразны. Одни из них, как Купол Скалы в Иерусалиме, представляют признанные шедевры мирового искусства. Другие все ещё остаются нерешёнными загадками, подобно ряду гражданских сооружений, обнаруженных на обширном пространстве от знаменитой незавершённой строительством Мшатты на краю Иорданской пустыни (рис. 66) до Каср аль-Хайр Восточного на выходе из Сирийской степи (рис. 103). Это могут быть произведения так называемых малых искусств, такие, как новые типы керамики, зародившиеся в Ираке или Северо-Восточном Иране (рис. 107–114). Эти памятники могут быть огромными и величественными, как IX века аббасидские города и дворцы, искусственно созданные на территории в 30 миль (48,28 км) неподалёку от иракского городка Самарры²⁵, или невыразительными и прозаическими руинами, как многие плохо сохранившиеся поместья в Заиорданье. Наконец, эти документы могут быть текстами, описывающими здания, как в случае с большинством ранних мечетей, или предметами и церемониями. Ясно, что независимо от вопросов, на которые история требует ответов, в связи со значимостью и огромным разнообразием документов по искусству, существует проблема поиска для них общего знаменателя. Эта проблема осложнена рядом специфических трудностей, из которых на этой стадии достаточно привести два примера. Можно наглядно показать – и я собираюсь обсудить это позднее – что между 640

и 670 годом во вновь основанных городах Нижней Месопотамии сложился тип здания, который был назван колонной мечетью²⁶. Столетием позже подобный тип здания утвердился в Тунисе и мусульманской Испании, и может быть, в преобразованном виде, воссоздан [16] Балхе²⁷ в Афганистане или в Нишапуре²⁸ в Северо-Восточном Иране. Должны ли мы предположить распространение /этого типа/ из Ирака до границ мусульманского мира? Должны ли мы думать, что сходные функции автоматически создавали сходные формы в разных частях мусульманского мира? Или правильнее было бы представить, что существовал *тип* – в техническом смысле этого слова, стандарт с вариантами, – который бытовал независимо от какой-либо конкретной страны, но был связан исключительно с требованиями веры и представлениями верующих? Иными словами, был ли это род взаимосвязи между формами, распространёнными по всему мусульманскому миру? Должна ли их история излагаться от памятника к памятнику, построенная в хронологической последовательности, как это было сделано во многих капитальных трудах, таких как монументальная «Раннемусульманская архитектура» Кресвелла? Или она должна отвечать определённому основополагающему представлению о формах и целях, выходящему за рамки отдельных памятников?

Или, возьмём другой пример; реконструированный фасад Каср аль-Хайр Западного (рис. 65) позволяет идентифицировать определённый тип раннеисламской княжеской резиденции с тщательно разработанным архитектурным декором, большинство отдельных сюжетов и технических приёмов которого принадлежит широкому разнообразию немусульманских источников. Наряду с тем, что, возможно, будет достаточным только идентифицировать эти источники, существует более важная проблема – решить, как эти сюжеты понимались, когда они были созданы, почему их создали и были ли они случайным набором мотивов или значительным и сознательным собиранием сюжетов в процессе разработки нового эстетического и материального видения.

Эти примеры наглядно показывают, что, в дополнение к сравнительно простой проблеме упорядочения и организации великого множества археологических документов, задачи, которые мы поставили, и недостаток фактических материалов по раннему исламу, имеющих в нашем распоряжении, требуют ответов

на более пространственные и более теоретические вопросы. С практической точки зрения, действительно, можно отбирать один за другим памятники, анализировать их, а затем делать соответствующие заключения. Однако, не говоря уже о том, что такая практика была бы слишком долгой и обременительной процедурой в границах небольшой книги, эта работа, все труднее выполняемая, поскольку информация о каждом очередном памятнике значительно меняется, лишена смысла, если она не связана с разработкой гипотез.

Что мы можем считать существующей историко-художественной гипотезой? И как её следует развивать? Здесь опять-таки можно заимствовать из [17] иных, чем история, дисциплин три критерия, прилагаемых к гипотезе того типа, который я предлагаю. Такая гипотеза должна объяснять достаточно большое количество выявляемых феноменов и документов без необходимости объяснять их все. Она должна быть значимо состоятельной как для отдельных памятников, так и для более широкой исторической ситуации, в которой они были созданы. И она должна совершенствоваться в том смысле, чтобы, будучи принятой, не быть конечной и оставлять возможность других объяснений и дальнейших поисков и исследований. Она должна быть рабочим инструментом, ступенью в асимптотическом процессе познания²⁹, характеризующем любую науку.

Разработав такие гипотезы, мы могли бы сделать два логических предположения. Одно предварительно очерченное в наших ранних заметках, исходит из того факта, что время и пространство, создав исламскую культуру, автоматически вызвали рост определённых физических и эстетических потребностей в искусстве. Однако априори импульс к возникновению собственно мусульманского искусства накапливался не в памятниках, но в конкретно определяемых обычаях и мыслях, которые должны были быть переведены в визуально осязаемые формы. Такой перевод был бы возможным и значимым только при условии существования во всех этих творениях базовых структур, то есть, регулярных систем связей между отдельными элементами памятников, без чего ни одна форма не может стать интеллигибельной для её пользователя. Другое предположение, фактически, заключается в том, что это была современная той эпохе умопостигаемость форм, сотворённых человеком, то есть в том, что не было произвольно бессмысленного (как отграниченного, например, от не-

верно, умышленно или случайно истолкованного) формального творчества.

Если признать правильность этих предположений интеллигентности и базовой структуры, тогда путь, которым памятники и история могут привести к выдвижению гипотез, явно лежит в извлечении из них осознанных и неосознанных принципов, которые сделали материальную и художественную культуру раннего ислама возможной, а затем – в изложении этих принципов в качестве гипотез, которые объясняют любой период.

Следующие главы я начинаю с общей посылки – должен был существовать некий способ, которым новая мусульманская культура выражала себя визуально, и первые четыре главы посвящены разработке этого тезиса. В них будут рассмотрены экологические изменения, которые повлекло за собой завоевание стран, символическое присвоение земли, мусульманские учения об искусствах и искусство, инспирированное религией. Затем я обращаюсь к темам, вызванным [18] памятниками, которые не могут автоматически быть производными их «исламского» предназначения. Сосредоточенные на дворце и городе, эти темы в общих чертах могут рассматриваться в контексте гражданского искусства, хотя мы воспользуемся случаем, чтобы углубиться в тонкости этого термина. Из этих обсуждений всплывёт одна частная тема как исключительно исламская: очарование форм неизобразительного декора. В последней главе я хотел бы обсудить эту тему несколько подробнее, а затем, в заключение, предложить ответы на вопросы, поднятые во Введении.

2. Земля раннего ислама

Две рассмотренные выше темы могут служить своего рода отправной точкой для того, что будет предметом изучения в этой главе. Одна тема сводится к заключению, что для определения путей формирования исламского искусства, прежде всего, необходимо идентифицировать сюжеты, формы и установки, которые складывались на обширной территории после 634, то есть года, когда завоевание стало распространяться за пределы самой Аравии. Другая тема является более сложной проблемой абсолютного и относительного времени возникновения новой художественной традиции, или «исламской», если мы вправе использовать этот термин по отношению к памятникам на территории, захваченной новой верой. Как было уже упомянуто в первой главе, относительное время, по всей вероятности, варьировалось от региона к региону.

В этой главе будет предложено нечто вроде археологического обзора земель, завоёванных исламом между 634 и 751, поскольку для того, чтобы выяснить, с какого момента произведение искусства или предмет материальной культуры могут считаться исламскими, необходимо знать степень исламизации территории, где они были найдены. Такая осведомлённость создаёт по крайней мере одну составляющую того, что основатель научной исламской археологии Макс ван Берхем¹ называл «археологическим коэффициентом» документа; имеются в виду удовлетворительные по своему уровню и ценности заключения, которые можно из него вывести, или, используя лингвистический термин, его семантическое поле.

Археологический обзор требуемого типа не может ограничиваться только мусульманскими памятниками и характером внедрения мусульманской идеологии в каком-либо одном регионе. Необходимо снабдить его и некоторым представлением о том, что было там до ислама и что было видимым или используемым в период завоевания. Как уже говорилось, существовал «ландшафт» или «климат» предметов и памятников, на фоне которых или в соответствии с которыми создавались мусульманские произведения, и степень самобытности или оригинальности мусульманского вклада зависела от характера, силы и жизнеспособности местных художественных традиций. Используя био-

логические параллели, исламскую культуру в целом и исламское искусство в частности можно представить как, своего рода, прививку на иных живых сущностях; степень, в которой, и пути, которыми эта прививка приживалась, зависели в определённой мере от того, к чему и что добавлялось.

Состояние наших знаний не позволяет обеспечить такой археологический профиль раннеисламского периода, который мог бы включить разом все территории и все проблемы. Хотя мы попытаемся сделать что-то в этом роде в конце главы, оправдание наших [20] заключений, по ряду причин, кроется в схематичном наброске того, что происходило в каждом из основных охваченных регионов. Одна из причин та, что частично повторяемые перечисления просто утомительны. Вторая причина заключается в трудности надлежащим образом одновременно корректировать как археологическую информацию, собираемую на пространстве от Испании до современного Пакистана, так и огромное количество материала из письменных источников. Таким образом, на последующих страницах неизбежно будут обнаружены пробелы и упущения; я надеюсь, они будут стимулировать других к завершению начатой здесь работы. Другая проблема состоит в том преимуществе, которое в нашем беглом очерке получил Плодородный Полумесяц. Отчасти оно /преимущество/ проистекает из моего собственного более близкого знакомства с этим регионом, равно как и из того факта, что он намного лучше изучен. Однако следует также признать (и мы вскоре вернёмся к некоторым тому причинам), что этот регион играл решающую роль в формировании нового исламского искусства. Вместе с тем, необходимо отметить, что суждения и заключения, высказанные в этой главе, являются отчасти общими суждениями, а отчасти личными заключениями, и что значение и важность некоторых областей может исследоваться в ином свете, чем это рассмотрено здесь, например, с позиций социальной экономики или истории литературы.

Попробуем начать с Северной Африки и Испании. Абсолютные даты здесь легко устанавливаются двумя вехами: 669-м годом, когда первый наместник новой провинции Ифрикии – знаменитый Укба ибн Нафи² захватил то, что в основном совпадает с современным Тунисом, и постепенно стал завоёвывать Алжир и Марокко; и 710–711-м годами, когда не менее известный Тарик ибн Зийад³ пересёк проливы, которые ныне носят его имя, и

стал первым мусульманским правителем Испании. Однако эти даты не более значительны, чем 622 год. Сравнительно просто показать, что в Испании, какой бы не была природа мусульманской оккупации, ни в существующих памятниках, ни в каких-либо текстах нет и следа оригинального мусульманского творчества вплоть до формирования независимого халифата Омейядов в 756 году⁴. Только сооружение в 785–86 первой части Кордовской мечети иллюстрирует сколько-нибудь значимую постройку в мусульманской Испании (рис. 26–32). Это здание всё ещё стоит, хотя и основательно расширенное и частично видоизменённое; кроме того, можно использовать как археологические, так и литературные источники, чтобы показать устойчивое воздействие его начальной формы. У меня нет никакой информации из литературных источников о сооружении какого-либо другого здания или вообще о каком-либо произведении иного вида искусства до 785, как нет и каких-либо археологических данных. Конечно, в других областях мусульманского мира к тому времени уже состоялись заметные достижения в исламской архитектуре, как и во многих других видах искусства. Поскольку рост мусульманской Испании после 750 совпал [21] с притоком мусульман из Сирии, мы можем рассматривать первые шаги исламского искусства в Испании как сознательно воспринятое воздействие более ранних успехов в других областях мусульманского мира. Этот тезис особенно важен, если представить себе оскудение той художественной традиции, которая реально существовала в Испании в период мусульманского завоевания. Вестготские церкви, имеющие значение для раннехристианского и, возможно, для последующего испанского средневекового искусства, не могли, однако, оказывать на мусульманских завоевателей такое же впечатление, какое на них, несомненно, производили палестинские храмы, и, по сути, более важной архитектурной основой, существовавшей в действительности, было наследие римской Испании с его великолепными монументальными гражданскими сооружениями.

Несколько сложнее дело обстоит с другими видами искусства. Относительно периода завоевания существуют любопытные отсылки на одну необычную плиту, известную как стол Соломона⁵, которая была захвачена завоевателями вместе с множеством сокровищ из драгоценного металла. К сожалению, трудно предположить, как они выглядели. Насколько нам известно, примеров других видов искусства Испании до ислама тоже было немного

или, подобно знаменитым коронам из Гварразара⁶, они представляли собой испанские, волею случая, экземпляры много более разнообразного искусства германских принцев. Наконец, следует заметить, что, несмотря на управление страной на протяжении нескольких столетий мусульманскими принцами, вся Испания, включая Андалусию, в городах оставалась в значительной степени населённой христианами и деятельным иудейским меньшинством. Не известно примеров создания в Испании собственно мусульманских городов; доисламская, по большей части, топонимика получила арабскую транслитерацию.

Эти наблюдения предполагают, что ценность, придаваемая исламским памятникам в Испании, в пределах нашего общего определения археологического коэффициента мусульманских провинций, была, в сущности, *отражённой* ценностью: исходный импульс создания испано-исламских памятников, а также модели и идеалы, которым они следовали, принадлежали чужому миру. Это справедливо даже для произведений особого исторического или эстетического значения, таких, например, как Кордовская мечеть, Мадинат аз-Захра, изделия из слоновой кости, ткани или, много позже, Альгамбра. Именно из-за слабо развитой культуры христианской Испании и ряда крушений в раннеисламской истории эта далёкая провинция превратилась в крупный мусульманский центр. Даже когда были созданы собственно испанские формы, как это действительно произошло в архитектуре и декоративном оформлении, для определения формирования исламского искусства испанские образцы, с археологической точки зрения, в первую очередь служат в качестве иллюстраций выводов, полученных на материале других источников и на других территориях.

Иначе обстоит дело в Северной Африке, где, на первый взгляд, мы встречаем [22] любопытный парадокс. Северная Африка и, особенно, Тунис в римское время была очень богатой и чрезвычайно развитой сельскохозяйственной и урбанистической зоной. Очень рано она стала главным христианским центром, и, несмотря на опустошение вандалами, всё ещё оставалась провинцией, которой Византия придавала определённое значение как одному из главных поставщиков оливкового масла и, возможно, пшеницы. Хотя большинство доисламских памятников – городов, загородных вилл, церквей, мозаик – нельзя назвать типично североафриканскими, поскольку типологически они отражают